



**HAL**  
open science

# Esthétiques de la "Mondialité" sur les scènes contemporaines

Isabelle Elizeon

► **To cite this version:**

Isabelle Elizeon. Esthétiques de la "Mondialité" sur les scènes contemporaines. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 3 - La Sorbonne Nouvelle, 2017. Français. NNT : 2017USPCA124 . tel-04769556

**HAL Id: tel-04769556**

**<https://hal.science/tel-04769556v1>**

Submitted on 6 Nov 2024

**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.

Copyright

Université Sorbonne Nouvelle, Institut de Recherche en Études Théâtrales  
École doctorale Arts et Médias (ED 267)  
Laboratoire SEFEA (Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité)

# Esthétiques de la « Mondialité » *sur les scènes contemporaines*

## *Corps et écritures du déplacement*

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet et Robyn Orlin

Thèse de doctorat en Études Théâtrales

**Isabelle Elizéon-Hubert**

Sous la direction de **Mme Sylvie Chalaye, Professeur**



**Soutenance le mercredi 29 novembre 2017**

Composition du jury :

Mme Nathalie Gauthard, Professeur, Université de Nice – Sophia Antipolis (rapporteur)

M. Amos Fergombé, Professeur, Université d'Artois (rapporteur)

M. Pierre Letessier, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Mahalia Lassibille, Maître de conférences, Université Paris 8

Mme Sylvie Chalaye, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle



## **Esthétiques de la « Mondialité » sur les scènes contemporaines**

### ***Corps et écritures du déplacement***

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet et Robyn Orlin

#### **Résumé**

Au sein de notre contemporanéité mondialisée, la vitesse des flux, des échanges et des transferts culturels se sont accrus. Dans ce contexte caractéristique de notre modernité, il existe des figures dominant le paysage: les figures du déplacement. Elles s'incarnent en de multiples identités et représentations et se retrouvent face à une forme de flexibilité ou d'urgence où la question de la frontière a pris une place prépondérante. Dans ce contexte, la question de la déterritorialisation des corps, des identités et des imaginaires est devenue un enjeu important qui altère et transforme les notions de constance et de stabilité dans la création et les langages scéniques. Les transferts artistiques et culturels peuvent ainsi être perçus comme le résultat de déplacement dont la nature aléatoire mettrait à l'épreuve la création et ses processus. Dès lors, l'œuvre scénique serait à envisager comme un lieu de convergence au sein duquel se rencontreraient de multiples visions du monde et de l'humain. Il deviendrait alors essentiel d'appréhender la question du déplacement physique et symbolique dans une dynamique relationnelle où le rétrécissement des espaces et du temps n'aurait de sens que dans une conscience de notre appartenance au *Tout-Monde*, conceptualisé par Édouard Glissant. Réfléchir aux formes et aux mutations des représentations et des écritures inscrites dans la *Mondialité* serait donc participer au décryptage de la complexification des modalités et des processus de création scénique en posant comme condition à ces processus une pensée du déplacement et de la traduction. Cette pensée, à la fois esthétique et éthique, ouvrirait la voie à la sauvegarde de la diversité des imaginaires nécessaires à toute création.

Corps / Écritures / Déplacement / Mondialité / Création / Contemporanéité/ Imaginaires / Traduction / Esthétique

## **Aesthetics of the «Mondialité» in the contemporary scenes**

### ***Body and writing of the move***

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet and Robyn Orlin

#### **Abstract**

In our globalized contemporaneity, the speed of flows, exchanges and cultural transfers have increased. In this characteristic context of our modernity, there are figures dominating the landscape: the figures of travel and movement. They are incarnated in many identities and representations and meet some form of flexibility or emergency where the question of the frontier has taken a significant place. In this context, the question of the deterritorialisation of bodies, identities and imaginaries has become an important issue that alters and transforms the notions of constancy and stability in creation and scenic languages. Artistic and cultural transfers can consequently be perceived as the result of moving whose random nature would test the creation and its processes. In this way, the stage work should be considered as a place of convergence in which many visions of the world and the human are to be found. Then it would become essential to grasp the question of physical and symbolic move in a relational dynamic in

which the narrowing of spaces and time would have meaning only in a consciousness of our belonging to the *Tout-Monde*, conceptualized by Édouard Glissant. To reflect on the forms and mutations of the representations and writings, inscribed in the *Mondialité*, it would be to participate in the making sense of the complexification of the modalities and processes of scenic creation, by positing as a condition to these processes a thought of move and translation. This aesthetic and ethical thought would open the way to safeguarding the diversity of imaginaries necessary for all creation.

Body / Writing / Move / Mondialité / Creation / Contemporaneity/ Imaginary / Translation / Aesthetic

## **Estéticas da “Mondialité” nas cenas contemporâneas**

### ***Corpo e escrituras do deslocamento***

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet et Robyn Orlin

#### **Resumo**

Em nossa contemporaneidade globalizada, a velocidade dos fluxos, trocas e transferências culturais aumentou. Neste contexto, característico da nossa modernidade, há figuras que dominam a paisagem: as figuras do deslocamento. Elas são encarnadas em múltiplas identidades e representações e encontram-se diante de uma forma de flexibilidade ou urgência, onde a questão da fronteira ocupa um lugar predominante. Neste contexto, a questão da desterritorialização de corpos, identidades e imaginários tornou-se uma questão importante que altera e transforma as noções de constância e estabilidade na criação e nas linguagens cênicas. As transferências artísticas e culturais podem assim ser percebidas como resultado do deslocamento cuja natureza aleatória testaria a criação e seus processos. Daqui em diante, o trabalho do palco deve ser considerado como um lugar de convergência em que muitas visões do mundo e do ser humano estão encontradas. Seria então essencial compreender a questão do deslocamento físico e simbólico em uma dinâmica relacional em que o estreitamento dos espaços e do tempo teria significado apenas na consciência de nossa pertença ao *Tout-Monde*, conceituado por Édouard Glissant. Refletir sobre as formas e mutações das representações e escrituras inscritas na *Mondialité*, seria participar na decifragem da complexificação das modalidades e dos processos de criação cênica, propondo como condição para esses processos um pensamento de deslocamento e de tradução. Este pensamento, tanto estético como ético, abriria o caminho para preservar a diversidade dos imaginários necessários para qualquer criação.

Corpo / Escrituras / Deslocamento / Mondialité / Criação / Contemporaneidade/ Imaginário / Tradução / Estética

## **Le estetiche della «Mondialité» nelle scene contemporanee**

### ***Corpo e escrituras dello spostamento***

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet e Robyn Orlin

#### **Sintesi**

Nella nostra contemporaneità globalizzata, la velocità dei flussi, degli scambi e dei

trasferimenti culturali è aumentata. In questo contesto caratteristico della nostra modernità, ci sono figure che dominano il paesaggio: le figure dello spostamento. Sono incarnate in molte identità e rappresentazioni e si trovano di fronte a una forma di flessibilità o urgenza in cui la questione della frontiera ha preso un posto di rilievo. In questo contesto, la questione della deterritorializzazione dei corpi, delle identità e degli immaginari è diventata una questione importante che altera e trasforma le nozioni di costanza e stabilità nella creazione e nei linguaggi scenici. I trasferimenti artistici e culturali possono perciò essere percepiti come conseguenza dell' spostamento in cui la natura casuale avrebbe messo alla prova la creazione e suoi processi. D'ora in poi, il lavoro scenico dovrebbe essere considerato come un luogo di convergenza in cui si possono trovare molte visioni del mondo e del essere umano. In questo, sarebbe diventato essenziale de capire la questione del spostamento fisico e simbolico in una dinamica relazionale in cui il restringimento dello spazio e del tempo avrebbe senso solo nella coscienza di appartenenza nel *Tout-Monde*, concettualizzato da Édouard Glissant. Riflettere sopra le forme e trasformazioni delle rappresentazione e scritture incisi nella *Mondialité* sarebbe quindi partecipare della decrittazione della complessità dei termini e processi delle creazione sceniche, posizionando come condizione per questi processi un pensiero di spostamento e traduzione. Questo pensiero, sia estetico che etico, apre la strada a salvaguardare la diversità degli immaginari necessari per qualsiasi creazione.

Corpi / Scritture / Spostamento / Mondialité / Creazione / Contemporaneità/ Immaginari / Traduzione / Estetica



## Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont su me conseiller, m'aiguiller, m'écouter et me lire pendant ces quatre années intenses de recherche. Les lieux de travail, les temps et les espaces de solitude, ou au contraire les temps de discussions, de pratique et d'échanges ont été autant de moments essentiels dans la rédaction de ce travail.

Tous mes sincères remerciements à :

L'IRET de l'Université Sorbonne Nouvelle

et au laboratoire SEFEA auquel j'appartiens

Au CRAE de l'Université Jules Verne d'Amiens, dont je suis membre associée.

Mes chaleureux remerciements à :

Mme Sylvie Chalaye, professeur et directrice du laboratoire SEFEA,  
ma directrice de thèse

M. Lorenzo Vinciguerra, directeur du CRAE (Centre de recherche en Arts et Esthétique), Université Jules Verne, Amiens

M. Koffi Kwahulé, auteur et metteur en scène

M. Bernardo Montet, chorégraphe

Je remercie spécialement ma famille, mes enfants, mes proches, Fanny tout particulièrement, et les amis qui m'ont accompagnée et soutenue dans cette recherche,.





A toutes celles et à tous ceux qui font la traversée.  
Des passages poudrés de la Terre aux profondeurs sous-marines,  
aux grandes enjambées immobiles du rêve.



## Sommaire

Avant-propos.....	13
Introduction.....	19
<b>Première Partie.....</b>	<b>41</b>
<b>Héritages et croisements.....</b>	<b>43</b>
I- Mondialisation et Mondialité.....	45
1. Mondialité et Interculturel: une divergence fondamentale.....	49
II. Le corps et ses écritures.....	56
1. La place du corps.....	58
2. Corps, théâtre et danse: rencontres et traductions.....	63
3. De multiples représentations.....	75
<b>Intermezzo I .....</b>	<b>97</b>
<b>Deuxième Partie.....</b>	<b>101</b>
<b>Orlin, Kwahulé, Delbono, Montet.....</b>	<b>103</b>
I. Différences et convergences.....	105
1. Éléments de différenciation et spécificités.....	106
2. Éléments de convergence.....	111
<b>Intermezzo II.....</b>	<b>177</b>
<b>Troisième partie.....</b>	<b>181</b>
<b>Déploiement du Multiple.....</b>	<b>183</b>
I- Une pensée du déplacement.....	185
1. Mondialité et Relation.....	185
II. Du Baroque : dynamiques de la métamorphose.....	238
1. Considérations sur le baroque.....	238
2. Résurgences baroques et scènes contemporaines.....	251
<b>Intermezzo III.....</b>	<b>275</b>
<b>Quatrième partie.....</b>	<b>279</b>
<b>Vers un nouveau paradigme.....</b>	<b>281</b>
I- Une pensée de l'inclusion.....	283
1. De nouveaux procédés d'écriture.....	284
2. Présenter en place de représenter.....	297
3. Vers un nouveau paradigme de la scène.....	322
<b>Conclusion.....</b>	<b>332</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>344</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>360</b>



# **Avant-propos**



Il y a des sujets de recherche que l'on découvre, d'autres qui se révèlent comme une évidence, d'autres encore qui deviennent une nécessité. C'est le cas ici. Et peut-être cette nécessité est-elle seulement le fondement de toute recherche? Chercher à reconnaître l'autre pour naître à soi.

### *Trouble 1*

1995. Un centre culturel à Curitiba, au Brésil. Un spectacle de Butô. Le fils de Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, présente une pièce en duo. Découverte du Butô et sensation étrange qui mêle fascination et rejet. Le temps est suspendu, l'incompréhension est totale. Souvenirs de deux corps recouverts d'un blanc de céruse évoluant presque nus sur le plateau. Lenteur et tension extrêmes.

### *Trouble 2*

1998. Un théâtre à São Paulo, au Brésil. Une farce grotesque et baroque : *ppp@WllmShkspr.br*, des Parlapatões. Emmêlement de cirque, de clown, de bribes de textes shakespeariens. Un comique foutraque et jouissif. Rires, folie et corps qui suent et exultent. Régression. Exténuation. Débordements.

### *Trouble 3*

2002. Festival d'Avignon, Ecole Saint Jean, France. Un cri, des corps, une farandole. *La Rabbia* de Pippo Delbono. La découverte de la sensation, d'un théâtre qui prend aux tripes. Pleurs. Rage. Amour. Désir. Violence du public qui hurle et s'en va. Ferveur du public qui pleure et reste, comme pour une prière. Choc esthétique. Choc émotionnel. Autant de sensations que de corps différents.

### *Trouble 4*

2002. Festival d'Avignon, Présence Pasteur, France. Un texte qui prend le corps,



qui parle du corps. Une colère sourde qui frémit sous les mots. Et une musique, celle de Koffi Kwahulé. La découverte de *Bintou*, mis en scène par la compagnie de l'Oiseau-Mouche. Tragédie et métamorphoses. Violence imposée aux corps. Puissance de la parole, puissance du mythe. Ébranlements. Une révélation encore, un trouble qui ne s'efface même pas dans la cohue des rues d'Avignon.

Du Brésil à la France, du Butô au grotesque, en passant par la découverte d'une écriture *jazz* ou des influences pasoliniennes d'un metteur en scène italien, d'autres vertiges esthétiques, d'autres troubles ont jalonné notre parcours de spectatrice, tout autant que notre parcours d'artiste. Nous y reviendrons dans cette recherche. Ces expériences ont participé à fonder les soubassements d'une réflexion autour de la question de la création, de ses processus et de sa réception. Elles ont, par ailleurs, donné à voir l'importance de la pluralité des esthétiques présentes aujourd'hui sur la scène. Esthétiques plurielles qui affirmaient aussi la pluralité des pensées, des trajectoires, des identités et finalement la pluralité de l'humain. Cette pluralité nous l'avons reliée, de part notre propre expérience, à la question du déplacement, de la frontière (physique et symbolique) et des transferts culturels qui en découlaient.

Au sein de notre contemporanéité mondialisée, les flux et les échanges de tous ordres se sont accrus. Dans ce contexte qui caractérise notre modernité, il existe des figures dominant le paysage : les figures du déplacement. Elles se sont incarnées en de multiples identités allant de la personne qui voyage, comme touriste ou pour des raisons professionnelles, à la personne migrante qui se déplace par nécessité vitale, en passant par la figure du voyageur virtuel qui se déplace sur la toile. Ces figures se retrouvent face à une nouvelle forme de flexibilité ou d'urgence où la question de la frontière a pris une place prépondérante. Ces figures du déplacement sont ainsi devenues à la fois le symbole et le paradoxe d'une société fluidifiée par endroits, et figée à d'autres.

Dans ce contexte, la question de la déterritorialisation des corps et des identités est devenue un des enjeux importants qui questionne et transforme nos notions de stabilité et de constance identitaires. Comme le souligne justement Rachid Amirou « La

mondialisation n'est pas seulement affaire de quantité de biens, elle est aussi affaire de sens<sup>1</sup>. Quel sens nouveau donner, en effet, à ces flux et ces échanges incessants qui floutent et nous font perdre nos repères, nous confrontant à une altérité sans précédent ?

Dans cette situation, il devenait essentiel, selon nous, d'appréhender le déplacement dans une dynamique relationnelle où le rétrécissement des espaces et des territoires n'aurait de sens que dans une conscience de notre appartenance au *Tout-Monde*<sup>2</sup>, conceptualisé par Edouard Glissant. Nous nous retrouverions ainsi à vivre, à écouter et à écrire un récit sans limites géographiques, ni horizon temporel qui, cependant, resterait ancré dans ce qui demeure une précieuse spécificité de l'humanité : notre imaginaire.

Ces aspects préalables inscrits à la fois dans le trouble esthétique d'une expérience de spectatrice allié aux figures du déplacement nous paraissent donc d'une importance fondamentale pour déterminer le socle à partir duquel nous déploierons notre recherche. Strates après strates, celle-ci se construit comme la chaîne et la trame d'une étoffe : un objet d'étude au croisement des disciplines, entre approches esthétique, philosophique et anthropologique, qui font que le théâtre et l'art en général restent le moyen de « sortir de soi », dans le sens étymologique du latin *existere* qui signifie être « hors de soi » et qui, de la sorte, indique également le fait d'être auprès des choses.

Au sein des pluralités foisonnantes du monde contemporain, cette recherche manifeste finalement une urgence dans l'appréhension et peut-être la compréhension de la façon dont peuvent s'élaborer les nouveaux imaginaires de la scène et le nécessaire réajustement de leur réception.

---

1 Amirou Rachid, *Imaginaire de la mondialisation et reconnaissance culturelle*, conférence retravaillée faite pour un congrès de la francophonie à Ouagadougou au Burkina Faso, juin 2004, Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales". Site web: [http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/), p.4

2 «J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité.» in Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p.176



# **Introduction**



*« Papa was a rolling stone,  
Where ever he laid his hat was his home  
And when he died, all he left us was alone. »*  
(The Temptations)

A partir des expériences citées dans l'avant-propos et relevant à la fois d'une posture de spectatrice et d'artiste, nous avons commencé à réfléchir à la question du déplacement, qu'il soit géographique ou symbolique. Nous avons observé que ces déplacements, intensifiés en outre par la rapidité des flux dans les échanges induits par la mondialisation, travaillaient en profondeur l'imaginaire artistique et les esthétiques de la création scénique contemporaine. C'était cette création qui, à plusieurs reprises, avait désorienté durablement nos repères, nos codes et perturbé notre perception et la réception de ces œuvres scéniques si troublantes. C'est ainsi que nous avons rapproché ce trouble de notre propre expérience de déplacement et d'une vision plus générale qui s'étendait sur le monde contemporain ; monde bouleversé et secoué par la mondialisation dans laquelle s'inscrivaient ces créations scéniques. Grâce à notre regard transversal (traversant notre expérience de spectatrice, d'artiste et de chercheuse), il est devenu évident de mettre en lien la création contemporaine avec une contextualisation qui pourrait saisir les enjeux de notre modernité. Cela en constituant « une archéologie qui rende compte de notre présent »<sup>3</sup> où se croiseraient les différents espaces du créateur, du spectateur et du chercheur. Nous participerions de la sorte au décryptage de cette création qui nous dévoilait toute sa singularité et sa dissonance.

En s'inspirant du propos de Berthet qui voit la critique de l'art comme un processus de recréation, sur lequel s'appuie trois niveaux d'articulations (sujet, forme, contenu), nous envisagerons donc l'œuvre scénique comme un « lieu de convergence »

---

<sup>3</sup> Berthet Dominique, *Les défis de la critique d'art*, Paris, collection Esthétiques, Éditions Kimé, 2006, p.52

au sein duquel se rencontrent diverses visions de l'humain et du monde. Selon Christine Gouzi<sup>4</sup>, chercheuse en histoire de l'art, les transferts artistiques et culturels peuvent être le résultat de déplacements – physiques ou symboliques – volontaires ou involontaires, dont la nature circonstancielle et aléatoire met à l'épreuve la création et ses processus. Leurs conséquences restent difficilement appréciables car leur réalité sur l'artiste est de l'ordre du protéiforme avec de multiples résonances. L'exil et plus largement le déplacement placent ainsi l'artiste dans une situation marginale et insolite. De cette façon, Gouzi note qu'on peut appréhender les migrations comme « le ferment d'une véritable « herméneutique de la distance », dont la violence peut être fructueuse ». Ces migrations créent, en effet, un manque que l'on peut envisager comme un manque fondamental, avec lequel l'artiste va devoir composer, aspirant sans cesse à le combler par l'acte de création. De la sorte, l'artiste exilé est en mesure de réécrire, de réinventer son identité (individuelle et artistique) dans cette étrangeté à lui-même.

En ce qui concerne l'aspect productif des œuvres créées dans le contexte particulier du déplacement qui nous occupe, induit en grande partie par la dynamique de la mondialisation, Patrice Pavis note que : « Dans le même temps, le processus de globalisation rapproche les spectacles, les spectateurs et les manières de parler de la mise en scène ou de la performance. Les langages critiques s'emmêlent, les concepts deviennent ambigus, les méthodes syncrétiques. »<sup>5</sup> Dans le propos de Pavis, nous entendons que les phénomènes de mondialisation (ou de globalisation) tendraient ainsi, dans leur valeur négative, à homogénéiser et à standardiser les imaginaires, rendant inopérants les concepts, les méthodes et les langages critiques, perdus dans un maelstrom indistinct et confus.

L'approche que nous nous proposons se place à rebours de l'avis de Pavis. En effet, nous prendrons appui de notre côté sur la *Mondialité* et la *Poétique de la Relation* élaborées par Édouard Glissant pour penser le contexte particulier de la mondialisation. La posture poétique et éthique de Glissant que nous développerons permettra d'envisager la place de l'artiste contemporain (et de toute personne se penchant sur son œuvre) dans des réseaux et des processus où le respect du *Divers* et l'acceptation d'un

---

4 Gouzi Christine, *Migrations et identités artistiques*, article [en ligne], EHNE – Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe, 2016, mis en ligne le 23/11/2015, URL: <http://www.ehne.fr/article/lart-en-europe/migrations-et-identites-artistiques>  
5 Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014, p.6

*Chaos-Monde*<sup>6</sup> seront décisifs pour penser la création dans ses multiples résonances.

Selon nous, réfléchir sur les formes de représentation artistiques de la scène et les mutations engendrées par le déplacement, le voyage ou la migration (géographique, symbolique, créatrice etc), c'est participer au décryptage de la complexification actuelle des modalités de création liées à la mondialisation. Par cette posture, nous posons la notion de déplacement comme la condition *sine qua non* des processus de création et le sujet même des œuvres, qu'il soit transposé, traduit ou non.

Pour le philosophe et critique d'art Dominique Berthet, une œuvre d'art (dans laquelle nous incluons l'œuvre scénique) est avant tout considérée comme une énigme qu'il faudrait interpréter afin de produire du sens. Dans ce contexte, la notion d'*esthétique du trouble*<sup>7</sup> nous semble prépondérante pour analyser une œuvre (nous reviendrons d'ailleurs sur cet aspect dans notre recherche). Elle serait un outil conceptuel qui permettrait, dans la droite lignée de la pensée glissantienne et dans celle de Gouzi, d'appréhender toute œuvre dans sa complexité, dans son opacité, afin de sauvegarder la diversité des imaginaires qui la compose. La direction à la fois philosophique, poétique et éthique d'une esthétique du trouble, inscrite dans la *Mondialité*, a ainsi cet objectif de poser la question de la diversité des imaginaires. Elle pose, par ailleurs, la question qui nous paraît essentielle du positionnement subjectif de l'artiste et de celui du critique ou du chercheur face aux mutations engendrées par notre modernité.

### *Choix du corpus*

A la suite de Berthet, nous envisageons l'art, et spécifiquement les arts scéniques, « [...] comme un espace d'expression, voire de résistance, dans lequel il est possible d'oser, d'inventer, d'ironiser, de détourner, de provoquer, de critiquer, de perturber,

---

6 Glissant Édouard appelle *Chaos-Monde* «le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante [...] et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement.», in Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde – Poétique IV*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 22

7 Berthet Dominique, *Une esthétique du trouble*, sous la dir., Paris, collection Ouverture Philosophique, Éditions de L'Harmattan, 2015



d'exprimer un écart, de troubler. »<sup>8</sup> Dans la détermination de notre corpus, nous avons donc porté notre choix sur des artistes de la scène dont les œuvres avaient cette capacité de créer du trouble par leur aspect protéiforme. Nous sommes partis non pas d'un concept ou d'une théorie mais d'une perception, d'une expérience et d'un questionnement de l'ordre du sensible dans lequel nous étions impliqué(e) en tant que spectatrice d'abord, artiste ensuite, puis finalement chercheuse.

Le choix du corpus s'est donc d'abord basé sur l'expérience vécue, sur la réception pour se diriger vers une théorisation de la perception vécue. Il nous semble fondamental de poser ce premier jalon dans cette introduction car celui-ci déterminera ensuite toute la structure de la recherche, où se côtoieront éléments théoriques, éléments pratiques et éléments de création, alliant ainsi à la subjectivité de la perception et du sensible, l'objectivité de la recherche théorique.

Le créateur d'une œuvre réalise un objet artistique qui résulte d'une démarche, d'une vision du monde, d'un processus. Après la production de cette œuvre, et sa présentation à un public, celle-ci se transforme en fonction de la réception. La production et la réception participent ainsi de deux mondes distincts. Ce qui retient notre attention, à la suite de Berthet, c'est lorsque la réception pose problème ou pose question. Nous nous retrouvons alors face à des œuvres qui peuvent ouvrir un débat et ainsi devenir objets de questionnements et d'investigation. A partir de ce constat de trouble, nous avons choisi de réunir dans notre corpus des œuvres de Robyn Orlin, Pippo Delbono, Bernardo Montet et Koffi Kwahulé ayant jalonné à la fois notre parcours de spectatrice et d'artiste et à la fois suscité une interrogation qui allait nous permettre de les constituer en tant qu'objets d'investigation.

Nous avons ainsi choisi plusieurs œuvres au sein du travail de chaque artiste. Celles-ci jalonneront notre recherche dans différentes analyses scéniques permettant d'avoir une approche esthétique et sensible du travail des artistes du corpus. Les œuvres choisies ont toutes la particularité de s'inscrire dans une dynamique du déplacement

---

<sup>8</sup> Berthet Dominique, « Avant-propos », *L'audace en art*, sous la dir., Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005

telle que nous désirons l'aborder dans cette recherche. Elles nous permettront de la sorte de déployer les différents éléments qui nous semblent importants de présenter pour comprendre ce que nous voulons dire par *Théâtres de la Mondialité*. Elles présentent également des éléments de convergences qui nous permettront de les mettre en lien d'un point de vue à la fois éthique et esthétique.

Nous retrouverons ainsi chez Orlin, les spectacles *Ski Fi Jenni*, *Coupé-décalé*, *And so you see...our honorable blue sky...*, *Daddy, I've seen this piece six times before...*, *Rock my tutu* ou encore *L'Allegro, il penseroso ed il moderato*. Chez Delbono, nous aborderons particulièrement les spectacles suivants : *Orchidée*, *Vangelo*, *Il Silenzio et La Rabbia*. Au sein de l'oeuvre de Kwahulé, nous avons opté pour les pièces *Jaz*, *Big Shoot*, *Blue-S-Cat*, *Misterioso-119* ou encore *Brasserie*. Chez Montet enfin, nous aborderons les pièces *O.More*, *Carne*, *Issê Timossé*, *Batracien l'après-midi* ou encore *Bérénice*. La biographie des artistes et le répertoire de leurs œuvres seront classées en annexe, à la fin de cette recherche.

Le trouble au sein de ces œuvres engendre une remise en question des normes esthétiques et créent de l'inattendu. Le choix de ces œuvres esquissent ainsi un art hybride où influences, matériaux, éléments et disciplines se rencontrent, se mélangent, se répondent et se traduisent l'un par l'autre. Les artistes du corpus défendent de cette manière un dépassement des cloisonnements qui demeure un des aspects essentiels de l'analyse critique des œuvres que nous ferons. Ce dépassement préfigure ainsi une réinvention des catégories, des styles et des langages qui nous mènera à penser l'élaboration de ces *Théâtres de la Mondialité*.

Réunir ces œuvres au sein du corpus relève également de la volonté de valoriser l'utilisation du corps et de ses écritures. Cette importance de la corporéité au sein du corpus induit également un croisement des langages, propres à flouter les catégories stylistiques et à créer de l'insolite. Les récits se construisent à l'aide d'images, de corps, de mouvements, de textes, de temporalités, d'espaces et de structures multiples et complexes où les notions catégorielles se dispersent et se déplacent.

Outre les éléments de trouble, d'hybridation et d'utilisation du corps dans les écritures des œuvres réunies au sein du corpus, nous avons remarqué chez les artistes choisis une expérience commune du déplacement, qu'il soit géographique ou culturel. Cette expérience commune les rapproche, selon nous, de la pensée de la *Mondialité*. Cette pensée se retrouve de la sorte dans leur processus de création et dans les esthétiques qu'ils défendent où la question de la frontière et de l'entre-deux reste très présente.

Les œuvres d'autres artistes contemporains auraient pu entrer dans notre corpus en relevant des mêmes caractéristiques que nous avons repéré dans les œuvres choisies. Cependant, la limitation du corpus a pour nous valeur méthodologique dans le sens où nous avons pu être « saisie » par ces œuvres en tant que spectatrice et artiste avant que de leur donner valeur d'objets d'investigation. Nous avons ainsi mis en relation l'expérience concrète de la perception et de la réception au travail de recherche académique, alliant de la sorte le sensible à la théorie.

#### *Approche méthodologique et posture*

En nous basant sur les enjeux relevés dans le choix de notre corpus qui induit une approche sensible relevant de l'expérience, nous démontrons que notre recherche a débuté par une approche à la fois du particulier, de la pratique et du subjectif pour aller ensuite vers le général et le théorique. Notre démarche relève ainsi d'une approche empirique soutenant que l'expérience puis l'observation des œuvres scéniques, retenues ensuite dans notre corpus, ont contribué à la mise en place d'une démarche inductive à partir de laquelle nous avons formulé à la fois un postulat de départ (la question du déplacement, le trouble, l'importance du corps, l'hybridation des langages) et une hypothèse qui en découle, à savoir que ces différents éléments seraient porteurs d'une dynamique de création.

La structure de notre recherche se base ainsi sur cette approche empirique où, à partir des observations que nous avons faites, nous en avons déduit une hypothèse pour

nous diriger ensuite vers des déductions et une interprétation. Au sein de cette démarche, nous avons opté pour une approche transversale afin de faire dialoguer les œuvres de notre corpus avec les apports théoriques et les concepts que nous avons dégagé. Cette approche transversale a ainsi pour nous le mérite de créer une passerelle entre pratique de la scène et théories scéniques. Cette transversalité nous semble, en outre, la plus à même d'appréhender et de traduire la multiplicité des éléments qui traversent les esthétiques des œuvres réunies ; ces dernières rassemblant à la fois des événements sociaux et artistiques et des phénomènes de civilisation où les pensées philosophique et anthropologique ont toute leur place pour nous apporter des éléments de réflexion et de compréhension. Nous partirons ainsi d'une approche théâtrale, chorégraphique et performative qui nous mènera vers une approche à la fois esthétique, philosophique et anthropologique. Nous y aborderons, outre la pensée glissantienne de la *Mondialité* et de la *poétique de la Relation*, celle du critique d'art Nicolas Bourriaud au travers de l'esthétique relationnelle et du *radicant* ; celle de la philosophe Manola Antonioli au travers d'une *géophilosophie* inspirée par Deleuze et Guattari. Nous ferons également une incursion dans le mouvement *anthropophagique* brésilien au travers du poète et penseur Oswald de Andrade. Nous retrouverons la philosophie deleuzienne par le biais du metteur en scène et philosophe Jean Frédéric Chevallier avec lequel nous aborderons la question de la *présentation* au théâtre. Nous aborderons également l'esthétique baroque au travers de ses résurgences à l'aide des critiques d'art Walter Moser et Nicolas Goyer et nous ferons une incursion dans l'esthétique du trouble élaborée par Dominique Berthet.

#### *Objet de la recherche et problématique*

Notre avant-propos a établi la direction que nous avons donné à cette recherche. Celle-ci sera, en effet, sous le signe du déplacement. Ce dernier est ainsi envisagé comme déplacement physique : voyage, migration, exil et errance et comme déplacement esthétique et symbolique : bouleversement, invention et renversement des pratiques scéniques et des processus de création.

Berthet notait à juste titre que « c'est dans la transgression des limites entre les genres et les catégories, dans l'exploration des hors limites, dans les transversalités, les hybridations que l'art manifeste aujourd'hui sa vitalité et sa résistance. »<sup>9</sup> Nous pensons également, à la suite de Berthet, qu'un des enjeux majeurs de la création contemporaine réside dans ce déplacement, cette transgression des limites catégorielles qui en floutant les genres induit une refonte de l'idée même de théâtre dans l'immédiateté du présent d'une action scénique au sein de laquelle sont inclus interprètes et spectateurs.

C'est donc au travers du principe de la *Mondialité* et de ses extensions possibles que cette recherche s'attachera afin d'explorer ce qui vient troubler les représentations et les écritures du corps sur la scène contemporaine. C'est au travers de ces singularités que nous chercherons à identifier et à analyser ces nouveaux phénomènes, ces nouveaux imaginaires où l'artiste comme le spectateur appréhendent la scène dans un va-et-vient entre proche et lointain, ici et ailleurs. A partir de ce constat, plusieurs questions se sont posées avant d'en dégager une problématique. Quelles sont ces nouvelles approches scéniques qui élaborent les œuvres de notre corpus ? Dans quelle filiation s'inscrivent-elles ? Comment peuvent-elles nous permettre d'envisager la scène contemporaine comme reflet de la société dans ses mutations ? En quoi les questions de déplacement et de déterritorialisation peuvent-elles influencer les représentations du corps et des identités et, par là, ébranler et questionner leurs représentations normatives ? De quelle manière alors le corps et ses écritures habitent-ils cette scène dans les processus de création, et quelle nouvelle vision du monde et de soi cela peut-il engendrer ?

Toutes ces questions nous ont permis de dégager une problématique que nous résumerons ici : Comment et en quoi les bouleversements induits par la *Mondialité* génèrent-ils des mutations dans les procédés et processus de création des artistes scéniques contemporains ? De quelle manière cela peut-il contribuer à faire surgir de nouvelles esthétiques ? Et en quoi cela nécessite-t-il de nouveaux outils critiques pour appréhender ce qui pourrait être l'émergence d'un nouveau paradigme de la scène ?

Faire émerger ces différents aspects inhérents à la scène contemporaine inscrite

---

<sup>9</sup> Berthet Dominique, *Vers une esthétique du métissage*, sous la dir., Avant-propos, Paris, collection Les Arts d'ailleurs, Éditions L'Harmattan, 2002

dans le flux incessant du mouvement de la *Mondialité*, c'est donc commencer à imaginer les possibles contours de la scène de demain.

### *Apport de la recherche*

Les recherches que nous allons présenter maintenant, qu'elles soient théâtrales, chorégraphiques, anthropologiques, sociologiques ou esthétiques démontrent l'importance du contexte spatio-temporel actuel, inscrit dans la mondialisation, et dès lors la tentative de cerner de nouvelles formes de pensée et de création engendrées par cette dynamique. Ces transformations ont été étudiées dans l'espace de la critique d'art, comme nous venons de le voir avec des chercheurs comme Dominique Berthet ou Christine Gouzi, dans celui du théâtre post-dramatique et de la performance ou encore dans les recherches menées sur les écritures et dramaturgies contemporaines liées aux diasporas africaines et caribéennes. C'est donc ce monde en pleine mutation, flottant dans l'entre-deux que nous tenterons à notre tour d'observer et d'analyser dans sa complexité, au sein duquel « les existences et les identités sont multi-situées, les mentalités et les imaginaires pluri-contextualisés »<sup>10</sup>.

A la suite de la recherche de nos prédécesseurs, notre apport se situera dans le champ spécifique de la scène contemporaine inscrite dans la *Mondialité* où nous nous poserons la question de l'importance du déplacement, dans les mutations à l'œuvre au sein des représentations du corps et des écritures contemporaines, ainsi que dans leurs procédés et processus de création. Nous apportons, de la sorte, un nouveau regard critique constitué par le croisement de la question du corps et de ses écritures avec le concept de *Mondialité* qui, à ce jour, n'a pas été traité comme tel. Une autre approche au sein de notre recherche nous semble novatrice: la notion croisée de *Mondialité* et de résurgences du baroque et qui, si elle a été traitée dans les arts plastiques et en littérature, n'a pas encore été développée dans le champ des études théâtrales, performatives et chorégraphiques. Ces différents outils critiques nous semblent ainsi à même, avec l'aide des recherches déjà réalisées, d'appréhender ce que nous percevons comme à la fois un

---

<sup>10</sup> *Formes de déplacement dans la création artistique contemporaine*, colloque, sous la direction scientifique de Marion Hohlfeldt, organisé par l'Equipe d'accueil, 3208 Arts : pratiques et poétiques et la galerie Art & Essai, Rennes 2, février 2011

nouveau paradigme de la scène et une nouvelle approche des processus de création.

*Etats de la recherche*

*Koffi Kwahulé*

Les recherches portant sur l'œuvre du dramaturge Koffi Kwahulé se développent principalement par une approche littéraire et historique de ses pièces. Ces travaux scientifiques s'orientent pour beaucoup vers une valorisation de l'écriture dramaturgique francophone d'artistes issus des diasporas africaines et caribéennes, notamment via le laboratoire SeFeA de Sorbonne Nouvelle, à Paris, dirigé par Sylvie Chalaye<sup>11</sup> ou encore par le biais de l'école doctorale de littératures françaises et comparée de l'Université Paris Sorbonne. Dans ce cadre, l'œuvre du dramaturge Koffi Kwahulé a été largement étudié sous la forme de thèses, d'articles ou de communications lors de nombreux colloques ou conférences, notamment en France, aux États-Unis ou en Hongrie. Nous citerons à titre d'exemples les recherches effectuées par Virginie Soubrier, notamment sa thèse de doctorat *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*<sup>12</sup>, la communication *Improvisation et politique: réflexion sur le théâtre de Koffi Kwahulé*<sup>13</sup>, l'article *D'une fratrie à l'autre*<sup>14</sup> en collaboration avec Sylvie Chalaye ; par Agathe Bel, *La poétique de la truculence dans les théâtres contemporains des diasporas afro-descendantes en France, au Brésil et aux Etats-Unis : Koffi Kwahulé, Marcio Meirelles, Suzan-Lori Parks*<sup>15</sup> ou encore les recherches de Christophe Konkobo, notamment *Corps fragmentés et identités nomades: inscriptions du corps dans le théâtre de Koffi Kwahulé*<sup>16</sup> ; celles de Caroline Barrière dans son ouvrage *Le Théâtre de Koffi Kwahulé : une nouvelle mythologie urbaine*<sup>17</sup> ; Fanny Le Guen, de son

11 URL: <http://www.univ-paris3.fr/chalaye-sylvie-139576.kjsp?RH=1179925961149>

12 Soubrier Virginie, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat, sous la dir. de Mr Denis Guénoun, Université Paris-Sorbonne, soutenue en septembre 2009

13 Soubrier Virginie, *Improvisation et politique: réflexion sur le théâtre de Koffi Kwahulé*, journée d'études "Théâtre et Politique", Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, juin 2005

14 Soubrier Virginie, en coll. Chalaye Sylvie, *D'une fratrie à l'autre*, Revue Africultures, vol. 77-78, no. 2, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009

15 Bel Agathe, *La poétique de la truculence dans les théâtres contemporains des diasporas afro-descendantes en France, au Brésil et aux Etats-Unis : Koffi Kwahulé, Marcio Meirelles, Suzan-Lori Parks*, thèse, sous la dir. De Sylvie Chalaye et Antonia Pereira, laboratoire SeFeA, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et Universidade Federal da Bahia, 2014

16 Konkobo Christophe, *Corps fragmentés et identités nomades: inscriptions du corps dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, in "Corps en marge: représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine", Ottawa, Éditions L'Interligne, 2009

17 Barrière Caroline, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, collection Univers Théâtral, Éditions L'Harmattan-Québec, 2012

côté, a développé une recherche autour des figures féminines du dramaturge, au sein de l'Ecole doctorale de littératures françaises et comparée de Paris Sorbonne, parue sous le titre *Théâtre de Koffi Kwahulé – Belles de Jazz*, aux éditions Acoria en 2017. De notre côté, nous avons également développé une recherche sur l'œuvre théâtrale de Kwahulé notamment d'une recherche intitulée *Du corps fragmenté au corps reconstruit dans l'œuvre de Koffi Kwahulé*<sup>18</sup> ou encore lors de colloques : *Le corps comme espace, trace et empreinte dans le théâtre de Koffi Kwahulé*<sup>19</sup> et *Kwahulé, une écriture jazzique et radicante*<sup>20</sup>.

*Pippo Delbono*

En France, le travail de Pippo Delbono a, comparativement, été moins étudié. Cet artiste pourtant très présent dans l'actualité du spectacle vivant n'a, paradoxalement, pas été beaucoup exploré dans le milieu de la recherche scientifique. En Italie, nous pouvons citer le travail de la philosophe et journaliste, Leonetta Bentivoglio, spécialiste du metteur en scène et cinéaste, qui a mené toute une série d'entretiens avec Delbono. Ces derniers sont réunis dans le livre « *Pippo Delbono - Corpi senza menzogna* »<sup>21</sup>. Il est à noter également le colloque organisé, en Italie toujours, par Bentivoglio en 2012, « *Visioni del corpo - Pippo Delbono tra cinema, teatro e danza* »<sup>22</sup>. Pippo Delbono, quand à lui, a beaucoup parlé de son travail et de son processus de création au travers de différents ouvrages (cf. bibliographie). Nous citerons à titre d'exemple « *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage* »<sup>23</sup> qui nous intéresse plus particulièrement dans cette recherche. En France, l'ouvrage de Bruno Tackels « *Ecrivains de Plateau V – Pippo Delbono* »<sup>24</sup>, dans le cadre d'une étude sur les écrivains de plateau aujourd'hui, a largement participé à la diffusion et à l'analyse du travail de Delbono. En France, Baptiste Pizzinat a quand à lui mener une thèse sur le

---

18 Elizéon – Hubert Isabelle, *Du corps fragmenté au corps reconstruit dans l'oeuvre de Koffi Kwahulé*, mémoire de Master 2, sous la direction de Sylvie Chalaye, laboratoire SeFeA, Paris 3 Bonne Nouvelle, 2013

19 Elizéon – Hubert Isabelle, *Le corps comme espace, trace et empreinte dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, communication lors du lancement du festival Les Frankolorés de Budapest, Musée Dapper, Paris, mars 2013

20 Elizéon-Hubert Isabelle, *Kwahulé, une écriture jazzique et radicante*, communication lors du colloque Racines de la création, racines de jazz, organisé par le CRAE/PANDORA, mars 2007, Amiens

21 Bentivoglio Leonetta, *Pippo Delbono – Corpi senza menzogna*, Firenze, Éditions Barbès, 2009

22 Bentivoglio Leonetta, organisé par, colloque *Visioni del corpo - Pippo Delbono tra cinema, teatro e danza*, Laboratorio permanente sui linguaggi contemporanei, Rovereto, 15-16-17 giugno 2012

23 Delbono Pippo, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, six entretiens romains avec Hervé Pons, Besançon, éditions les Solitaires Intempestifs, 2004

24 Tackels Bruno, *Ecrivains de Plateau V - Pippo Delbono*, Besançon, Éditions les Solitaires Intempestifs, 2009



metteur en scène italien, titrée « *Pippo Delbono, le théâtre au temps des assassins – une approche ethnographique* »<sup>25</sup>. Adeline Thulard, pour sa part, a mené une recherche intitulée « *Ce qui fait symptôme – Contribution au renouvellement de l'analyse du théâtre* »<sup>26</sup>, dans laquelle elle explore, entre autre, le travail de Delbono. Thulard décrit le sujet théâtral diffracté porté par le corps de l'acteur. Ce sujet diffracté amènerait le spectateur à faire l'épreuve de l'Autre en scène, dans un corps-à-corps qui s'installerait entre la scène et la salle. Le spectateur accéderait ainsi à sa position de sujet face aux autres, à lui-même et au monde. Nous retrouverons ce même positionnement esthétique et éthique chez Robyn Orlin.

Robyn Orlin

Les créations de la chorégraphe sont diffusées en France ou en Europe et restent toujours très remarquées. Elle a été présente dans le IN du festival d'Avignon, avec notamment en 2014, « *At the same time we were pointing a finger at you, we realized we were pointing three at ourselves...* » ou au festival Montpellier Danse 2016 et au Théâtre de la Bastille, sur la saison 2016-17, avec le solo « *And so you see...our honourable blue sky and ever enduring sun...can only be consumed slice by slice...* ». A titre d'exemple notable, elle a également travaillé, à l'Opéra Garnier, en 2007, avec le corps de ballet et les étoiles de cette prestigieuse institution française, chorégraphiant l'opéra de Haendel, « *L'Allegro il penseroso ed il moderato* ». On retrouve cependant bon nombre de critiques et d'analyses dans des revues du spectacle vivant, des quotidiens (surtout en Afrique du Sud) et quelques apports scientifiques intéressants dans les pays anglophones. Dans le domaine de la recherche francophone, on peut citer la thèse de Annie Bourdié, faisant notamment référence au travail de la chorégraphe dans sa thèse de doctorat *Création chorégraphique d'Afrique francophone : systèmes de représentations et stratégies de reconnaissance en période contemporaine*<sup>27</sup>, l'article de

---

25 Pizzinat Baptiste, *Pippo Delbono, le théâtre au temps des assassins – une approche ethnographique*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014

26 Thulard Adeline, *Ce qui fait symptôme – Contribution au renouvellement de l'analyse du théâtre* thèse, sous la direction de Mireille Losco-Lena et de Maddalena Mazzocut-Mis, en cotutelle avec l'Università degli studi (Milan, Italie), dans le cadre de École doctorale Lettres, langues, linguistique et arts, Université Lyon 2, 2015, URL: [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2015/thulard\\_a#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2015/thulard_a#p=0&a=top)

27 Bourdié Annie, *Création chorégraphique d'Afrique francophone : systèmes de représentations et stratégies de reconnaissance en période contemporaine*, thèse de doctorat en Sciences Humaines et Sociales. dirigée par Jacqueline TRINCAZ, soutenue à l'Université Paris Est Créteil, 21 Octobre 2013

Julie Perrin, « *Du Conformisme au kitsch, De Busby Berkeley à Robyn Orlin* »<sup>28</sup>, paru dans la revue *Funambule*. Dans la recherche anglophone, on citera également le travail de Cecilia Johanna Katzke, « *Probing the politics of the female body : Robyn Orlin's deconstruction of the classical ballet canon* »<sup>29</sup>. Katzke traite ici du questionnement que pose Robyn Orlin sur les stéréotypes de genre, en particulier sur celui de la ballerine classique comme icône de la féminité. La biographie, « *Robyn Orlin – fantaisiste rebelle*<sup>30</sup> », parue aux éditions de l'Attribut dresse un portrait de Robyn Orlin et propose également de courtes analyses de ses spectacles. Sur le net, le site *numéridanse*<sup>31</sup> propose plusieurs vidéos d'extraits du travail de Robyn Orlin ainsi que des entretiens et des résumés d'ateliers.

*Bernardo Montet*

Nous pouvons retrouver des critiques, des articles et des entretiens nombreux dans la presse et les médias, dus à la visibilité régulière du travail de Bernardo Montet dans le paysage chorégraphique français et international de ces trente dernières années. Dans le cadre de sa collaboration avec Claire Denis dans son film *Beau Travail* (1999), la pensée chorégraphique de Montet a fait l'objet de plusieurs articles notamment dans la revue *Cassandra*, sous le titre *La danse, un état de conscience : Entretien avec Bernardo Montet*, paru dans le numéro 42 – juillet/août 2001. En 2006, son travail chorégraphique est répertorié également dans le livre *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, paru aux Éditions Textuel. L'historienne de la danse et écrivaine, Geneviève Vincent lui consacre un livre en 2014, contenant des entretiens et des carnets de création, intitulé *Bernardo Montet*, aux éditions *La Maison d'à côté*<sup>32</sup>. Il est possible, tout comme pour Robyn Orlin, de découvrir plusieurs de ses pièces sur le site de *Numéridanse*.

---

28 Perrin Julie, *Du Conformisme au kitsch, De Busby Berkeley à Robyn Orlin*, in *Funambule – Revue de la Danse*, Anacrouse, n°6, Université Paris 8, Saint-Denis, juin 2004

29 Katzke Cecilia Johanna, *Probing the politics of the female body : Robyn Orlin's deconstruction of the classical ballet canon*, Master in Music specialising in Dance, Faculty of Humanities, University of Cape Town, 2014

30 Hespel Olivier, *Robyn Orlin – fantaisiste rebelle*, Toulouse et Pantin, collection empreintes et collection parcours d'artistes, Éditions de l'Attribut et Centre National de la Danse, 2007

31 <http://www.numeridanse.tv/fr>

32 Vincent Geneviève, *Bernardo Montet*, entretiens, Tanlay, Éditions La Maison d'à côté, 2014

## *Esthétiques post-dramatiques, performatives et transdisciplinaires*

Au cours de ces vingt dernières années, l'accélération des transformations des catégories esthétiques et des conditions culturelles, d'une part, et les diverses provenances culturelles des artistes sur les scènes européennes, d'autre part, a suscité de nombreux travaux de recherche sur la question des transformations et des bouleversements scéniques, dans ce que l'on nomme aujourd'hui les esthétiques post-dramatiques. Dans ce champs de recherche extrêmement étendu, nous nous attacherons à citer quelques ouvrages de référence qui jalonnent notre présente recherche, comme par exemple celui de Isabelle Barbéris, « *Théâtres contemporains – Mythes et idéologies* »<sup>33</sup>, celui de Hans-Thies Lehmann, « *Le Théâtre postdramatique* »<sup>34</sup>, ou encore le « *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* »<sup>35</sup> de Patrice Pavis, que nous avons déjà cités. Par ailleurs, des arts performatifs aux arts plus ancrés dans les traditions théâtrales ou chorégraphiques, nombre de travaux sont passés par une recherche visant à mettre à jour les interpénétrations entre les disciplines et les culturelles, afin d'appréhender les phénomènes spectaculaires et performatifs dans leur complexité. Nous citerons l'ouvrage de Joseph Danan « *Entre Théâtre et performance : la question du texte* »<sup>36</sup>, celui de Céline Roux, « *Danses performatives* »<sup>37</sup>, l'ouvrage collectif sous la direction de Josette Féral, « *Pratiques performatives – Body Remix* »<sup>38</sup>, l'article de Marie-Christine Lesage<sup>39</sup> portant sur la scène contemporaine et les recherches interdisciplinaires au Québec, ou encore *L'Esthétique Théâtrale*<sup>40</sup> de Catherine Naugrette qui survole l'histoire de l'esthétique théâtrale d'Aristote à Brecht et permet ainsi de mieux comprendre les transformations et les ruptures qui se sont opérés sur la scène contemporaine ces trente dernières années. Bruno Tackels, de son côté,

---

33 Barbéris Isabelle, *Théâtres contemporains – Mythes et idéologies*, Paris, collection Intervention philosophique, éditions Presses Universitaires de France, 2010

34 Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, (traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru), Paris, Editions de L'Arche, 2002

35 Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op.cit.

36 Danan Joseph, *Entre Théâtre et Performance: la question du texte*, Arles, collection Apprendre, n°35, Editions Actes-Sud Papiers, 2013

37 Roux Céline, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, Paris, Editions l'Harmattan, 2007

38 Féral Josette, sous la dir., *Pratiques performatives – Body Remix*, Rennes, Québec, collection "Le Spectaculaire", éditions des Presses universitaires de Rennes, éditions Presses universitaires de Québec, 2012

39 Lesage Marie-Christine, *Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec*, *Globe* 112 (2008): 169–184. DOI: 10.7202/1000527ar

40 Naugrette Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, collection Cursus, Editions Armand Colin, 2ème édition, 2010 et 2014 (pour la présente édition)

après avoir écrit plusieurs ouvrages sur les écrivains de plateau (dont celui sur Pippo Delbono), a publié un état des lieux de ces écritures, sous le titre *Les Ecritures de plateau - Etats des lieux*<sup>41</sup>, présentant ainsi la pluralité des esthétiques qui compose la scène contemporaine. Ces différents ouvrages, selon nous, sont à mettre en lien avec la volonté de créer de nouvelles grilles de lecture pour comprendre ce qui se joue sur la scène aujourd'hui, dans une combinaison prolifique et souvent confuse due à l'accélération des croisements des transferts culturels et artistiques et des avancées technologiques qui ont contribué à une profonde mutation de la scène et de ses représentations.

### *Représentations et écritures du corps*

Les questions combinées des représentations du corps et de ses écritures sur les scènes contemporaines européennes ont été posées également par d'innombrables travaux notamment par le Laboratoire du Geste<sup>42</sup> regroupant chercheurs et artistes. De très nombreux ouvrages sur la thématique des représentations contemporaines du corps sont ainsi parus ces dernières années. Nous en citerons quelques-uns comme celui d'Alexandra Poulain, «*Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*»<sup>43</sup>, l'ouvrage collectif «*A bras le corps – Matérialité, image et devenir des corps*»<sup>44</sup>, «*Le Corps en jeu*» de Odette Aslan<sup>45</sup>, ou encore «*L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*» de Michel Bernard<sup>46</sup>. Pippo Delbono, dans son livre «*Le Corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un autre langage*»<sup>47</sup>, ou encore Yoshi Oida avec «*L'acteur invisible*»<sup>48</sup>, ont également contribué à étayer ces interrogations sur le devenir des représentations, du travail corporel et sur celui de l'interprète en scène. D'autres ouvrages comme celui collectif titré «*Corps en scènes*»<sup>49</sup> ou encore l'article de Aurore Chestier «*Du corps au théâtre au théâtre-corps*»<sup>50</sup> répondent également à cette

41 Tackels Bruno, *Les Ecritures de plateau – Etats des lieux*, Besançon, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2015

42 Laboratoire du Geste: [www.laboratoiredugeste.com](http://www.laboratoiredugeste.com)

43 Poulain Alexandra, *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Editions Presses universitaires du Septentrion, 2011

44 Vannouvong Agnès et Etienne Noémie, sous la dir., *A bras le corps – Matérialité, image et devenir des corps*, Paris, éditions Les Presses du Réel, 2013

45 Aslan Odette, sous la dir., *Le Corps en jeu*, Paris, collection Arts du Spectacle, Editions CNRS, 1994

46 Bernard Michel, *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, collection La Recherche en Danse, Éditions Chiron, 1986

47 Delbono Pippo, *Le Corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un autre langage. 6 entretiens romains par Hervé Pons, op.cit.*

48 Oida Yoshi, *L'acteur invisible*, Arles, collection Le Temps du Théâtre, Editions Actes-Sud, 2008

49 Besson Mireille, Courtet Catherine, Lavocat Françoise, Viala Alain, sous la dir., *Corps en scènes*, Paris, éditions du CNRS, 2015

50 Chestier Aurore, *Du corps au théâtre au théâtre-corps*, revue *Corps* 1/2007 (n° 2), p. 105-110, [en ligne] URL : [www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm](http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm). DOI : 10.3917/corp.002.0105.

interrogation sur les mutations en cours. Ces exemples de recherches et de réflexions autour du corps, du théâtre contemporain et des arts performatifs ne sont évidemment pas exhaustifs. Ils montrent par contre la pluralité des interrogations et des explorations qui dessinent le paysage contemporain de la création scénique sous toutes ses formes. Ils démontrent également la difficulté actuelle de pouvoir classer les différents genres scéniques de toutes ces créations. Ces dernières, brouillant pistes et langages, participent au besoin d'instaurer une nouvelle vision du paysage contemporain de la scène dans son instabilité, en le regardant sous l'angle de la liminalité, terme d'abord emprunté à l'anthropologie, puis réutilisé en géographie, et qui caractérise une « étendue issue du passage et de la transition »<sup>51</sup>.

### *Esthétiques du métissage*

Dans le champ de recherche lié aux esthétiques théâtrales et au contexte colonial et post-colonial, Christine Douxami, avec « *Danse-Théâtre et anthropologie* »<sup>52</sup> mène une analyse réfléchissant à l'impact de la rencontre des matrices africaine et coloniale portugaise au sein de ces manifestations métisses. Pour le cas plus particulier du Brésil, la chercheuse s'est intéressée aux représentations de la diaspora africaine issues de l'époque coloniale. Là encore, il est à noter cette convergence qui fait sens pour nous dans cette recherche, entre esthétique, histoire et mouvements des populations. Sylvie Chalaye, dans plusieurs ouvrages tels que « *Monde noir et scènes contemporaines* »<sup>53</sup>, « *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: Le Syndrôme Frankenstein* »<sup>54</sup> ou « *Théâtres en écritures* »<sup>55</sup> regroupe également différentes analyses sur les mutations des esthétiques et des points de vue de la scène dues aux diasporas africaines et caribéennes en France. Un article paru dans le journal *Le Monde* et écrit par Catherine Bédarida présente également une réflexion sur l'exil et la création par un des artistes de notre corpus, Koffi Kwahulé, titré « *Koffi Kwahulé, africain et citoyen du monde* »<sup>56</sup>. Afin

---

51 Fourny Marie-Christine, *La frontière comme espace liminal*, journal of Alpine research, revue de géographie alpine [en ligne], 101-2, 2013, mise en ligne le 7 avril 2014, URL: <http://rga.revues.org/2015> ; DOI: 10.4000/rga.2115

52 Douxami Christine, *Danse-théâtre et anthropologie. Un rapport dialogique entre soi et l'autre*, in *Etudes Théâtrales*, N° 49/2010, *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Bruxelles, Centre d'Etudes Théâtrales, pp. 191-198.

53 Chalaye Sylvie, sous la direction de, *Monde noir et scènes contemporaines*, Revue Africultures, Paris, Editions L'Harmattan, 2002

54 Chalaye Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Montreuil s/ Bois, Passages francophones, Editions Théâtrales, 2004

55 Chalaye Sylvie, *Théâtres en écritures*, Revue Africultures n°10, Paris, Editions L'Harmattan, septembre 1998

56 Bédarida Catherine, *Koffi Kwahulé, africain et citoyen du monde*, journal Le Monde, 16 juin 2000

d'étayer l'étendue des réflexions sur la question, notamment au travers du travail de Kwahulé, nous reprendrons ici les mots utilisés par Edem Awumay dans son article « *Le Jazz: les voix de l'exil et de l'ancrage* »<sup>57</sup>:

*«Pour l'écrivain de l'entre-mondes qu'est Kwahulé, le jazz suggère les possibles d'un ancrage de l'art sur une terre mouvante : le port au poète, le port insaisissable, entre Saint-Louis et Memphis. »*

Le politologue Zaki Laïdi, dans « *Les imaginaires de la mondialisation* »<sup>58</sup>, traite des représentations de la globalisation en mettant en avant un «imaginaire de l'effacement» qui pour lui s'entend comme, d'une part, une disparition des frontières et une homogénéisation des cultures, et d'autre part, un imaginaire «différentialiste» sous-tendant une préservation des identités. Nous revoici au sein du paradoxe de la mondialisation, tel que nous l'avions évoqué en début d'introduction, avec deux chemins qui s'ouvrent et semblent se confronter : dans l'un la question de l'identité se pose comme espace de porosité et d'interpénétration – c'est celle qui nous occupe ici, dans toute sa complexité - dans l'autre la question identitaire devient un moyen de préservation ou d'affirmation, contre un « autre » (culture, art, langue etc).

La question du métissage se pose évidemment aussi en anthropologie, notamment avec l'ouvrage très complet sous la direction de François Laplantine, *Métissages de Arcimboldo à Zombi*<sup>59</sup>. Dans le champ de l'esthétique et de la philosophie, de nombreuses recherches ont été mené par Dominique Berthet et d'autres chercheurs au sein du C.E.R.E.A.P. (Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques) de l'IUFM des Antilles et de la Guyane, avec notamment deux ouvrages de référence : *Une esthétique de la rencontre*<sup>60</sup> et *Vers une esthétique du métissage*<sup>61</sup>, parus aux éditions de l'Harmattan.

---

57 Awumay Edem, *Le Jazz: les voix de l'exil et de l'ancrage*, article, [www.organdi.net/article.php?id\\_article=65](http://www.organdi.net/article.php?id_article=65)

58 Laïdi Zaki, «*Les imaginaires de la mondialisation*», in *Mixités, Egalité, Identités*, Revue Projet, 2005/4 (n° 287), p.16-22

59 Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissages – de Arcimboldo à Zombi*, Paris, collection Agora – Pocket, Editions Pauvert, 2001 [texte intégral]

60 Berthet Dominique, sous la dir., *Une esthétique de la rencontre*, Paris, Actes de colloque n°12, collection Les Arts d'ailleurs, Editions L'Harmattan, 2011

61 Berthet Dominique, *Vers une esthétique du métissage*, op.cit.

L'étude de la question identitaire dans le théâtre africain issu des diasporas pourrait peut-être s'articuler dans un entre-deux, comme le développe le laboratoire SeFeA de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, par exemple. Ces aspects sont développés également dans un article de Alice Carré sur « *La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain* »<sup>62</sup>. Katia Légeret analyse, pour sa part, la question de l'entre-deux et de l'interstice dans le spectacle de Pina Bausch, « *Bamboo Blues* », dans son article « *Rythmes, air et tissus blancs : l'art des transitions entre les cultures dans Bamboo Blues de Pina Bausch* »<sup>63</sup>. Marie Redonnet, Maryse Condé et Assia Djebar explorent, elles, la question du corps de la femme dans le contexte de la mondialisation des biens et des médias, dans l'ouvrage collectif « *Le corps mondialisé* »<sup>64</sup>. Des chercheurs inscrits dans l'espace de la critique de l'art contemporain ont également mené des recherches sur la question du déplacement au sein de la mondialisation, comme le démontre le colloque déjà cité<sup>65</sup>, durant lequel ont été présentés des travaux tels que celui de Marion Hohlfeldt, *D'ailleurs, c'est ici. Du déplacement à l'image du déplacement*.

#### *Plan de la recherche*

Nous présenterons maintenant les différentes étapes de notre investigation qui constituent le plan de notre recherche :

La *Première partie* sera la mise en contexte de la recherche. Nous y aborderons d'abord la question de la *Mondialité*, à la fois dans sa définition mais aussi dans une différenciation d'avec la scène dite « interculturelle ». Nous inscrirons ensuite la recherche dans les nécessaires apports et héritages de la scène du 20<sup>ème</sup> siècle pour nous diriger ensuite vers un des aspects caractéristiques de notre recherche : la présence et les écritures du corps sur la scène contemporaine. Cette vision panoramique nous permettra d'appréhender les multiples représentations de la scène aujourd'hui avant de nous diriger vers les spécificités des œuvres des artistes de notre corpus.

---

62 Carré Alice, *La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain*, op.cit.

63 Légeret Katia, *Rythmes, air et tissus blancs : l'art des transitions entre les cultures dans Bamboo Blues de Pina Bausch*, revue Agôn, N°1: Interstices, entractes et transitions, L'interstice en scène, Dossiers, mis à jour le: 09/12/2008, [En ligne], URL: <http://agon.enlsh.fr/index.php?id=719>.

64 Condé Maryse, Djebar Assia, Redonnet Marie, sous la direction de Typhaine Leservot, *Le corps mondialisé*, collection le corps en question, Paris, éditions L'Harmattan, 2008

65 *Formes de déplacement dans la création artistique contemporaine*, op.cit.

La *Deuxième partie* traitera ainsi des différences et des convergences entre les artistes du corpus et leurs œuvres. Elle mettra à jour les différents aspects esthétiques et les différents procédés d'écritures pour créer le socle nécessaire au déploiement de notre hypothèse en *Troisième partie*. Cette *Deuxième partie* sera donc le point de départ, le socle basé sur l'observation et l'analyse des œuvres avant d'entrer dans les apports théoriques qui constitueront la *Troisième* et *Quatrième parties*.

La *Troisième partie* déploiera l'hypothèse selon laquelle les œuvres de notre corpus dépendent, dans leur processus et procédés de création, de la notion de déplacement, d'errance et d'exil donnée, entre autre, par la *Mondialité* et la *poétique de la Relation*. Outre la pensée de Glissant, cette approche nous conduira à voyager au travers de la pensée de philosophes, poètes, critiques d'art et mouvement culturels et artistiques, notamment dans le Baroque et ses résurgences, comme nous l'avons vu précédemment dans le paragraphe sur la posture et la méthodologie de la recherche. Cette partie sera émaillée d'analyses scéniques qui nous permettront de garder le lien avec la pratique scénique et l'expérience du sensible.

Par une approche plus théâtrale et différentes analyses scéniques (comme dans la *Deuxième partie*), la *Quatrième partie* aidera à formuler l'hypothèse de l'émergence d'un nouveau paradigme de la scène. Cette dernière partie donnera une sorte de synthèse des *Deuxième et Troisième parties* en créant des passerelles entre scène contemporaine, *Mondialité* et écriture de la *présentation*. En outre, elle proposera l'élaboration d'une éthique et d'une esthétique de la traduction.

Trois *intermezzi* poétiques ponctueront en outre la recherche dans l'objectif, d'une part, de rappeler la notion d'expérience relevant du sensible dans l'approche première des œuvres et, d'autre part, dans l'objectif de créer des zones de respiration où le lecteur sera, à son tour, en prise avec son imaginaire.





# **Première Partie**



# **Héritages et croisements**



## I- Mondialisation et *Mondialité*

Le contexte spatio-temporel, dans lequel évolue et se développe la scène contemporaine en Europe, entraîne une évolution dans le cadre des représentations que l'on se fait de l'autre mais aussi de soi. Les représentations et les écritures du corps se retrouvent dans le cadre mouvant de cet entre-deux. Ce dernier aspect, qui occupe la scène et le déploiement de l'imaginaire des artistes, fluctue également au niveau des esthétiques et des langages utilisés sur le plateau. Les frontières, là-aussi, sont devenues poreuses et mobiles. Les limites du cadre traditionnel de la représentation se dématérialisent et engendrent des rencontres, des superpositions et des entremêlements. C'est en ce sens que nous pensons essentiel de mettre en rapport ces phénomènes avec celui de la *Mondialité*<sup>66</sup> conceptualisé par Glissant, dans son approche esthétique et éthique.

Avant que de développer la *Mondialité* conceptualisée par Glissant, il nous semble important de revenir sur le terme de *Mondialisation* et ce qu'il renferme en terme de processus. Nous le comparerons ensuite avec le processus de la *Mondialité*, développant ainsi ce que nous avons déjà rapidement abordé en introduction.

Depuis le début des années 1990, le terme de *Mondialisation* désigne avant tout une nouvelle étape dans l'inclusion planétaire de phénomènes à la fois économiques, financiers, écologiques et culturels. Cependant, en nous appuyant sur les travaux de la géographe Géraldine Djament-Tran, il nous paraît judicieux de prendre une perspective historique afin de rappeler que, autour de la Méditerranée et dès l'Empire romain, une première mondialisation s'organisait déjà comme un véritable laboratoire d'une proto-mondialisation<sup>67</sup>. Il faudra ensuite attendre le XVe siècle pour que se mette en place une connexion entre différentes sociétés, notamment les pays de l'Ancien Monde (l'Europe) et le Nouveau Monde (les Amériques) qui allait produire, dans un entrelacs de rencontres, relations, massacres et destructions, des processus d'hybridation et de

---

66 Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, Poétique III, Paris, Gallimard, 1990 ; *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996 ; *Traité du Tout-Monde*, Paris, éditions Gallimard, 1997

67 Djament-Tran Géraldine, *Rome et le processus de mondialisation*, *Annales de géographie* 2009/6 (n° 670), [article en ligne], p. 590-608. DOI 10.3917/ag.670.0590

métissage culturels.

La question du métissage mérite que l'on s'y arrête un instant afin d'explicitier la façon dont nous pensons ce terme. En effet, ce concept est utilisé différemment selon les époques et les points de vue. Afin de rallier la pensée de Glissant à la notre, nous passerons d'abord par la présentation du point de vue de l'anthropologue François Laplantine. Ce dernier donne l'esquisse d'une pensée du métissage comme «une succession de rapports historiques (précaires) liés à des mouvements rythmiques qui ne cessent de se transformer.»<sup>68</sup> Il rajoute que pour lui la pensée du métissage «voudrait être une invitation à une vision plurielle du monde appelant la variation des perspectives, des lectures et des écritures.»<sup>69</sup> Concernant le point de vue de Glissant, celui-ci définirait plutôt cette vision plurielle du monde comme un processus de «créolisation», précisant par là des variantes d'avec le métissage.

*« Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes de métissage peuvent concentrer une fois encore. »<sup>70</sup>*

Cette précision dans la pensée de Glissant nous semble cruciale pour le développement de notre recherche. En effet, nous remarquerons plus loin que les artistes de notre corpus s'engagent effectivement dans un processus de créolisation au sein de leurs œuvres (cf : *Troisième partie, I. Une pensée du déplacement*). Ils appellent ainsi dans leur création à une démultiplication dans l'utilisation d'éléments esthétiques, culturels et catégoriels et produisent ainsi des résultantes imprévisibles qui empêchent de les assigner dans un espace particulier, si ce n'est l'espace mobile du déplacement.

Mais reprenons le fil du processus de la *Mondialisation* à l'œuvre dans les Amériques, là où nous l'avions laissé, par le biais des travaux de Djament-Tran. Par la suite donc, ce processus va se centrer sur l'Atlantique – notamment avec la *Traite* des

---

68 Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissages – de Arcimboldo à Zombi*, op.cit., p.13

69 *Ibidem*, p.17

70 Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p.46

esclaves venus du continent africain - pour culminer au XIXe siècle avec la naissance d'un espace mondialisé des échanges, dans ce que nous pourrions nommer la grande période coloniale. L'ouverture de nouvelles routes maritimes (notamment le canal de Suez et celui du Panama), l'augmentation des flottes marchandes dans les pays européens et américains, ainsi que l'extension du chemin de fer multiplient les échanges. Cette multiplication des échanges contribue à déplacer des millions de femmes et d'hommes dans le monde, notamment au sein des empires coloniaux. A partir de là, dans un processus fait de ruptures (notamment durant la Deuxième Guerre Mondiale et la Guerre Froide) mais évoluant constamment, la mondialisation s'est mise en place. Selon l'OCDE<sup>71</sup>, la mondialisation actuelle s'est déroulée ainsi selon au moins trois étapes majeures: après l'internationalisation (le développement des flux d'exportation) et la trans-nationalisation (l'essor des flux d'investissement et des implantations à l'étranger), s'est développée la mise en place de réseaux mondiaux de production et d'information, notamment via les NTIC (nouvelles technologies d'information et de communication). Cette dernière étape de la mondialisation, que l'on appelle aussi globalisation (traduction de l'anglais *globalization*), aurait ainsi produit l'émergence d'une culture du réseau et de la ramification, entrant en conflit avec l'idée de territoire et de racine qui avait prévalu jusqu'alors.

C'est cette nouvelle pensée du réseau qui va pouvoir nous aider à entrer dans la pensée glissantienne de la *Mondialité*. Glissant a reformulé cette pensée de la ramification en utilisant le concept de rhizome, dans une alliance conceptuelle avec Deleuze et Guattari<sup>72</sup>, pour incarner cette pensée du réseau qu'il oppose à la pensée de la racine unique.

Deleuze et Guattari :

*« Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, [...] sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états »<sup>73</sup>*

---

71 OCDE: Organisation de coopération et de développement économiques

72 Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, *Mille plateaux*, collection Critique, Editions de Minuit, 1980

73 *Ibidem*, p.32



« [...] Un rhizome ne commence et n'aboutit pas. Il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et...et...et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. »<sup>74</sup>

Glissant :

« La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils (Deleuze et Guattari) lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux [...]. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. »<sup>75</sup>

Cependant cette pensée du rhizome, dans un espace planétaire mis en réseau, n'empêche pas de profondes disparités, ni des situations paradoxales. Comme l'observe Glissant, la mondialisation a engendré à la fois des centres d'impulsion et des périphéries, des espaces intégrés ou au contraire délaissés. Les espaces qui restent moteurs et acteurs de la mondialisation sont reliés à des réseaux au travers d'une toile indistincte, construite tout d'abord par les grandes mégalo-pôles. Le reste du monde, pendant longtemps, en est resté exclu. Désormais il s'avère que la logique du réseau et des NTIC, au travers des échanges en flux constant, échappent aux seuls pays riches. Cette logique se diffuse en étoiles et archipels, au détriment de la notion de territoires physiques. Cela n'efface pas pour autant les notions de territoires symboliques, liés notamment à la notion de construction identitaire. A contrario, nous remarquerons, dans la *Deuxième partie* de la recherche dédiée aux artistes du corpus, que l'adhésion à une pensée de la *Mondialité* générerait plutôt un processus d'ouverture dans lequel on pouvait reconnaître ce que nous avons appelé des *identités mouvantes* (cf : *Deuxième partie*, I., 2., 2.2). Celles-ci évolueront, non pas, dans des territoires clos mais bien dans des territoires *flottants* relevant d'un esthétique de la *migrance* (cf : *Troisième partie*, I., 1., 1.5), résonance de la *Poétique de la Relation* chez Glissant.

« L'enjeu est pourtant là. Les contradictions des Amériques, les convulsions du Tout-Monde sont pour nous indémêlables tant que nous n'aurons pas résolu dans nos imaginaires la querelle de l'atavique et du composite, de l'identité racine unique et de l'identité relation. »<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.36

<sup>75</sup> Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit.*, p.23

<sup>76</sup> Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde*, *op.cit.*, p. 38

Passer du terme de *Mondialisation* vers le terme de *Mondialité*, c'est donc s'inscrire dans cette pensée de la Relation. C'est soutenir que les processus de mondialisation, engendrant des déplacements à la fois anthropologiques, philosophiques et culturels, peuvent accepter l'émergence d'esthétiques plurielles, si on les perçoit, non pas dans une hiérarchie ou une subordination, mais dans des relations d'équivalence. L'artiste, partie prenante de cette pensée de la *Mondialité* et de la *Relation*, se retrouve porteur d'une mise en relation entre (au moins) deux imaginaires, deux visions, deux sensibilités différentes du monde et de l'Histoire. Il détient la possibilité de créer une œuvre «trans»: trans-culturelle, trans-artistique, trans-historique (cf : *Troisième partie*, II., 2., 2.4 *Écritures Trans- : une réinvention du baroque*). La *poétique de la Relation*, dans laquelle s'inscrit la *Mondialité*, dessine ainsi une évolution des imaginaires, incitant à inventer de nouveaux moyens et outils de traduction et d'analyses à même de saisir toute la complexité des pratiques artistiques qui s'élaborent dans notre contemporanéité.

*«C'est revenir aux opacités, fécondes de toutes les exceptions, mues de tous les écarts, et qui vivent de s'impliquer non à des projets, mais à la densité réfléchie des existences.»<sup>77</sup>*

### **1. Mondialité et Interculturel: une divergence fondamentale**

Lorsque nous parlons de métissage, de créolisation, d'hybridation, d'entremêlement des cultures, arrive rapidement le terme d'interculturel. Mais les œuvres (et les artistes qui les créent) lorsqu'elles s'inscrivent dans une pensée de la *Mondialité* et de la *Relation*, ne relèvent pas de l'*inter-* mais plutôt du *trans-*, comme nous venons de le définir et comme nous l'illustrerons tout au long de cette recherche. Se pose donc la question, à ce stade, de saisir en quoi les œuvres et processus de création inscrits dans une pensée de la *Mondialité* se différencieraient-ils de la scène dite *interculturelle* ? Et surtout pourquoi ces différences seraient-elles importantes pour saisir les enjeux des processus de création ?

---

<sup>77</sup> Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p. 211

En nous appuyant sur les sources données par Pavis<sup>78</sup>, nous remarquons qu'en France, la scène interculturelle prend ses racines dans la rencontre entre les arts et les lettres entre le 18ème et le 19ème siècles. L'idée d'interculturalité, fort liée à la notion d'exotisme, s'intensifie ensuite dans les années 1920 et 1930, notamment via les théories théâtrales de Antonin Artaud, ou via les essais et récits de voyage de Pierre Loti ou encore Victor Segalen. L'idée d'interculturalité perdure jusqu'à l'époque contemporaine, avec un fort regain dans les années 1970 où naîtra le terme à proprement dit. La notion d'exotisme qui y est reliée nous semble essentielle à décrypter à ce stade. Nous ferons ainsi un lien entre exotisme et interculturalité, exotisme et *Mondialité* pour ensuite saisir de quelles manières ces deux notions, pourtant reliées a priori à l'idée d'exotisme, nous semblent si divergentes.

## 1.1 De l'exotisme

Le terme exotique vient du grec *exôticos* qui signifie ce qui est étranger ou extérieur au sujet. D'après l'historienne Anaïs Fléchet<sup>79</sup>, l'adjectif « exotique » émerge à l'époque des grandes découvertes, notamment celle du continent américain au XVIème siècle. On en voit les premiers exemples dans le *Quart Livre* (1552) de Rabelais, qui joint l'emploi du terme « exotique » au terme de « pérégrin », soulignant de la sorte la pratique du voyage, du mouvement et du déplacement. Cet adjectif qualifiera peu à peu, outre des productions d'objets, des terres, des villes ou des mondes lointains, mais aussi des représentations que l'on se fait de l'Autre.

Selon Fléchet, il faudra attendre le XIXème siècle pour que l'adjectif devienne substantif sous le terme d'« exotisme ». Tout au long du XXème siècle, ce terme aura des connotations tour à tour positives ou négatives. Nous nous attacherons, de notre côté, à la notion d'exotisme valorisée en littérature par Victor Segalen dans son livre posthume *Essai sur l'exotisme*<sup>80</sup>, que Glissant cite à plusieurs reprises dans son œuvre.

Au cours de ses nombreux voyages en Asie, Segalen s'est interrogé sur

---

78 Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op.cit., p. 130-134

79 Fléchet Anaïs, *L'exotisme comme objet d'histoire*, [article en ligne], Revue *Hypothèses* 2008/1 (11), p. 15-26, URL: DOI 10.3917/hyp.071.0015

80 Segalen Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, collection Biblio Essais, Editions Le Livre de Poche, 1986

l'exotisme. A l'époque (dans les années 1920) le contexte colonial et les échanges accrus qui en découlaient, notamment ceux d'ordre économique et marchand, engendraient une diminution notable des distances, et par là, un désir d'expliquer, de simplifier et de rendre transparentes des cultures qui jusque là étaient demeurées opaques et mystérieuses. Segalen déplorait cet état de fait. Sa réflexion poussait ainsi à interroger les images de l'autre, les stéréotypes et les normes qui y présidaient, tout en valorisant la figure de l'*exote*, cet errant qui traversait des mondes exotiques en étant transformé par ce qui le traversait à son tour. Segalen valorisait de la sorte « une esthétique du Divers »<sup>81</sup> que Glissant reprendrait plus tard pour développer son concept de *Mondialité* et sa *Poétique de la Relation*. L'exotisme amenait ainsi une réflexion sur la question des frontières culturelles, sur le désir des confins, en dessinant les contours d'une histoire du voyage et, par ce biais, du corps qui se déplaçait et des nouvelles représentations que cela allait produire. Cependant, Tzvetan Todorov, dans son essai *Nous et les autres*<sup>82</sup>, note que la notion même d'exotisme est constituée d'un véritable paradoxe. En effet, à la suite de Todorov, nous remarquons que les « meilleurs candidats » au rôle d'idéal exotique sont les populations ou les cultures les plus éloignées ou les plus ignorées des nôtres. De ce constat surgissent au moins deux questions : La méconnaissance des autres et l'incapacité à les voir tels qu'ils sont, seraient-elles synonymes de valorisation ? Et par ailleurs, ne serait-ce pas ambigu de louer l'autre simplement parce-qu'il est différent de soi ? Todorov y voit ainsi un paradoxe dans lequel la connaissance de l'autre (qui devient ainsi proche de soi) est incompatible avec l'exotisme, et sa méconnaissance (qui induit le mystère et la distance dans lesquels peut croître l'exotisme) est inconciliable avec l'éloge que l'on pourrait faire de l'autre. Pourtant c'est, selon Todorov, ce que l'exotisme, via Segalen notamment, voudrait être : un éloge dans la méconnaissance. Dans cette recherche, nous verrons comment Glissant reprend cette vision paradoxale segalienne et la traduit dans l'espace de la *Mondialité* et dans celle de la *Relation*.

A l'époque de Segalen, on pouvait retrouver cet exotisme, ce désir de l'ailleurs, dans des scénographies décoratives, des mises en jeu et des danses inspirées par d'autres traditions. Ces dernières, dans la première moitié du 20ème siècle, étaient le plus

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p.41

<sup>82</sup> Todorov Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, collection Points/Essais, Editions du Seuil, 1989, p.356

souvent d'inspiration orientales ou africaines. On repère cette appétence dans les Ballets Russes de Serge de Diaghilev qui présente à cette époque des spectacles mettant en scène une Russie de légende et un Orient mythique comme dans le ballet *Shéhérazade* (1910) ou le *Dieu bleu* (1912). On le voit également au travers du succès remporté par le jazz afro-américain qui se déverse dans les clubs parisiens dès les années 1920, ou encore par la danse de Joséphine Baker, figure d'une Afrique érotisée et fantasmée dans la *Revue Nègre*.

Dans l'histoire culturelle et artistique européenne de la première moitié du 20ème siècle, cet attrait pour l'exotisme et par extension pour le corps de l'Autre a été, illustré par les travaux de Sylvie Chalaye dans son ouvrage *Du noir au nègre : l'image du Noir au théâtre*<sup>83</sup>. Il a été également présenté dans l'ouvrage *Zoos humains et exhibitions coloniales*<sup>84</sup>, réalisé par un collectif d'historiens.

On retrouve cette appétence pour les cultures exotiques dans les influences picturales et sculpturales de certains artistes comme Picasso, Matisse ou encore Braque, inspirés notamment par « l'art nègre », transformant et traduisant dans leur œuvre ce goût pour l'ailleurs qui les amènent à créer autrement.

Cet attrait pour l'exotisme allait s'étendre ensuite à des cultures de plus en plus lointaines au fur et à mesure des facilités de déplacements et d'échanges. Une intensification significative de ces derniers allait s'opérer après la deuxième Guerre Mondiale avec l'avènement du tourisme de masse. Celui-ci amènerait à réfléchir à ce que disait Segalen une trentaine d'années plus tôt : « Du perfectionnement des Voyages et des menaces qui en découlent pour la persistance de la saveur d'exotisme. Ainsi entendue, comme partie intégrale du jeu de l'intelligence humaine, la sensation du Divers n'a rien à craindre des Cook, des paquebots, des avions... ».<sup>85</sup>

L'Autre était désormais à nos portes, perdant ainsi de son mystère premier. Le monde, ainsi relié, semblerait ne garder de l'exotisme qu'une vision simplifiée et rabâchée à l'image, cent fois reproduite dans les vitrines des voyagistes : une étendue d'eau nacrée dans laquelle se reflètent les rochers emblématiques de la Baie d'Along.

---

83 Chalaye Sylvie, *Du noir au nègre: l'image du noir au théâtre (1550-1960)*, op.cit.

84 Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Derro Eric, Lemaire Sandrine, *Zoos Humains et Exhibitions coloniales – 150 ans d'invention de l'Autre*, Paris, Editions La Découverte, 2011

85 Segalen Victor, *Essai sur l'exotisme*, op.cit., p.47

Si l'on s'éloigne de la notion controversée d'exotisme, on s'aperçoit que, parallèlement à cette reproduction à l'infini d'images dites « exotiques » dans lesquelles l'énigme a été remplacée par le rêve accessible, la relation à l'altérité culturelle s'est complexifiée par ailleurs dans le rapport entre artistes de pays et cultures différentes, et leurs processus de création. C'est peut-être cet aspect qui peut nous permettre de repenser à nouveau l'autre, dans autre chose que la transparence et la simplification engendrées par la mondialisation ; et que nous pensons alors dans les espaces de la *Mondialité*, défendus par Glissant.

Les artistes contemporains travaillent en relation avec de nombreuses autres cultures, de manière directe ou indirecte, comme lors de leurs déplacements géographiques pendant les temps de résidence ou de tournées, en répétant et créant avec d'autres artistes issus de différentes cultures et idiomes, dans des coproductions internationales, ou venant eux-mêmes d'autres pays et travaillant dans leur nouveau pays d'accueil. Par ailleurs, la composition de la société actuelle, qu'elle soit française ou plus généralement occidentale, est faite de multiples tissages de cultures liées aux différentes migrations du 20<sup>ème</sup> siècle et du 21<sup>ème</sup> siècle en cours, poursuivant ainsi la transformation des sociétés actuelles. Là se situe, selon nous, un des aspects importants qui peut aider à repenser les notions de proche, de lointain, d'exotisme et de transferts culturels qui alors n'auraient plus rien à voir, dans leur processus, à la notion d'interculturalité.

## **1.2 Objectifs et processus divergents**

Après ce bref aperçu de l'évolution de la notion d'exotisme, et de ce que cela a produit en terme de faits culturels, il s'agit de revenir à la question initiale qui est de comprendre pourquoi la vision exotique de l'autre puis l'attrait pour l'exotisme dans la production de biens culturels et artistiques, s'est soit transformée en faits interculturels, soit s'est inscrite dans une pensée de la *Mondialité*, relevant de faits transculturels.

Selon nous, ces divergences sont à observer au travers de deux points

déterminants qui en s'entremêlant créés une divergence fondamentale. Il est nécessaire d'abord d'observer la vitesse accrue des échanges qui emmêle, de façon chaque fois plus imbriquée, les éléments culturels qui se maintenaient auparavant relativement différenciés. La distinction entre éléments culturels différenciés comme système qui pouvait permettre de définir l'interculturel, devient donc de plus en plus complexe. Le deuxième point déterminant, à mettre en relation avec le premier énoncé, est marquée par le fait que la pensée de l'*Interculturel* défendrait plutôt une authenticité des cultures, une source, alors que la pensée de la *Mondialité* souhaite s'éloigner de toute recherche d'origine. Cet aspect nous semble essentiel pour comprendre la *Mondialité*. Nous y reviendrons, par ailleurs, dans la *Troisième partie* (cf : I., 1., 1.3, *Radicants et nomades : voyages et traductions*).

Les scènes inscrites dans les processus de la *Mondialité* iraient ainsi vers une hybridation et une *créolisation* d'éléments culturels. Dans ce processus, il n'y a donc pas de retour aux origines, ni de recherche de pureté, de racine, mais un renvoi perpétuel à une hybridation des genres ou des pratiques. Se joue ainsi une accumulation d'éléments culturels et esthétiques sans hiérarchie de valeur, rendant multiples les signes et les récits. Nous l'avions remarqué plus haut avec l'énonciation des concepts de rhizome chez Deleuze et Guattari puis chez Glissant.

A contrario, les scènes interculturelles opposeraient ou composeraient avec au moins deux cultures afin de les mettre en lien. Elles ne chercheraient pas ainsi à traduire en brouillant les frontières, elles rechercheraient le *dialogue*. Elles se construisent ainsi dans une structure dialogique, de soi vers l'autre, en maintenant la source, l'origine de chaque interlocuteur, inscrit dans *sa culture*.

Les scènes inscrites dans une pensée de la *Mondialité* produiraient, elles, plutôt une traduction composée de plusieurs apports (culturels, artistiques, langagiers) et créeraient de la sorte de nouvelles écritures, de nouvelles esthétiques qui n'auraient pas de source unique mais une ramification de sources.

Par ces illustrations, nous comprenons que le processus n'est pas le même et ne vise pas les mêmes objectifs. D'un côté l'*inter-*, vise le dialogue des cultures dans des rapports plus ou moins hiérarchisées ou valorisées, de l'autre le *trans-* vise la transformation, la traduction, dans une absence de hiérarchie, disparue par le fait même

de traduire plusieurs données, influences culturels ou artistiques, leur enlevant toute racine (source) première.

Nous reviendrons sur le concept de *Mondialité* que nous développerons au sein de la *Troisième partie* de la recherche en créant une mise en réseau avec d'autres concepts, d'autres apports théoriques et des illustrations scéniques des œuvres de notre corpus.



## II. Le corps et ses écritures

*«Le spectacle du corps est enclos dans des modes de récits et de figuration, mais il investit tous les genres, avec des codes où chaque genre invente des seuils de tolérance et de prédilection.»<sup>86</sup>*

Au sein de notre approche, le corps est à penser comme objet complexe de réflexion, entrelacé et entre-tissé par des relations qui relèvent comme nous venons de le voir ci-dessus, par des modes de récits, de figuration et de représentation qui le génèrent, le sous-tendent et en même temps l'excèdent. Le corps se pense alors comme sujet et objet fluctuant, mouvant, enserré dans un faisceau de contextes, de regards, de perceptions. Il a à la fois des contours nets, dans sa matérialité de chair, et des délimitations mouvantes dans ses représentations et figurations.

Notre travail d'analyse et d'interprétation des représentations du corps sur la scène contemporaine doit ainsi prendre en considération au moins trois critères: d'abord une prise en compte du contexte culturel et historique dans lequel il s'inscrit, ensuite une prise en compte des émotions qu'il provoque, et pour finir une prise en compte de sa présence même. En prenant en considération ces critères d'appréciation, les différentes formes de représentations du corps peuvent permettre une lecture et une analyse de ce qui se joue à sur la scène contemporaine, et par extension, ce qui contribue aux processus d'élaboration de ces représentations. Grâce à cette pluralité d'approches, le corps devient un objet d'études privilégié au croisement de plusieurs disciplines, que nous déploierons ici dans le champ de l'anthropologie, de la philosophie et de l'esthétique.

Les représentations du corps dans les arts, et notamment dans ceux de la scène, donnent à voir et sentir une tension contradictoire, sans cesse renouvelée, entre quête de

---

<sup>86</sup> Fragonard Marie-Madeleine, in Bouteille-Meister Charlotte et Aukrust Kjerstin, sous la dir . de, *Corps sanglants, souffrants et macabres XVIe-XVIIe siècles.*, Paris, Editions Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.352

véracité, de sublimation, de dépassement et recherche esthétique. Cette tension démontre, selon nous, les mutations qui s'opèrent continuellement au sein de nos sociétés sur la question du corps et de ses représentations. Ces mutations suscitent, de part leurs multiplicités, des jugements de valeurs très différents revenant cycliquement sur le devant de la scène, et se réajustant au contexte contemporain.

Selon Odette Aslan<sup>87</sup>, le corps a repris un rôle prépondérant sur les scènes occidentales. Durant les trente dernières années, cette attention au corps a provoqué un renouvellement des types d'apprentissages et de techniques, de styles d'interprétation et d'écritures. Dans un même temps, comme nous le verrons dans les chapitres à suivre, le décloisonnement des arts, induit par cette attention particulière au corps, a permis de multiples échanges et transversalités entre les domaines chorégraphiques et dramatiques (cf : *Première partie, II., 2. Corps, théâtre et danse : rencontres et traductions*).

Comment donc parler des représentations du corps et de ses écritures sans prendre la mesure de ces multiplicités de discours, de récits et de croisements qui démontre la complexité de l'objet corps ? Au fil des dernières décennies, le corps en scène en affirmant sa présence est devenu le lieu même de la création. Il est devenu à la fois un corps en jeu et un corps *théâtre du drame*, lieu ouvert à toutes les possibilités de métamorphoses et d'interactions. Il n'est ainsi plus seulement un organe phonateur, un instrument de figuration d'une danse ou d'un récit, un instrument de reproduction d'un geste, d'une action ou d'une chorégraphie. Il transmet un réseau de signifiants et de tensions qui donne à percevoir toute la complexité du monde qui l'habite et l'entoure ; monde dans lequel il se souhaite créateur.

---

<sup>87</sup> Aslan Odette, *Le corps en jeu*, Avant-propos, *op.cit.*, p.9

# 1. La place du corps

## 1.1 Filiations, héritages et transferts

Dans la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, Craig, Meyerhold, Piscator ou encore Artaud ont posé le corps comme élément visuel et plastique faisant partie intégrante du théâtre. La dramaturgie visuelle gagne alors en importance, et contribue à faire du texte un matériau scénique à traiter comme les autres éléments du plateau. Joseph Danan<sup>88</sup> parle aussi de "textes-matériaux" qui introduisent une relation inédite entre le travail de la mise en scène, le corps et le texte. Nous nous y pencherons dans le paragraphe dédié à la question du texte dans l'entre-deux du théâtre, de la danse et de la performance (cf : Première partie, II, 2., 2.2). La scène est ainsi amenée à repenser la question du corps et de sa matérialité au travers de nouvelles lectures. L'espace théâtral devient à la fois physique et plastique. Plusieurs metteurs en scène et théoriciens de la scène, comme Copeau, Grotowski, Kantor, puis plus tard Barba, Brook (cf : *Première Partie*, II., 2., 2.1 *Danse et théâtre : le corps en jeu*), Lecoq, Mnouchkine ou encore Wilson, pour ne citer qu'eux, ont développé un travail et une réflexion autour de l'expressivité maximale de l'acteur et d'une présence corporelle au plateau qui se veut à la fois dramatique, poétique et visuelle. Dans la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, viennent se mêler au travail développé au théâtre, les conquêtes et les apports de la danse. Nous pensons, entre autre, à l'apport indéniable de Pina Bausch et de la *Tanztheater* (cf : *Première partie*, II, 2., 2.1), mais aussi à celui de Nancy Stark Smith et Steven Paxton<sup>89</sup> avec leur technique de contact-improvisation, ou encore à l'apport de l'esthétique du Butô grâce à Kazuo Ono.

A ce titre, il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans le cadre des transferts culturels et artistiques qui occupent notre recherche, les danseurs qui ont créé le Butô au Japon dans les années 60 (Kazuo Ono donc mais aussi Tatsumi Hijikata, autre pionnier de ce mouvement) avaient appris eux-mêmes les danses occidentales et ont été influencé par des auteurs tels que Bataille, Genêt ou Artaud<sup>90</sup>. Ces danseurs ont voulu ensuite

<sup>88</sup> Danan Joseph, *Entre Théâtre et Performance: la question du texte*, *op.cit.*

<sup>89</sup> Revue Contact Quaterly, Dance and improvisation journal, URL: <https://contactquarterly.com/cq/about-cq/index.php>

<sup>90</sup> De Lamberterie Domitie, *La métaphysique de la chair – Antonin Artaud et la danse Butô*, Avion, Editions du Cénacle de France,

dépasser et traduire ces acquis en créant un style qui leur serait propre, ancré à la fois dans leur culture tout en gardant un ancrage dans les cultures occidentales. Le Butô, appelé «danse des ténèbres»<sup>91</sup>, est né ainsi dans la fécondité de ces transferts culturels. Nous retrouverons ce déplacement dans les influences du Butô qui, à leur tour, ont nourri la pensée de la danse de Bernardo Montet, artiste de notre corpus, illustrant ainsi ces transferts culturels induits par la *Mondialité*.

## Apports des sciences humaines

Au cours des dernières décennies du 20<sup>ème</sup> siècle, sociologues, anthropologues et philosophes se sont penchés, sur le symbolisme corporel et sur les usages sociaux du corps. Ce dernier a été défini alors comme étant l'un des produits propres à chaque société. Les sémiologues, de leur côté, ont décrit le corps comme étant un système de signes. Les phénoménologues, pour leur part, ont cherché à définir la place du corps dans le monde en pointant la présence chez l'être humain à la fois d'un corps-objet, c'est à dire d'un corps organique, et d'un corps-sujet, c'est à dire d'un sujet ayant un corps avec des intentions, une volonté et des désirs. David Le Breton, anthropologue contemporain a, quant à lui, développé une réflexion autour du corps, notamment dans l'ouvrage collectif « *Le corps, son ombre et son double* »<sup>92</sup>. Pour lui, comme pour beaucoup de chercheurs qui se sont penchés sur la question, comme par exemple le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, l'homme est relié au monde par un tissu complexe d'émotions et de sentiments. Le corps (et son intériorité), matière organique en proie avec le monde, est toujours l'émanation d'un univers social et culturel de valeurs. Pour le philosophe Bernard Michel, qui reprend les idées de Merleau-Ponty développées dans la *Phénoménologie de la perception*<sup>93</sup>, si l'on veut « expliquer cette unité ou entrelacs de nos sens, de nos mouvements et de notre langage entre eux, il faut la situer dans une unité ou entrelacs plus vaste encore, qui est celle ou celui de mon corps avec les autres corps humains, les autres êtres vivants, les autres choses, bref le

---

2012

91 Greiner Christine, Berque Augustin, Boutry-Stadelmann Britta, Frogneux Nathalie, Sadami Suzuki. *Du corps mort vers la vie : le butô selon Hijikata*, in Revue Ebisu, n°40-41, 2008. Actes du colloque de Cerisy. "Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine" pp. 143-152, [en ligne], URL:[http://www.persee.fr/doc/ebisu\\_13403656\\_2008\\_num\\_40\\_1\\_1528](http://www.persee.fr/doc/ebisu_13403656_2008_num_40_1_1528)

92 Le Breton David, *Le comédien et ses doubles: anthropologie du comédien*, in Bianquis-Gasser Isabelle, Le Breton David, Méchin Colette, sous la direction, *Le corps, son ombre et son double*, Paris, éditions L'Harmattan, 2000, p.153

93 Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, collection Tel, Editions Gallimard, 1945

monde même. »<sup>94</sup> Merleau-Ponty définit ainsi le corps propre comme une ouverture immédiate au corps d'autrui. Il n'y a plus en ce sens une « corporéité simple » mais une « intercorporéité »<sup>95</sup>. Nous retrouverons, dans le cadre de la scène et de l'interaction entre comédien, performer, danseur et spectateur, cette même application de l'*intercorporéité* établie par Merleau-Ponty et reprise par Michel Bernard dans laquelle « nous avons un champ perceptif présent et actuel, une surface de contact avec le monde ou en enracinement perpétuel en lui [...] »<sup>96</sup> qui « [...] vient sans cesse assaillir et investir la subjectivité comme les vagues entourent une épave sur la plage ».<sup>97</sup> Le corps et ses représentations, perçus dans leur étendue complexe, dépendent à la fois d'une extériorité les reliant au monde et d'une intériorité construite dans l'entrelacs de la subjectivité et des valeurs de la société à laquelle ils appartiennent.

Dans les arts scéniques, la notion d' « intercorporéité » pourrait être désignée sous le terme de « coprésence », c'est à dire une présence physique et relations entre artiste et spectateur, expérimentant un partage du sensible. Cette coprésence permet de considérer et d'analyser les dynamiques de mise en présence des corps, des pensées, des discours, des imaginaires, des perceptions consécutifs des dispositifs scéniques. Le corps de l'acteur/performer/danseur dans sa coprésence ou son incorporéité avec le spectateur, en face à face ou dans d'autres dispositifs plus inclusifs, peut donc être envisagé comme un espace de médiation, de transmission et de « co-réalisation ». Il est un transmetteur de valeurs, de discours, de normes, à la fois sociales, culturelles, politiques et esthétiques. Cette transmission se fait par le biais du corps – que celui-ci soit d'ailleurs présent ou non sur scène - et devient support de transmission d'un discours, d'un texte, d'un personnage, d'une figure, d'une situation, d'un événement ou d'un espace. Se faisant, la scène travaille toujours sur une expérience du commun.

Selon nous, tous les bouleversements et les questionnements posés face aux mutations liées au corps peuvent donc se retrouver interrogés sur la scène contemporaine. Ces interrogations sont cependant davantage prégnantes dans les

---

94 Bernard Michel, *Le corps*, Paris, collection Essais, Editions du Seuil, 1997, p.52

95 Merleau Monty Maurice, cité in Bernard Michel, *Le corps, op.cit.*, p.53

96 Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p.251

97 *Ibidem*, p.251

créations transdisciplinaires où plusieurs langages sont mobilisés pour faire parler le corps, que ce soit « en tant que signe parmi d'autres signes » ou « textes parmi d'autres textes »<sup>98</sup> ou bien comme élément central et premier. L'anthropologue David Le Breton souligne justement que :

*« La scène de théâtre est un laboratoire culturel où les passions ordinaires dévoilent leur contingence sociale, où elles se donnent à voir sous la forme d'une partition de signes physiques que le public reconnaît d'emblée comme faisant sens. »<sup>99</sup>*

La scène devient ainsi un laboratoire à part entière pour observer les interactions et les mutations du corps contemporain. Le Breton explique encore qu'en s'interposant entre les mimiques et les mouvements du corps, un monde imaginaire s'interpose et « donne son épaisseur à la vie sociale, comme elle remplit aussi la scène du théâtre des significations propres au spectateur. »<sup>100</sup> Et c'est dans cette approche entre soi et l'autre, intériorité et extériorité que se dessinent différentes représentations, différentes visions, différents discours sur le corps, sous-tendant à la fois des esthétiques particulières et une idéologie pouvant être conservée ou être transgressée, comme nous le verrons dans la *Quatrième partie* de cette recherche (cf : I., 2., 2.1, *Représentation et idéologie*).

Grâce à ces apports anthropologiques et philosophiques, nous envisageons donc le corps non plus seulement comme surface sur laquelle on peut écrire et décrire le monde. Il devient également profondeur, sédimentations et volumes, investi et construit par l'imaginaire et la psyché. Dans tous les cas ce corps, comme le souligne Josette Féral, demeure au centre de toutes les expérimentations. Il est « tantôt foyer de perceptions (pour les spectateurs), tantôt porteur de l'action (pour l'interprète), tantôt terrain d'exploration (corps virtuel, mécanisé, ou augmenté de prothèses électroniques) [...] »<sup>101</sup>

Dans tous ces questionnements, toutes ces explorations subsisteront toujours, un

---

98 Marzano Michela, *Penser le corps*, Paris, collection Questions d'éthique, Editions PUF, 2002, p. 2

99 Le Breton David, *Le comédien et ses doubles: anthropologie du comédien*, *op.cit.*, p. 156

100 Le Breton David, *ibidem.*, p.155

101 Féral Josette, *Avant-propos*, in *Pratiques Performatives – Body Remix*, *op.cit.*, p.7

reste, une opacité, une complexité indéchiffrable. Ce reste est sans doute, à l'intérieur de ce foisonnement-là, l'idée d'une corporéité telle que la posait Michel Bernard<sup>102</sup>. Le philosophe l'entendait, à la suite des premières notions d'« incorporéité » que nous évoquions précédemment, comme un processus de structuration-déstructuration-restructuration permanent qui empêcherait de saisir le corps de manière figée.

Pour conclure ce chapitre et introduire ceux à venir, nous remarquons que dans le contexte de notre société occidentale contemporaine, le corps est de plus en plus « conçu comme un objet de représentations, de manipulations, de soins, et de constructions culturelles et médicales [...] »<sup>103</sup>. Les mutations dans notre appréhension du corps, dans notre perception et dans notre vécu, comme nous l'avons remarqué plus haut, sont inextricablement liées à l'environnement culturel et social; environnement qui relève de la mode, des médias, de la médecine, des nouvelles technologies, pour ne parler que de ces espaces là. Ce sont ces différents aspects sur lesquels nous nous pencherons au sein des représentations du corps dans les paragraphes liés au corps souffrant, au corps hybride, au corps mutant ou augmenté, ou encore au corps cyborg (cf : *Première partie, II., 3. De multiples représentations*). Ces mutations dans notre appréhension du corps sont également liées aux nouvelles relations et congruences qui se créent dans le contexte de la *Mondialité*. Nous retrouverons ces mutations et ce qu'elles génèrent, traduites dans les œuvres de notre corpus, au sein notamment du chapitre *Identités mouvantes* (cf : *Deuxième partie, I., 2, 2.2*) qui seront ensuite développées tout au long de notre recherche.

---

102 Bernard Michel, *De la corporéité comme anticorps ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle du corps*, in *Le Corps rassemblé*, Montréal, Agence d'Arc, Université du Québec à Montréal, 1991

103 Marzano Michela, *Penser le corps, op.cit.*, p. 2

## 2. Corps, théâtre et danse: rencontres et traductions

Selon Mickael Kirby<sup>104</sup>, du « Département of Performance Studies » de l'Université de New-York, depuis les années 80 les arts vivants du spectacle occidental s'accomplissent, de façon essentielle, au point de rencontre entre la danse et le théâtre. A partir de ce postulat, autour duquel nous nous rangeons, Kirby effectue une analyse de ce qui caractérise la danse et le théâtre, avec un focus plus important sur la première discipline. Nous les reprendrons en résumé puis nous ferons une incursion dans la danse de Pina Bausch, avant d'aborder le point de vue du metteur en scène anthropologue Eugenio Barba<sup>105</sup> pour continuer d'explorer cette relation au corps qu'entretiennent la danse et le théâtre. Nous poursuivrons par une visite du côté du théâtre du metteur en scène Peter Brook<sup>106</sup>, afin de comprendre quels sont, pour lui, les enjeux du corps chez l'acteur. Ces différentes incursions dans la pensée des metteurs en scène, chorégraphes et chercheurs de la fin du 20ème siècle, nous permettra de créer une passerelle entre théâtre, danse et performance où se posera la question de la production et de l'utilisation du texte que nous évoquerons via les réflexions menées par le chercheur et dramaturge Joseph Danan. Nous concluons cette partie, concernant les rencontres, les relations et les traductions entre corps, théâtre et danse par un état des lieux des représentations du corps sur la scène contemporaine.

### 2.1 Danse et Théâtre: le corps en jeu

#### Le corps et les énergies : spécificité de la danse selon Kirby

Selon Kirby, la danse ne serait pas une entité objective mais plutôt une « chose » culturelle, identifiées grâce à certaines caractéristiques. Ces dernières peuvent donc évoluer au fur et à mesure que la culture elle-même se modifie, notamment avec les apports d'autres cultures. Concernant le théâtre, et spécifiquement le jeu théâtral, Kirby

---

104 Kirby Michael, *Danse et Non-Danse – trois continuums analytiques*, in *Le corps en jeu, op.cit.*, p.p 209- 218

105 Barba Eugenio, *Le corps crédible*, in *Le corps en jeu, op.cit.*, p.p 251- 260

106 Brook Peter, *A la source du jeu*, in *Le corps en jeu, ibidem*, p.p 299 - 302



en donne des limites plus immuables que la danse, en avançant que le terme de « jouer » signifierait toujours représenter, incarner, personnifier ou encore simuler. Le jeu, de la sorte, faisant référence à la vie quotidienne qu'il soit formel ou plus abstrait. Cet aspect le différencierait alors de la danse. Kirby propose ainsi de définir la danse de manière entièrement physique en prenant en compte sa qualité « dansante ». Il résume cette qualité « dansante » par l'énergie qui traverse le corps tout entier, permettant de préparer à l'entrée en action des muscles qui ne seraient pas pour autant modifiés ou sollicités dans une action en cours. Le corps entier serait ainsi en éveil musculaire permanent.

Ce sont ces caractéristiques qui, selon Kirby, pourraient aider à définir la danse dans notre culture, au-delà des styles et des catégories dansés. Mais l'éveil musculaire permanent qui peut caractériser la danse pourrait tout aussi bien valoir pour les pratiques sportives en général. Kirby donne donc un élément supplémentaire à ce rapport corps/énergie en y incluant à la fois la création d'une ligne ou d'une image particulière et à la fois des mouvements fragmentés et spasmodiques, non progressifs comme dans une activité sportive. Se rajoutent à ces aspects, ceux des mouvements rythmiques, qui peuvent également caractériser la qualité « dansante » et bien sûr l'écriture elle-même du corps, dans son aspect chorégraphique. Il en va ainsi de l'intention esthétique.

Kirby avance donc que le travail chorégraphique serait nécessaire à l'élaboration d'une danse, même si celle-ci se construit par exemple à partir de gestes relevant du quotidien, comme chez Pina Bausch ; cette dernière ayant été la cheffe de file de la *Tanztheater* en Europe, dans les années 80.

### **La *TanzTheater* de Pina Bausch**

L'univers porté par Pina Bausch est issu d'une conception historique de la danse allemande du début du 20ème siècle, basée sur la rencontre de la danse et du théâtre. Cette conception, héritée du leader de l'expressionnisme allemand Kurt Jooss, défendait l'élaboration de chorégraphies à partir de collages et de montages musicaux, de gestes stéréotypés et d'hybridation, qu'ils soient issus de sources autobiographiques, intimes et

de sources culturelles, collectives.

Pour Bausch, dans le sillage de cet héritage, il s'est agi en premier lieu d'aller au-delà des formules toutes faites transmises par la danse, notamment classique mais aussi moderne, en élaborant une nouvelle pensée de la danse qui se confronterait directement avec le présent ; celui-ci se définissant pour la chorégraphe dans une incertitude, une ouverture inquiétante permettant de croiser et d'entremêler les extrêmes. Se faisant la danse de Bausch s'est jouée au plus près de l'existence quotidienne et a recréée de cette manière le lien avec le théâtre, en reprenant la définition de Kirby citée plus haut.

Dans les dispositifs d'improvisation collective de la chorégraphe allemande s'est mise en place une recherche autour des stimuli se résumant à des « presque rien » de la gestuelle quotidienne et intime. Ces dispositifs chorégraphiques privilégiaient ainsi un « [...] engagement presque sans réserve vis-à-vis des émotions et des expériences vécues. »<sup>107</sup> Cependant, dans le jeu et le geste que proposait Pina Bausch, le corps des danseurs émergeait à la fois en-deçà et au-delà du langage. Ces corps n'avaient là aucune fonction de l'illustrer en se conformant à une logique narrative. Il était plutôt question d'incitations, de suggestions, de propositions qui engageraient des actions, si minimales soient-elles. Dans ces séries d'actions, le langage et sa logique se trouvaient récusés pour laisser émerger la force du geste et ce qu'il pouvait engendrer comme parole, à la fois perturbée et perturbatrice. Perturbatrice puisque cette parole du geste effectuait un va-et-vient permanent sur, d'une part la surface et l'apparence des représentations, des attitudes sociales, des codes et des normes en vigueur et, d'autre part, dans la profondeur des besoins et des désirs de l'individu. Il en allait ainsi de l'équivoque des gestes et des actions dans une frontalité avec le spectateur, toujours recherchée par la chorégraphe.

Dans ces dispositifs du quotidien et de l'intime de la *TanzTheater*, le danseur se détache d'une soumission à la chorégraphie, dans le sens où il ne se retrouve plus fondu dans la masse, rouage d'une mécanique classique ne laissant apparaître que le soliste sur le devant de la scène. Chaque danseur porte en lui son histoire au travers des gestes et actions qu'il effectue. Chaque danseur devient ainsi distinct, inscrit dans l'ensemble qu'est la pièce.

---

107 Hogue Raimund, *Pina Bausch – Histoires de théâtre dansé*, Paris, Editions de l'Arche, 1988, p.p 26-8

Chez Bausch, la « qualité dansante » que nous avons abordée précédemment chez Kirby se met ainsi au service de cette théâtralité du geste quotidien, de ce défilé de comportements humains, dans un monde morcelé, fragmenté et désuni qui remplit le plateau. Dans cette succession d'images vacillantes, tremblantes, quelquefois déchues, la compréhension reste toujours à venir, étant quelquefois limpide puis devenant obscure et contradictoire. Ce qui caractérise ainsi le langage de Bausch c'est qu'il emprunte à la danse la spécificité de l'énergie requis pour le mouvement et qu'il naît à la fois des gestes du quotidien. Par ce procédé, la chorégraphe sape les codes, à la fois de la danse, et à la fois des allants de soi de la vie quotidienne et des relations entre êtres humains, notamment femmes et hommes. Elle saisit l'instant des expériences intimes et les défait aussitôt pour en laisser apparaître de nouveau, comme autant de moments visuels qui, au bout du compte, font sens dans le chaos des émotions. La *Tanztheater* de Bausch pourrait ainsi être nommée la « danse des dérapages du quotidien ». Brigitte Gauthier définit ainsi la nouveauté de la danse de la chorégraphe de Wuppertal de la manière suivante: « On découvre chez elle un renforcement sémantique de la danse par des pratiques d'ordre théâtral qui se rapprochent d'une mise en mouvement de didascalies que d'une véritable théâtralisation. »<sup>108</sup> Gauthier remarque ainsi une différence fondamentale d'avec la comédie musicale. Elle note, en effet, que cette dernière met en commun à la fois les forces de la danse, du théâtre et du chant. A contrario, la *Tanztheater* de Bausch se fige plutôt sur des attitudes et des formes sans surcharger les chorégraphies. Et lorsque le verbe surgit il ne demeure pas, restant un élément ponctuel servant à renforcer ou dédoubler un effet ou une action. C'est ainsi la danse qui porte toute la charge sémantique dans une annexion des didascalies et de ses mises en mouvement. On est ainsi dans un entre-deux où le mouvement n'est plus tout à fait dansé mais n'est pas non plus tout à fait théâtral.

### **Le corps *inculturé* et *acculturé* chez Barba**

Pour Eugenio Barba<sup>109</sup>, chacun de nous a d'abord un corps *inculturé*. C'est à dire que chaque individu utilise une technique quotidienne du corps qui découle du contexte

---

<sup>108</sup> Gauthier Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, Editions de l'Arche, 2008, p.55

<sup>109</sup> Barba Eugenio, metteur en scène et anthropologue, fondateur de l'*Odin Teatret* à Oslo, en 1964

culturel auquel il appartient. Le corps est ainsi tissé d'un réseau de réflexes et d'automatismes inconscients et conditionnés par la culture qui dessineraient sa *spontanéité*. L'individu - et donc en ce qui nous concerne le danseur/l'acteur/le performer – répète ainsi ce qu'il a appris d'une certaine manière: se tenir debout, se déplacer dans l'espace, orienter et focaliser son regard, discipliner ses mouvements, modeler l'émission et l'articulation de sa voix etc. Lorsque l'individu entre en formation, pour devenir acteur ou danseur, il va apprendre aux travers de différentes disciplines à évoluer vers ce que Barba appelle un corps *acculturé*. C'est à dire un *corps-duel*, fait d'*inculturation* et d'*acculturation*, avec lequel il va devoir composer, en se recomposant. Barba appelle également ce corps, un corps *dilaté* en ce qu'il dilate non seulement ses énergies mais également dans ce qu'il dilate au sein de la perception du spectateur «en édifiant une nouvelle architecture de tonus musculaire qui ne respectent pas l'économie et la fonctionnalité du comportement quotidien»<sup>110</sup>. L'acteur/danseur/performer passe ainsi d'une *spontanéité inculturée* à une *spontanéité acculturée*. Selon Barba, le corps en scène devient de la sorte inhabituel, surprenant mais crédible. Dans ce cas, le *corps-acteur* crée un «carrefour où se rencontrent le réel et l'imaginaire, le concret et l'abstrait, le physique et le mental.»<sup>111</sup> Cette *technique d'acculturation* rendrait ainsi artificiel ou stylisé le comportement de l'acteur/danseur et produirait en même temps une autre qualité d'énergie.

Sur ce parcours allant de l'*inculturation* vers l'*acculturation*, Barba note qu'il est difficile de faire un distinguo entre acteur et danseur. En effet, autant l'un que l'autre diffusent, de par leur présence, une qualité d'énergie du corps prête à se canaliser sous n'importe quelle forme, danse ou théâtre, en fonction de la tradition ou de l'intention dans laquelle ils évoluent. Afin de clarifier davantage sa pensée, Barba propose dans son analyse transculturelle du théâtre la présentation de trois réalités du travail de l'acteur/danseur/performer, se référant à trois niveaux distincts<sup>112</sup>. Nous les reprenons ici telles qu'elles afin de clore cette incursion dans la pensée de Barba :

1- La personnalité de l'acteur/danseur, sa sensibilité, son intelligence artistique, sa personne sociale par quoi il est unique et inimitable.

---

110 Barba Eugenio, *Le corps crédible, op.cit.*, p. 253

111 *Ibidem*, p. 253

112 *Ibid.*, p. 254

2- La particularité des traditions et du contexte socio-culturel à travers lesquels la personnalité unique d'un acteur/danseur se manifeste.

3- L'utilisation de la physiologie selon des techniques du corps extra-quotidiennes. C'est dans ces techniques que l'on trouve des principes récurrents et transculturels.

Nous retrouvons dans ces principes, les éléments qui figurent dans la *Tanztheater* de Pina Bausch et qui contribuent à délimiter ce que nous nommons une traduction dans les apports et combinaisons de la danse et du théâtre, que nous continuons à développer dans le chapitre suivant par le biais de l'approche du théâtre chez Peter Brook.

### **Le corps ancré chez Brook**

*«Ecrire pour la scène, c'est d'abord jouer de la dialectique qu'elle suppose entre le mot et le corps, entre la puissance et l'acte, entre le songe et le réel. [...] C'est un fantôme provisoire que l'auteur a créé et délibérément placé en position d'attente [...]»<sup>113</sup>*

Pour Peter Brook<sup>114</sup>, l'acteur est un tout. Son corps fait de chair, de muscles, d'organes et fluides, de désir et d'imaginaire forme la totalité de son individualité, celle-ci inscrite, comme le souligne Barba, dans un réseau de conditionnements donnés par la culture. L'on ne peut ainsi parler du corps de l'acteur isolément, comme si il pouvait ne fonctionner que partiellement ou tout seul. A partir de ce postulat de départ, Brook a mis en place dans sa pratique du théâtre des exercices d'éveil, des trainings pour ses acteurs afin que leur corps puisse être préparé à refléter les émotions et les actions appelées à surgir dans l'espace de la représentation scénique. Dans les moments de training puis de répétitions, le corps de l'acteur est malaxé afin qu'une série d'autres sources entrent en jeu et modifient sa forme. Brook rajoute à la suite de Strasberg (fondateur de l'Actors Studio) que «l'acteur doit essayer de comprendre en lui-même quelque chose qui n'est pas de lui.»<sup>115</sup> Brook cherche ainsi, à la suite de Barba, à développer chez l'être qui joue «sa capacité d'intensifier ses émotions, de les dilater, tout en l'aidant à s'ouvrir [...]»<sup>116</sup>

113 Abichared Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, collection Tel, Editions Grasset, 1994, p.12

114 Peter Brook est metteur en scène, ancien directeur du Théâtre des Bouffes du Nord, à Paris

115 Brook Peter, *A la source du jeu*, in *Le Corps en jeu*, op.cit., p. 302

116 Banu Georges, *Peter Brook, vers un théâtre premier*, Paris, Editions Flammarion, 1991 et 2001, et Editions du Seuil, 2005, pour

Dans la pratique du training de l'acteur, Brook s'accompagne également du savoir-faire et de la pensée d'un de ses acteurs fétiches, metteur en scène lui aussi, Yoshi Oida. Ce dernier dans *L'acteur invisible* note que «l'espace vide du théâtre existe à l'intérieur de l'acteur tout autant que sur le plateau.»<sup>117</sup> Dans son processus de création, et au-delà dans sa vision même du théâtre, Brook part de cet espace vide et se dirige, peu à peu, vers le plein de l'être. Dans ce but, l'acteur doit rendre compatibles les mouvements de son corps et sa dynamique interne. Il est ainsi nécessaire d'établir une relation solide entre le corps et l'être intérieur. Lorsque le corps est en phase avec l'être intime, il est alors possible de sentir par exemple «la différence entre se tenir debout avec un index tourné vers la paume ou au contraire pointé tout droit»<sup>118</sup>. Dans ce type d'approche du jeu d'acteur, il est ainsi nécessaire de prendre le temps d'explorer toutes les gammes de possibilités physiques. Il faut ainsi, rajoute Oida, «trouver le détail physique spécifique qui est clairement et fortement relié à l'émotion du moment»<sup>119</sup>.

Dans cette approche du théâtre que défend Brook, le corps est engagé tout entier (esprit et émotions) et requiert un travail énergétique au même titre que l'engagement nécessaire au mouvement dansé, tel que nous l'avons vu chez Kirby. L'acteur doit se sentir éveillé et vivant. Même si l'on ne bouge pas, ou que l'on n'engage pas le corps dans une expression théâtrale, il ne s'agit pas pour autant d'être « endormi ». Il faut alors fortement garder en soi la sensation du « mouvement », comme si un engagement extrême musculaire était nécessaire dans l'instant. Les trainings chez Brook participent ainsi de trouver une mobilisation physique invisible.

Brook cherche ainsi à atteindre un *théâtre premier* dans lequel l'acteur se constituerait comme réalité à révéler. Le metteur en scène a trouvé ce terreau dans lequel pourrait s'ériger ce *théâtre premier* avec certains acteurs africains. En effet, pour lui, ce type d'acteur garde un ancrage, une *organicité* « grâce à une certaine tradition, à une relation à la nature »<sup>120</sup>, au sacré qui lui permettrait d'entrer autrement dans le monde adulte, de manière plus « organique » que le ferait un acteur européen. Pour

---

l'édition augmentée, p. 17

117 Oida Yoshi, *L'Acteur invisible*, collection le Temps du Théâtre, Arles, Editions Actes Sud, 1998, p.94

118 *Ibidem.*, p.99

119 *Ibid.*, p.99

120 Banu Georges, *Peter Brook, vers un théâtre premier*, *op.cit.*, p.297

Brook, c'est l'acteur avec ce corps là, que l'on retrouve également chez l'acteur japonais Yoshi Oida avec qui il travaille, qui permettra de toucher au centre oublié de l'être.

Nous retrouvons dans la pensée de Brook, les principes mis à jour par Barba, sur les notions de corps *inculturé* et *acculturé*. L'acteur « enraciné » et « organique » - qu'il le soit par *inculturation* ou *acculturation* et *recomposition* - rend ainsi concret la recherche de Brook d'un « théâtre des formes simples »<sup>121</sup>, tel que le suggère Banu. Là se situe son exploration de l'espace vide, où se dresse le corps de l'acteur. Dans cet espace, le metteur en scène Peter Brook s'est mainte fois posé la question de ce que pourrait être une action : serait-ce l'image même de la vie que nulle mort ne pourrait arrêter ? Alors dans ce cas, seule la fluidité de l'espace dans laquelle l'action se déroulerait pourrait satisfaire une telle vision, avec la présence concrète et organique de l'acteur, empli de cette énergie qui, de manière invisible et continue, le tiendrait en éveil. Alors, comme le dit Banu en parlant du théâtre de Brook « l'espace sera à jamais le fleuve où baignent les personnages et d'où les mots surgissent. »<sup>122</sup> Car pour le metteur en scène, la fluidité sera toujours « l'expression la plus complète du vivant »<sup>123</sup>, en facilitant le développement rythmique du spectacle et « la translation d'un modèle à un autre, d'une valeur à son opposé »<sup>124</sup>.

## 2.2 Apports et combinaisons

Au travers de la pensée de la danse, du théâtre et du corps chez Kirby, Bausch, Barba et Brook, nous avons survolé quelques principes qui régissent une certaine vision de la scène. Ces filiations et alliances établissent des combinaisons qui s'opèrent autour d'un travail commun sur le corps dans lequel s'inscrivent à leur tour les artistes de notre corpus. Par ailleurs, cette incursion dans la pensée de ces théoriciens et praticiens de la scène correspond à notre volonté de revenir sur une partie des alliances qui jalonne les parcours scéniques de la deuxième moitié du 20ème siècle où a émergé la question de l'entre-deux (entre les croisements de la danse, de la performance et du théâtre).

---

121 *Ibidem.*, p. 298

122 *Ibid.*, p. 306

123 *Ibid.*, p.306

124 *Ibid.*, p.p. 306-307

Cette notion d'entre-deux que nous avons déjà souligné dans la chapitre dédié à la *Mondialité* où nous avons voyagé dans la pensée de Glissant, mais aussi de Deleuze et Guattari (cf : *Première partie, I. Mondialisation et Mondialité*), nous semble importante d'être soulignée à nouveau ici. En effet, les traductions qui s'effectuent dans les combinaisons et apports *entre* danse, performance, théâtre mais aussi *entre* danse, théâtre, performance, musique, cirque, cinéma et vidéo tendent à flouter le caractère catégorielle de ces derniers pour laisser place à de nouvelles catégories transdisciplinaires (cf : *Deuxième Partie, I., 2., 2.7 Esthétiques de l'entre-deux et transdisciplinarité*).

Ce floutage catégoriel, avant que de devenir un processus éventuel de traduction, entraîne des bouleversements que l'on repère également dans la fonction dramaturgique du texte ; ces changements entraînant désormais de nouvelles productions et utilisations de ce dernier. Ces nouvelles utilisations et manipulations de la matière texte font aujourd'hui l'objet de plusieurs réflexions<sup>125</sup>, notamment celle portée par Joseph Danan que nous étudierons ici.

### **Entre théâtre, danse et performance: la question du texte**

Nous avons déjà remarqué dans les paragraphes précédents dédiés à Bausch, Barba et Brook que l'utilisation du corps comme matériau essentiel de la scène relevait d'un croisement entre plusieurs disciplines et plusieurs courants culturels et artistiques qui impliquait une refonte de la tradition théâtrale occidentale. La remise en question de l'utilisation du texte dramatique vient déplacer encore davantage cette tradition. Au sein de cette tradition occidentale, le texte, dans sa forme écrite, était donné comme élément premier de la pièce de théâtre avec l'aide des trois unités que forment l'action, le temps et l'espace. Dans une autre sphère qui se rapproche et croise le théâtre depuis la fin des années 70, se sont retrouvées, comme nous l'avons déjà vu, la danse mais aussi la performance ; cette dernière issue des arts plastiques et du *happening* renvoie, dans son

---

125 Voir notamment Faivre d'Arcier Bernard, *De la pluridisciplinarité du spectateur et de la transdisciplinarité de l'artiste*, *L'Observatoire* 2011/2 (N° 39), p. 31-36 ou encore Tackels Bruno, *Celui qui ne sait plus parler; qu'il chante – Le chœur chez Didier-Georges Gabily*, in *Choralités*, revue Alternatives théâtrales, n°76-77, Bruxelles, 1er et 2ème semestres 2003



usage anglo-saxon de *performing arts*, à l'acte théâtral au présent et à sa relation au spectateur. La performance ou par extension et transformation le théâtre performatif tend à s'appuyer davantage sur le corps que sur le texte et, de la sorte, se rapproche de la danse. Se faisant, ces deux langages, dans leur entrecroisement avec le théâtre qui devient ainsi transdisciplinaire, participent à déplacer et à transformer le nœud dramatique, le lieu, le temps et la notion de personnages, éléments du théâtre traditionnel. Le théâtre transdisciplinaire, devenu post-dramatique, se retrouve dès lors soumis à de multiples variations dans lesquelles l'unité de temps, d'action et de lieu devient obsolète ou tout du moins un élément minoré de la création théâtrale.

Dans ce croisement entre théâtre, performance et danse, s'est donc produit un flottement où la question du texte a été repensée, remaniée, déconstruite constituant des mises en tension qui induisent une réflexion sur sa pertinence en tant que matériau dramaturgique. Dès les années 1970, cet emmêlement par lequel le théâtre occidental allait devenir à la fois transdisciplinaire, post-dramatique et performatif, Joseph Danan<sup>126</sup> note que les metteurs en scène Antoine Vitez et Peter Handke avaient déjà repensé la fonction du texte dramatique. Ils ont contribué ainsi à une nouvelle utilisation de celui-ci qui allait relever de ce qui serait dès lors plus juste de nommer un « matériau texte ». Cette période allait ainsi voir émerger un théâtre performatif dans lequel, par exemple chez Handke, serait « mis en avant la performativité de la parole et son action sur le public, par le jeu de l'adresse et la prise à partie »<sup>127</sup>. Chez Vitez, l'acte théâtral reposerait, lui, sur l'engagement des acteurs mettant ainsi la « performance au service du récit théâtral »<sup>128</sup>. La scène allait désormais œuvrer, dans ses procédés transdisciplinaires, à créer des performances théâtrales qui se rapprocheraient de l'idée d'un *théâtre total* tel que l'imaginait Antonin Artaud, au sein duquel il devenait nécessaire de « briser le langage pour toucher la vie »<sup>129</sup> et s'opposer ainsi à une « idée pétrifiée du théâtre »<sup>130</sup> qui rejoignait « notre idée pétrifiée d'une culture sans ombre »<sup>131</sup>.

---

126 Danan Joseph, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, op.cit., p.p 16-17

127 *Ibidem*, p.17

128 *Ibid.*, p.17

129 *Ibid.*, p.19

130 Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, collection Folio/essais, Editions Gallimard, 1964, p.18

131 *Ibidem*, p.18

De nombreux artistes contemporains privilégient ainsi tout processus qui ne serait pas la mise en scène d'un texte ou d'une œuvre dramatique préexistante. Ces processus s'élaborent avec toutes sortes d'éléments susceptibles de servir l'œuvre, sans hiérarchisation : danse, musique, jeu, vidéo, textes, écriture à partir d'improvisation, extraits, montage de textes hétéroclites. Cette refondation des procédés scéniques, où la place du texte et son utilisation sont repensées, engendre dès lors une grande mobilité et une grande instabilité dans lesquelles se niche une recherche de l'instant, du présent. Les artistes de la scène visent ainsi à atteindre à cette « performance qu'est le théâtre »<sup>132</sup>. Se faisant, Danan observe que ces théâtres instaurent un autre mode de représentation et se rapprochent d'un théâtre du *présenter*, du présent et de la présence. Il cite ainsi Deleuze qui parle du théâtre de Artaud en ces termes : « Etrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme [...] - et pour lequel Artaud avait choisi le mot « cruauté ».<sup>133</sup> Réflexions qui ont ensuite permis à Deleuze d'élaborer, dans *Différence et répétition*, sa propre conception du théâtre, entre « le mouvement de la Physis et de la Psyché »<sup>134</sup>. Nous reviendrons sur cet aspect essentiel de la conception du théâtre selon Deleuze où se joue cette puissance de l'instant, au sein de la *Quatrième partie* (cf : I., 2. *Présenter au lieu de représenter*) en abordant une réflexion sur la question de l'incarnation et sur le théâtre du présenter, tel que l'a développé Jean-Frédéric Chevallier<sup>135</sup>.

Le statut du texte a donc changé. Il peut fonctionner comme texte-matériau, texte-source, texte invisible, texte improvisé, texte poétique, texte hétéroclite composé de fragments, pluralité de textes. La place du texte peut ainsi passer d'une place minimale, presque inexistante, à une place secondaire ou première, selon le canevas, la mise en espace scénique ou la mise en scène des œuvres. Ces textes, utilisés comme matériaux, peuvent devenir des présences sonores ou visuelles, au même titre que les éléments scénographique ou musicaux. Ils peuvent faire vibrer la scène de résonances épiques ou poétiques, portées par des mégaphones ou des micros, en voix off ou en direct, crier ou chuchoter à l'oreille du spectateur. Texte-harangue, texte-invective, texte-

132 Danan Joseph, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, op.cit., p.26

133 Deleuze Gilles, *La méthode de dramatisation*, [1967], in *L'île déserte. Textes et entretiens*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p.137, cité par Danan Joseph in *Entre Théâtre et performance: la question du texte*, op.cit., p. 33

134 Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Editions PUF, 1968, p. 18, cité par Danan Joseph, ibid., p.33

135 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, Besançon, collection Expériences philosophiques, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2015

appel, texte-prière, soliloque, prose du quotidien ou flots ininterrompus dans une langue étrangère ou inconnue. Le texte est, comme la scène et ses esthétiques, devenu hétérogène, pluriel et insaisissable.

A titre d'exemple, Danan cite le travail du collectif *Les Chiens de Navarre*<sup>136</sup> qui ont renoué avec une pratique du canevas. Dans ce procédé, le spectacle s'élabore au travers d'une structure précise à partir d'improvisations, comme peut le faire la *Commedia dell' arte*. *Les Chiens de Navarre* ont ainsi travaillé des textes à l'intérieur d'un enchaînement de séquences qui pouvaient bouger, en fonction des représentations, de l'énergie de la salle et des acteurs. Ce mouvement et cette transformation des textes pendant la représentation seraient, selon Danan, plutôt que des improvisations des « variations non fixées d'amplitudes diverses »<sup>137</sup>. Dans le cas des *Chiens de Navarre*, mais aussi dans le cas de créateurs scéniques ou metteurs en scène comme Roméo Castellucci, Joël Pommerat ou encore Pippo Delbono (artiste du corpus), ce qui prime n'est pas le texte mais le fait même d'habiter le plateau. Comme le note justement Danan, « tout semble naître des acteurs, présents en scène [...] et de leurs métamorphoses. »<sup>138</sup> Danan pense que cette ère théâtrale est celle de l'avènement du créateur scénique qui n'aurait plus le désir d'être en prise avec une œuvre dramatique préexistante. Cela impliquerait une profonde mutation de la scène et ainsi un véritable changement de paradigme. Nous reviendrons sur cette question fondamentale en fin de *Quatrième Partie* (cf : I., 3. *Vers un nouveau paradigme de la scène*).

Faire cette incursion dans les réflexions de Danan au sujet de la place du texte sur la scène contemporaine, nous permet de pointer ce paradoxe du texte au sein de notre corpus qui regroupe à la fois des créateurs scéniques ou écrivains de plateau (Delbono, Orlin, Montet), des chorégraphes (Orlin, Montet) et un auteur dramatique, Koffi Kwahulé. C'est à partir de ce constat que nous envisageons la scène contemporaine comme une multiplicité de langages, dans laquelle le choix d'un corpus transdisciplinaire devient crucial pour être à même de décrypter les nouveaux enjeux et perspectives qui s'y jouent. Nous développerons cet aspect dans plusieurs chapitres de cette recherche<sup>139</sup>.

---

136 Danan Joseph, *Entre théâtre et performance: la question du texte, op.cit.*, p.51

137 *Ibidem*, p.55

138 *Ibid.*, p.57

139 Cf. *Deuxième partie*, I., 2., 2.7 *Esthétiques de l'entre-deux et transdisciplinarité*, et *Quatrième partie*

### **3. De multiples représentations**

Comme nous venons de le présenter au sein des précédents chapitres, les filiations, héritages et transferts à l'œuvre durant ces dernières décennies permettent de repérer de quelle manière le corps habite aujourd'hui la scène et de quelle façon sa présence engendre des bouleversements dans les processus de création et les esthétiques. Par ailleurs, le repérage de ces alliances et héritages permettent de poser les jalons à partir desquels nous situerons les artistes de notre corpus dans leurs propres représentations et utilisation du corps. Ces représentations, souvenons-nous, tendent à refléter les préoccupations, les divisions, les rencontres mais aussi les influences, les rêves et les peurs de la société actuelle dans laquelle elles s'inscrivent et par le biais de laquelle elles ont été créées. Elles tracent, dans un paysage désormais mondialisé, de nouveaux imaginaires en cours d'élaboration, et sont intimement liées aux cultures occidentales contemporaines, tout en étant traversées et déstabilisées par d'autres cultures qui les influencent.

La scène actuelle s'inscrit ainsi dans une société en crise prenant le risque du changement. Elle se confronte, tout comme la société dans laquelle elle s'insère, aux incertitudes liées à ces bouleversements. L'état des lieux des représentations du corps sur la scène contemporaine qui va suivre, nous permettra de commencer à relever la profusion et la multiplicité à l'œuvre dans les représentations et les manifestations actuelles et annoncera ce qui nous intéresse particulièrement, à savoir la mise à jour d'une multiplicité se matérialisant dans la déconstruction des repères, la fluidité et le mélange des langages et des genres.

#### **3.1 Le corps virtuel ou le corps absent**

Nous pensons intéressant de débiter cet état des lieux par la présence paradoxale du corps virtuel ou absent. La problématique du corps virtuel ou absent en tant que chair s'inscrit sur la scène dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle, au travers notamment des courants

symboliste et dadaïste qui interrogeaient déjà la présence corporelle de l'acteur. Certains dramaturges comme Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig ou, plus tard, Tadeusz Kantor refusaient la simple imitation du réel et recherchaient un théâtre artificiel, symbolique et inorganique. Ils souhaitaient représenter, de cette façon, la vie poétiquement et théoriser la disparition de la présence corporelle de l'acteur en incorporant des éléments scéniques non-conventionnels. Plus proche de nous, dans le siècle précédent c'est à dire les années 1990, des artistes ont commencé à organiser la transformation de l'espace scénique par le recours aux nouveaux médias. Cette tendance est en partie liée aux recherches artistiques et technologiques du monde des arts plastiques, comme le démontre dès les années 70 les installations d'un plasticien-vidéaste tel que Bill Viola. Il nous semble important de citer cet artiste qui par d'autres aspects de son langage et de sa recherche rejoint la question de la multiplicité et du débordement qui nous occupera tout au long de cette recherche.

Concernant la virtualité des corps qui nous occupe ici, nous constatons que Viola procède, au sein de ses dispositifs, d'une organisation matérielle et d'une orchestration des mouvements du spectateur en lui ménageant des espaces à investir, des opérations à effectuer. Le spectateur est à la fois englobé, fondu dans le dispositif et acteur de ce dispositif, dans ses déplacements et dans le regard mobile qu'il portera sur l'œuvre. Nous citerons, à titre d'exemple, cette immersion du spectateur auprès de corps virtuels, eux-même immergés dans l'eau dans une des installations récentes de l'artiste, *The Dreamers* (2013). Au sein de cette œuvre, l'espace tout entier devient aquatique : le spectateur se situe entre les sept écrans plasma et les multiples sorties son, au milieu de corps de femmes, d'hommes et d'enfants immergés, les yeux clos. Le spectateur regarde des rêveurs endormis au corps et aux vêtements flottants. Il est alors possible d'avoir ce sentiment étrange que ce sont peut-être les rêveurs qui rêvent le spectateur, et non pas le spectateur qui les regarde rêver. L'existence de ces rêveurs, virtuelle certes mais non pas moins flottante, dans l'entre-deux, contamine la nature même de notre présence de spectateur et la façon dont on voit et expérimente l'espace de l'œuvre. Le projet vidéographique de Viola se situe ainsi à mi-chemin entre l'image fixe, le cinéma et la théâtralité. Il s'agit toujours non pas de raconter une histoire mais de cristalliser des affects flottants et changeants afin d'engager le spectateur dans un rapport au monde augmenté.

Les artistes scéniques actuels font apparaître, à l'instar de Viola, de nombreuses effigies virtuelles par le biais de projections vidéo et d'hologrammes. Ils remplacent partiellement ou totalement les corps sur scène. Grâce à la démocratisation des nouvelles technologies, le spectateur visualisera alors un corps immatériel. Ces corps virtuels ou absents (dans l'absence de chair) apparaissent par exemple dans l'œuvre de Denis Marleau, comme dans la pièce *Les Aveugles* (2002) de Maurice Maeterlinck ou dans les hologrammes de Michel Lemieux et Victor Pilon, autres metteurs en scène québécois, ou encore chez la compagnie Mobilis-Immobilis avec *Corps Tangibles* (2014), et dans les installations vidéo *Holocène et Horror Vacui* (2003) du Collectif Berlin. Les personnages et les corps virtuels, issus du monde numérique, possèdent différents niveaux de présence suivant leur intégration au plateau, et peuvent entrer en interaction avec des corps réels sur scène, dans la salle, et ex-situ par des systèmes de captation vidéo. L'écriture de Koffi Kwahulé travaille, elle aussi, sur la contradictoire épaisseur de l'absence des corps notamment dans *Misterioso 119* (2005) ou encore dans *Big Shoot* (2000). Dans ce cas, l'apport technologique du numérique ne sera pas nécessairement mis au service du plateau dans la construction de la dramaturgie ou de la mise en scène. L'absence, la virtualité du corps travaille ici au sein de la dramaturgie, qu'on a pu qualifier de dramaturgie de l'absence ou du manque, comme l'explique Paul Balagué en parlant de l'écriture de Kossi Efoui.<sup>140</sup>, autre dramaturge contemporain de Kwahulé. Nous aborderons à nouveau l'utilisation de la vidéographie dans notre mise en scène de *Blue-S-Cat* (cf : *Deuxième partie*, I, 2., 2.7 et *Troisième partie*, II, 2., 2.2) où il sera question à la fois de la présence, de l'absence, du réel, du virtuel et du double.

Le corps à corps et le rapport scène-salle, spectateur-acteur/danseur/performeur tend, selon les dispositifs, à se dématérialiser, à se fantasmer. L'interaction n'est plus de l'ordre de la présence de la chair et doit faire appel à d'autres parties sensorielles du spectateur. Ces nouvelles pratiques artistiques contemporaines questionnent ainsi l'espace de la scène et de la représentation et notre rapport au corps et au réel. Ces questionnements font échos, dans la société, à la virtualité que nous subissons ou désirons dans les pratiques de communication notamment via le numérique et internet.

<sup>140</sup> Balagué Paul, *Le corps-territoire chez Kossi Efoui*, Actes du colloque, « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas: poétiques contemporaines et oralité », Revue D'Etudes Françaises, n°18, CIEF, Budapest, 2013, p.217

Elles sont au cœur de la société contemporaine en remettant sur le devant de la scène l'illusion et la fantasmagorie qui, par ce biais, ouvrent à une nouvelle approche du baroque et de ses résurgences que nous aborderons dans la troisième partie de cette recherche.

### 3.2 Le corps souffrant ou violenté

Le corps souffrant ou le corps violenté viennent se placer par leur présence, voir leur sur-présence, en contradiction apparente d'avec le corps virtuel. Ce corps violenté surgit, en effet, de façon concomitante d'avec la sur-exhibition et la sur-exposition du corps dans la société contemporaine, par le biais notamment des médias et du cyberspace, et donc principalement par l'image et une virtualité toujours plus grande. Selon nous, ce corps là est en cela un faux-jumeaux du corps virtuel ou mieux, un contre-point de celui-ci. D'un côté, le corps violenté ou souffrant, tout comme le virtuel s'inscrivent dans une société qui tend à protéger le corps, soumis au double contrôle de soi et de la collectivité ; en effet, que ce soit au travers des institutions médicales, des institutions policières ou des institutions éducatives ou juridiques, la société tente de plus en plus de préserver l'intégrité physique et morale du sujet, et de son corps. D'un autre côté, la société occidentale actuelle développe dans la sphère publique et privée (via le cyberspace notamment) une monstration du corps, inscrivant son dévoilement comme un événement et le transformant en matériau privilégié et explicite, dans une spectacularité permanente. La banalité de sa présence s'impose ainsi comme une nouvelle modalité d'appréhension. Au cœur de ce paysage, a priori contradictoire, entre préservation de l'intégrité physique, d'une part, et banalité de l'exhibition du corps, d'autre part, la présence sur scène d'un corps violenté ou souffrant peut offrir une alternative : celle où peut être réhabilité l'*organicité* de l'humain, c'est à dire tout autant sa réalité charnelle que la complexité de son opacité. Jonathan Lamy dans son article *Les performances de James Luna: effets de corps, effets de culture*<sup>141</sup> explique que « si l'on veut jouer avec les représentations culturelles, et déjouer les pièges et les clichés qui les parasitent, c'est le corps qu'il faut chambouler et attaquer. » La présence de ces corps violentés serait-elle alors une volonté de la part des artistes de la scène contemporaine

---

<sup>141</sup> Lamy Jonathan, *Les performances de James Luna: effets de corps, effets de culture*, in *Pratiques Performatives – Body Remix*, sous la dir. De Josette Féral, *op.cit.*, p. 71

de déjouer les clichés en montrant le corps dans sa violente et complexe entièreté ?

Même si cette violence sur et par le corps relève de questionnements actuels, elle ne s'inscrit pourtant pas moins dans l'histoire des arts de la scène, dans la mesure où guerres, génocides, martyrs ou maladies ont fait partie du quotidien de nos sociétés depuis toujours et ont, au moins dans l'imaginaire des artistes, servi de tous temps de matières à création. Les exemples semblent parcourir les textes et les scènes de tous temps : *Antigone* de Sophocle, *Médée* d'Euripide, *Hamlet* ou *Macbeth* de Shakespeare, en passant par les tragédies de Racine, ou proches de nous les pièces de Pinter, Kane, Garcia, Castellucci, Liddell et bien sûr Kwahulé et Delbono, pour ne citer que quelques exemples. L'histoire de la scène est ainsi jalonnée de violences et de douleurs ; les passions pouvant, là, se dévoiler et s'exprimer sans broyer l'intégrité du corps réel. Alexis Magenham dans une critique du spectacle de Angelica Liddell, *Que ferais-je, moi, de cette épée ?* (2016) écrit que « le théâtre peut s'approprier la violence du réel, aussi pénible soit-elle, pour qu'elle devienne mythe et beauté constitutive de ce que nous sommes et de ce qui nous meut.<sup>142</sup> Nous reviendrons, par ailleurs, là-dessus dans le chapitre *Rire, violence et subversion* (cf : *Deuxième partie*, I., 2., 2.5).

Selon Priscilla Wind<sup>143</sup>, Josef Nadj travaille lui aussi sur ces frontières corporelles, faisant du corps scénique un corps-devenir en le confrontant violemment à diverses matières. Cette violence physique qu'il provoque permet une réhabilitation de la sensibilité corporelle en tant que résistance : résistance au contrôle, au policé, au normé et dénonciation aussi de cette violence sourde qui se déploie continuellement, sous des formes diverses, tout au long de l'histoire humaine. La violence exercée sur le corps, et sa monstration, peuvent placer ainsi le spectateur dans une relation cathartique avec la scène et ce qui s'y déploie. Elle pose également de manière frontale, quelquefois inacceptable et souvent fascinante, la relation tumultueuse entre l'animalité, l'instinct et la culture chez l'être humain.

---

142 Magenham Alexis, *Que ferais-je, moi, de cette épée? De Angelica Liddell*, article en ligne, le blog Saturne, Médiapart, le 11 juillet 2016, URL: <https://blogs.mediapart.fr/alexis-magenham/blog/110716/que-ferai-je-moi-de-cette-epée-angelica-liddell>

143 Wind Priscilla, *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Série Recherches Interdisciplinaires et transculturelles, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014



### 3.3 Le corps "atypique"

D'après nous, envisager le corps atypique c'est penser d'abord le corps « type ». C'est chercher à définir une typologie du corps allant sur une échelle normée du moins au plus. Il est ainsi nécessaire d'installer une vision normée du corps et de donner ainsi à entendre qu'il y aurait des corps qui, en s'éloignant de cette vision, deviendraient atypiques. Un corps « type », c'est à dire standardisé et normalisé, ne peut s'affirmer, en effet, qu'en l'opposant à son contraire. Dans nos sociétés contemporaines et occidentales, le corps « atypique » est souvent pensé comme un corps déficient, handicapé, malade, petit, gros, maigre, dans un « trop » ou un « pas assez », un corps à la différence irréductible, un corps ex-centré. Il en va de même lorsqu'on réfléchit à la question de la norme en lien avec les appartenances et les identités sociales, sexuelles, religieuses ou ethniques. Comme aime à le dire le performer sud-africain Steven Cohen<sup>144</sup> dans une formule inclusive : « je suis blanc, mâle, juif et homosexuel ».

Ces corps et ces identités, définis comme normés ou hors norme, semblent pourtant une évidence car ces différences regardées au travers du prisme de la norme paraissent de prime abord incontestables ; la norme s'affichant elle-même dans une non-contestation. Repenser les représentations du corps comme étant les produits d'une vision normée, entre typicité et a-typicité interroge alors le caractère fragile et réducteur des normes et ouvre à la contestation. Cette posture contestataire réfléchit alors à l'altérité dans toutes ces dimensions visibles, d'apparences, et plus avant dans ce qu'elles peuvent véhiculer comme visions et appréhensions du monde, différentes de la notre. Baptiste Pizzinat, qui a développé une approche ethnographique du théâtre de Pippo Delbono, résume la présence de ces corps de la manière suivante :

*« Miroir de ce que nous sommes tous, le corps atypique fait ainsi tomber nos masques, défiant les injonctions normalisantes du nouveau millénaire: le culte de la performance, le diktat d'une beauté désormais marchandisée et ultra standardisée, la nouvelle gestion des corps et des communautés sur fond d'une certaine idéologie du « déni des cultures » [...]. »<sup>145</sup>*

144 Lire notamment l'entretien de Steven Cohen, URL: <https://inferno-magazine.com/2016/01/08/entretien-steven-cohen-jeu-et-enjeux-dun-performer-libre/>

145 Pizzinat Baptiste, *Ce corps atypique que nous avons tous*, in *JEU Revue de théâtre*, n° 151, 2ème trimestre 2014, p. 50-53

Dans ce qu'énonce Pizzinat, nous retrouvons cette présence « atypique » qui nous paraît s'articuler autour d'une esthétique contestataire ; contestation des normes en vigueur et du regard normé que nous pouvons poser sur les corps, les cultures et les identités. En contre-point de ces normes, une partie de la scène contemporaine va habiter la scène avec des corps en tous genres, comme autant de dimensions supplémentaires et complémentaires d'altérité. Cette scène théâtrale, performative et transdisciplinaire - qu'il est habituel de soumettre à toutes sortes de disciplines, de classements, de catégories afin de tendre à une normalisation des corps, selon des canons techniques et esthétiques - se présente maintenant sous le signe des différences. Des artistes comme Pina Bausch ou encore Robyn Orlin ont remis, par exemple, en cause les normes du corps et du geste de la danse classique. Romeo Castellucci, lui, a présenté sur scène des corps vieux, maigres, malades ou gros. Pippo Delbono, de son côté, a mis en jeu des acteurs et danseurs aux physiques et aux identités « atypiques » (acteurs avec handicaps moteurs, homosexuels, trans-sexuels, travestis). Ils nous présentent tous de cette façon une altérité nécessaire à toute mise en relation avec l'Autre. La question du corps en scène devient dès lors un enjeu esthétique, politique et philosophique où se débat la question du Divers et du Multiple opposée au Même et à l'Un.

Face aux reproches qui peuvent leur être fait, Castellucci et Delbono, par exemple, disent s'opposer radicalement à l'instrumentalisation des personnes handicapées, malades ou « hors normes ». Ils soutiennent que leurs interprètes ont tout à fait conscience de ce qu'ils font, et participent volontairement au projet artistique tout en comprenant sa pertinence et son bien-fondé. Ils ont toute leur légitimité sur le plateau, au même titre que n'importe quels autres artistes. Leur présence sur scène appartient au dispositif dramaturgique et, envisagé sous cet angle, le problème d'une instrumentalisation ne peut se poser. Si lorsqu'on voit un corps, notre appréhension de son esthétique est rapide, c'est en fait parce que notre cadre d'interprétation nous offre une lecture limitée du réel : nous regardons avec un œil éduqué, formé, normé. On a ainsi une idée préconçue de ce qui est beau ou laid. Notre vision est ainsi et déjà fortement programmée.

Les théâtres de Castellucci, Delbono, tout comme celui de Orlin rencontrent et entrent en collision avec ce référentiel du spectateur. Bien que chaque spectateur soit unique, il est notable que ses réactions restent "typiques" de ce qui relève de l'existence de canons et de normes esthétiques et morales. Nous nous positionnons, en effet, sur une échelle esthétique et idéologique relativement partagée. Ainsi la minceur, pour ne prendre que cet exemple, est généralement considérée comme un standard dont on doit s'approcher, une norme à respecter. Ce qui, a contrario, connote l'obésité comme un manquement aux exigences sociales dominantes. Dans ce contexte, une personne qui s'écarte de la norme est soit dans le laisser-aller, soit dans le vice, soit dans la pathologie. Nous constatons le même rapport à la norme dans la difficulté à voir sur scène des artistes à la peau, aux cheveux ou aux traits qui ne se rapprochent pas assez du type occidental. Nous y reviendrons plus loin dans le chapitre suivant consacré au corps hybride.

Eleni Papalexiou<sup>146</sup> note, dans un article sur Castellucci, que dans certaines langues, la notion du beau se superpose à l'idée du bon. En grec par exemple, *καλός* (kalos) signifie à la fois « beau » et « bon ». Il est complexe dans ces conditions de scinder ces deux notions, si ce n'est par un choc à la fois esthétique et sensoriel. Romeo Castellucci a une position très radicale à ce sujet et affirme que « c'est l'esthétique qui produit l'éthique ». Pour le metteur en scène, cette esthétique se définit par une expérience étrange et inattendue. Elle ne peut pas être vécue dans un cadre défini par la morale et l'homogénéité, mais plutôt là où devront être transgressées les limites, là où le spectateur devra se déplacer, au-delà des limites d'un regard normé et conformiste. Anne Waeles<sup>147</sup>, philosophe, note que « l'exposition de corps souffrants et anormaux dans le théâtre castelluccien nous rappelle la vulnérabilité et la finitude de notre corps »<sup>148</sup>. Castellucci souhaite ainsi dénoncer les corps aseptisés en découvrant par un mouvement iconoclaste, c'est-à-dire un mouvement qui détruit « la représentation du monde telle qu'elle nous est donnée et qui semble si souvent aller de soi, pour retrouver le corps originel. »<sup>149</sup>

---

146 Papalexiou Eleni, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, Besançon, in *Utopie et pensée critique dans le processus de création*, Colloque de Tampere, Editions Les Solitaires Intempestifs, p.p. 75-88, 2012

147 Waeles Anne, *Castellucci ou la métaphysique de la chair*, In *Corps Atypiques*, Revue de Théâtre Jeu inc., n°151, 2014, p.p. 26-30. [en ligne], URI : [id.erudit.org/iderudit/71830ac](http://id.erudit.org/iderudit/71830ac)

148 *Ibidem*, p.27

149 *Ibid.*, p.28

Pippo Delbono parle pour sa part d'une expérience de l'inouï. Ce dernier définit les corps de ses acteurs comme des *corpi senza menzogna* (corps sans mensonge), c'est à dire des corps tellement pénétrés et marqués par l'existence qu'ils n'ont plus rien à cacher, plus rien à craindre. Ce sont des corps qui peuvent ainsi raconter et témoigner seulement de leur façon de voir et de sentir le monde, à l'aide d'un regard dépassant les barrières de la dissimulation et de la honte. Face à la beauté artificielle de nos sociétés occidentales, Roméo Castellucci, Pippo Delbono, Steven Cohen ou Robyn Orlin, pour ne citer qu'eux, nous montrent une autre beauté du corps, une beauté sortie de la conformité. Ils nous proposent une esthétique de la sensation, du bouleversement qui surprend et déplace le spectateur à chaque fois qu'il découvre une nouvelle forme. Le spectateur est ainsi submergé dans une expérience où seront abolis les normes et les types, et d'où surgiront de nouvelles représentations.

Insaisissable et inassignable, comme le revendique également Koffi Kwahulé dans son écriture ou Bernardo Montet dans ses pièces où évoluent des corps de toutes corpulences. Ondoyant dans le jeu incessant des contrastes, le corps n'a de cesse de s'inventer et de se réinventer, non sans susciter rejets et violences de certains spectateurs confrontés à cette irréductible altérité qu'ils n'arrivent pas à accepter. Ce corps ré-intensifié, porteur d'un discours qui souvent précède ou abolit la parole, se donne à voir en une infinité de représentations brisant le moule de l'uniformité et de la norme. Ils matérialisent ainsi un nouveau discours et une nouvelle vision de l'être dans le monde et par là ouvrent, selon nous, les portes du devenir de la scène dans sa multiplicité.

### **3.4 Le corps hybride**

La notion d'hybridité, que nous aborderons par ailleurs de nombreuses fois dans cette recherche, s'est affirmée tout d'abord dans le monde anglophone, dans les années 80, comme nouvelle manière esthétique et philosophique d'interroger les faits culturels. Cette notion s'est imposée alors dans le champ des arts comme une valeur positive et

appréciée. Plus tard, le terme d'hybridité est devenu un terme courant, employé dans des contextes aussi différents que l'économie, les nouvelles technologies, la cuisine, la littérature ou encore les arts plastiques. Cependant, et jusqu'à notre époque, cette notion apporte avec elle de multiples paradoxes et ambiguïtés. La notion d'hybridité peut, en effet, véhiculer une pluralité de sens parfois contradictoires, occultant ou brouillant la spécificité des processus créatifs et des esthétiques à l'œuvre, notamment sur la scène contemporaine qui nous occupe. Le terme d'hybride, dans lequel peuvent être classées des œuvres scéniques très différentes, rend alors finalement compte d'une catégorie unique, tendant à occulter ou à aplanir la diversité des formes et des modes opératoires à l'œuvre dans les processus de création et dans les représentations corporelles présentes au sein de ces créations. Dans une perspective historique, en l'associant à l'émergence du discours post-colonial et à la critique de l'impérialisme culturel, le concept d'hybridité a canalisé finalement une réflexion et des tensions qui ont animé les recherches des Subaltern Studies<sup>150</sup> et des Cultural Studies<sup>151</sup>, dans les pays anglo-saxons et les pays du continent africain<sup>152</sup> notamment, pour ces derniers, en menant une réflexion autour des arts contemporains africains, de leur place, leur légitimité, leurs esthétiques au sein des espaces muséaux et d'exposition de la scène internationale (voir à ce titre l'ouvrage de Nicolas Bourriaud, *Une esthétique relationnelle*<sup>153</sup>, dont nous reparlerons en *Troisième partie*).

La notion d'hybridité s'insinue ainsi peu à peu dans tous les domaines, au-delà des premiers domaines proprement historiographiques ou sociologiques. Cette idée s'est alors présentée comme l'une des notions clefs auprès d'artistes et d'intellectuels, résumant la nécessité d'analyser la superposition et l'emmêlement des cultures et des connaissances d'abord propres à l'époque post-coloniale, puis propre à la mondialisation

150 Les *Subaltern Studies* sont une série de volumes collectifs publiée par Oxford University Press-Delhi depuis 1982, Les volumes I à VI, publiés entre 1982 et 1989, ont eu pour maître d'œuvre l'historien bengali Ranajit Guha (né en 1923), fondateur, inspirateur et animateur du collectif de chercheurs. L'orientation intellectuelle initiale, autant politique que proprement théorique, était un marxisme critique dont les affinités se situaient du côté de Gramsci et d'historiens radicaux britanniques comme Edward P. Thompson. Le courant historiographique où les Subaltern Studies sont nées, est ce qu'il est convenu d'appeler « l'histoire par le bas » (history from below).

151 Les *Cultural Studies* sont un courant britannique et américain qui naît dans les années 1960 et va se développer entre 1970 et 1990. Ce courant va chercher à répondre différemment à la problématique de la domination dans le rapport pouvoir/culture. Même si sous le terme de Cultural Studies se regroupent des approches théoriques et idéologiques bien différentes, on peut considérer qu'un de leurs points communs est de ne plus considérer comme vérité la supériorité de certaines formes de culture sur d'autres, décrites jusqu'alors de moyennes ou de populaires. Les Cultural Studies vont s'intéresser aux pratiques des différents publics et aux réseaux qui valident et promeuvent ces pratiques.

152 Voir notamment l'exposition d'Art Contemporain, *Documenta XI*, par le commissaire et critique d'art Okwui Enwezor, et un entretien avec le critique d'art, *Une structure de plates-formes*, par Tim Griffin., Art Press, n°280, juin 2002, p.24-32

153 Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Editions Les Presses du Réel, 2001

telle que nous la vivons aujourd'hui.

Dans le spectacle vivant, que ce soit en théâtre, en danse, ou dans les arts performatifs, cette notion témoigne en premier lieu de la rencontre et de l'interaction de pratiques artistiques provenant de contextes divers. Elle servira ensuite également à nommer l'implication et l'utilisation des nouvelles technologies, en particulier numériques. On retrouvera ce terme pour qualifier, par exemple, les esthétiques utilisant la vidéo et la danse, appelées « vidéo-danse » ou danse à l'écran, ou pour toutes performances d'art numérique ou d'installations d'art contemporain ou mixant danse, vidéo et art contemporain, par exemple.

Si on appose cette notion d'hybridité à la question du corps, on s'aperçoit que le terme de « corps-hybride » correspond, sur la scène contemporaine, à l'invention de nouveaux modèles. Celui-ci devient un corps mêlant langages, discours et symboles. Il devient support à la recherche d'identités multiples, se jouant des identités fermées, tels que nous pouvons le percevoir dans les corps des danseurs et performeurs chez Orlin, Delbono ou Bernardo Montet. Et que nous pouvons découvrir par exemple, de manière plus explicite, dans les corps de danseuses et danseurs avec prothèses de *Body Remix - Les Variations Goldberg* (2005) de Marie Chouinard. Ce qui se joue dans ce cas, ressemble à un télescopage de la performance des danseurs, corps a priori non déficients, avec des outils ou moyens médicaux destinés à des corps a priori déficients. Ce télescopage engendre la nécessité d'une réactualisation et d'une invention de gestes et de mouvements qui transforment les corps. Ces derniers passent la frontière de l'attendu (le corps et le mouvement du danseur) pour aller vers la surprise de mouvements à inventer qui ne relèvent plus de ce qui serait convenu de faire pour un danseur.

Dans toutes ces créations, les stéréotypes se retrouvent exacerbés, superposés, déconstruits dans un enchevêtrement de signes, puis amenés à disparaître. Le corps échappe constamment aux signes visuels ou verbaux qui tentent de le fixer. Le corps hybride devient alors recherche d'un autre corps, d'un corps en devenir, un signe de

refus, un écart fait aux codes et aux normes, un refus d'assignation identitaire.

Ce refus d'assignation se révèle également dans l'hybridité des écritures de dramaturges comme Koffi Kwahulé, Kossi Efoui ou encore Caya Makhélé qui triturent, malaxent, mêlent et déconstruisent la langue, comme d'autres triturent, remuent, mêlent et déconstruisent les corps et les identités. Nous y reviendrons en *Deuxième et Troisième parties* de cette recherche.

Le corps hybride se définit donc comme un corps multiple, un corps fluide qui déborde de la norme, peut la dépasser, voir l'effacer ou en tout cas la rendre obsolète. Que ce soit au travers des outils numériques, des prothèses ou que ce soit dans le jeu flou entre codes et stéréotypes, le corps hybride habite la scène dans le but de déplacer le regard de la chose attendue. Il est ainsi exploration de tous les possibles. Il devient à lui tout seul événement et déplacement et rejoint la réflexion antérieure autour des corps « atypiques ». La question des frontières se pose également dans cette notion d'hybridité car celles-ci se retrouvent repoussées, réagencées afin d'entamer un processus de métamorphose. C'est un corps des passages, des seuils. Ces processus d'hybridation permettent ainsi l'émergence de quelque chose d'inédit, comme peut le faire surgir le chorégraphe Benoît Lachambre dans sa pièce *Is you me?* (2008), en jouant avec ses ombres dédoublées dans un décor numérique, ou encore l'Iceland Dance Company avec *Transaqualia – Into Thin Air* (2010) qui dessine un monde, sans oxygène, rempli de figures d'insectes en mutations où les corps des danseurs évoluent au rythme des métamorphoses dans une histoire poétique de l'évolution. En se montrant différents, inquiétants, dépaynants, surprenants, ces corps nous interrogent sur les limites à établir à la normativité corporelle, de la même manière que le corps atypique ou encore le corps mutant que nous présenterons ci-après.

### **3.5 Le corps mutant ou corps augmenté**

Le corps est devenu pour nombre de nos contemporains une représentation provisoire, un lieu idéal de mise en scène de soi pour et par «effets spéciaux», comme

nous l'avons repéré dans le chapitre précédent. Le corps aujourd'hui s'inscrit ainsi dans un vaste champ d'investigation et d'interrogation pour les artistes, telle Orlan l'une des artistes les plus reconnues dans l'expérimentation de la mutation corporelle. David Le Breton énonce dans, *L'adieu au corps : une anthropologie de la fin de l'homme ?*<sup>154</sup>, que la malléabilité de soi et la plasticité du corps sont devenus des lieux communs. Le corps est devenu une matière première à façonner au gré de nos désirs, de nos phantasmes aussi. Ce corps malléable affiche dès lors une identité plus choisie, que l'on peut transformer ou faire disparaître en partie, comme on pourrait le faire d'un vêtement que l'on décide de porter ou non, de transformer ou pas. Le corps devient ainsi une enveloppe au sens premier du terme. De cette façon, il n'est pas conçu, ni perçu dans sa globalité mais plutôt dans une adjonction d'éléments adaptables et flexibles. En ce sens, il fait écho à ce que véhicule les sciences du corps, notamment la médecine, le sport ou encore la chirurgie esthétique.

Les artistes, de leur côté, utilisent des techniques montrant les différentes étapes de ces changements et de ses hybridations corporelles (cf : voir par exemple « Cultures de Peau d'artistes » dans les « cohortes de Framingham aux USA »<sup>155</sup>. Le corps mutant tend ainsi dans ses processus à élaborer une pensée chimérique et utopiste : « lieu sans lieu véritable du corps humain, pays d'utopie, île de partout et de nulle part à la fois [...] »<sup>156</sup>. L'artiste Orlan a travaillé dans cette direction également (cf : voir à ce titre, Michela Marzano, *L'Art Charnel d'Orlan*<sup>157</sup>). Sur scène, le corps du comédien, du danseur, du performer ou du chanteur (tel David Bowie, Anthony and The Johnsons ou encore Lady Gaga) est un corps mutant, éphémère, tour à tour trivial et sublime. Ce corps est ainsi un corps qui se joue des identités assignées, comme le fait le corps hybride dont il est une des ramifications. La question du transgenre est à citer forcément ici. Les avancées sur la question *Trans-* (cf : *Troisième partie*, II., 2., 2.4) pose, encore une fois, cette question de la frontière et de sa transgression que nous retrouvons dans les œuvres artistiques contemporaines, faisant échos aux revendications, aux questionnements et aux expérimentations effectués au sein de notre société. Le corps se

---

154 Le Breton David, *L'adieu au corps : une anthropologie de la fin de l'homme ?*, in Fintz Claude, sous dir., *Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, éditions L'Harmattan, 2008

155 <http://aoosevenchroniques.blogspot.fr/>

156 Martin Andrée, *Utopie et autres lieux du corps*, in Pratiques Performatives – Body Remix, sous la dir. De Josette Féral, *op.cit.*, p.134

157 Marzano Michela, *L'Art Charnel d'Orlan – La refiguration au service d'une identité métissée et hybride*, in Fintz Claude, sous la dir., *Le Corps comme lieu de métissages*, Paris, collection Nouvelles études anthropologiques, Editions L'Harmattan, 2003, p.171-184



place ainsi encore une fois dans un espace et une pensée de l'entre-deux qui renvoie à la fois au poétique et au politique. Le corps mutant, à rapprocher de la notion d'hybridité et de l'idée d'un corps atypique, est un corps qui se pense en devenir, et qui dans son étrangeté contemporaine, pourrait annoncer une normalité future.

Prothèses et chairs peuvent être en symbiose, comme nous l'avons déjà vu précédemment dans la pièce *Body Remix - Les Variations Goldberg* (2005) de Marie Chouinard. Les corps peuvent, tels des chrysalides à deux têtes et deux bustes, évoluer coincés dans des membranes qui les contraignent à des mouvements inattendus, comme avec la compagnie Etre'Ange et leur pièce *Mutations* (2011). Ce corps mutant peut ainsi devenir matière première des arts de la scène. Il peut jouer avec les genres, les identités, les stéréotypes et les formes, en étant tour à tour féminisé, cuirassé, animalisé, corrigé, anobli, magnifié, déformé, dénudé. Le corps en est troublé, trouble et troublant. Il s'associe au corps hybride de par les ajouts et les passages qu'il propose. Le corps mutant réalise, cependant, pleinement le rêve d'un corps augmenté que le corps hybride ne vise pas. Le corps mutant souhaite réaliser finalement le rêve d'immortalité dans ses transformations permanentes et reprend avec lui la dimension prométhéenne inscrite notamment dans la figure de Victor Frankenstein du roman de Marie Shelley. Il s'associe en cela au corps cyborg que nous allons analyser ci-après.

*« Les relations étroites établies entre corps et esthétique font émerger l'hypothèse que l'œuvre constitue un « lien » imaginaire, dont les caractéristiques sont encore à définir. »<sup>158</sup>*

### 3.6 Le corps cyborg

Le corps cyborg est voisin du corps mutant en ce sens qu'il est lui aussi un corps augmenté, phantasme sans cesse renouvelé. Il s'en distingue cependant, puisqu'en lui se cristallise le rêve de l'homme d'être à la fois humain et machine. Il est en cela un corps hybride chargé de dépasser le dualisme corps/esprit, moi/l'autre, homme/femme, nature/culture et humain/inhumain. En résumé, nous pourrions dire qu'il est un corps

---

<sup>158</sup> Fintz Claude, *L'Entre-deux des corps: de la poétique au politique* – introduction, in Fintz Claude, *Le corps comme lieu de métissage*, op.cit., p. 18

« amélioré ». Dans le cas du cyborg, le corps a le rôle d'une simple interface tendant de plus en plus à être éliminée, étant perçue plutôt comme une entrave à un accès rapide d'information et à une exécution possible, tout aussi rapide. Daniela Cerqui explique, de son côté, que le corps cyborg renvoie « à tout corps modifié dans sa chair par l'ajout d'éléments extérieurs qui visent soit à en modifier l'organisation interne pour obtenir des changements, soit à en remplacer certains constituants en respectant leur organisation interne initiale. »<sup>159</sup>

Le manifeste *Cyborg*<sup>160</sup> de la féministe Donna Haraway a ouvert la voie à ce corps fantasmé que l'on retrouve de manière chaque fois plus prégnante dans les arts, tout au long de ces quarante dernières années : en littérature avec par exemple *Cyborg* de Martin Quaidin (1972) puis au cinéma dans la série *L'Homme qui valait trois milliards* (1973), dans les films *Star Wars* avec le personnage de Dark Vador, ou encore dans les films *Ex Machina* (2015) de Alex Garland ou dans *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii (1995) et Rupert Sanders (2017), pour ne citer que ceux-là. Donna Haraway donnait état de la situation en le résumant ainsi : « A la fin du 20ème siècle, nous sommes tous des chimères, des hybrides de machine et d'organisme ; bref nous sommes des cyborgs »<sup>161</sup>.

Nous pensons que pour différencier du corps mutant du corps cyborg, puisque nous avons décidé d'en faire deux chapitres distincts, il est nécessaire de spécifier le cadre conceptuel dans lequel évolue ce dernier. Le corps cyborg, en effet, s'inscrit dans un monde post-genre, post-nature, post-humain, sans dualité. Il est, comme le corps virtuel, tributaire des avancées technologiques de ces dernières décennies, même si il fascine depuis longtemps, comme nous avons pu le voir plus haut au travers de la figure de Frankenstein. Il est (dans un phantasme déjà en train de se réaliser) un corps que nous avons appelé « amélioré » et qui pourrait se passer à terme de ce même corps en se rapprochant chaque fois davantage de la machine et de sa performance. En le décrivant ainsi, on peut comprendre que ce corps - au contraire du corps hybride ou mutant -

---

159 Cerqui Daniela, *Pour une ontologie du cyborg*, in *Le Corps comme lieu de métissages*, sous la dir. de Claude Fintz, Paris, collection Nouvelles études anthropologiques, Editions L'Harmattan, 2003, p.134

160 Haraway Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, Paris, rayon Philo, éditions Jacqueline Chambon, 2009

161 Haraway Donna, *ibidem.*, p.150

renvoie plutôt à une norme à atteindre, et non plus à transgresser. Le corps doit ainsi devenir prévisible et transparent, codé, *codifiable*, avec des éléments interchangeables facilement et rapidement. C'est un corps de l'ordre et non du désordre dans lequel les passions n'ont plus droit de cité, sous peine de redonner place au chaos de l'organique et du vivant.

Nous retrouvons également cette préoccupation homme/machine dans les écrits de Heinrich von Kleist<sup>162</sup> dans un texte court, écrit au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, portant sur le théâtre de marionnettes. Dans ce texte, Kleist débute une conversation avec un danseur sur l'animation des marionnettes et tente de saisir en quoi celles-ci «possèdent la capacité de construire l'expérience du danseur, dans un jeu de projection et d'imitation de la nature mécanique de l'humain par le marionnettiste, puis, à travers l'objet ainsi conçu et animé, par le danseur lui-même»<sup>163</sup>. Selon Becker, la marionnette évoquée par le danseur de Kleist serait un objet idéal. A contrario du corps humain dans sa matérialité et son opacité irréductible, elle est un objet libre, sans pesanteur. Elle n'est seulement soumise qu'aux impératifs du mouvement, en dehors de toute pensée, toute émotion, hormis celle de son opérateur (le marionnettiste). En ce sens, elle est un objet infiniment plus performant que l'humain (danseur ou acteur). Cette brève excursion dans le monde de la robotique au travers de la figure de la marionnette, se distancie cependant de la question du corps cyborg mais permet, malgré tout, de saisir les liens chaque fois plus ténus qui se sont instaurés entre l'humain et la machine.

De nos jours, le théâtre ou la danse cybernétiques utilisent les corps et les machines. Ils tentent de relier l'être humain à un ordinateur ou une machine qui lui donnerait des ordres ou inversement ; le corps pouvant insuffler une dynamique, quelle qu'elle soit à la machine. Le corps peut ainsi ne pas être au service de la machine, mais seulement être mis en lien avec elle. Mais à quelles fins ? Quel serait l'objectif d'une mise en lien corps/machine ? Améliorer le corps ou la machine ? Adapter le corps à celle-ci ou le contraire ? La question reste ouverte au sein de cette recherche, mais anime les chercheurs en neurosciences ou en robotique notamment, alimentant une

---

162 Von Kleist Heinrich, Sur le théâtre de marionnettes, traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris, Editions Mille et une nuits, 1993

163 Becker Joffrey, *Le ballet mécanique : Machines à danser, liberté de mouvement et mises en scène de l'autonomie*, Séminaire Traditions Iconographiques et Mémoire Sociale (C. Severi, D. Vidal) – École des Hautes Études en Sciences Sociales – Musée du Quai Branly – Paris, janvier 2010, p. 1-2

controverse, déjà ancienne, sur la potentielle supériorité de la machine, comme le démontrait déjà le récit de fiction dans *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968), le film de Stanley Kubrick.

Le corps cyborg est ainsi un corps à la fois hybride et mutant, encore à la recherche de la machine qui fera de lui un autre être. La figure du cyborg est restée jusqu'à peu une construction imaginaire qui proposait un discours sur la relation de l'homme à la technologie. Il tend de plus en plus à entrer dans le concret du quotidien avec les avancées technologiques contemporaines ; les utopies et les phantasmes d'un corps cyborg devenant ainsi réelles peu à peu.

### 3.7 Le corps grotesque

C'est à Victor Hugo<sup>164</sup> que reviendrait l'idée que le grotesque, associé à la laideur, appartiendrait à la nature, et impliquerait l'impossibilité de le dissocier du comique et du tragique. Le grotesque ne se contenterait pas ainsi d'établir une juxtaposition entre comique et tragique, il les poserait également dans leur indissoluble simultanéité. Le corps grotesque casse, de cette façon, la frontière entre le haut et le bas. Il est par là même un corps transgressif. Dans une perspective esthétique, comme le définit Pavis, c'est le grotesque qui ouvrirait un canal entre « la bestialité de la nature humaine et l'humanité des animaux »<sup>165</sup>.

Nous pouvons reconnaître cette simultanéité entre tragique, comique et transgression dans les représentations et les états de corps de l'ensemble du répertoire de Robyn Orlin, dans plusieurs pièces de Bernardo Montet (notamment *Batracien, l'après-midi* (2007)) et dans les dramaturgies de Koffi Kwahulé, notamment dans le personnage de « Monsieur » de la pièce *Big Shoot*<sup>166</sup> (2000) ou dans le personnage de « Badibadi » de *Il nous faut l'Amérique* (2001). Comme l'explique Agathe Bel, les corps des personnages dans le théâtre de Kwahulé « débordent dans la formulation et l'assouvissement de leur désir, en plaçant chaque récepteur devant l'essence du théâtre,

---

164 Hugo Victor, *Préface de Cromwell*, Œuvres complètes, Paris, collections « bouquins », vol. Critique, éditions Robert Laffont, 1985

165 Pavis Patrice, « Grotesque », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Messidor/Éditions sociales, 2ème édition, 1987 (1980), p.185 - 186

166 Kwahulé Koffi, *Big Shoot / P'tite Souillure*, Montreuil sous Bois, éditions Théâtrales, 2000

l'interrogation des corps en scène »<sup>167</sup>. Bel cite ensuite un passage de Mikhaïl Bakhtine qui donne, selon nous, une juste définition du corps grotesque : « L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est à dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort de lui-même dans le monde, c'est à dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventres, nez. »<sup>168</sup> Ces états et ces actions du corps dessinent une esthétique du grotesque et de l'excès où les actions telles que manger, boire, déféquer, s'accoupler, jouir, dormir, vieillir, mourir déterminent des lieux transgression, de subversion et du devenir. Ces débordements font ainsi écho à ceux du carnaval où l'ordre établi se trouve renversé, abolissant pour un temps les identités, le genre, les territoires, les langues, laissant place à la fois à la profusion, à la confusion et à la folie. Le corps grotesque replace ainsi également au centre du jeu et de la scène la mise en question des frontières dans une double altérité du corps, « celle dont il est le porteur, en son enceinte « contaminable », et celle que nous situons à l'extérieur du cercle clos que la peau matérialise. »<sup>169</sup>, comme le souligne Fintz.

Nous partons du principe, comme nous avons commencé à le développer tout au long de l'introduction, que le corps appartient à la fois à la sphère sociale et à la sphère privée, il est autant corps collectif que corps individualisé. Le corps individualisé est ainsi à l'image du corps social. Il en respecte les normes et les codes d'usages et de représentations. Il revêt en d'autres mots le masque social attendu. Dans le cas du corps grotesque, revêtir un autre masque, les superposer ou les déformer, revient à déformer le corps et à exacerber son individualité au prix de cette déformation. La norme s'en trouve ainsi déplacée et souvent ridiculisée. Le corps grotesque construit alors un mécanisme de subversion et profane le sacré de la norme. Il le fait le plus souvent par le biais du rire, un des éléments central de la subversion (cf : *Deuxième partie*, I., 2., 2.5 *Rire, violence et subversion*). Robyn Orlin se sert de ce mécanisme de subversion dans toutes ses pièces, Pippo Delbono l'utilise également dans des figures oscillant entre le sacré et le profane, entre la putain et le cardinal, le clown, la nonne et le travesti. Ces figures,

---

167 Bel Agathe, *Corps et truculence dramaturgique de Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé*, in *Une fratrie de choeur, Fratrie Kwahulé: scène contemporaine choeur à corps*, revue Africultures n°77-78, Paris, L'Harmattan, 2008, p.p. 56-65, p.p. 57-58 (pour la citation)

168 Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, traduction du russe André Robel, Paris, Editions Gallimard, 1970, p.35

169 Fintz Claude, *Le corps comme lieu de métissage*, op.cit., p. 18

comme le « Monsieur » de *Big Shoot* de Kwahulé, cassent la frontière entre le haut et le bas et se faisant amèner le désordre. Omar Porras (Teatro Malandro) le décline également dans ses pièces au travers d'un jeu burlesque et l'utilisation de masques et costumes créant des figures féroces, déformées et irrévérencieuses. Le grotesque tend ainsi à une conspiration de l'ordre. Il décale le regard et diminue, de ce fait, la suprématie de la norme, en s'en moquant. Le corps grotesque est le fils du corps bouffon, présent là où on ne veut pas qu'il soit, prêt à batailler pour faire rire et tourner en ridicule l'ordre établi. Contrairement au corps cyborg, le corps grotesque s'appuie et se développe, comme nous l'avions énoncé avec Pavis, avec la part d'animalité et d'instincts primaires présents dans l'humain. Il remet ainsi à l'honneur la matière du corps, ses organes, son opacité et devient figure de déstabilisation. La figure grotesque oppose ainsi une démesure face à l'ordre gouverné par la raison. Elle introduit de la sorte une confusion dans l'ordonnance des codes et la condition des êtres. Incarnant le mouvement et l'échappée des cadres sociaux, elle révèle un désordre en lutte contre la fermeture des systèmes.

### **3.8 « Entre-deux corps » et corps poétique**

Dans cette multiplicité de représentations sur la scène contemporaine, nous voyons apparaître le moyen de repenser à la fois les allants-de-soi des représentations corporelles et les formes scéniques en y appliquant une multiplicité de formes, d'apparences et d'identités qui déjouent toute volonté de fixation. Cette transgression des formes (corporelles et scéniques) rend difficile l'ancrage défini des caractères et des personnages. Elle amène une multiplicité des représentations qui oblige à les repenser. Par ailleurs, ces éléments de transgression, qui transparaissent dans la multiplicité des représentations corporelles, nous démontrent un désir de composer avec une extrême hétérogénéité qui empêche toute pensée normative, toute catégorie fermée. L'utilisation de ces éléments proposent ainsi, dans les processus de création et les esthétiques qui en découlent, une rupture, une discontinuité avec les modes de pensée dominants. Cette rupture pourrait se formuler par le terme d'« entre-deux corps » qui cheminerait vers « une image neuve du corps dans la rencontre de l'imaginaire et du réel, du texte et de la

chair, dont l'œuvre est le carrefour.»<sup>170</sup>, pour reprendre les propos de Claude Fintz.

Il nous semble important d'indiquer ici ce que souligne, pour notre recherche, ces termes « d'image neuve » et « d'entre-deux corps ». Nous pensons que l'idée d'une image neuve du corps qui se retrouve dans le terme de « l'entre-deux corps » peut aider à décrypter et à traduire les phénomènes et les nouvelles perspectives qui s'ouvrent dans l'espace particulier de la *Mondialité*. Ainsi placée dans cet espace où se rencontrent le corps, le réel, l'imaginaire, la chair et le texte, l'œuvre propose un espace du devenir, une transformation permanente, un déplacement qui servira à repenser la scène et ses écritures dans ses mutations actuelles. Au fil de notre recherche, nous reviendrons donc plusieurs fois sur la notion « d'entre-deux », en la posant comme outil de lecture et de compréhension de différents aspects et faits esthétiques relevés dans les œuvres de notre corpus.

Le pédagogue Jacques Lecoq appelait un « fond poétique commun »<sup>171</sup> ce qu'il expliquait comme étant un langage commun du corps, et donc un langage ressenti, appréhendé par tous ; lui qui accueillait des élèves venus du monde entier, ce qui faisait de son école une véritable tour de Babel. C'était, selon Lecoq, une façon de retrouver la base commune d'un langage non verbal et scénique, avant que de revenir au verbe et au texte, et donc repenser le corps en scène dans toutes ces composantes gestuelles, mouvantes et donc é-mouvantes. Sa pensée fait écho, d'après nous, avec la pensée de l'anthropologue François Laplantine qui, de son côté, soutient que « tenter de penser autrement les rapports de la société et de la sensibilité (le corps dans ses multiples métamorphoses possibles), c'est aussi parler et écrire autrement. »<sup>172</sup>

Ces corps poétiques, qu'ils soient souffrant/violenté, atypique, mutant, cyborg, grotesque ou hybride ouvriraient au « registre de l'attention à l'inattendu du monde », comme le souligne, de son côté, Patrice Pavis.<sup>173</sup> et à un langage corporel qui se développerait dans le registre du sensible, c'est à dire pour reprendre Laplantine dans

---

170 *Ibidem.*, p.19

171 Lecoq Jacques, *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Paris, Cahiers Théâtre Education, coédition ANRAT, éditions Actes-Sud Papiers, 1998

172 Laplantine François, *Corps, métissage et langage*, in *Le Corps comme lieu de métissage*, sous la dir. de Claude Fintz, *op.cit.*, p. 219.

173 Pavis Patrice, *op.cit.*, p.186

toutes ses métamorphoses possibles. Ces nouvelles images du corps permettraient ainsi d'entrer dans des écritures où habiterait une pensée du multiple, faisant le deuil du principe de pureté<sup>174</sup>. De la sorte, cette multiplicité de corps engendreraient une pensée, une esthétique et une écriture du devenir, faites de contradictions, de modulations, de variations, d'oppositions et de successivité. Elles procéderaient d'une dynamique de l'écart et du détour, de la transformation et de la traduction, dans une oscillation permanente.

D'après nous, la pensée d'un « entre-deux-corps » pourrait se rapprocher de ce que l'anthropologue et metteur en scène Eugenio Barba nommait des corps « dilatés », comme nous l'avons vu précédemment<sup>175</sup>. L'artiste en travaillant avec son corps, comme l'enseignait Barba mais aussi Lecoq, apprend à analyser et décomposer le geste pour le renouveler, le bouleverser, repensant ainsi la portée et la signification de son langage corporel. De la sorte, il s'éloigne ainsi peu à peu des clichés, des redites physiques et de ce qui ne fait plus sens<sup>176</sup>, comme le souligne Annick Léger. Ce corps « dilaté » fait ainsi appel à l'imagination et aux passions chez l'interprète. Il s'excentre, de passages en métamorphoses et, par là, dépasse la représentation. Il en abolit les frontières. Le spectateur perçoit alors ce déplacement, qui lui offre un espace dans lequel l'imaginaire peut prendre tout son essor. Le spectateur est alors en mesure de sortir de lui-même, de son cadre de références, comme a du le faire l'interprète avant lui. Dans ce processus, nous pensons que le spectateur a la possibilité d'accéder à ce trouble qui pourrait le mener à cet état d'exaltation où l'être est comme transporté hors de lui. Il chemine ainsi dans un espace de sensations qui le mènera vers un espace poétique où nous postulons qu'il aura la possibilité de transformer sa vision du monde.

En rejoignant la pensée de Lecoq et de Laplantine, nous envisageons donc cet « entre-deux corps » dans une poétique qui relèverait de l'excès, de l'excentricité et de l'émotion, ouvrant à une autre perception du monde dans lequel le corps serait

---

174 Nous y reviendrons dans le chapitre *De l'impureté dans le processus de création des écritures trans-* (cf : *Troisième partie*, II, 2., 2.4)

175 Barba Eugenio, *Le Canoë de papier – traité d'anthropologie théâtrale*, collection Les voix de l'acteur, Montpellier, éditions de l'Entretemps, 2004 et au sein de cette recherche, Première Partie, II., 2., 2.1, *Le corps inculturé et acculturé chez Barba*.

176 Léger Annick, *Les principes de l'énergie de l'acteur de Barba expliqués par la théorie du processus créateur d'Anzieu et appliqués aux différentes composantes du Testament du Couturier*, Montréal, Mémoire, Service des Bibliothèques, Université du Québec, 2008



nécessairement présent dans toute sa matérialité complexe. Cette prise en compte du corps se placerait ainsi dans une réaction à la standardisation, à l'uniformisation des langages et des écritures scéniques ou textuelles. Nous explorerons d'ailleurs ce type d'écriture reliée à une pensée organique, dans un chapitre dédié à la pièce *Issé Timossé* de Bernardo Montet (cf : *Quatrième partie*, I., 1., 1.3). La poétique de « l'entre-deux corps » engendrerait ainsi un nouvelle pensée qui aiderait à rêver et créer d'autres esthétiques dans lesquelles se déploierait une résistance à la norme. Cette poétique remettrait au centre des créations, les excès, les passions, l'imprévisible, l'irrationnel. De cette manière, dans la construction et la monstration de cette poétique du corps, comme dans sa fonction, il y aurait un désir de profusion et de débordements. Nous nous pencherons également sur cet aspect dans la partie dédiée aux résurgences baroques déterminées, selon nous, par ces phénomènes.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Cf : *Troisième partie*, II., 2. *Résurgences baroques et scènes contemporaines*

# **Intermezzo I**

*Daddy, I've seen this piece six times before*  
(and I still don't know why they're hurting each other)

1998

**Robyn Orlin**

Extraits de la représentation au CND le 5 octobre 2006, Pantin

Lac des cygnes. Beauté classique. Femme élancée, féminité de tulle blanche, pieds lacés et satin blanc. Petite danseuse de boîte à musique, Opéra Garnier, danseuse étoile portée au firmament de la galaxie occidentale. Beauté classique de la femme blanche. Femme, tutu, peau, yeux blancs, blancs, *everything white*. Comme le cygne white glissant sur l'eau black, ondule à peine sous son poids. *White and white, white and black, black and white*. Puis virage, dérapage, décollage.

Un praticable, carré, surélevé, noir, façon ring, façon boîte, façon autre. Le centre est occupé par ce *black ring*. Autour les rires fusent. Corps classique d'un homme blanc, masculinité en slip et débardeur tye and die. Gentiment irrévérencieux. Petit danseur maigre entre deux âges jactant dans la langue de Shakespeare. Sifflets. Presque ridicule l'homme. Comme on siffle crûment et bêtement une jolie fille, *white or black*, qui passe dans la rue. On reluque ses jambes. Sifflets.

Des ombres s'activent autour du ring noir, façon carré, façon surélevé, façon autre. On n'est plus à l'Opéra Garnier. Solitude de cet homme en débardeur. Ombre de tutu. Sifflets. *Shadow of South Africa*. Le tutu grandit et se déploie. Lumière bleue nuit. Voile arraché, dévoilement. *South Africa*. Cris. Une femme noire en tutu blanc s'avance vers le ring noir.

Traces de pas. Poudre blanche. Peau noire. Tutu blanc. Le chemin se trace. *It's a most classical thing*. Lac des Cygnes. La spirale blanche s'enroule sur le carré noir. Une

main se tend. Toucher, montrer, toucher, montrer cette femme en tutu blanc. Envolée lyrique sur la musique du Lac des Cygnes comme un cri d'extase, une jouissance hystérique devant ce *most classical thing*. Pieds, genoux, cuisses, fesses, doigts, mains, bras, coudes, épaules, dos tout tout devient blanc.

Talc qui s'envole sous la secousse des voiles du tutu. Corps noirs qui se trémoussent. Afrique en tutu, voiles et robe blanches. Femme, homme. Travestissement. Assiettes. Plastique. Rouge. *Johannesburg style*.

Le carré noir de boxe, de ring, d'autre, se remplit d'assiettes en plastique. Après le blanc, le noir puis le rouge. Images *Design* du rouge sur le blanc, du plastique sur le talc, des robes blanches imprimés de lys rouges sur les peaux noires et blanches.

Bousculades. Un côté, puis l'autre. Femmes et hommes qui se trémoussent. Jambes nus, épaules nus, bas nus. Bousculades. Danse de revue *Trans* sexy et grotesque. *This is a most classical thing*, selon Orlin.



Copyright : Herman Vervey

*Daddy, I've seen this piece six times before....*



© John Hogg

Copyright : John Hogg

## **Deuxième Partie**



**Orlin, Kwahulé, Delbono, Montet**





## I. Différences et convergences

Qu'il y aurait-il de commun entre un dramaturge d'origine ivoirienne vivant à Paris (Koffi Kwahulé), une chorégraphe d'origine sud-africaine vivant à Berlin (Robyn Orlin), un chorégraphe français de père guyanais et de mère vietnamienne vivant en Bretagne (Bernardo Montet) et un metteur en scène italien vivant en Italie ou quelque part dans un chalet en Suisse (Pippo Delbono) ? Rien et beaucoup comme nous tenterons de le démontrons dans cette partie de notre recherche.

Le « lieu commun » entre ces artistes, que nous allons déterminer, ne se rapporte pas tant aux lieux géographiques dans lesquels les artistes évoluent ni aux images scéniques qui peuplent nos souvenirs. Ce « lieu commun » se rapporterait plutôt, comme nous l'avons déjà posé en présentant les héritages et les alliances de leurs prédécesseurs, aux dynamiques qui se dégagent des processus, des fractures, des écarts, des fragments épars de leurs écritures, ainsi que la nécessité, sans cesse renouvelée, d'être là où l'on les attend le moins, de surprendre toujours tout en restant fidèles à leur univers particulier.

Il nous faudra donc débiter ici par leurs différences et leurs spécificités artistiques pour se diriger ensuite vers leurs perspectives et leurs enjeux communs. Ces derniers nous servirons ensuite à développer (au sein de la *Troisième* et *Quatrième parties*) ce qui relève de cette nécessité d'un entre-deux (leur lieu commun) permettant de déplacer les certitudes et les allant-de-soi d'une pensée du corps, de la scène et de ses écritures. Cet nécessité de l'entre-deux inscrira ainsi ces artistes dans différents espaces qui forgeront l'émergence d'un nouveau paradigme de la scène, tel que nous l'avons présenté dans notre problématique.

## 1. Éléments de différenciation et spécificités

Le premier élément qui distingue les quatre artistes du corpus est sans aucun doute leur activité au sein des arts de la scène : Koffi Kwahulé est avant tout écrivain et dramaturge, même si il est passé de nombreuses fois par le travail de plateau en tant que comédien ou metteur en scène. Robyn Orlin, quand à elle, est avant tout chorégraphe même si elle ne se définit plus vraiment comme telle et qu'elle se présente plutôt comme artiste de la scène, vidéaste, plasticienne, performeuse et metteuse en espace. Pippo Delbono, pour sa part, est à la fois metteur en scène, dramaturge, écrivain, acteur et réalisateur. Bernardo Montet, lui, se définit tant dans son travail que dans son discours comme chorégraphe, tout en cherchant à développer « une pensée qui danse » plutôt qu'une danse en tant que telle, où le son, le corps, l'image, la voix ou le texte sont autant de matériaux utilisés pour créer ses pièces.

Le deuxième élément qui pourrait les définir indépendamment les uns des autres – mais nous verrons plus loin que cela servira aussi à les rapprocher – est leur identité, véhiculée au travers des thèmes abordés dans leurs spectacles. Les spectacles de Robyn Orlin, par exemple, sont toujours politiques et principalement liés au pays dans lequel elle est née, l'Afrique du Sud. Là-bas, son surnom est celui d'« irritation permanente », intitulé qui laisse percevoir une certaine valeur programmatique de son travail. Orlin s'interroge depuis une trentaine d'années sur les mêmes thématiques, signes récurrents et distinctifs de son œuvre: le racisme, l'homophobie, le genre, l'identité, l'eurocentrisme.

Koffi Kwahulé, pour sa part, interroge avant tout la violence dans ses textes. Que ce soit des textes qui n'émanent que de son désir d'écrire ou que ce soit pour des commandes (qu'on lui passe souvent), il écrit la violence comme un rituel mais aussi comme une catharsis et une honte. Violence des mots d'abord mais aussi violence des corps arasés, violence des rituels communautaires, violence des relations duelles. Il définit lui-même son écriture comme une écriture du déplacement. On le compare souvent à un musicien de jazz, tant ses mots semblent suivre un rythme particulier et

fougueux, proches d'une improvisation de jazz (nous y reviendrons).

Pippo Delbono est, quand à lui, plutôt défini comme metteur en scène d'un théâtre des origines, d'un théâtre forain, à l'intersection des arts de la rue, du cirque, des fanfares, des fêtes de villages, mais aussi proche du cinéma, comme le démontre les images très felliniennes de ses spectacles et la filiation d'avec le cinéma de Pasolini<sup>178</sup>. Hervé Pons définit, par ailleurs, son théâtre comme un « théâtre de la contradiction »<sup>179</sup>. D'autres se plaisent à dire de lui qu'il crée un théâtre de l'altérité, de la marge, voir un « théâtre-handicap ». Ce en quoi Delbono ne se reconnaît pas. L'œuvre de Delbono ancrée dans un théâtre d'une grande physicalité chemine dans des territoires multiples qui se croisent et entrent en tension. Nous y repérons tout d'abord un fort ancrage dans la culture et l'histoire italiennes, notamment au travers de la culture populaire et de la religion catholique, et une forte influence mondialisée et trans-territoriale où se côtoient la musique de Frank Zappa, le théâtre shakespearien, la tragédie des migrations contemporaines, la dictature en Argentine ou encore le conflit israélo-palestinien.

Bernardo Montet, de son côté, défend une danse qui relierait à nos origines, quelles qu'elles soient, de la plus proche à la plus lointaine, de la plus physique à la plus métaphysique. Pour lui « le corps est porteur d'histoire » et la danse servirait à aiguïser une conscience du temps et du monde dans lequel nous vivons. Les thématiques de ses pièces et le langage chorégraphique qu'il a élaboré se relie à ces préoccupations, en abordant la colonisation, l'esclavage, la mémoire ou encore les rapports de pouvoir. Montet envisage la danse comme des espaces de rencontre et de confrontation entre des artistes d'horizons culturels différents, mais aussi entre des pratiques et des disciplines artistiques. On a pu dire de lui qu'il agissait sur le mode de la fulgurance. En effet, sa danse relève d'une force et d'une densité qui la place dans des dynamiques et des temps inattendus et surprenants où les corps dessinent un « entre-deux monde » qui mêle réalité et rêve, états de transe et immobilité méditative. Montet collabore depuis plusieurs années avec des interprètes de toutes disciplines mais aussi des écrivains comme Pierre Guyotat ou Amandine André, des cinéastes tels que Téo Hernandez ou

---

178 cf : *Quatrième partie*, I., 2., 2.3 *La Rabbia de Delbono et Pasolini*

179 Delbono Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, op.cit., p.14

Claire Denis pour laquelle, par exemple, il a créé les chorégraphies du film *Beau Travail* (2000), et des musiciens et scénographes qui participent pleinement du processus de création de ses pièces.

Un troisième élément peut également aider à caractériser le travail de ces quatre artistes : leur procédés d'écriture. Nous montrerons ensuite que ces aspects différenciés peuvent devenir également des éléments de congruence, les procédés de chacun pouvant se croiser suscitant des transferts entre les disciplines (cf : *Deuxième partie*, I., 2., 2.7 *Esthétiques de l'entre-deux et transdisciplinarité*). Comme nous l'avons évoqué plus haut, nous nous trouvons en présence d'un écrivain, de deux chorégraphes et d'un metteur en scène, c'est à dire que nous nous trouvons en présence de procédés d'écriture différents, fonction des disciplines de chacun.

Kwahulé travaille en amont du plateau, écrivant des pièces qui seront jouées par la suite. Il n'est ainsi pas directement lié au plateau. Que ce soit par le biais de commandes ou à titre personnel, Kwahulé compose des partitions polyphoniques et chorales faites de fragments, de sons et de voix plurielles. Ces voix proviennent de loin, comme des échos du monde ou arrivent du coin de la rue. Elles font soudain résonner notre quotidien de manière insolite en l'enfermant entre des murs physiques ou métaphoriques, symboles de la violence et du silence à combattre, ici ou ailleurs. Les mots s'inscrivent alors entre les parois d'une cité (*Jaz*), d'une prison (*Misterioso-119*), d'une brasserie (*Il nous faut l'Amérique*), dans un pavillon de banlieue (*P'tite Souillure*), dans la domesticité tragique de deux femmes battues (*Nema*), sur un plateau télé (*Big Shoot*) ou encore entre les parois d'un ascenseur (*Blue-S-Cat*)<sup>180</sup>.

Delbono, lui, est en prise direct avec le plateau. On le définit d'ailleurs comme un artiste de l'oralité et un écrivain de plateau. Delbono puise beaucoup dans un travail préalable d'improvisations, dans le training avec ses acteurs, et dans des fragments de textes qu'il aime et qui ont jalonné l'histoire de l'humanité. Nous retrouvons ainsi un foisonnement de références qui dynamise le plateau en lui insufflant une dimension à la

---

180 Voir la liste exhaustive des oeuvres de Koffi Kwahulé dans la bibliographie.

fois lyrique, poétique, politique et universelle. Il en va ainsi de la pensée de Bouddha ou du Christ, de celle du guérillero Che Guevara, du théâtre de William Shakespeare, du théâtre de Bernard-Marie Koltès ou encore du cinéma de Pier Paolo Pasolini. Ces textes sont soit repris tels quels, soit adaptés, réinterprétés, comme par exemple son dernier spectacle, le solo *La Notte* (2017). Dans ce solo, Delbono reprend en l'adaptant *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès, en mettant en lien ce récit avec sa propre histoire. Ces spectacles sont ainsi traversés par de nombreux textes qu'il n'a pas écrit, mais qui lui parlent, qui l'embarquent, qui le «prennent aux tripes», comme il peut l'affirmer. Lui qui, par ailleurs, est aussi un écrivain comme en témoigne ses écrits, notamment les ouvrages *Récits de Juin*<sup>181</sup> ou encore *Dopo la battaglia - scritti poetico-politici*<sup>182</sup>.

Il en va de même pour Orlin et Montet. En tant que chorégraphes, tous les deux sont en prise directe avec le plateau avec la spécificité due à leur langage premier, la danse. Orlin, tout d'abord, construit ses spectacles en se nourrissant de tous types de matériaux, le principal étant la force vive et les histoires de ses interprètes. Elle se nourrit ainsi de textes, d'articles, d'images, de problèmes qu'elle pose à ses interprètes et qu'elle leur demande de résoudre au plateau. De là, peuvent sortir des récits, des phrases, des mots, des sons, des chants. Elle travaille ainsi une écriture scénique de l'exploration et de l'expérimentation dans laquelle elle refuse toute forme d'érudition. La caractéristique des textes qui surgissent au plateau est souvent d'ordre autobiographique. Récits qui racontent, détournent ou jouent avec l'autobiographie de Orlin elle-même ou de ses interprètes-créateurs, comme en témoigne par exemple le solo de Sophiatou Kossoko<sup>183</sup> ou le solo de Albert Silindokuhle Ibokwe Khoza<sup>184</sup>.

Montet procède autrement, même si pour lui, la communauté que forme son équipe composée d'interprètes de tous horizons joue un rôle fondamental dans la création de ses pièces. Montet part d'un désir et d'une urgence qui ont souvent partie liée avec des questionnements sur la colonisation, le pouvoir, les frontières, la mémoire et le

---

181 Delbono Pippo, *Récits de juin*, Arles, Hors collection, Editions Actes Sud Théâtre, 2008, [traduit de l'italien par Myriam Bloedé, Claudia Palazzolo]

182 Delbono Pippo, *Dopo la battaglia – Scritti poetico-politici*, Firenze (Italie), Barbès Editore, 2011

183 Kossoko Sophiatou, *Although I live inside...my hair will always reach towards the sun...*, solo chorégraphié par Robyn Orlin, 2004

184 Silindokuhle Ibokwe Khoza Albert, *And So You See...Our Honourable Blue Sky and Ever Enduring Sun...Can Only Be Consumed...Slice by Slice*, solo chorégraphié par Robyn Orlin, 2016

corps comme espace politique et assignation identitaire. Le chorégraphe reste ainsi à l'écoute de ce qui fait vibrer le monde, dans ses secousses les plus violentes et les plus inexpliquées. Il cherche le tremblement qui est aussi question et incertitude, et qui donnera matière à création. Son écriture chorégraphique est ainsi une réflexion sur le corps et l'humanité, à la fois dans sa vulnérabilité et dans sa dignité, comme en témoigne, par exemple, sa collaboration avec le Théâtre de l'Entresort et la metteuse en scène Madeleine Louarn<sup>185</sup> depuis 2011. Son écriture chorégraphique reste à l'écoute de ce que les interprètes portent en eux comme histoires, comme vision du monde, comme bagages familiales mais aussi comme bagages culturels. Montet joue avec tous ces aspects pour créer des spectacles où ce qui primera est une « pensée qui danse » plus que la danse elle-même. Dans cette « pensée qui danse », la question du temps, de l'inscription du corps dans la durée à éprouver restent cruciales pour saisir son écriture, comme le témoigne bon nombre d'ouverture de ses pièces, par exemple dans *O.More* (2002), *Des hommes* (2011) ou encore *Carne* (2017), où il pose d'emblée une autre durée dans laquelle entreront interprètes et spectateurs.

Après cette brève présentation des éléments de différenciation entre les artistes du corpus, nous remarquons que pour Delbono, Orlin et Montet cet aspect hétérogène dans la diversité de leur équipe de création reste essentiel, déterminant en grande partie l'écriture et l'esthétique de leurs créations. Nous voyons se dessiner de la sorte des convergences dues à leur écriture de plateau où le théâtre, la danse et la performance s'entrelacent<sup>186</sup>. Par ailleurs, nous notons une divergence avec l'écriture dramaturgique de Koffi Kwahulé. Nous verrons en *Quatrième Partie* que les différences, que l'on saisit d'emblée dans son écriture, pourront se transformer par l'angle du regard que nous poserons dessus. Elles convergeront alors et se croiseront avec les œuvres des trois autres artistes, dans ce que nous pensons être de nouveaux procédés d'écriture qui permettront l'émergence d'un nouveau paradigme de la scène.

---

185 Madeleine Louarn est metteuse en scène et travaille avec l'équipe de comédiens de Catalyse, à Morlaix. URL: <http://www.entresort.net/catalyse/>

186 Cf. *Deuxième partie*, I., 2., 2.7 *Esthétiques de l'entre-deux et transdisciplinarité*

## 2. Éléments de convergence

Il serait possible de ne voir que les spécificités des quatre artistes que nous avons choisi de regrouper dans ce corpus. Nous aurions pu ainsi choisir d'effectuer une monographie portant sur l'un d'eux<sup>187</sup> en développant les mêmes directions de recherche. Les raisons qui nous ont poussé à réunir quatre artistes dans un même corpus, comme nous l'avons vu dans notre introduction, relèvent d'une volonté de transversalité à même de reproduire à la fois la récurrence d'éléments de convergences mais aussi leur pluralité. Par ailleurs, garder une limitation dans notre objet de recherche rendait possible des descriptions et des applications pratiques de l'ordre de l'analyse esthétique de spectacles auxquels nous avons pu assister et qui avaient suscité un trouble et un questionnement (cf : Avant-propos), d'entretiens ou de rencontres que nous avons pu effectuer, ou encore d'accointances artistiques qui reliaient notre propre travail de metteur en scène avec le travail des artistes choisis.

La récurrence des éléments de convergences ainsi que certains enjeux communs que nous avons repéré et que nous présenteront maintenant, portent les principes d'une création contemporaine inscrite à la fois dans des écritures du corps, dans le déplacement et la transgression des frontières, dans la question de l'altérité, dans la fluctuation des identités, dans la remise en question de la norme et la subversion, dans la fragmentation et l'entre-deux. Toute une valeur programmatique que nous déclinerons ci-dessous.

Tous ces phénomènes et ces principes sont l'aboutissement, selon nous, d'un processus induit par la *Mondialité*, comme nous l'avons déjà remarqué, faisant émerger de nouveaux imaginaires dont la lecture peut s'opérer au travers d'une somme d'apports anthropologiques et philosophiques, de mouvements culturels et esthétiques, que nous aborderons dans la *Troisième partie*.

---

<sup>187</sup> Ce que nous ferons d'ailleurs à la suite de cette recherche, avec une monographie sur Bernardo Montet, *Une errance enracinée*, à partir de janvier 2018.



## 2.1 Le corps au centre

« Répéter, répéter inlassablement pour ne plus penser aux gestes, afin d'évacuer toute psychologie, et que la relation à établir entre les acteurs et le public ne soit pas intellectuelle mais physique. »<sup>188</sup>

La matière « corps », les images du corps, les imaginaires liés au corps, les mouvements et les métamorphoses du corps ou encore l'impact du corps habitent les œuvres de Orlin, Kwahulé, Montet et Delbono. Ils agissent et interagissent tant sur les interprètes, les figures présentées ou les personnages que sur le spectateur ou le lecteur. Lorsqu'on parcourt les textes de Kwahulé ou que l'on assiste aux spectacles de Delbono, Orlin et Montet, c'est cet impact physique que l'on perçoit avant-tout.

Dans une première approche, il pourrait sembler que le travail des chorégraphes Robyn Orlin et de Bernardo Montet puisse logiquement convoquer les corps sur scène de part le langage propre à la danse. Mais comme nous l'avons remarqué plus haut, les œuvres de Kwahulé et Delbono convoquent, elles aussi, les corps et de manière tout aussi prégnantes. La convocation et l'utilisation du corps chez ces artistes relèvent à la fois d'enjeux dramaturgiques, esthétiques et politiques. La présence des corps se lie ainsi à une nécessité d'écriture et de création où la matière corps sert à la fois de support, d'écriture et d'exploration de différents enjeux d'ordre poétique, politique et esthétique.

### Corps 1: Kwahulé

Concernant les pièces de Koffi Kwahulé, nous avons déjà abordé la question du corps dans un première recherche intitulée *De la fragmentation à la reconstruction du corps dans l'œuvre de Koffi Kwahulé*<sup>189</sup>. Nous y notions que le théâtre de Kwahulé s'inscrivait dans un théâtre « double », en ce sens qu'il intégrait autant la matière texte que la matière corps dans un entrelacs qui leur donnait la même importance dramaturgique. Cette dernière chez Kwahulé est ainsi façonnée par une écriture textuelle reliée constamment au corps des personnages. Elle s'élabore, par ailleurs, au

---

<sup>188</sup> Delbono Pippo, *Le Corps de l'acteur – ou la nécessité de trouver un autre langage*, op.cit., p.26

<sup>189</sup> Elizéon-Hubert Isabelle, *De la fragmentation à la reconstruction du corps dans l'oeuvre de Koffi Kwahulé*, op.cit.

travers des états de corps et des émotions qui traversent les récits. Ces émotions et états de corps, à leur tour, participent de l'écriture dramaturgique et l'activent, lui donnant un rythme spécifique<sup>190</sup>. Selon Sylvie Chalaye, « ces dramaturgies tenteraient d'écrire les corps et n'opéreraient plus comme un [simple] médium, comme un langage scénique ou plastique. »<sup>191</sup>. Dans le théâtre de Kwahulé, le corps participe ainsi du drame qui se déroule, il agit et interagit avec lui même, comme par exemple dans la tension qui se crée entre la présence envahissante et omnipotente de « Monsieur », la présence défaite et contrainte de « Stan » et celle fantomatique et invisible de la femme violée, dans la pièce *Big Shoot* (2000). Dans le théâtre de Kwahulé, le corps raconte, est raconté et participe du récit. Mais celui-ci n'est pas seulement histoire ou événement, il est matériau qui amène une écriture et une poétique dont le corps serait le support privilégié. Ce dernier devient à la fois support de théâtre et espace du drame, des « écritures tragiques » pour reprendre le terme employé par Sylvie Chalaye<sup>192</sup>. Les corps qui habitent le théâtre du dramaturge sont ainsi des corps traversés par les drames du monde.

*« Nema.- Du bien/la voix du père/N'a jamais quitté l'enfant/Te faire du bien/ça va te faire du bien/Alors/L'enfant/Sentit/Entre/Ses/Jambes/ Couler/Le bien que venait de lui faire /Le père/ Alors l'enfant vit/ Le sang/ Le sang qui s'enfuyait d'elle/Horrifiée par ce que/ Le père/ Venait de faire d'elle/Au cœur de l'orage des silences [...]. »<sup>193</sup>*

## Corps 2: Orpin

Nous retrouvons cette utilisation du corps comme espace et théâtre du drame chez Orpin. La chorégraphe le présente, de son côté, par le biais de la transgression et du rire, comme nous le verrons plus loin (cf : 2, 2.5 *Rire, violence et subversion*). Dans ses créations, nous percevons à la fois des corps en chantier et des corps-espaces où se nouent et se dénouent les enjeux des sociétés contemporaines, notamment dans les rapports et tension entre pays du Sud (et spécifiquement l'Afrique du Sud) et pays du Nord. Dans cette tension, Orpin dépeint des relations humaines chaotiques, pouvant

190 Cf. *Deuxième partie, I., 2., 2.6 Fragmentation, rythme et structure.*

191 Chalaye Sylvie, *Pour une poétique des corps en écritures*, revue L'esprit Créateur, vol. 48, n°3, Fall 2008, Université de Minnesota, p.4

192 *Ibidem*, p.12

193 Kwahulé Koffi, *Nema*, Paris, Editions Théâtrales, 2011, p.25

voisiner avec le burlesque et l'absurde, d'où surgissent toutes sortes d'interférences, de manques, de séparations, de clichés, d'ignorances et d'incompréhensions.

Au cœur de ces relations chaotiques - que Orlin souhaite montrer sous un angle à la fois tragique et drolatique qui côtoie le grotesque<sup>194</sup> - le corps sert d'espace de déconstruction des clichés et des normes, notamment coloniaux ou liés au genre. Dans le spectacle *Coupé-Décalé* (2014), par exemple, James Carlès déplie et déconstruit les clichés du corps, de l'apparence, de la sexualité, du phrasé et de la proverbiale « bonne humeur » de l'homme africain. Orlin propose ainsi, au travers des représentations corporelles de ses interprètes, un kaléidoscope où les identités se fragmentent, se délitent, et se recomposent au fil du déroulement du spectacle. Comme le souligne justement Cecilia Johanna Katzke (en anglais dans le texte) :

*« Orlin understands that the essentialist meanings attributed to the body by the dominant ideology are not fixed and, accordingly, has recognised the potential to deconstruct that which is socially constructed. »*<sup>195</sup>

La déconstruction des clichés et de l'idéologie dominante concernant les représentations du corps place le travail de Robyn Orlin dans un espace à la fois esthétique et politique. Ces corps politiques, comme nous l'avons déjà souligné, ne sont pas exemptes d'humour. Orlin travaille, de fait, sur la dérision et le décalage du regard pour servir son propos. Elle participe ainsi à l'élaboration d'une nouvelle pensée des représentations où la question de l'incarnation reste à interroger dans l'optique de faire ressurgir des « présences » derrière les représentations. Nous reviendrons sur cet aspect essentiel en *Quatrième partie* dans un chapitre dédié à *La présentation : une alternative à l'incarnation*<sup>196</sup> qui concernera également les autres artistes du corpus.

### **Corps 3: Delbono**

Dans le théâtre de Delbono, le corps est au centre de son écriture. Influencé, entre autres, par l'*Odin Teatret* de Barba et par la vision de la *TanzTheater* de Pina

194 Cf: Première Partie, II., 3., 3.7 *Le corps grotesque*

195 Katzke Cecilia Johanna, *Probing the politics of the female body: Robyn Orlin's deconstruction of the classical ballet canon*, *op.cit*, p.7

196 Cf: *Quatrième partie*, I., 2., 2.1

Bausch, Delbono élabore un théâtre où le corps parle avant tout. Pour cela, il met en avant une multiplicité de corps et d'identités. Son théâtre relève de la sorte d'un univers proche de celui du cirque dans lequel tout le monde est appelé à se travestir et à transgresser les codes (comme pourraient le faire les clowns et autres *pagliacci*), endossant plusieurs rôles et s'en défaisant sans cesse. Françoise Quillet<sup>197</sup> note que le travail sur les formes clownesques peut indiquer la volonté d'échapper au réalisme, au jeu psychologique et aux anciens codes naturalistes, révélant ainsi une contestation du théâtre bourgeois élaboré au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon, elle, ce travail autour des formes clownesques démontrerait le désir de retrouver une forme claire et lisible en mesure de dévoiler les mécanismes humains et sociaux. Nous y reviendrons dans le chapitre sur le rire, la violence et la subversion<sup>198</sup> où nous aborderons la question de la satire au travers du carnavalesque.

Delbono souligne qu'il travaille avant tout sur la personnalité et le corps de ses acteurs pour faire ressortir ce qu'ils sont, et non pas ce qu'ils pourraient être en tant que personnages. Pour lui, il est important d'ouvrir le champ des possibles avec tous les corps en présence et ce qu'ils ont à dire et à donner. En ce sens, il travaille comme Orlin avec toute la matière donnée par ses interprètes. C'est pour cette raison, par ailleurs, que Delbono réfute le terme de « théâtre-handicap » pour définir son travail. Pour lui, il n'y a pas de personnes et de corps « handicapés » d'un côté et, de l'autre, des personnes et des corps « normaux ». Il y a une pluralité de personnalités et de corps, de façons d'être au monde et c'est avec cela qu'il cherche d'autres langages, une autre manière de faire du théâtre. Dans ce dernier, le corps est le premier outil de l'acteur et le mouvement, du plus infime au plus spectaculaire, doit tenter toujours de précéder la pensée. Le mouvement et la danse deviennent ainsi une autre façon de parler, une nécessité organique, physique avant que d'être intellectuelle. C'est dans ce sens que la pensée du corps chez Delbono peut rejoindre la pensée de la danse de Bernardo Montet.

---

197 Quillet Françoise, *Le clown au théâtre du Soleil*, in Vigouroux-Frey Nicole, sous la dir., *Le Clown - Rire et/ou dérision ?*, p.p. 77-83, Rennes, collection Spectaculaire | théâtre, Editions PUR, 1999

198 Cf. *Deuxième partie*, I., 2., 2.5

## Corps 4: Montet

Comme chez la chorégraphe Robyn Orlin, il semblerait que parler de l'importance du corps dans le travail d'un chorégraphe tel que Montet pourrait relever d'une tautologie. Nous ne nous dirigerons pas sur une évidence telle que celle-ci : la danse nécessite une place prépondérante du corps dans son écriture. Nous explorerons plutôt ici ce qui caractérise la place du corps dans l'œuvre de Montet, comme nous avons pu le faire pour les autres artistes du corpus.

La danse de Montet pourrait d'abord s'envisager comme porteuse d'une fêlure qu'il déploiera dès le début de son parcours en allant puiser dans le Butô (avec Kazuo Ohno). Il développera ainsi une nouvelle approche de la danse dans laquelle le corps s'appuiera désormais sur une autre conception du temps où seront travaillées à la fois la durée et la dilatation<sup>199</sup>. Sa danse va ainsi cheminer dans le « vif d'une expérience de soi et du monde »<sup>200</sup> comme le dit Laurent Barré dans le portrait qu'il dresse du danseur et chorégraphe. Ce dernier note par ailleurs que Montet « cherche sa danse au-delà de sa plasticité et de ses questions de représentation »<sup>201</sup> dans l'élaboration d'une pensée de la danse qui s'ancrerait en de multiples lieux, s'affranchissant d'une esthétique et d'une technique occidentales, que Barré désigne comme « moins blanche ».

Le corps chez Montet pulse au travers d'une puissance et d'une densité des gestes que l'on imagine indomptés où le danseur, la danseuse (Montet ou ses interprètes) cheminent dans des lieux de l'entre-deux où paraissent et disparaissent des êtres venus d'ailleurs (contrées géographiques) ou de l'au-delà (lieux fantomatiques, outre-monde). Sa pensée de la danse a ainsi une conscience de la réalité aiguë du monde, une réalité violente et tragique. Les corps chez Montet sont vibrants et toujours proche du vertige et de la transe. Des corps en tension qui ne se reposent, dans un moment d'immobilité, que

---

199 Cf. *Deuxième partie*, 1, 2., 2.7 *Fragmentation, rythme et structure*

200 Barré Laurent, *Portrait* (2011), in *Bernardo Montet*, Vincent Geneviève, sous la dir., *op.cit.*, p.9

201 *Ibidem*, p.9

pour mieux bondir à nouveau, innervés par la tension tourbillonnante du vivant que Montet définit par « l'impulsion irraisonnée de la vie »<sup>202</sup>. Le chorégraphe recherche de la sorte à développer la conscience d'un territoire intérieur sur lequel s'appuiera un nouvel état à même de créer la danse. Le corps dans la danse de Montet est ainsi chthonien, dionysiaque et chaotique, en prise avec le sol, s'élevant pourtant dans l'abstraction de la danse qu'il invente.

### Corps intime et corps collectif

Au travers de l'importance de la place et de la spécificité du corps dans l'œuvre des artistes du corpus, nous remarquons que les représentations du corps, et l'utilisation qu'ils en font, relèvent à la fois d'un corps individuel et d'un corps collectif. Individuel, dans le sens où le corps s'inscrit dans le récit que porte chaque interprète, et dans la spécificité de l'imaginaire de l'artiste qui donne au corps sa direction et son espace. Collectif, dans le sens où le corps procède d'un espace physique construit sur un modèle de corps *communiel* (à la fois commun et communiant), un espace ouvert où se croisent les drames et les questionnements du monde. De la sorte, nous pouvons affirmer que ces présences de corps sont autant des « corps-espace » que des « corps-carrefour », traversés par le chaos du monde.

*« Dans mes pièces, c'est toute la communauté qui est le chœur ; nous sommes face au chœur du monde, au chant du monde, toujours. »*<sup>203</sup>

Comme nous le démontrerons tout au long de cette partie consacrée aux convergences des artistes du corpus, le metteur en scène, le dramaturge, le chorégraphe ou l'écrivain peuvent instaurer une relation charnelle forte avec le spectateur ou le lecteur. Ils composent ainsi avec lui, ils s'y frottent, pour le surprendre, l'entourer, le mener dans des zones inconnues, là où les corps, dans cette rencontre, ouvrent de nouvelles possibilités de perception. Comme nous l'avons vu précédemment, Eugenio Barba parlait de « corps dilaté »<sup>204</sup> et de « corps-en-vie » qui manifestaient un surcroît

---

202 *Ibid.*, p.12

203 Khawulé Koffi, citation en exergue, in Bel Agathe, *Corps et truculence dramaturgique de Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé*, *op.cit.*, p.56

204 Cf. *Première partie*, II., 2., 2.1, *Le corps inculturé et acculturé chez Barba*

d'existence, un rayonnement, un rythme qui affectaient aussi le corps du spectateur. Dans ce transfert de corps à corps entre l'acteur/performer/danseur et le spectateur, le dénominateur commun est bien ce corps *communiel*.

De notre côté, nous parlions « d'effervescence » dans une communication sur le concept de *corps-jazz*<sup>205</sup>, qui prêterait non pas à penser mais bien à sentir. Ce seraient les émotions qui surgiraient d'abord et transmettraient au spectateur/lecteur des états particuliers où les corps (en scène et dans la salle) seraient mis en relation. Cet aspect sera abordé à nouveau dans les résurgences baroques, en *Troisième partie*<sup>206</sup> puis dans notre conclusion.

## 2.2 Identités mouvantes

Nous avons commencé à l'entre-apercevoir dans le paragraphe précédent: le corps se déplace, s'écrit, se réinvente, se transforme. Que ce soit dans une tension tourbillonnante (Montet), dans le corps et le mouvement comme premier outil de l'acteur (Delbono), dans un kaléidoscope de représentations excentriques qui décale le regard (Orlin) ou dans une interaction permanente entre corps et écriture (Kwahulé), il est question de déplacement. Par ce dernier, dès lors, il devient difficile d'enfermer l'individu et son corps dans une identité stable. Les artistes du corpus revendiquent tous les quatre un refus d'assignation identitaire, que ce soit dans la définition de leur pratique artistique, de leur technique ou dans leur esthétique.

Dominique Paquet, dans son article *Ecrire pour faire moins nuit* qui porte sur le travail de Kwahulé, explique par exemple que les personnages dans ses pièces «ne possèdent jamais d'identité définitive ou délimitée»<sup>207</sup>. La question de la labilité des identités est à expliquer, selon nous, par le positionnement même des artistes dans un espace de la marge et de l'entre-deux transdisciplinaire, que nous aborderons plus loin dans cette *Deuxième partie*. Dans cet espace justement les corps et les identités ne

---

205 Elzéon-Hubert Isabelle, *Coupé-décalé: corps-jazz en effervescence*, communication, actes de colloque Rires de Jazz, Rencontres scientifiques internationales, Paris, organisé par le laboratoire SEFEA, Paris III Sorbonne Nouvelle, Musée Dapper, novembre 2014

206 Cf: *Troisième partie*, II., 2., 2.3, *Les états de corps comme métaphore du débordement baroque*

207 Paquet Dominique, *Ecrire pour faire moins nuit*, article, revue *Africultures* n°77-78, *Une Fratrie de Choeur*, 2009, p.68

peuvent pas être définis de manière définitive ou limitée. Cet espace de la marge et de l'entre-deux où se retrouvent à la fois les esthétiques mais aussi les interprètes de Orlin, Montet et Delbono et les personnages des pièces de Kwahulé donnent cette liberté de la métamorphose et cette fluctuation des figures et des formes qui ne peuvent plus être restreintes à une seule représentation. Les artistes travaillent ainsi sur l'idée du passage qui se matérialise au plateau à la fois par les aspects abordés dans le chapitre dédié à la place du corps, mais également par les transitions, les ruptures de rythmes et d'images, le passage de l'ombre à la lumière, le débordement dans les états de corps, la transe ou encore le débordement de l'espace scénique. La marge s'inscrit donc dans ce refus d'assignation, dans la création d'un inattendu, d'une surprise, d'un déplacement enfin, à la fois esthétique, dramaturgique et géographique. Se faisant, les artistes interrogent, chacun à leur manière, l'institué et placent leur création dans le domaine de l'instable et du mouvement. Nous reviendrons sur cet aspect essentiel de leurs esthétiques au sein de la *Troisième partie* (cf : I. *Une pensée du déplacement*).

« Voici le mouvement réinsufflé dans la vie qui nous vit naître, dans un corps qui a la souplesse des formes que rien encore n'a enfermées. »<sup>208</sup>

## Les espaces du carrefour

Précédemment, nous avons évoqué la question du carrefour et de la marge, autres lieux de l'entre-deux que nous reverrons à plusieurs moments de la recherche tant cette notion nous semble indissociable de la notion de flux et de croisement qui caractérise les œuvres de notre corpus. L'idée du carrefour permet, en outre, de donner une lecture de ces identités en mouvement. En effet, il est intéressant de le développer car il nous semble opérant pour illustrer le propos qui nous occupe en ouvrant des perspectives trans-historiques et trans-culturelles que nous questionnerons à plusieurs reprises.

Nous avons déjà évoqué le *cross-road* dans une précédente recherche<sup>209</sup> comme étant, dans la culture musicale du Blues, la métaphore de la croisée des chemins où

208 Blanchet Marc, *Bernardo Montet est un batracien*, in Geneviève Vincent, *Bernardo Montet, op.cit.*, p.62

209 Elizéon-Hubert Isabelle, *De la fragmentation à la reconstruction du corps dans l'oeuvre de Koffi Kwahulé, op.cit.*



l'homme attend le Diable pour lui vendre son âme en échange du succès. Ce lieu du carrefour, à la marge de la société américaine raciste et ségrégationniste de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, permettait de créer un ailleurs, un « aller vers », un lieu du devenir. Il fallait alors accepter de passer de l'autre côté en vendant son âme. Cette transaction entre l'homme et le Diable pouvait symboliser, comme nous le mentionnions, l'acceptation de perdre ses anciens repères, de mourir à soi pour devenir autre, d'accepter de la sorte toutes les forces obscures qui pouvaient cohabiter en nous.

Ce lieu du carrefour se dessine directement dans le théâtre de Kwahulé, grâce notamment à l'alliance du jazz et de la culture blues afro-américaine qui traverse son écriture, et prend une partie de ses influences dans la traversée et la dispersion transatlantique de la traite esclavagiste. Chez Kwahulé spécifiquement, les espaces décrits tout comme les personnages parlent de ce lieu de l'intersection, ce *cross-road* des légendes du Blues, là où apparaissait le Diable ; la figure du Diable étant, d'ailleurs, une des figures emblématique du dramaturge que nous voyons apparaître dès *Cette vieille magie noire*<sup>210</sup> et que nous repérons dans beaucoup d'autres figures notamment celle de « Monsieur » dans *Big Shoot* (2000) ou celle de « Ikédia », le jeune homme énigmatique, l'ange vengeur dans *P'tite Souillure* (2000). Ainsi parlait Ikédia :

« *Quand le moment sera venu, / je parlerai/ et ce que je dirai / brûlera le tympan du monde. [...] Oui, / maintenant je sais exactement, / quand le moment viendra, / dans lequel des replis de cette maison / je craquerai l'allumette. »*<sup>211</sup>

Nous percevons également ce lieu du croisement dans les œuvres traitées de Montet, Delbono et Orlin. Pour eux aussi, ce lieu est ouvert à la métamorphose, un espace de déplacement et d'exil de soi. Cette croisée des chemins, dont l'espace pourrait être purement géographique, devient de la sorte un espace de transformation. Nous y voyons la possibilité d'une résistance à l'assignation que ce soit sur les questions de genres (Orlin et Delbono), de types de corps ou d'apparences (Delbono et Montet), de styles, de langages, d'écriture ou de domaines artistiques (pour les quatre artistes). Les

---

210 Kwahulé Koffi, *Cette vieille magie noire*, Paris, Editions Lansman, 2006, 1<sup>ère</sup> édition 1993

211 Kwahulé Koffi, *Big Shoot / P'tite Souillure*, op.cit., p. 64

identités se trouvent troublées, croisées, mêlées, hybrides<sup>212</sup> enfin.

Chez Kwahulé, ce trouble de l'identité et du sujet se manifeste autant dans ses personnages que dans la structure même de son écriture, une écriture chorale et polyphonique que nous retrouvons par exemple dans la pièce *Misterioso-119* (2005) où se croisent plusieurs voix et plusieurs récits :

« [...] *J'aurai pu la détester, la haïr, ne serait-ce que parce qu'elle a squatté mon corps/J'aime les caresses/ Des fois je me dis que gogo girl ça ne serait pas mal/Pas ça après pom-pom girl/J'aime qu'il me caresse/Elle est montée en moi comme une passagère clandestine/ Normal qu'il souffre [...].* »<sup>213</sup>

La question de l'altérité constitue ici un aspect déterminant dans ce que nous tentons de démontrer. Cette résistance à l'assignation d'une seule identité, établie et stable, qui se perçoit dans les esthétiques et les procédés d'écriture des artistes du corpus, soulève selon nous un questionnement sur l'altérité.

Robyn Orlin, par exemple, place ce questionnement dans son œuvre en se basant sur son propre parcours en tant que sud-africaine, blanche, juive, née d'une mère polonaise et d'un père lituanien, émigrés à Johannesburg. Cette identité multiple qui la constitue a institué son goût, voir son besoin d'une nécessaire altérité. Cette dernière traverse en permanence son imaginaire et ses créations. Elle explique la présence au sein de son travail de personnes différentes: femmes, hommes, «blancs», «noirs», danseurs/euses, performers, gros et maigres, hétérosexuel(le)s et homosexuel(le)s, travesti(e)s et trans-genres, jeunes et vieux. Orlin souligne d'ailleurs sa volonté de «refuser de figer les choses, mettre du mouvement et donc de la contradiction [...]»<sup>214</sup>.

Il est aisé de voir la convergence de ce questionnement avec le travail de création de Pippo Delbono. Comme nous l'avons déjà évoqué, celui-ci est à la recherche d'un autre langage théâtral où se côtoient et se répondent de multiples identités et des

---

212 Cf. *Première Partie*, I., 3., 3.4 *Le corps hybride*

213 Kwahulé Koffi, *Misterioso – 119/Blue-S-Cat*, Paris, Editions Théâtrales, 2005, p.28

214 Hespel Olivier, *Robyn Orlin – fantaisiste rebelle*, op.cit., p.57

personnes extrêmement diverses, loin des canons ou des attentes du théâtre traditionnel occidental.

Pour Bernardo Montet, la question se pose également dans le déplacement qu'il crée dans la mise en place d'un temps et d'un espace « autres » où une nouvelle durée est à éprouver, d'une part, et où, d'autre part, les corps des interprètes qui traversent les espaces de ces pièces nous renvoient à une multiplicité de corps et de dynamiques qui se croisent. Une pensée de la danse résistante à toute assignation qui a pu faire dire à certains « nouveaux » spectateurs, lors d'une des représentations de *O.More* (2002) à Brest, qu'il était difficile de reconnaître à la fois de « la danse » et l'influence de *Othello* de Shakespeare sur lequel la pièce s'appuyait, tant cette dernière relevait d'une abstraction. Leur perception vacillait dans cet inattendu où ils se confrontaient soudain à une nouvelle vision du monde et de la danse, amenant à l'effritement de leurs certitudes.

Pour revenir à Koffi Kwahulé et renforcer l'anecdote que nous venons de donner sur la pièce *O.More* de Montet, cette conscience du carrefour s'éprouve dans une sensation de non-retour et évoque le besoin à un moment donné de son existence d'écouter et se laisser envahir par le Jazz. Cette musique, pour lui, serait née de « la résistance à la réification, et surtout pour sculpter dans la glaise de l'oubli la figure de l'Absent, celui qui est parti et qui n'est jamais arrivé »<sup>215</sup>. Pour Kwahulé, son identité ancrée dans une « conscience diasporique » aurait à voir avec la perte, le vide et le manque. Pour le dramaturge, les artistes travaillant avec cette conscience du constant devenir, comme peuvent le faire Montet, Orlin et Delbono « sont à cette intersection du monde où l'on est dans l'urgence de construire quelque chose d'inédit. »<sup>216</sup>

## 2.3 Exils et frontières

*« Distance et révolte, aliénation géographique et désir viscéral d'un monde différent, l'exil devient l'espace de conquête d'une liberté fragile, hypothétique, constamment menacée, mais peut-être la seule dont on fasse charnellement l'expérience. »*<sup>217</sup>

---

215 Kwahulé Koffi, *Immigration et conscience diasporique*, propos recueilli par Sylvie Chalaye, *Africultures* n°72, *Diaspora: identité plurielle*, Paris, éditions L'Harmattan, 2008, p.160

216 *Ibidem*, p.163

217 Keller-Privat Isabelle, *Sur la nef ouverte de l'exil : ébauche de conclusion*, in Alexandre-Garner Corinne et Keller-Privat Isabelle, sous la dir., *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p.327

Pour parler d'exil et de frontières, il nous faut revenir encore un peu sur la croisée des chemins. Là se retrouve un homme (ou une femme) la nuit, dans l'attente de vendre son âme au diable. Parcourons alors quelques lieux du monde où nous retrouvons ce *cross-road*. Dans beaucoup de rituels religieux, que ce soit au Brésil dans la religion du Candomblé avec l'esprit « Exu » ou en Haïti dans le Vaudou avec l'Iwa (l'esprit) nommé « Papa Legba », nous arrivons à ce nécessaire lieu de passage. La traversée des corps et des âmes pendant la traite négrière transatlantique a donné vie à de nouveaux espaces pour ces êtres humains qui se sont retrouvés dans un lieu physique et symbolique de l'intersection : Amériques, Caraïbes ou îles de l'Océan Indien.

Dans le Vaudou haïtien, « Papa Legba » est celui qui garde la frontière entre le monde des humains et le monde surnaturel. C'est la raison pour laquelle, il est présent à l'entrée des temples, aux barrières et aux carrefours. « Papa Legba » est invoqué ainsi: «*Papa Legba, ouvri bayé pou moin...*» («Papa Legba, ouvre-moi la barrière...»). « Papa Legba » qui ouvre et ferme les chemins est représenté comme un vieillard couvert d'un chapeau de paille et peut, dans d'autres rites vaudou, devenir Kalfou (Carrefour), maître des esprits nocturnes – peut-être démon ou diable – grand maître des charmes et des sortilèges, proche enfin de tout ce qui a trait à la magie noire.

L'expérience de l'exil, par ce qu'elle comporte de surprises, d'effarements, de traumatismes, de disparitions et d'exclusions, peut donner lieu à l'émergence d'un imaginaire et d'une parole autres. L'individu, et pour nous spécifiquement l'artiste, est pris dans la tourmente du déplacement et confronté à la différence et à l'altérité. Il est amené à réinventer de manière multiple, quelquefois synchrétique, d'autre fois créolisée son parcours, son ressenti, ses perceptions sous de nouvelles formes artistiques (scéniques, littéraires, picturales, poétiques). En ce sens, l'artiste exilé est à la fois celui ou celle à la croisée des chemins et le Maître des Carrefours lui-même. En lui réside le devenir et l'ouverture des possibles.

Il est significatif que dans le parcours des artistes du corpus, l'exil semble être un élément ontologique de leur œuvre : il fait partie de leur expérience intime. Nous

connaissions l'exil volontaire, le déplacement de Kwahulé (venu de Côte d'Ivoire en France) et de Orlin (venue d'Afrique du Sud en Allemagne), nous avons remarqué l'héritage de Montet, artiste issu des diasporas maternelle (Vietnam) et paternelle (Guyane Française), et ayant lui même passé une grande partie de son enfance à voyager sur le continent africain. Nous connaissons moins la question de l'exil qui a trait à Pippo Delbono et à sa compagnie, si ce n'est l'exil intérieur, nécessaire à tout acte et processus de création, comme nous le verrons dans notre conclusion.

La figure de l'exilé(e) est cependant récurrente chez Delbono. Pour comprendre la présence de ces figures du passage dans son travail, il nous faut regarder du côté de son comparse de création et de scène, Pepe Robledo. C'est par lui qu'arrive en premier lieu (mais pas uniquement), cette expérience de l'exil : de l'Argentine vers l'Europe, puis vers l'Italie où il rencontrera Delbono. Le parcours de Robledo forge ainsi une grande partie du travail de la compagnie Pippo Delbono. Leur première création commune, *Le Temps des assassins* (1983-87), retrace cette histoire de la dictature argentine, de l'exil et de la violence qu'a subi Robledo, et plus généralement la population de son pays, dans les années 70 et 80. Cette question de l'exil parcourt ensuite beaucoup de pièces de la compagnie, notamment *Esodo* (2000) et *Vangelo* (2015). Nous verrons aussi apparaître, en 2003, la question des frontières et un engagement à la fois poétique et politique sur la situation palestinienne où Delbono jouera sa pièce *Guerra* (1998).

« [...] *Un temps pour déchirer et un temps pour coudre, un temps pour se taire et un temps pour parler, un temps pour aimer et un temps pour détester, un temps pour la guerre et un temps pour la paix.* [...] »

*Extrait de la Bible (Ecclesiaste 3.1-15 – Un temps pour tout), présent dans le spectacle Guerra de la compagnie Pippo Delbono.*

L'expérience de l'exil génère un questionnement sur les identités. L'un (l'exil) devient ainsi l'activateur et perturbateur de l'autre (l'identité), de manière souvent violente, et en tout cas irrémédiable. De cette façon, la convergence de l'exil avec l'identité remet en question l'idée d'homogénéité et de permanence des frontières (géographiques, corporelles, symboliques) et introduit de nouvelles notions comme le

divers, l'hétérogénéité et l'ouverture. L'exil compose ainsi avec l'altérité et l'appartenance, dans une tension permanente. L'exilé(e) est un être du carrefour, entre deux mondes, voir entre plusieurs mondes et plusieurs appartenances.

« Voilà. Tu es donc passé, et tu as disparu./Oui./Mais tu ne disparais pas. Reviens sur tes pas. Rembobinons le film. De dos. Tu reviens sur tes pas de dos, vouuuu ! En accéléré. Ok, te voilà à ton point de départ. Tu n'es pas encore passé. Tu vas passer. Tu comprends ? Tu n'es pas passé, tu passes. C'est clair ? »<sup>218</sup>

Les notions d'inattendu et de déplacement, de disparition puis de révélation, et ce que cela sous-tend en terme d'expérimentation, d'expériences, nous semble être au cœur de ces questionnements sur l'exil et la frontière. Cela se retrouve dans le travail de plusieurs artistes contemporains issus notamment des différentes diasporas qui peuplent les espaces mondialisés. Robyn Orlin déclarait que « Rien n'est immuable. Rien n'est jamais ce qu'il paraît être, ni ce que l'on pense qu'il est »<sup>219</sup>. Elle rejoignait en ce sens le dramaturge Kossi Efoui qui, dans le recueil *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le Syndrôme Frankenstein*<sup>220</sup>, le formulait de cette façon : « Il s'agit de ne plus être présent là où on est attendu, mais systématiquement donner rendez-vous ailleurs, déplacer les questions ailleurs. ». Il rajoutait, en outre, que « la fameuse rupture est idéologique: être en dehors. Et être en dehors c'est être en dehors d'un discours dominant ».

C'est dans cet écart, dans cette distance choisie ou imposée, que les artistes de notre corpus ont acquis un nouveau regard, un regard déplacé, qui se décale et décale l'attente et la perception du spectateur, qui transgresse les frontières de l'institué et provoque un bouleversement dans les modes de création, et donc dans la manière de penser. L'expérience de l'exil et la figure de l'exilé(e) finissent ainsi par incarner une véritable posture artistique et des univers en tant que tels. L'écrivain mexicain Carlos Fuentes, par exemple, dans son roman *Terra Nostra*<sup>221</sup> embrasse l'espace de quatre continents où les réminiscences culturelles et historiques s'accumulent et se fécondent. Elles engendrent les meilleurs et les pires rêves, monstres et fantasmes d'une époque

---

218 Kwahulé Koffi, *Big Shoot/P'tite Souillure*, op.cit., p.11

219 Hespel Olivier. *Robyn Orlin – fantaisiste rebelle*, op.cit., p. 49

220 Chalaye Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le Syndrôme Frankenstein* – pour les deux citations de Kossi Efoui, op.cit., p.24

221 Fuentes Carlos, *Terra Nostra*, Tomes I et II, Paris, collection Du Monde Entier, Editions Gallimard, 1979

démultipliée et trans-historique dans laquelle les identités sont excentrées et excentriques. Nous serions ainsi tous, selon Fuentes, des exilés dans un monde désormais sans centre. Si nous suivons la pensée de Fuentes et plongeons dans son œuvre romanesque, comme nous plongeons dans les œuvres des artistes de notre corpus, nous percevons ce processus d'effacement des frontières et, en même temps, l'effacement des notions mêmes de centre et de périphérie. Nous y reviendrons avec la pensée de Glissant dans la *Troisième partie* ainsi que dans le chapitre dédié aux écritures *trans*-<sup>222</sup> dans les résurgences du baroque.

## 2.4 De l'utilisation du mythe comme déplacement

Les corps présents dans le théâtre de Montet, Kwahulé, Delbono ou Orlin se situent dans cette contemporanéité, époque charnière où les repères et les certitudes s'estompent et où, de fait, on se retrouve dans une situation de transition, une situation de l'entre-deux. Leur théâtre reflète ainsi les questionnements et les errances dans lesquels la société contemporaine se trouve. Ces représentations de corps peuvent être perçus alors comme éléments de séparation puis de ralliement entre soi et l'autre, soi et le monde. Ils montrent la complexité de l'humain tout en ouvrant à une réflexion sur le vivre ensemble. Ils proposent de poser, non pas un regard universaliste sur le monde, mais un regard multiple et syncrétique où le collectif, formé par une multiplicité d'individus, peut trouver des pierres communes d'achoppement se retrouvant dans le mythe.

Dans cet objectif chez ces artistes, les mythes ne sont pas montrés comme tels mais subvertis, digérés, revisités, traduits. Leur utilisation participe, d'une part, de ce syncrétisme et de cette hybridité qui caractérisent les créations contemporaines et, d'autre part, leur *re-visitation* les transforme en outils de subversion, tout en restant dans un cadre de références communes. Les artistes inscrivent ainsi leurs œuvres dans une époque et des thématiques contemporaines à même de faciliter une identification, une appropriation du spectateur ou du lecteur, tout en ouvrant à la possibilité de refonte de nouvelles représentations et identités.

---

222 Cf. *Troisième partie*, II., 2., 2.4 *Écritures Trans-: une réinvention du baroque*

## Mythe 1 : Kwahulé

L'on peut retrouver ces pierres communes d'achoppement chez Kwahulé au sein de ses propositions de mise en espace des représentations ainsi que dans sa réinterprétation des mythes : « subvertir les mythologies fondatrices de la culture européenne: la Bible, le mythe de Faust et les rituels de l'Église catholique en transformant leur signification au sein des problématiques contemporaines du racisme et de l'immigration.»<sup>223</sup>, comme le souligne Caroline Barrière, en parlant des pièces du dramaturge.

*« Les seules œuvres qui résistent sont celles dont les assises ne sont pas immédiatement repérables. »*<sup>224</sup>

Dans *Misterioso-119*, Kwahulé établit un rapport de mise en abîme entre la messe catholique, la figure christique, et le milieu carcéral dans lequel s'effectuera un rite d'incorporation, culminant d'un côté par la mort et la transfiguration du Christ, et d'un autre côté dans la pièce de Kwahulé, par la dévoration et la disparition du corps de l'intervenante théâtrale<sup>225</sup>. Selon Barrière<sup>226</sup>, la pièce trace ainsi un parallèle entre les épisodes de la vie du Christ et la pièce que doivent jouer les détenues dans *Misterioso – 119*. Par ailleurs, Barrière souligne que le baiser que la détenue donne à l'intervenante théâtre renverrait au baiser de Juda dans la Passion du Christ. La détenue amoureuse désignerait ainsi sa victime, objet de désir, d'amour et de haine. L'incorporation rituelle de l'intervenante par la détenue et ses congénères pourrait être ainsi perçue comme une traduction de la Cène, incarnée dans le mystère de l'Eucharistie. La traduction et la transgression du mythe christique se situe ici dans la présentation d'un corps réel, un corps de chair et de sang qui élimine la valeur symbolique du rituel catholique, et fait entrer de manière violente et physique dans le tabou du cannibalisme.

---

223 Barrière Caroline, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, Introduction, *op.cit.*

224 Kwahulé Koffi, *Des dramaturges qui se pensent au monde*, par Chalaye Sylvie, [article], p.p. 37-44, in *Africultures*, n°54, Editions l'Harmattan, janvier-mars 2003, p.44

225 Cf: *Troisième partie*, I., 1., 1.4, *Figures de dévoration dans Misterioso-119 de Kwahulé*

226 Barrière Caroline, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine* *Ibidem*, [version avant publication], Thèse soumise à la Faculty of Graduate Studies and Research, comme exigence partielle en vue de l'obtention de la maîtrise en français (Master of Arts), Department of French, Carleton University, Ottawa, Ontario, p. 149



La pièce *Big Shoot* (2000) est une deuxième illustration de ce rituel de mise à mort, avec la figure de « Stan » comme victime expiatoire, à l'image du rituel catholique, ici, figuré dans la lutte fratricide entre Caïn et Abel.

*Then the Lord said to Caïn/« Where is your brother Abel ? »/« I don't know », he replied./« Am I my brother's keeper ? »*<sup>227</sup>

La pièce s'ouvre sur un « Shut up » et un « Mother fucker » annonçant la violence à venir, puis se poursuit par ce passage de la Bible. Le mythe de Caïn et Abel, tout comme celui de Romulus et Rémus, jumeaux fondateurs de Rome, ou encore Polynice et Étéocle, jumeaux descendants d'Édipe, nous enseignent que la civilisation, notamment celle judéo-chrétienne, s'est fondée sur un acte fratricide. Dans sa quête de pouvoir, l'homme tue son semblable. Tout au long de la pièce de Kwahulé, le personnage de *Monsieur* chantonne des passages de la Genèse, où Yahvé interroge Caïn au sujet de la mort de son frère Abel. Comme dans le récit biblique, on se demande qui subira le pire des sorts, qui des deux frères sera le perdant: Abel, assassiné par son frère? Ou Caïn, puni pour son meurtre et ainsi soumis, à la fois, au reniement du père et à l'errance ?

Au travers de ce mythe biblique, Kwahulé interroge le rapport à la violence et au pouvoir dans la société contemporaine. Il fait d'un plateau télévisé et d'un *reality-show*, une allégorie d'un monde en perte de repères et de valeurs, dans lequel la violence et l'abdication deviennent les seules alternatives face à l'autre, à son semblable. Le personnage de « Stan », deuxième protagoniste de la pièce, est dépossédé de lui-même et de son identité. Il est un objet sur lequel « Monsieur » peut exercer ses vices et son désir de domination. Se faisant, Kwahulé travaille à questionner l'existence de soi au travers de celle d'autrui. Il nous montre également cette quête identitaire qui parcourt toute son œuvre théâtrale : à la fois quête de l'exilé et quête de l'écrivain. Cependant, selon Alice Carré et à l'avis duquel nous nous rangeons, la quête de soi et la tentative de reconstruire de nouvelles identités guident le théâtre de Kwahulé, comme celle d'autres

---

<sup>227</sup> Kwahulé Koffi, *Big Shoot/P'tite Souillure*, op.cit., p.9

auteurs tels Gustave Akakpo ou Caya Makélé. Cependant, rajoute Carré, cette quête ne peut être qu'un processus infini car « l'identité ne permet jamais de se cerner entièrement soi-même, de se posséder ; elle n'est qu'un processus mouvant, brisant toute certitude et toute délimitation. »<sup>228</sup>

## Mythe 2 : Montet

Bernardo Montet utilise également des figures mythiques comme source d'inspiration pour son écriture chorégraphique, par exemple dans sa pièce *Parcours 2C – Vobiscum* (2004) où il met en relief par le biais des corps des danseurs et acteurs le chemin de croix du Christ ou encore dans la pièce *Bérénice* (2001) de Racine, en collaboration avec le metteur en scène Frédéric Fisbach où il est question, au travers de la pièce de Racine, de s'attaquer au mythe de la langue française. En 2002, avec la création de la pièce *O.More*, la figure mythique d'*Othello* de Shakespeare permettra cette fois de repenser la figure de ce héros et personnage « noir », unique en son genre dans le théâtre élisabéthain. Pour Montet, il semblerait donc que l'utilisation de figures mythiques dans son travail relève davantage d'un rapport au pouvoir qui peut s'instaurer entre l'artiste et le matériau ou le thème qu'il décide d'utiliser pour créer. Nous tenterons de le démontrer ci-après en prenant l'exemple du travail effectué autour de *Bérénice* (2001).

### *Bérénice* de Racine (1670) en résumé :

Bérénice, reine de Palestine, est secrètement recherchée en mariage par Antiochus, roi de Comagène, alors que Titus vient mettre le siège devant Jérusalem. Celui-ci la voit, l'aime et l'emmène avec lui, à Rome, dans le dessein de l'épouser. Antiochus, de son côté, suit la reine et continue à la côtoyer sous le voile de l'amitié, espérant qu'un jour, des obstacles imprévus viendront empêcher les projets de mariage de son rival. Son rêve se réalise car le sénat annonce à l'empereur Titus que les romains refusent d'accepter une étrangère comme impératrice. Titus décide alors de sacrifier son amour à son ambition et charge Antiochus d'annoncer cette douloureuse résolution à Bérénice, n'ayant pas la force de le faire lui-même. Bérénice, d'abord résolue à se

<sup>228</sup> Carré Alice, *La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain*, op.cit.

donner la mort, est assurée ensuite de l'amour de Titus malgré sa décision de rompre son engagement. Elle se résoudra à quitter l'Italie en compagnie du fidèle Antiochus, qui n'aura pourtant pas d'autre gage de la part de Bérénice que celui de son amitié.

Dans le cas de cette pièce, la question du pouvoir est tout d'abord posée dans le simple fait d'effectuer une collaboration avec un metteur en scène (Frédéric Fisbach). Cette configuration dans le processus de création permet, en effet, de mettre en place non pas une direction - le rapport «exclusif» qui s'instaure entre un metteur en scène ou un chorégraphe et les interprètes au plateau - mais un double regard, remettant en cause la notion même de pouvoir en le dédoublant. D'autre part, cette relation au pouvoir se situe également dans le fait, comme nous l'avons souligné plus haut, d'aborder une des figures mythiques de la littérature française, Racine. Une figure intouchable, colossale à laquelle très peu de chorégraphes se mesurent, particulièrement lorsque il s'agit de laisser des danseurs prendre le texte en charge. S'attaquer à la pièce *Bérénice*, c'est donc également s'attaquer au mythe de la langue française et de ses détenteurs traditionnellement assignés à la défendre, c'est à dire des comédiens aguerris à la langue et au style particulier de la tragédie.

Montet et Fisbach décident d'aborder ce monument de la littérature française comme on aborderait une terre étrangère, une *terra incognita*, en n'avançant qu'au plus près des matériaux qui la compose. Ils s'imposent ainsi une règle de base: servir ce monument de la littérature dans son intégralité ; cette intégralité pouvant être honorée ou trahie, sublimée ou malmenée, nous dirions de notre côté « traduite ».

En attaquant *Bérénice* sous l'angle de la danse, Montet envisage d'aborder le texte en tant que socle : un sol sur lequel les interprètes pourront avancer et se rencontrer. Le texte devient ainsi une base sur laquelle repose les évolutions des interprètes ; il n'en est plus le centre et se diffuse d'abord telle une musique, telle une trace laissée par la parole en s'évidant par diffusion sonore dans la salle en voix off. Libérés de leur texte, les interprètes évoluent ainsi sur scène, corps en suspens, corps figés qui peuvent s'animer soudain en de fulgurants soli. Au fil des situations, les

interprètes construisent et déconstruisent l'espace. Plus tard, les confessions de Bérénice et de Titus ne s'expriment que par murmure, en français mais aussi dans d'autres langues qui sont aussi les langues maternelles des interprètes (telle par exemple l'Hébreu). Pour Montet, il s'agit alors de travailler sur des figures qui *présentifient* la matière-corps par l'usage de la matière-langue.

Au-delà de ce rapport de pouvoir avec la langue, cette pièce ouvre également à un espace poétique où Montet peut parler de la séparation, à la fois de et par la langue, mais aussi de et par la culture et la société. Pour le chorégraphe, le personnage d'Antiochus, par exemple, représente la question de la colonisation, celle de la Palestine dans l'empire romain, en nous renvoyant à notre époque contemporaine et à l'histoire des colonies en Occident. Pour Montet, finalement, le théâtre comme la danse ont « cette force qui consiste à interroger constamment l'espace qui nous sépare de l'autre ».<sup>229</sup> Et dans le cas de la pièce *Bérénice*, c'est l'utilisation de langue de Racine, autant que celles des interprètes, qui interrogent cet espace.

### **Mythe 3 : Delbono**

Pippo Delbono procède lui aussi par *re-visitation* ou traduction des mythes, en privilégiant ceux de la société italienne, notamment par le biais de l'iconographie religieuse catholique. Beaucoup de spectacles de Delbono mettent en avant ces mythes religieux, comme par exemple sa dernière création, *Vangelo* (2015) à la fois hommage intime à sa mère, hommage à toutes les populations migrantes actuelles et *re-visitation* du mythe collectif de la figure du Christ. Dans *Vangelo*, Delbono annonce, pénétré de son rôle de conteur-démiurge qui le caractérise : « Io non credo in Dio » (je ne crois pas en Dieu). Se succéderont de multiples tableaux où surgiront de multiples figures du Christ ou du Diable, des farandoles tourbillonnantes et des voix désespérées, des images de femmes et d'hommes en exil, des beautés défaites, la douleur et la violence qui hantent la société contemporaine.

---

<sup>229</sup> Montet Bernardo, *La danse, un état de conscience*, entretien, propos recueillis par Myriam Blœdé, Revue Cassandre, n°42, juillet/août 2001

« *Tu sarai amato il giorno in cui tu potrai mostrare tua debolezza senza che l'altro se ne serve per affermare sua forza.* »<sup>230</sup>

Nous retrouvons ces thèmes chez l'écrivain, poète et cinéaste Pier Paolo Pasolini, avec notamment les films *La Ricotta* (1963), *L'Evangile selon Saint Matthieu* (1964) ou encore *Œdipe Roi* (1967). Pasolini réutilisait les mythes dans un esprit de subversion esthétique et politique, propre à l'Italie des années 60. Dans *Vangelo*, Delbono revendique à la fois une filiation et une trahison de ce que Pasolini a voulu montré du Christ – nous reverrons l'influence de Pasolini sur le travail de Delbono avec le film *La Rabbia* et la pièce éponyme de Delbono<sup>231</sup>.

Pour Delbono, aujourd'hui l'image du Christ est plus proche de l'image d'une superstar à l'américaine. Delbono se sert ainsi de l'image du Christ - qu'il affectionne par ailleurs - comme le démontre la récurrence de l'utilisation des images religieuses issues de la religion catholique - et de son message d'amour pour dénoncer la violence contemporaine dans le sort fait aux migrants. La figure du Christ, inscrit dans la société actuelle, perd ainsi de son pouvoir et devient une icône vidée de sa substance. Au-delà de ce glissement, à la fois esthétique et idéologique, concernant par exemple la figure christique, il s'agit pour Delbono d'utiliser, comme a pu le faire Pasolini, la puissance du mythe dans sa possibilité de subversion. A ce propos, Simona Cigliana, au sujet de l'œuvre de Pasolini, et spécifiquement au sujet de son cinéma explique que :

« *Le mythe nous laisse régresser jusqu'à un horizon qui précède les contaminations de la culture et de l'histoire. C'est en affabulant les histoires du mythe que l'auteur peut s'abandonner le mieux à des suggestions puissantes et ambiguës, en projetant ses conflits et ses expériences dans des moules vides que les acteurs rendent pourtant vrais et vivants.* »<sup>232</sup>

En effet, en soulignant l'évocation de Cigliana, le mythe, en passant du personnage à l'archétype, reste autant une source d'inspiration qu'une référence et une issue pour la création, dépassant les frontières de genres et de langages. Il trouve, comme nous venons de le voir chez Kwahulé, Montet et Delbono, un regain d'intérêt

---

230 « Tu seras aimé le jour où tu pourras montrer ta faiblesse sans qu'un autre s'en serve pour affirmer sa puissance », extrait du spectacle *Vangelo* (2015), traduit par nos soins.

231 Cf. *Quatrième partie*, I., 2., 2.3 *La Rabbia de Delbono et Pasolini*

232 Cigliana Simona, *Un corps qui ne peut pas mentir – Mythe, vérité, écriture chez Pasolini*, Rue Descartes, 2010/3 (n° 69), p. 108-113. DOI 10.3917/rdes.069.0108, p. 113, URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-3-page-108.htm>

chez les artistes contemporains qui l'investissent et le réinventent dans des écritures théâtrales, chorégraphiques ou performatives audacieuses. A titre d'exemple, nous aimerions citer le travail de création du libano-québécois, Wajdi Mouawad.

Dans sa pièce *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (2008), le dramaturge, metteur en scène et comédien Wajdi Mouawad écrit une saga sur l'exil et l'errance en utilisant les figures mythiques de la filiation thébaine, Laïos, Cadmos et Œdipe. Se faisant, il fait résonner dans cette pièce des éléments biographiques concernant l'exil et la perte de sa langue maternelle. Selon Irène Sadowska-Guillon<sup>233</sup>, au travers des destins de Cadmos, Laïos et Œdipe, le dramaturge tenterait une traduction du mythe fondateur de l'Europe et questionnerait ainsi la nature de son identité. Une Europe qui ne serait pas, cette fois, perçue comme une entité géographique mais plutôt comme une entité historique. L'errance et l'exil de Cadmos, Laïos et Œdipe annonceraient ainsi toutes ces cohortes d'exilés en errance sur les actuels territoires européens que nous voyons apparaître dans *Vangelo* de Delbono.

#### **Mythe 4 : Orlin**

Robyn Orlin, quand à elle, utilise d'autres sortes de mythes pour questionner la société contemporaine et repenser les notions de corps et d'identités. Elle fait résonner son propre parcours entre le continent africain, spécialement l'Afrique du Sud, et l'Europe. Dans son travail, ce ne sont pas des mythes issus du christianisme qui hantent la scène mais plutôt des figures liées à la beauté, au genre ou à l'origine culturelle ou géographique. Ses spectacles questionnent ainsi plus directement les mythes liés à la question de la pureté et à la vision euro-centrée d'un monde unifié. Là où le monopole serait celui de la parole de l'ancien colonisateur, des pays occidentaux et riches, d'une esthétique issue de cette Europe conservatrice et blanche, dans laquelle paradoxalement, Orlin peut développer son travail. Pour la chorégraphe, la *re-visitation* des mythes est donc l'occasion d'interroger les corps sacrifiés à la fois par la guerre, le sida, le racisme

---

233 Sadowska-Guillon Irène, *Un point de vue critique sur les réécritures des mythes grecs dans le théâtre français contemporain*, article [en ligne], Critical Stages/Scènes Critiques, The IATC webjournal/Revue web de l'AICT – Autumn 2010: Issue No 3, URL: <http://www.critical-stages.org/3/un-point-de-vue-critique-sur-les-reecritures-des-mythes-grecs-dans-le-theatre-francais-contemporain/>

ou la colonisation.

Le spectacle *Ski-Fi-Jenni...and the frock of the new* (2002) en est un des exemples les plus radicaux. En effet, la chorégraphe détourne les attendus liés au mythe de la jeune vierge victimisée et sacrifiée qu'est la figure d'Iphigénie. Selon la légende, cette dernière devait être sacrifiée à la déesse Artémis, pour que les vents puissent pousser la flotte grecque d'Aulis vers Troie. Sur les conseils d'Ulysse, Agamemnon, son père, l'aurait faite venir sous le faux prétexte de la marier à Achille afin de la sacrifier. Eschyle, dans sa pièce *Agamemnon*, a choisi par exemple une description violente de la scène du sacrifice. Euripide, de son côté, dans la pièce *Iphigénie en Aulide*, a voulu en atténuer l'horreur, en faisant d'Iphigénie une victime consentante, afin de sauver l'honneur de sa patrie.

Avec cette figure, Robyn Orlin s'avance donc sur le terrain de la question de la féminité reliée à la question des stéréotypes de genre, d'une part, et des stéréotypes de beauté, d'autre part en transposant la figure de la jeune vierge sacrifiée d'Euripide et d'Eschyle dans la contemporanéité. Elle signale d'ailleurs, dans le journal *L'Humanité*<sup>234</sup>, qu'elle a choisi des travestis comme protagonistes de cette pièce, parce qu'ils ont un destin tragique et qu'ils ont trouvé, pourtant, le moyen de survivre. Dans *Ski-Fi-Jenni...*, les personnages, juchés sur des talons vertigineux, se campent et se bousculent devant un micro phallique, avec faux-seins et fesses offertes. L'une des protagonistes est même revêtue d'une robe où sont cousues des poupées Barbie nues, la tête en bas. Des tutus (vêtement de prédilection de Orlin depuis sa pièce *Daddy, I've seen this piece six times before...(1999)*), des plumes, des godemichés ou encore des boubous ornent les corps des protagonistes. En arrière plan des écrans vidéos barrent la scénographie et repassent inlassablement des images du monde actuel. Orlin soutient que son travail cherche toujours à questionner la beauté, telle qu'elle a été défini, alors que, selon elle, la beauté justement n'est pas définissable. Elle préfère d'ailleurs dans ses œuvres développer une ambiguïté et un kitsch en revendiquant une esthétique *Camp*<sup>235</sup>. Nous

---

234 Steinmetz Muriel, *Iphigénie en Afrique*, Entretien avec Robyn Orlin, Samedi, 7 Décembre, Journal L'Humanité, 2002

235 Culture de la transgression, puissant son origine dans la culture "homosexuelle" et aujourd'hui la culture plus largement "queer", apparue à New-York au début des années 60 sous la plume de Susan Sontag et défendant particulièrement une esthétique du mauvais goût, de l'exagération et de l'ironie. Cf. Sontag Susan, *L'Oeuvre parle, "Le Style Camp"*, Paris, Œuvres complètes vol.5, collection Titresn, Editions Christian Bourgeois, 2010

reparlerons de cette esthétique que nous avons relié aux résurgences du baroque sur la scène contemporaine.

## 2. 5 Rire, violence et subversion: des états de corps

*«Le comique repose sur l'erreur comme source d'énergie et de représentation. Il révèle la part d'absurde nécessairement engagée dans et par l'existence.»<sup>236</sup>*

Ce qui relie également les quatre artistes de notre corpus et fait échos aux chapitres précédents sur la question du déplacement, est la présence à la fois du rire (chez Orlin plus particulièrement) et de la violence (chez Kwahulé plus particulièrement) comme éléments de subversion. Ces deux derniers éléments nous semblent importants de prendre en compte pour saisir une des spécificités des écritures contemporaines. La violence et le rire ont bien sûr été représenté sur scène depuis l'Antiquité. Leur signification et leur fonction n'ont eu ainsi de cesse d'évoluer en fonction du temps et des cultures. Cependant, ils ont toujours gardé en eux le principe de perturbation qui nous occupe ici.

Que ce soit dans le théâtre de la Cruauté qu'Antonin Artaud appelait le *drame essentiel*, au début du 20ème siècle, ou que ce soit sur la scène contemporaine comme dans le théâtre de Romeo Castellucci ou Angelica Liddel, le rire (qui ne veut pas forcément dire l'humour) et la violence s'articulent avec l'idée de subversion, d'expériences des limites, de provocation ou de scandale. Ce dernier terme, d'ailleurs, est utilisé par le metteur en scène Romeo Castellucci dans le sens du mot latin *scandalum* qui veut dire «ce qui fait trébucher». Ce qui résume sans doute au mieux cette idée de perturbation, de déplacement et finalement de subversion que nous allons aborder. D'un autre côté, le metteur en scène argentin Rodrigo Garcia parle lui de «confusion» lorsqu'il parle de son travail et des procédés scéniques et dramaturgiques qu'il met en place.

Dans tous les cas, nous remarquons le surgissement d'un principe perturbateur qui, dans sa manifestation, entraîne un mise sens dessus-dessous - du latin *subvertere* - de l'ordre établi, cherchant ainsi à renverser, bouleverser, faire tourner les idées reçues,

236 Dufourmantelle Anne, *Eloge du risque*, collection Petite Bibliothèque, Editions Payot et Rivages, 2011 et 2014 (pour l'édition de poche), p.157



que ce soit celles de la société ou que ce soit celles du théâtre. Ainsi, même si les artistes que nous venons de citer réfutent plutôt la notion de provocation, il semblerait que leurs œuvres cherchent à « appeler » le spectateur au sens étymologique latin *provocatio* (faire appel) en suscitant une émotion, une interrogation, voire même un choc. Dans ces procédés, le corps se retrouve engagé : celui de l'interprète en scène, et celui du spectateur.

## Le rire

Mais revenons au rire et à la mise en corps qu'il nécessite. Le rire, nous le savons, prend à la fois à la gorge et au ventre. Il s'enfourne en nous et explose. Il est trait de fulgurance. Avec lui, la pensée se replie pour laisser place à l'immédiateté et à l'émotion. Le corps dans ce cas ne peut que se mouvoir. Il s'impose et fait passer outre le verbe, qui ne peut plus se déployer. On peut hoqueter, bafouiller mais on ne parle plus. Ne dit-on pas d'ailleurs éclater de rire, mourir de rire, rire à gorge déployée, hurler de rire, avoir un fou rire ? Dans toutes ces expressions liées au rire, nous retrouvons l'image corps, la présence du corps qui raconte l'expérience de la limite, du dépassement, du débordement. Le verbe ici n'a plus droit de cité. Le rire est un déferlement qui peut se rapprocher de la folie, d'une gaîté exubérante qui peut faire peur. Il sort de la norme (faire le fou) et il est imprévisible, comme la violence. Il peut être irritant aussi : rire jaune, rire sardonique, rire mauvais. Le rire n'est ainsi pas que gaîté mise en corps, il peut être au service de la moquerie ou de la méchanceté. Il a toutes ces violences en lui, à la fois celles du débordement, de la joie et du mal. Cette férocité du rire peut ainsi devenir dangereuse et a toujours dû être canalisée dans la société pour ne pas « déréguler », rendre imprévisible ce qui a été établi.

Si on regarde le rire sous l'angle de la psychanalyse, on pourrait parler du rire comme du rêve. Pour Anne Dufourmantelle, philosophe et psychanalyste, tous les deux seraient à même de recueillir dans l'éros leur fulgurance et atteindre « le corps comme un trait de jouissance »<sup>237</sup>. Le rire donc peut être scandale, ce « trop » sur lequel on trébuche : un abandon et une reddition de la raison où la jouissance et la souffrance se

---

<sup>237</sup> Dufourmantelle Anne, *op.cit.*, p. 151

rejoignent de manière extrême et violente dans l'espace et la matière du corps, dérégulant ainsi ce qui était d'abord canalisé.

*«La chair nous est révélée dans des conditions extrêmes. Comme si il fallait, pour pouvoir comprendre les choses, les souffrir, les jouir. Comme si il n'y avait pas d'autre serment que celui de la chair.»<sup>238</sup>*

Le carnaval est une preuve tangible de cette dérégulation : un temps et un espace prévu dans lequel l'ordre établi peut être renversé. Au Moyen-Âge, la Fête des fous, fête bouffonne où était parodié les offices religieux, avait cette fonction là, à la fois cathartique et débordante, propre à maintenir une régulation de la société le reste de l'année, une fois la permissivité réalisée. Vraisemblablement héritées des fêtes rituelles agraires et du culte de Dionysos (que nous retrouverons à la fin de cette partie dédiée au rire, à la violence et à la subversion mais aussi dans les figures de Bacchantes chez Kwahulé<sup>239</sup>), les réjouissances du Carnaval marquaient le temps du renouveau, le passage et le devenir des choses (saisons, vie et mort, fécondation etc). Mickaël Bakhtine décrit le Carnaval comme une fête du devenir qui était aussi le temps de la folie et de la remise en question de l'ordre établi : le rire suppose, en effet, que la peur soit surmontée. Bakhtine ajoute que « le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire. [...] En battant cette peur, le rire éclaircissait la conscience de l'homme, lui révélait un monde nouveau. »<sup>240</sup>

Pendant ce temps carnavalesque, tout était permis et mis à l'envers. La licence balisait les relations entre les gens. Les travestissements et les masques facilitaient les comportements les plus permissifs. Des grossièretés aux obscénités en passant par les actes frénétiques, souvent proche de la transe (aidée si possible par l'alcool), ces types de relation tenaient lieu de langage. Le carnaval alors obligeait à n'obéir qu'au principe suivant : le rire comme débordement et jouissance, signe de liberté.

Dans les œuvres des artistes du corpus (cet aspect est absent de l'œuvre de

---

238 Montet Bernardo, texte de présentation du spectacle *Parcours 2C – Vobiscum*, 2004

239 Cf: *Troisième partie*, I., 1.4, *Figures de dévoration dans Misterioso-119 de Kwahulé*

240 Bakhtine Mickaël, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op.cit., p.98

Montet qui décline la subversion autrement comme nous le verrons plus loin), nous retrouvons cet aspect de la dérision et du carnavalesque qui ancre les corps dans le vécu quotidien (Kwahulé), dans la présence de personnages marginaux (Delbono) ou grotesques (Orlin). Ces mises en récit sont constituées par un entrelacs de tons et de styles portés par des langages, des situations ou des mots aptes à amener une critique caustique de notre société contemporaine, qui nous permet ainsi de les définir par le terme de satires sociales.

Nous revoici revenus au corps grotesque que nous avons abordé en *Première partie* ainsi qu'à la forme clownesque que nous avons évoqué dans le paragraphe sur la place du corps dans le travail de Orlin<sup>241</sup>. Chez la chorégraphe ou encore chez le metteur en scène Pippo Delbono, l'utilisation de la forme clownesque et du grotesque révélerait les contradictions et la violence que peuvent susciter, dans des rapports de pouvoir, l'apparence, les allants-de soi et les clichés. La figure clownesque et la figure grotesque feraient alors apparaître le monde tel qu'il est, utilisant la dérision et le travestissement pour faire jaillir le chaos et l'ambiguïté de l'humain. Anne Fuchs<sup>242</sup> y voit, faisant référence au performer sud-africain Pieter-Dirk Uys qui procède de manière similaire, un rapprochement par le sérieux-comique qui permettrait de créer une distance critique vis-à-vis du rire et ainsi amènerait le spectateur à voir ce qui se cache derrière la farce. Une satire donc.

### ***Le rire satyrique dans Coupé-Décalé de Robyn Orlin***

Dans le *Coupé-Décalé*<sup>243</sup> (2014) de Orlin, l'acte 1 commence par l'accueil du public, en procession et chant *a capella*, par cinq danseurs que nous retrouverons dans l'acte 2. Ces derniers, habillés de vêtements bigarrés, portant perruques, chapeaux, fourrures et lunettes de soleil, avancent en rythme vers le plateau, entraînant le public derrière eux. Assis au premier rang, le danseur/performer James Carlès se filme en gros plan, le visage affublé d'une casquette de marque et de lunettes de soleil. Il apparaît sur le grand écran placé en fond de scène. Pendant ce temps, les cinq danseurs

241 Cf. *Deuxième partie*, I., 2., 2.1, *Le corps chez Orlin*

242 Fuchs Anne, *Le clown travesti : le cas de Pieter-Dirk Uys*, p.p. 85-92, in *Le Clown – Rire et/ou dérision? op.cit.*

243 Nous nous référons ici à la représentation du 15 avril 2014 au Quai d'Angers

complimentent le public à son passage: « *joli manteau, joli sac, joli foulard, jolies lunettes etc* ». Carlès, de son côté, alterne rire, chant, bises et clowneries diverses à la caméra. Cette séquence d'ouverture est importante puisqu'elle place d'emblée le public au centre de la mise en scène du spectacle et inaugure le rapport que les interprètes vont maintenir avec le public pendant toute la représentation.

L'acte 1 se poursuit avec emphase et extravagance en se construisant autour des interactions entre James Carlès et le public. Carlès interroge, se moque, déblatère sur les apparences de chacun : coiffures, vêtements mais aussi couleur de peau, nature des cheveux ou origines géographiques. Il est tour à tour chauffeur de salle, maître de cérémonie et bouffon. Il prend à partie le public, le houspille, le nargue, l'embrasse et entrecoupe ses interventions par des scènes filmées passant sur le grand écran de la scène: son propre visage rieur, quelqu'un du public, une danse traditionnelle de son village natal ou un clip de *Doug Saga*, un des rois auto-proclamés du *coupé-décalé*. Ce premier acte comporte également des séquences dansées sur le plateau. Un *coupé-décalé* façon Carlès ponctué de « *Yes, applaudissez le roi! Il est beau mon roi, yes, applaudissez! La fornication du roi, yes! Le bengala du roi! Le roi vous arrose!* », affublé d'un sac à main en guise de chapeau, emprunté à une spectatrice quelque temps plus tôt. Une autre séquence verra Carlès en slip se métamorphoser à l'aide d'un tissu rouge, en une sorte d'effigie *Camp* à la fois féminine et virile. Et toujours cette parole-fléuve dont voici encore quelques extraits: « *Chère Madame, vous pouvez garder votre robe, ma robe à moi elle est plus décalée que la votre, Ah!* ». Et puis « *Et à présent, cher public, vous allez travailler sur moi, vous allez travailler sur mon corps.* » Séquence de *travaillement*<sup>244</sup> oblige, Carlès demandera au public de lui jeter des pièces de monnaie, dessinant ainsi de manière détournée l'exhibition d'un homme comme dans un zoo humain<sup>245</sup> tel qu'on pouvait le voir apparaître dans les imageries et les fantasmes de l'époque coloniale : « *vous allez travailler sur moi* ». Carlès fera ensuite une démonstration de danse: rumba congolaise, coupeur de canne à sucre et coupeur de tête, ver de terre en rut, *ragga dance-hall mega sexy* et ainsi de suite. Le premier acte se clôturera avec le danseur-performer en slip, coiffé d'un pot en plastique sur la tête, et cherchant dans le public un manager pour vendre ses spectacles.

244 Dans le mouvement culturel et musical du Coupé-Décalé, le *travaillement* signifie distribuer des billets de banque au public.

245 Blanchard Pascal, Bancel N., Boëtsch G., Deroo E., Lemaire S., *Zoos humains et inventions coloniales, op.cit.*

Nous avons dans cette première partie - outre tous les concepts du mouvement *coupé-décalé* (frimer, faire parler de soi, distribuer des billets de banque ou plus dérisoirement des pièces de monnaie) - tous les procédés scéniques utilisés par Robyn Orlin pour transgresser l'ordre établi et créer ce désordre qui caractérise chacune de ses pièces. Ses procédés opèrent, d'une part, par une abolition des frontières entre la scène et la salle et, d'autre part, joue la carte de la satire par le biais du rire, de la moquerie et du détournement, instaurant un état d'effervescence dans la salle. Les éléments ludiques qui apparaissent, tout comme la dérision et la caricature sont essentielles dans la réception de la pièce par le spectateur. Carlès, chauffeur de salle, mène ainsi le bal entraînant avec lui la salle dans une démonstration endiablée et une mascarade qui se rapproche de cet état carnavalesque dont nous parlions dans le chapitre précédent.

L'acte 2, lui, est de facture plus conventionnelle et se développera davantage par la danse et la création vidéo. Les cinq danseurs, apparus en début de représentation, referont une entrée tonitruante sur le plateau, boutant James Carlès dehors. Les danseurs débiteront alors un échange bruyant sur des personnalités médiatiques et sur quelques démonstrations de leur *sagacité*, autre appellation du *coupé-décalé*. S'ensuivront plusieurs chorégraphies. Une scène interactive entre danseurs et spectateur se mettra en place au milieu de l'acte 2, évoquant argent et pouvoir, alors que des billets de banque jonchent le plateau où se vautreront les danseurs. Le reste de l'acte 2 sera dansé et ponctuée par quelques moments dialogués sur la situation politique mondiale.

Par l'intermédiaire de la danse, de l'interaction avec le public et du rire, la pièce effectue un véritable travail de déconstruction des clichés liés à une Afrique fantasmagorique issue de l'époque coloniale: le corps noir d'abord, et tous les clichés qui y sont liés (dont la sexualité mais aussi la culture « dite africaine » folklorisée et figée dans le temps). Ces derniers éléments sont donnés à la fois par le corps et par le montage des récits et des interventions des interprètes. Par ces récits, faits de multiples fragments et d'images, se développe un travail performatif où le réel du corps, de la voix, des gestes et des mots diminuent la frontière avec la fiction. Le spectateur ne sait

plus alors ce qui est réel ou fictionnel<sup>246</sup>. Il est placé au centre d'un discours ambiguë qui fait surgir un monde chaotique dans lequel on lui assène des vérités, celles cachées derrière la farce.

Robyn Orlin déconstruit les clichés de l'homme noir et plus globalement des cultures africaines. La sur-visibilité des interprètes, donnée dans un jeu d'exhibition drolatique, dévoile à partir de là un discours politique où sont remis en question normes et stéréotypes. Les corps présents dans le spectacle deviennent dès lors des corps politiques. Dans *Coupé-Décalé*, tout comme dans les autres créations de Robyn Orlin, nous sommes libres cependant de voir et d'entendre ce que bon nous semble. Certains y verront l'humour et la danse. D'autres y verront, dans un rire salvateur et cruel, un déplacement des évidences et des certitudes qui nous habitent. Derrière le rire satyrique des pièces de Orlin se cache ainsi toute la violence du monde. Orlin nous la montre à sa façon, dans une dynamique et une esthétique que nous pourrions désormais désigner de carnavalesque.

## La violence

La violence procède de la même façon que le rire, en ce sens qu'elle s'inscrit elle aussi dans le corps, qu'elle appelle au corps et ne pourrait pas exister sans elle. Que ce soit par une violence faite au corps, par le fait « de se faire violence », par la violence des mots ou des gestes, la violence est une force irrépressible qui ne peut s'ancrer que dans le corps. Le rire comme la violence emportent et nous emportent. L'origine latine du mot violent, *violentus*, signifie par ailleurs « emporté » et définit également ce qui s'exprime sans retenue, ce qui est excessif, ce qui émeut et ce qui est intense. Comme peut l'être l'emportement amoureux, violent, fou qui transgresse l'ordre établi par sa déraison, sa sortie du cadre. Ce qui, dans le cadre du théâtre, nous fait revenir à Artaud et à son théâtre de la Cruauté. Celui-ci a, en effet, investi et cherché un théâtre ancré dans la vie, dans l'expérience de la vie et de ses limites.

---

246 Cf. p. 240 et p. 246

Dans notre corpus, les œuvres des artistes peuvent ainsi être appréciées au regard des investigations artaudiennes en ce qu'elles convoquent des tourbillons de corps et de vie où ce qui fait théâtre justement « raconte l'extraordinaire »<sup>247</sup>, met en scène « des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles »<sup>248</sup>. Des œuvres qui se présentent « comme une force exceptionnelle de dérivation »<sup>249</sup>. C'est à dire dans la nécessité incontournable d'une violence hors de laquelle la vie ne saurait s'exercer. Au travers de ce que nous envisageons comme une filiation au théâtre de Artaud - filiation que Pippo Delbono revendique par ailleurs - les artistes du corpus proposent « un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures. »<sup>250</sup>

Kwahulé, Orlin, Montet et Delbono choisissent ainsi de présenter un théâtre du *dés-engourdissement* qui bouge, se déplace, nous déplace en tant que spectateur ; un théâtre vivant, dans la présence des corps qui s'agitent, se bouleversent, dans le chant, la danse, le verbe, le rire et la violence de la vie où remuent, sans discontinuer, ombres et lumières, opacité et miroir, contradictions et complexités de l'humain.

« [...] Nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé. »<sup>251</sup>

### ***La transe dans la danse de Bernardo Montet***

Il nous semble intéressant, dans cette partie dédiée au rire et à la violence comme éléments de subversion, de faire une première incursion dans la transe (nous le reverrons en *Troisième partie*<sup>252</sup>). Nous verrons en quoi cette question peut se relier à une dynamique subversive.

Comment d'abord envisageons-nous la transe ? Selon nous, la transe est

---

247 Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, op.cit., p.128

248 *Ibidem*, p. 128

249 *Ibid.*, p.128

250 *Ibid.*, p.128

251 *Ibid.*, p. 133

252 II., 2., 2.3 *Les états de corps comme métaphore du débordement baroque*

constituée d'un moment de bascule, d'ouverture et de guérison, autant de moments de violence où de multiples présences jusqu'alors invisibles se concrétisent, matières désormais palpables. Tout cela dans un corps. Et ce corps, convulsé, accueille d'autres mondes, rêvés, réels, et des visages, des ancêtres, dieux, disparus, absents devenus présents le temps du chevauchement, de la prise - emprise. Ce corps qui, une fois pris, est capable de s'ouvrir à ce qui relie et nous lie, à ce qui est enseveli et surgit. La transe permet ainsi, dans l'extrémité de la limite où la raison s'échappe, recevoir et faire siennes toutes les ombres qui habitent alentours. Le corps entier se fait alors réceptacle.

L'ethnologue Roger Bastide<sup>253</sup> parle, lui, au sujet de la transe au sein de ce qu'il nomme le *théâtre sauvage*, d'un passage de la règle au dérèglement, de la parole au cri inarticulé, du jeu de rôles au pur vertige. Bastide se demande alors si le théâtre ne reviendrait pas à ses origines – il parle à ce moment-là du théâtre de la fin des années 60 - dans la mesure où celui-ci serait contestation, en démêlé avec la société qui l'entoure et les règles qui la régissent. Le théâtre pourrait alors s'apparenter, non pas tant à un culte de possession mais plutôt, selon Bastide, à une transe sans dieux.

Dans le théâtre de Montet, cette notion de transe se rejoue dans un espace « réinterprété » où le contrôle, la maîtrise, la domestication de cette dernière se manifeste au travers de la forme scénique et du cadre qui la sous-tend. La violence et la *sauvagerie* sont ainsi contenues dans le monde de la scène et de ses conventions. La transe qui peut advenir dans certains moments de danse tente ainsi de retrouver un ensemble de représentations collectives traduites par la danse et par les influences qui traversent les pièces du chorégraphe. Cette approche « encadrée » de la transe dans la danse de Montet répond ainsi, selon nous, à deux aspects que Bastide regroupe sous le terme de « socialisation »<sup>254</sup>. Le premier de ces aspects est d'ordre individuel : la transe en effet peut être proche de la folie si elle n'est pas réglée. Elle nécessite donc une initiation et une cérémonie. Le deuxième de ces aspects est d'ordre collectif : la transe *sauvage* ne servirait à rien si elle n'apportait pas un message à la communauté. Elle se doit d'être une communication entre l'humain (le naturel) et les dieux (le surnaturel).

---

253 Bastide Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, collection Points-Essai, Paris, Editions du Seuil, 2003 [réédition], p.116

254 *Ibidem*, p. 118



Pour autant, dans la réception du spectateur, ces trances peuvent apparaître violentes ou *sauvages* puisque le corps du danseur, dans la spontanéité apparente de ses gestes, semble soudain entrer dans une improvisation qui le dépasse. Le corps devient dès lors jaillissement et effervescence. Dans ce mélange dense et remuant que suscite la transe, le spectateur n'est plus à même de « lire », dans un souci de compréhension. Et c'est dans cet aspect fondamental que se situe un des éléments de subversion. Le spectateur, en prise avec le corps en transe du danseur, peut également être sous l'emprise de ses propres angoisses, rêves, phantasmes, désirs enfouis sous la rationalité. Peut s'effectuer alors, si le spectateur y consent, un lâcher-prise après l'étonnement et la stupeur. Le spectateur se retrouvera alors, face à l'*organicité* de ces corps en transe, dans un questionnement « viscéral » sur la condition de l'humain.

Pour illustrer plus concrètement cet aspect de la transe dans l'œuvre de Montet, nous évoquerons maintenant la pièce *O. More* (2002). Cette dernière a pris sa source en premier lieu dans le film *Othello* d'Orson Welles dont la présence de l'acteur a d'abord fasciné Montet. Pour lui également, au-delà du film de Welles, l'importance d'*Othello* relevait de cette unique figure « noire », ce Maure, qui avait un statut de héros dans la littérature théâtrale shakespearienne. Dans le même temps, ce héros prenait aussi valeur de mythe<sup>255</sup>, sans que l'on soit obligé d'y associer sa couleur de peau. Ces deux aspects de la figure d'Othello ont ainsi aiguisé le désir de création du chorégraphe. Dans un deuxième temps, lors d'un stage qu'il animait au Maroc, Montet rencontra des musiciens gnawa<sup>256</sup> et, pour la première fois, écouta leur musique. Cette rencontre entre la figure mythique d'Othello et la musique gnawa allait donner naissance à *O. More*.

Pour Montet, l'importance de l'utilisation du rituel gnawa dans sa pièce se trouve également dans l'origine de cette confrérie. Celle-ci remonte en effet au « transport » de certaines populations du Bénin (berceau du vaudou) par les chérifs marocains pour servir de garde prétorienne ou d'esclaves. Le rituel gnawa est ainsi le fruit d'une adaptation, d'une traduction de ces populations qui ont transformé des rituels, initialement vaudou, en de nouvelles cérémonies de transe et de nouvelles formes

---

255 Cf. *Deuxième partie*, I., 2., 2.4 *De l'utilisation du mythe comme déplacement*

256 Les Gnawa sont une confrérie religieuse populaire dont les pratiques thérapeutiques sont l'héritage de cultes animistes subsahariens « importés » par les générations d'esclaves installés au Maroc.

musicales, comme ont pu l'être, de l'autre côté de l'Atlantique, les cérémonies du *Candomblé* au Brésil, du *Vaudou* en Haïti ou de la *Santeria* à Cuba.

Le drame d'*Othello* tout comme les *lila* (nuits de transe et un des points culminants du rituel gnawa), se déroulent en une nuit. Dans les *lila*, il y a sept couleurs et lors du rituel l'on passe de l'une à l'autre - chacune correspondant à des esprits convoqués. Dans le rituel, le son aigu est donné par des crotales, en métal, et la basse est donnée par le djembé. Avec l'aide de la basse, Montet précise que l'on peut toucher des zones très profondes dans l'être humain : avec ces deux tonalités, les gnawas ont su amener le corps à se détacher de lui-même. C'est cela qui intéresse le chorégraphe dans son propre processus de création, comme nous l'avons déjà remarqué précédemment<sup>257</sup>. *Othello*, dans la pièce de Shakespeare se trouve détaché de lui-même et atteint ainsi un désordre qui est peut-être, selon Montet, un chaos fondateur. *Othello*, devenu étranger à lui-même, bascule dans la folie et le meurtre. Ce moment de bascule intéresse le chorégraphe : un moment de doute, de vide dans lequel va s'engouffrer l'éventuelle trahison de Desdémone. C'est là dans ce moment de bascule où tout devient chaos que s'ouvrent les possibles, en bien ou en mal, comme le montre l'acte d'*Othello*. Le corps devient en chantier et, de cette manière, se métamorphose.

Dans la tradition gnawa - mais il serait aussi possible de l'étendre à d'autres rites de possession comme nous l'avons plus haut – les cérémonies utilisent une musique curative faite justement pour que l'individu se retrouve. Et dans ce but, il doit passer par le chaos. Pour Montet, la raison prédomine dans la société au sein de laquelle nous vivons. Et dans cette rationalité, l'individu ne sait plus quoi faire de l'adversité. Les gnawa, eux, l'intègrent comme étant une des composantes obligées de la vie. Pour vivre avec le malheur, tel celui qui frappe *Othello*, il faut s'y confronter, s'y mesurer et tomber dans ce fameux chaos. Le désordre devient ainsi une partie intégrante de la constitution de l'être. Cette vision s'oppose à la culture occidentale contemporaine où tout tend vers l'ordre. *Othello*, dans sa folie, devient ainsi une figure de résistance oscillant entre raison et folie. Les moments de transe donnés dans la pièce *O.More* répondent à cette nécessité à la fois de subversion et de résistance. Ils intègrent la violence et le chaos de

---

257 Cf. Première partie, 1., 2., 2.1., Corps 3: Montet

l'humain dans l'objectif d'opérer une transformation sur le plateau, pour les danseurs mais aussi pour le spectateur. *O.More* se termine sur le pliage du mouchoir de Desdémone, large mouchoir de plusieurs mètres, sur lequel s'est effectuée une cérémonie ; large mouchoir avec lequel les danseurs et les musiciens ont sublimé de l'adversité.

***Entretien avec Bernardo Montet sur la danse et la transe***

(28 juillet 2017)

Suite à la question suivante que nous avons posé: qu'est-ce que signifie pour vous la notion de transe au sein de votre danse et de votre pensée chorégraphique ? Le chorégraphe Bernardo Montet a répondu par écrit. En voici la version remaniée par nos soins, afin que la forme puisse être insérée dans la présente recherche. Le contenu reste bien sûr inchangé.

« Pour moi, la transe est un état de corps, d'âme et d'esprit. C'est une des raisons pour lesquelles je suis attiré par le Bûto. Le danseur est un chaman qui vibre, tremble du monde dans lequel il vit, oscille entre le spirituel et le politique. Il se défait du corps social pour rejoindre un monde fait de rêves, de poésie, d'irrationnel, de magie, de vérité autre.

Il est essentiel de traverser ces états, en soi et particulièrement pour le danseur. Regarder son propre chaos et, par là même, celui du Monde d'avant le Monde.

C'est le seul « lieu-ressource » dont on est le propre géniteur.

C'est un moment où la volonté n'est plus au même endroit. On ne danse pas, on est dansé. Une *décorporéisation*. Un moment où on perd le contrôle de sa volonté pour atteindre, amplifier la connaissance de soi. On lâche prise. Comme si on détachait sa ceinture pour faire tomber le pantalon social pour être nu, à nu.

Se mettre en lien avec des espaces, des temps, des histoires enfouies au-delà de nos souvenirs, de notre mémoire cellulaire. C'est une quête qui met en question son rapport à la communauté et, de fait, met en question la communauté elle-même. Ce sont les seuls espaces collectifs où la tolérance est parfois maximale, libérant le corps dans

tous ses possibles, révélant le carcan social, politique, religieux subi quotidiennement.

Rentrer dans ces états de transe c'est aussi une manière de considérer notre rapport au monde, à l'autre, à « tout l'Autre ». C'est éprouver dans sa chair les limites qui nous empêchent d'aller au-delà pour se réapproprier, se réconcilier avec soi-même.

Le plateau requiert rarement les conditions pour que la transe ait lieu mais pousser ses limites de résistance à la fatigue, au cogito, cela demande un état particulier qui peut être proche de celui de la transe. Le spectateur assiste à un sacrifice où le danseur est, à la fois, le sacrifié et le sacrificateur.

Par rapport au plateau traverser ces états de transe font basculer la représentation dans des paradigmes qui n'ont plus rien à voir avec les canons de temporalité, d'*organicité* dans lesquels nous naviguons. Ces paradigmes bousculent le temps social, métrique pour basculer dans de la *Durée*.

C'est aussi pour moi une manière de voir ce que « fabrique » un danseur avec son image. Jusqu'où cette question (de la temporalité) l'empêche, l'entrave dans le déploiement de sa danse. Même si les autres (danseurs, chorégraphe etc) sont indispensables dans ce cheminement, ce dernier se fait seul. C'est cette capacité à voyager seul qui fait la force du chaman-danseur. C'est un explorateur de l'invisible. Explorateur dont la société a terriblement besoin car il révèle le désir profond de chacun de fouiller la poubelle qui est en lui. Mais aussi cette part qui le constitue, et dont on ne connaîtra jamais le contenu, cette part avec laquelle il faut pourtant composer ; et cette dernière est déterminante dans son rapport à l'autre.

C'est pour cela que la Révolution des corps reste à faire ! Et tant que celle-ci n'aura pas lieu nous vivrons cet enfer.

Et on en revient au temps, pour comprendre que l'Être c'est avant tout du Temps. Aussi il faut savoir attendre avant d'amener une personne, un danseur dans ces questionnements car on « remue » des choses très profondes, dangereuses que nous ne sommes pas toujours prêts d'accepter, de pouvoir faire avec.

C'est peut-être le point fort que nous avons dans *O.More*, nous sommes reliés entre nous, au-delà du fait d'être tous sur un plateau au même moment. Nous avons tous traversé, chacun à sa manière, ce temps, où nous convoquions, ensemble, une partie inconnue de nous-mêmes. Nous fais(i)ons communauté par des liens autres que ceux

que la société nous met à disposition. »

## Violence et sublimation

Les spectacles *Guerra*, *Dopo la battaglia* ou encore *La Mensogna* de Delbono, racontent à la fois la mort et la vie, la violence et la communion : des existences et des figures fatiguées, étranges ou folles émergeant sur scène pour réaliser un rêve artaudien. Par exemple, dans la pièce *Guerra*, un emballement de corps en lutte, virevoltant, courant, gesticulant sur le plateau, des hommes fourrant la tête dans le décolleté des femmes, des femmes outrageusement maquillées, figures felliniennes, dansant de façon désarticulée. Puis une autre image encore : trônant sur un piédestal telle une statue, un homme immobile, nu et blanchi. Cet homme, à la fois hors du temps et pris dans le tourbillon, se fait aiguillonner par Delbono, qui le pince, le touche, le caresse. Cette scène d'une extrême violence nous présente toute l'obscurité complexe de l'humanité. Dans *Dopo la battaglia*, c'est la beauté classique et évanescence d'une ballerine en tutu blanc qui est contredite par la figure gracile de l'acteur Bobo, portant un masque blanc et neutre. Dans une autre séquence, le corps d'une autre danseuse presque nue, recouverte de terre s'épuise ensuite dans des mouvements saccadés, proches de la transe, à côté d'un groupe de personnes richement vêtus de rouge cardinal. Images de la contradiction et du chaos chères à Delbono.

Ce dessinent ainsi les séquences d'un théâtre du « délire » qui libère les émotions, avec la force de l'épidémie d'une « peste noire » à la Artaud : clair-obscur de la folie, de la violence, de la beauté, de la cruauté, du bruit et de la fureur.

De la même façon, les pièces de Kwahulé investissent la violence, la cruauté et le chaos. Que ce soit dans *Big Shoot*, *Bintou*, *Jaz*, *Misterioso 119* ou encore *Blue-S-Cat*, les pièces du dramaturge naviguent dans cet entre-deux du chaos, fait de rire et de violence, dans ces extrêmes qui transgressent les codes et l'ordre établi pour surprendre et ébahir. Le talon planté dans la tête de l'homme, à la fin de *Blue-S-Cat* surprend. Cette réaction hallucinée de la part de la femme enfermée avec lui dans un ascenseur fait

osciller le spectateur entre rire et incompréhension. La nature humaine serait-elle faite de ça ? Oui nous disent ces artistes, de tout ça. Le viol dans les sanisettes d'une cité, dans la pièce *Jaz*, puis le meurtre du tortionnaire par Jaz elle-même, ébahit aussi. La violence s'emmêle dans le sang, dans les déjections et dans le sperme du violeur et annonce la révolte, la métamorphose et la rédemption de Jaz.

Robyn Orlin œuvre de même mais, dans son cas, la dérision et le rire restent des procédés prédominants où la violence demeure sous-jacente. C'est sans doute cela qui pose une différence d'avec les créations de Montet, Delbono et Kwahulé. Par exemple dans la pièce *Ski-Fi-Jenni...and the frock of the new* (2002), la violence se mêle au rire et se joue dans la présentation des figures transgressives des interprètes transsexuelles. Ces dernières utilisent des godemichets et des poupées Barbie, et sont filmées en direct sur une série d'écrans. Ou encore dans *Confit de Canard* (2007) dans une adresse au public, chère à Orlin, la performeuse Ann Crosset, vêtue d'un costume folklorique et d'une perruque improbable, demande aux spectateurs de se déshabiller entièrement. La performeuse évolue ainsi dans le public, se déshabillant au fur et à mesure, et demandant de se faire aider dans la traduction de sa langue, l'anglais, car apparemment le public français ne la comprend pas. A mesure qu'Ann Crosset se défait de ses vêtements et apparaît nue devant les spectateurs, le rire lui aussi, d'abord très présent, disparaît. Le corps nu de la performeuse face aux corps vêtus des spectateurs a entraîné un vide dans lequel s'est engouffrée la violence des conventions et des tabous liés à la nudité d'une femme.

Rire et violence souterrains ou frontaux, exercices de sape et de déconstruction des codes, à la fois du théâtre et de la société, ce qui unit le travail des quatre artistes, c'est cette place qu'ils redonnent au chaos comme principe de métamorphose dans lequel s'inscrivent le rire, la violence, la transe et la folie comme éléments de subversion.

### **Dionysos et Apollon: vers la construction d'une œuvre**

En soulevant les questions du rire, de la folie, de la violence et de la subversion,

nous abordons également des questions esthétiques. Dans notre corpus, les artistes travaillent, en effet, sur les oppositions suivantes : mesure/démésure, beau/sublime, ordre/désordre, nature/culture, forme/informe. Ces oppositions relèvent, selon nous, de deux principes enchevêtrés : les principes dionysiaque et apollinien. Ces principes ont été soulevés par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*<sup>258</sup> et ont été repris également par Catherine Naugrette au sein de son ouvrage *L'esthétique théâtrale*<sup>259</sup>, dans son chapitre dédié à Antonin Artaud et au *Théâtre de la Cruauté*, et que nous avons également abordé au travers des thématiques soulevées dans les paragraphes précédents : « Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, si il veut retrouver sa nécessité. »<sup>260</sup> Faisant échos à la nécessité du théâtre d'Artaud, nous reprendrons donc les principes dionysiaque et apollinien afin de déterminer ce qui, selon nous, impliquerait de jauger les combinaisons subversives rire/violence/folie/transe/chaos présentes dans les pièces des artistes du corpus, comme participant de la construction d'une œuvre.

Le corps dionysiaque, et son principe qui lui est rattaché, est pensé comme issu de la fange. C'est un corps-terre, un corps-passion, un corps en transe, un corps des cultes de possession, un anarchiste libéré (ou en voie de libération) de toutes contraintes sociales. Il incarnerait ainsi, selon Jean Verdeil, une dissolution de frontières par le libre flux des émotions, non entravées par la culture<sup>261</sup>. Ce serait donc un corps *sauvage*. Dionysos, en effet, est le dieu qui libère les instincts collectifs et provoque une frénésie débridée. Il représente le moment où les formes individuelles d'existence s'effondrent et poussent les êtres humains à s'immerger dans une expérience d'unité primordiale collective, par le moyen du corps et de rituels comme la danse, le chant, la transe et le démembrement d'êtres vivants.

De son côté, le dieu Apollon représente la justice, l'ordre, la beauté, la musique et, de façon plus générale, tous les arts. La figure et le corps apolliniens sont ainsi perçus comme représentants de la mesure et de la beauté. La voie apollinienne offrirait

---

258 Nietzsche Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, collection Bibliothèque 10/18, Editions Bourgeois, 1991

259 Naugrette Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, op.cit., p.210-212

260 Artaud Antonin, op.cit., p. 132

261 Verdeil Jean, *Dionysos au quotidien: essai d'anthropologie théâtrale*, éditions Presses Universitaires de Lyon, 1998

ainsi une issue réconfortante pour les individus sortant d'une expérience de désintégration, de transe ou de confusion dionysiaques. Elle pourrait donc se caractériser par des termes tels que individualité et clarté, en opposition à la voie dionysiaque qui, elle, se caractériserait par des termes tels que collectivité et opacité. La voie apollinienne relève ainsi de la force céleste, d'en haut. La figure apollinienne symbolise ainsi la puissance de l'esprit, sa légèreté extrême et sa clarté. La figure dionysiaque, elle, vient d'en bas, de la terre et de ses mystères. Elle est ainsi la voie des instincts et des pulsions. Au sein de la pensée classique occidentale, ces deux voies distinctes, lorsqu'elles se rencontrent, dessinent de la sorte la lutte qui peut s'installer entre l'esprit et la matière, la raison et l'émotion.

Si on reprend ces deux principes en les transposant aux procédés scéniques de notre corpus, on remarque d'une part, au vue des exemples cités plus haut, que la voie dionysiaque amènerait vers le corps, le rire, la violence et la folie, c'est à dire l'émotion et l'affect, l'informe et le débordant. Et que d'autre part, la voie apollinienne pourrait être la mise en forme, la mise en écriture, la tentative de faire entrer dans le cadre tous les débordements dionysiaques : la construction d'une œuvre dans ce qu'elle a de de présentable et représentable. Afin d'enrichir ce propos, nous reprendrons quelques phrases du livre sur la danse de Bernardo Montet<sup>262</sup> qui évoquent le travail de dépassement et de sublimation qu'effectue les artistes au plateau, en lutte avec la force brute du désir de création et à sa mise en mouvement (la voie dionysiaque) pour pouvoir se diriger vers la construction d'une œuvre (la voie apollinienne) :

*« La danse qui transmet sur le mode poétique, parle en fait de politique. Ancrée dans la réalité, le danseur la reflète en même temps qu'il essaie de la transcender. Presser hors de soi cet état informel, violent, dû à une longue attente, nécessite une transformation de la perception. [...]Lorsqu'on commence à bouger sur un plateau, ce qui se meut, c'est un temps qui s'étend au-delà de celui que je peux mesurer.» (p.21)*

Dans cette présence des corps, des forces contradictoires qui l'habitent, dans ces états de corps qui traversent les œuvres de notre corpus, qu'il nous est possible de percevoir une surexposition de l'humain – nous pourrions dire également une mise à nu

---

262 Vincent Geneviève, sous la dir., *Bernardo Montet, op.cit.*



- qui ouvre sur une accumulation d'émotions, d'actions, de mouvements, de mots et de cris, de rythmes qui s'emballent et entraînent un débordement. Cette façon d'être, qui travaille sur une conscience extrême de soi et cherche dans le même temps la faille, rend le corps palpable, réel et épais. Il se produit alors une saturation et un tourbillon des affects où l'artiste, dans l'univers qui lui est propre, met à jour toute la démesure de l'humain.

## 2.6 Fragmentation, rythme et structure

«[...] *La pulsation flotte autour de nous. Nous baignons dans le rythme. Naissions, mourrons dedans.*»<sup>263</sup>

«*Nous voulons d'abord être en paix avec nous-mêmes, notre centre il est en nous. C'est là que nous l'avons cherché. C'est cela qui nous donne parfois cette amertume, ce goût de la tristesse (...) toute cette lutte au fond de la nuit, avec le tam tam qui flamboie en nous (...) met le rythme, c'est notre connaissance à nous, met le rythme déchiré ou monotone, ou joyeux ou lamentable*»<sup>264</sup>

C'est par ces deux citations issues du livre sur Thelonious Monk, de Laurent de Wilde, et du roman *La Lézarde*, d'Edouard Glissant que nous débuterons ce chapitre. Il nous semble, en effet, intéressant de mettre en lien les questions de rythme et de fragmentation pour comprendre la structure des écritures des artistes de notre corpus. Chaque artiste possède sa propre écriture et par là son propre rythme. Ils ont cependant en commun un processus d'écriture fragmentée qui illustre bien, à la fois les procédés d'écritures scéniques de notre contemporanéité, et à la fois ouvre à de nouvelles expérimentations susceptibles de nous aider à imaginer les écritures de demain.

A partir de ce constat, les écritures des artistes de notre corpus posent, selon nous, la question fondamentale du temps et de notre rapport à celui-ci, que ce soit pour l'artiste dans l'élaboration de son œuvre et dans les procédés qu'il met en place, ou que ce soit dans le temps de la représentation et dans la réception et la perception du spectateur.

---

263 De Wilde Laurent, *Monk*, Paris, collection Folio, Editions Gallimard, 1996, p. 57

264 Glissant Edouard, *La Lézarde*, Paris, Editions Le Seuil, (1ère édition) 1958 et 1997 (2ème édition), Paris, collection Blanche, Editions Gallimard, p.118 (édit.1958)

Dans les écritures qui nous occupent, ce temps détient une spécificité car il s'inscrit, comme nous allons essayer de le démontrer, dans un cadre et un rythme singulier qui constitue la particularité des structures des écritures des artistes du corpus. Ce temps est tout d'abord constitué de fragments, fait d'instantanés et d'immédiatetés successives. C'est ainsi une nouvelle approche du temps et donc de l'espace que propose ces artistes. Dans ces écritures donc, le temps s'inscrit dans des instants et des espaces successifs, comme autant de paysages qui, en se juxtaposant, en s'accumulant forment de nouveaux paysages. Selon Gaston Bachelard, le temps ne serait qu'une suite d'instantanés: «le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants», ce qui illustre (nous paraphrasons) la discontinuité essentielle du temps, comme autant de fragments qui, s'ajoutant les uns aux autres, constitueraient des temporalités multiples<sup>265</sup>.

Cette notion spécifique du temps nous semble donc fondamentale pour comprendre les procédés d'écriture des artistes du corpus. Le temps ainsi n'est plus linéaire et structure le récit de ses temporalités multiples. Cela introduit également la possibilité d'une multiplicité d'images, de figures, d'événements, de langages et finalement une ouverture à de multiples catégories narratives. La structure narrative dans ce cas, en effet, est construite davantage sur des questions de rythmes et d'instantanés démultipliés que sur une ligne permanente, une linéarité. On pourrait parler de structure brisée, faite d'autant de lignes brisées, répétées et qui peu à peu structurent un récit. Par ailleurs, ce procédé d'écriture (à la fois dramaturgique et scénique) serait comparable avec le rêve et le processus onirique, dans ses effets de condensation, de déplacements, de raccourcis, d'ellipses, d'analogies et de glissements. Tous ces instants, ces fragments auraient des temporalités proches, en effet, de celles du rêve. Elles apportent, de part leur étrangeté immédiate et de part leur force concentrée dans l'instant, une attention particulière aux émotions. Dans le cadre de la réception, le spectateur peut ainsi poser son regard, le concentrer, mais aussi le laisser vagabonder, aller et venir, oublier, flotter, puis reprendre le cours des instants se déroulant sous ses yeux. On pourrait également signaler les effets de cadrage que la succession d'instantanés et de fragments permet. Le fait

265 Bachelard Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, collection biblio essais Le Livre de Poche, Editions Stock, 1931 et 1992 (pour la présente édition), respectivement p.33 et p.13

par exemple qu'une forme, une figure, un geste, un regard ou une action puisse être saisi d'un coup, dans une rapidité proche de celle du cliché photographique. Nous avons déjà évoqué ces effets de cadrage et ce saisissement dans la perception d'une forme et d'un geste dans notre article *Le corps et le geste en question dans le processus de création de One.Shoot*<sup>266</sup>. La vision traditionnelle du récit en est changée. Le tempo est désormais donné par les rythmes et cette multitude d'instant.

### La structure rythmique chez Kwahulé

*« Les répétitions, les retours, les rappels, les bifurcations soudaines, tout ce qui fait la spécificité de cette écriture, a pour but de ne pas permettre au lecteur de s'installer dans l'évidence de la compréhension mais de le forcer à se laisser porter par une pulsation rythmique qui tire toujours vers le futur, telle une attente jamais satisfaite. »*<sup>267</sup>

Ce qui marque avant toute chose dans la structure des textes de Kwahulé, c'est l'absence, d'une part, d'indication pour indiquer quel personnage est en train de parler, même lorsque cela relève du dialogue et, d'autre part, la particularité dans cette structure d'être construite d'une seule traite, en une seule partie. Le récit est ainsi bâti, à première vue, comme un texte à une seule voix qui revêt néanmoins des matières sonores différentes. A ce titre, Gilles Mouëllic écrit que si, dans les pièces de Kwahulé, les personnages ne sont pas identifiés dans le texte « *c'est que le lecteur doit reconnaître le grain, la couleur musicale, les propriétés de chaque son.* »<sup>268</sup>

Dans le cas de *Big Shoot* (2000), le texte s'articule comme un flot ou « flow » en anglais (littéralement « flux » en français) qui se déverse ; emprunt musical au rappeur ou au slameur qui débite, coupe et morcelle ses paroles, imprimant un rythme particulier à son phrasé. Dans *Big Shoot* donc, ce flot s'échappe d'abord de la bouche de « Monsieur » (l'un des deux personnages de la pièce) mais également de tout son corps qui éructe, apostrophe et invective. Le lecteur ou le spectateur est alors submergé par ce flot qui déborde du personnage et envahi l'espace du plateau et celui de la salle.

---

266 Elizéon-Hubert Isabelle, *Le corps et le geste en question dans le processus de création de One.Shoot*, Brest, revue Motifs [en ligne], laboratoire HCTI, Université de Bretagne Occidentale, 2016, URL: [http://revuemotifs.fr/?page\\_id=105](http://revuemotifs.fr/?page_id=105), p.89-101

267 Mouëllic Gilles, préface, in *Misterioso-119/ Blue-S-Cat*, de Koffi Kwahulé, *op.cit.*, p. 6

268 *Ibidem*, pp. 5-6

L'écriture du dramaturge s'attache ainsi au rythme, cherche ce *flow*, ce temps musical qu'en jazz on appellerait swing. De cette façon, on peut dire que son écriture relève d'abord de la musique des mots, dans des écarts entre rapidité et lenteur, longueur et brièveté, plein et vide. Ces rythmes emportent ainsi les mots dans la mise en bouche et en corps, et dans le phrasé des interprètes. Le *flow* se déverse du corps des protagonistes (interprètes et personnages) pour envahir l'ouïe et la vue du public, faisant appel, sans contexte, au corps du spectateur puisque celui-ci, comme l'a remarqué Mouëllic ne peut accéder à une évidence de la compréhension. La structure des dialogues dans certaines de ses pièces, à première vue invisible, se révèle de cette manière, peu à peu, de fragments en fragments, de mots en silence, de longues phrases en ruptures, dans une suite d'instant où le lecteur/spectateur pourra reconstruire un récit, a posteriori.

«[...] Une palissade./Good, Stan. A fence ?/Fleurie./Very good Stan. Flowers ?/Des amaryllis./Take a closer look, Stan./Des hibiscus à présent je/Stan voit des hibiscus/White...pink...red ?/Rouges ! [...] »<sup>269</sup>

Dans *Big Shoot*, par exemple, le flux et le rythme du texte sont également donnés par des moments inscrits dans le style particulier du prédicateur, donné par « Monsieur ». Ce style particulier fait penser aux prêches des messes Gospel ou à certains phrasés de discours politiques basés sur la répétition et le rythme, comme pouvait le faire Martin Luther King. La force et le charisme de ces prédicateurs impliquent totalement le corps et les émotions, autant de l'orateur que du public.

### **Les temporalités brisées: une compréhension en devenir**

Que ce soit pour le personnage de *Monsieur* dans *Big Shoot* de Kwahulé, dans la figure tonitruante du danseur James Carlès dans *Coupé-Décalé* de Robyn Orlin ou encore dans la figure omniprésente d'un Monsieur Loyal démiurgique de Pippo Delbono, le rythme est là, autant dans le corps que dans les mots, envahissant l'espace avec force, douceur ou violence, dans la prière, la prêche ou la harangue. Ce flot qui s'écoule dès lors peut être donné dans la langue maternelle du public ou dans toute autre langue, puisque seule la pulsation compte, abondant dans le mouvement et dans les

<sup>269</sup> Kwahulé Koffi, *Big Shoot/ P'tite Souillure*, op.cit, p.24

écarts.

Ce *flow* implique effectivement un engagement physique incontestable comme le démontre ces exemples de personnages publics (tel le prédicateur Martin Luther King), qui restent par leur image des corps et des voix en présence. Le chorégraphe Bernardo Montet évoquait dans un entretien<sup>270</sup> mené par nos soins, l'implication physique de ses danseurs dans la prise en charge des textes, notamment dans un de ses spectacles *O.More* (2002). Pour Montet, ce qui prime dans ce cas, c'est la façon dont l'interprète en scène va habiter le texte avec tout son corps. La question du temps dans ce cas est fondamentale. Il s'étire, semble se répéter en boucle, indéfiniment, mettant à l'épreuve le corps et le phrasé de l'interprète, mais aussi l'écoute et la perception du spectateur. Celui-ci entendra avant tout le langage du corps, avant que d'entendre une voix, avant que de comprendre un texte. Le sens du texte passera ainsi par le corps dans ce qu'il porte de silences, de rythmes et de musicalité. De la sorte, rajoute Montet, la langue peut être maternelle ou étrangère car ce qui prime est la façon de traverser la langue et de la restituer dans son mouvement, son flux ; chaque interprète ayant son propre rythme, chaque langue ayant son propre *flow*. Le texte devient dès lors avant tout matière à se mouvoir pour pouvoir é-mouvoir (cf : Quatrième partie, I., 1.3, *Le texte comme matière organique*).

«[...] la situation réelle du monde, à ce que j'appelle le chaos-monde, cette rencontre conflictuelle et merveilleuse des langues, à tous ces éclats qui en jaillissent et dont je répète que nous n'avons pas encore commencé à saisir réellement l'imaginaire ni même le principe.»<sup>271</sup>

Cette citation de Glissant nous explique l'importance aujourd'hui de ce travail de la langue, mais aussi des langages qui innervent les pratiques scéniques des artistes de notre corpus. Cette importance donnée au rythme et à la temporalité des écritures dramaturgiques et scéniques s'inscrit ainsi, selon nous, dans l'acceptation et la traduction d'un caractère conflictuel, chaotique et foisonnant des espaces contemporains de la *Mondialité*. Une sorte d'intranquillité de l'écriture et de la langue que Gilles Mouëllic,

---

270 Bernardo Montet, entretien mené par nos soins, mars 2017, au Tour du Monde, Brest

271 Glissant Édouard, *L'Imaginaire des Langues – entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p.16

en parlant du travail de Kwahulé<sup>272</sup>, appelle une « écriture jazz », qui ferait référence à « une vague inquiétude » voyageant dans les textes du dramaturge.

En faisant sien le geste de l'improvisateur de jazz, Kwahulé mais aussi, à leur manière, Orlin, Montet et Delbono, placent leur projet d'écriture (dramaturgique, théâtrale ou chorégraphique) à l'encontre d'une narration et d'une dramatisation traditionnelles. Se faisant, ils œuvrent pour une compréhension en devenir. En ce sens, nous nous joignons à l'avis de Pavis qui précise que les esthétiques post-dramatiques, dépendant souvent d'une structure fragmentaire, impliquent que la scène n'ait plus « à illustrer et expliciter le texte » mais qu'elle « doit proposer un dispositif qui ouvre aux textes des perspectives nouvelles [...] »<sup>273</sup> De son côté, Joseph Danan, au sujet de la pièce *Inferno* (2008) de Roméo Castellucci, dit que « le spectateur revient de là avec une somme d'impressions, de sensations, en tout comparables à celles d'une expérience vécue »<sup>274</sup>. On revient de, c'est à dire que l'on a embarqué dans un voyage qui nous a déplacé du lieu où nous étions installés (dans la salle, dans nos certitudes) pour accéder à un lieu de l'entre-deux, du doute, où ce qui opère n'est pas l'intellect mais la sensation éprouvée. On s'éloigne ainsi du rationnel pour vivre l'espace de la représentation dans le pulsionnel, l'émotionnel, dans l'immédiateté de l'instant, des instants, dans une déambulation du sens empêchant toute fixation. Ce qui se met en branle alors est la force de notre imaginaire qui, au bout des traces laissés par tous ces instants, élabore « un langage nouveau, à partager »<sup>275</sup>.

Dans l'œuvre de Robyn Orlin, les structures de ses pièces peuvent même aller jusqu'à l'éclatement dans une multiplication et un parasitage des détails, des actions, des mouvements, des textes. Dans son cas, le plateau peut soudain être envahi d'objets, de costumes abandonnés, de câbles, d'écrans. Orlin présente ainsi des morceaux de puzzle qui peuvent s'emboîter ou non, et s'éparpillent dans le temps et l'espace. Ces pièces sont souvent désignées comme chaotiques de ce fait. Olivier Hespel parle, lui, d'aspect «multipiste»<sup>276</sup>. Ce qui est intéressant de noter dans les dispositifs d'écriture de Orlin

---

272 Mouëllie Gilles, *Frères de Son – Koffi Kwahulé et le Jazz : entretiens*, Paris, Éditions Théâtrales, 2007

273 Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op.cit., p. 203

274 Danan Joseph, *Entre Théâtre et Performance: la question du texte*, op.cit., p.39

275 Glissant Edouard, *L'Imaginaire des Langues*, op.cit., p. 25

276 Hespel Olivier, *Robyn Orlin – fantaisiste rebelle*, op.cit., p. 69

c'est la fragmentation apportée par l'utilisation quasi systématique de la vidéo. Cet outil devient pour Orlin tour à tour *punctum*, moyen de décalage, perturbation et déploiement d'images, de sons ou de mots, permettant de jouer sur les rythmes au plateau tout en ouvrant à des temps et des espaces différents entre écran et scène.

Dans l'écriture de plateau de Pippo Delbono, le procédé par fragmentations est similaire. Delbono invente lui aussi une autre manière de raconter, de faire naître un récit. Tout d'abord, l'espace scénique chez lui n'est plus un dispositif dont le centre reposerait sur la seule émission d'un texte. Cet espace pour Delbono est considéré davantage comme lieu d'apparitions d'une matière multiple et polyphonique, comme elle peut l'être au sein des textes de Kwahulé. Les centres s'en trouvent démultipliés et forment un panorama d'images, de mouvements et d'actions qui défilent tels des paysages et construisent au fur et à mesure un sens, par touches successives, répétitions et fragments. Là encore, l'interprète et son corps est au centre du drame. Chaque acteur, dans les espaces créés par Delbono, élabore et développe une partition, comme autant de fragments épars, îlots d'actions et de mouvements qui, se tissant entre eux, peu à peu donnent la trame du spectacle. Bruno Tackels note, faisant référence à la pièce *Enrico V* (1993) qu'«une telle distillerie ne peut marcher qu'à la condition de s'ouvrir à l'humanité dans sa diversité.»<sup>277</sup> Tout comme les autres artistes du corpus, le dramaturge italien joue avec le clair-obscur de l'humanité, sa complexité et ses contradictions. Là est le terreau de cette multiplicité qui se crée sur le plateau: matière à la fois corporelle et mentale, grave et légère, distante et proche, intime et épique, réelle et fictionnelle, politique et naïve. Une multiplicité d'espaces et de temps dans laquelle s'inscrit l'humanité.

### **La multiplicité du temps et de l'espace : une nouvelle image du monde**

« Et ainsi les deux espaces du dedans et du dehors échangent leur vertige. »<sup>278</sup>

Nous considérons ainsi que ces procédés de fragmentations incluant un autre

---

<sup>277</sup> Tackels Bruno, *Pippo Delbono – Ecrivains de plateau V*, op.cit., p. 107

<sup>278</sup> Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, collection Quadriges/grands textes, Editions PUF, 1957/2007 (9ème édition), p.199

rapport au temps et à l'espace relèvent, dans cette autre manière de raconter et d'entrer en relation avec le public, d'un refus d'assignation à une identité et à une catégorie unique. Cette assignation qui devient dès lors impossible ou tout du moins difficile, si ce n'est sous le terme assez vague de *post-dramatique* comme nous le ferons dans le chapitre suivant, enfermerait le travail de ces artistes dans une pensée univoque. A contrario, la pensée de la multiplicité et de la complexité qui habite les écritures de ces artistes, rejaillit sur les interprètes comme autant de figures complexes de nos humanités. Un déplacement qui amène le spectateur ou le lecteur à revivre le monde autrement, à le penser différemment en prenant en compte tous les plis de la vie et de l'humain.

Nous reprendrons ici quelques notions chères au sociologue Michel Maffesoli<sup>279</sup> qui nous semblent intéressantes pour conclure ce chapitre en prenant pied dans un autre champ disciplinaire qui se préoccupe des mêmes problématiques. Selon Maffesoli, il y aurait une nécessité d'atteindre à un certain relativisme par rapport à l'universalisme occidentaliste. La mise en relation des cultures permettrait ainsi une relativisation des vérités et dépasserait les représentations pour accéder aux présentations (cf : Quatrième Partie, I., 2., 2.1 *La présentation, une alternative à l'incarnation*). Les changements sociaux contemporains permettraient de cette façon le surgissement d'une éthique de la *reliance* qui demanderait un élargissement vers la création (ludique, onirique, imaginaire). Pour Maffesoli, être capable d'intégrer le jeu ou le rêve des autres se traduirait, dans l'éthique de la *reliance*, par une prise en compte des passions collectives, ce qui mènerait à la reconnaissance de la subjectivité de l'autre. Cela nous ramène à une pensée de la complexité présente dans les procédés d'écriture de notre corpus. Ces derniers sont régis par des forces et des tensions à la fois multiples et contraires qui élaborent de nouvelles temporalités scéniques.

« Ce paradigme éthique refléterait les problématiques particulières des sociétés hyper-modernes, marquées par l'éphémère, le mobile, la légèreté, la glisse, le surf, la dilatation de l'espace (chacun potentiellement relié à tous les points du monde) et le rétrécissement du temps (l'intensité du temps présent)[...]»<sup>280</sup>

---

279 Maffesoli Michel, *Le Réenchantement du monde – une éthique de notre temps*, Paris, Editions La Table Ronde, 2007

280 Bolle De Bal Marcel, *Éthique de reliance, éthique de la reliance : une vision duelle illustrée par Edgar Morin et Michel Maffesoli*, [article en ligne], *Nouvelle revue de psychosociologie* 2009/2 (n° 8), p. 187-198, URL: DOI 10.3917/nrp.008.0187, p.195



Le sociologue Marcel Bolle de Bal<sup>281</sup> propose, lui, de mettre en lien le concept de la *reliance* avec le dieu Hermès. Hermès qui est à la fois le dieu des médiations et des arbitrages, celui des passages et des carrefours, et celui de la communication. Il est agent de liaison entre les dieux et les mortels, entre la terre et les enfers, entre la vie et la mort ; il est alors accompagnateur des âmes, Hermès psychopompe. Il facilite également le voyage et accompagne les voyageurs sur toutes les routes du monde. Il est à la fois le dieu des marchands, mais également celui des voleurs, des menteurs, adepte des déguisements et faiseur d'illusions. Il unie vérité et mensonge et donc est présenté aussi comme le dieu des paradoxes et des ambiguïtés. Hermès pourrait être ainsi le dieu des *reliances* multiples, nécessaires à la vie. Il est aussi le dieu «hermétique» parce que souvent indéchiffrable et ambigu, symbole de l'énigmatique complexité humaine.

A partir du regard porté sur les caractéristiques de la figure du dieu Hermès, les artistes de notre corpus présentent, non pas un regard universaliste sur le monde, mais des regards multiples, complexes et syncrétiques où le collectif, dans toute sa diversité, trouve des pierres d'achoppement communes, des *reliances*. Les passages, l'entre-deux, la polyphonie, le foisonnement des matériaux, les présences et les représentations diverses de corps opèrent lentement, pas à pas, vers une pensée de la Relation. Edgar Morin, de son côté, note qu'« un monde ne peut advenir que par la séparation et ne peut exister que dans la relation entre ce qui est séparé »<sup>282</sup>. Nous reviendrons sur ce point dans la partie II de cette recherche avec la pensée de la *Mondialité* et la *Poétique de la Relation* chez Glissant.

## 2.7 Esthétiques de l'entre-deux et transdisciplinarité

« La transdisciplinarité concerne, comme le préfixe "trans" l'indique, ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au delà de toute discipline. »<sup>283</sup>

---

281 *Ibidem*, p.196

282 Morin Edgard, *La méthode. VI. Éthique*, Paris, Éditions Le Seuil, 2004, p.27

283 Basarab Nicolescu, *Une nouvelle vision du monde : la transdisciplinarité*, [extrait en ligne], The International Center for Transdisciplinary Research (CIRET), in *La Transdisciplinarité - Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, URL: <http://ciret-transdisciplinarity.org/transdisciplinarity.php>

Théâtre, danse ou danse-théâtre, théâtre, performance ou théâtre performatif, théâtre, cirque ou « nouveau cirque », théâtre, conférence ou conférence théâtrale, cinéma et danse, danse-cinéma etc, tous ces termes présents aujourd'hui dans le paysage scénique contemporain démontrent un processus d'hybridation à l'œuvre de manière prégnante dans les langages artistiques contemporains. Ces langages scéniques qui se croisent, se mêlent, s'enrichissent ou troublent les catégories, les rendant inopérantes, peuvent se regrouper sous le vocable générique de transdisciplinaires. Nous nous arrêterons ici sur le terme « transdisciplinaire » afin d'en déterminer le sens en commençant par la différence qu'il revêt d'avec le terme « pluridisciplinaire ».

La pluridisciplinarité permet dans le cas d'œuvres scéniques de désigner différents matériaux ou médias, différents langages, différents procédés au sein d'un même spectacle. Ces différents médias, langages, procédés, restent cependant distincts, comme autant de disciplines présentes au sein d'une œuvre, d'une étude ou d'une direction de programmation. Pour notre part, ce terme est donc davantage approprié pour donner à voir des catégories, en terme de désignation et de qualification.

La transdisciplinarité, elle, trouve sa caractérisation dans l'emmêlement de procédés, langages et médias qui, dans ce processus, n'appartiennent plus en propre à une discipline particulière. La question de la « transversalité » des disciplines qui exprime à la fois l'idée d'abolition des limites et l'idée de traversées apparaît ainsi de manière multiple dans les arts scéniques. Bon nombre d'artistes contemporains, dont les artistes de notre corpus, mettent en œuvre cette transdisciplinarité au sein de leurs créations, et revendiquent ainsi une non-assignation à un style, à une identité ou à une catégorie. La notion de transdisciplinarité chez les artistes du corpus peut donc aider à traduire ce qui se joue sur la scène contemporaine, en mettant en place de nouvelles grilles de lecture et de compréhension, là où désormais les anciennes catégories se brouillent et tendent à disparaître pour laisser place à de nouveaux agencements, au-delà des disciplines.

Pour illustrer notre propos, nous choisissons dans ce paragraphe de nous baser sur quatre articles de presse, analysant ou décrivant de manière poétique, une pièce de

chaque artiste du corpus. Ce procédé nous permettra d'utiliser le regard d'autrui posé sur les spectacles en question, regards d'experts, de journalistes ou d'écrivains, pour appréhender une traduction de ce qui se perçoit et se comprend des spectacles que nous percevons comme transdisciplinaires. Nous avons privilégié ici la presse, au lieu d'écrits universitaires, dans l'objectif de cerner une analyse «à chaud», immédiate, érudite certes mais pouvant être aussi poétique, destinée à être lue par un plus grand nombre, tout en ayant l'avantage d'être traduite dans une pensée experte (qu'elle soit journalistique ou poétique). Nous pisterons de cette manière ce qui, selon nous, relève de la transdisciplinarité, de l'entre-deux et de l'hybridation des langages.

Nous débuterons cette exploration avec *Batracien, l'après-midi* de Bernardo Montet, par le texte poétique de Amandine André ; nous explorerons ensuite *Il Silenzio* de Pippo Delbono, par Bruno Tackels ; nous continuerons avec ... *Have you hugged, kissed and respected your brown Venus today?* de Robyn Orlin, par Robert Barry et terminerons par *Misterioso 119* de Koffi Kwahulé, par Fabrice Chêne. Les passages qui, selon nous, font sens à cette notion de transdisciplinarité seront soulignés par nos soins afin de faciliter la lecture de notre analyse.

Batracien, l'après-midi de Bernardo Montet, revue en ligne *La Vie Manifeste*,  
Batraciens, l'après-midi, Bernardo Montet, Amandine André, 25 novembre 2007.

«Il n'y a plus ni arbres, ni roches, ni flûte, ni nymphes, mais une solitude que le désir fracasse. Revers de l'après-midi d'un faune. Il ne reste qu'au danseur : faire danser la danse. Prendre l'étoffe qu'elle a laissée choir, la conquérir, l'envahir et s'y perdre. Et la douce étoffe que voici : carton rectangulaire sonorisé au centre du plateau.

La pièce : mettre en présence « une communauté de descendance », la main cherche l'étrange chemin que fait l'air dans nos poumons, la main chemine sur le thorax, couvre le visage, le corps est allongé.

Une nuit épaisse, fendue par une tâche de lumière rouge, perturbée par la lumière qui nous rend visible la peau lézardé, guenille de nos identités indélicates et monstrueuses. [c'est avec le secret de l'art, que Rose-Marie Melka habille le danseur d'un costume qui touche à la nudité]

Qu'est-ce que la jambe sans le pied ? Qu'est-ce que le pied sans l'orteil ? Ce qui touche au plus bas et relève et redresse, laissant la main s'échapper. Ce pied, point de contact des énergies, racine qui abreuve l'arbre, patte antérieure aux doigts palmés. La danse de ce pied, de cette jambe, de ce torse, de ce corps, c'est l'instant où le sol est désolidarisé de ce qui le parcourt, où la charge du corps retombe, s'enfonce dans la boue lâche et fraîche, où la terre propose tout un limon à traverser. La main s'y engouffre, excave nos multiples visages, notre tronc en cône, des calcanéum, crâne combinant face inférieure raccourcie et face supérieure projetée en avant de la capsule cérébrale, et nous regardons notre coccyx et notre sacrum aux vertèbres soudées. Ainsi les mains au sol, le bassin en l'air, les jambes dressées de la terre au bassin se lient avec les fantômes invisibles et imprévus de nos descendances muettes.

Les premiers gestes sont les derniers gestes, et cette présence, est l'absence et l'oubli des anciens sursauts de la chair. Le geste et la danse de Bernardo Montet traversent un million d'années de gestes et danse avec le batracien dont personne n'a voulu comme précédent visage. La danse rend le sol mouvant et recompose les racines de l'arbre en rhizomes du Tout-monde, égraine ses solitudes, fend de la main nos avenir obstrués pour nous restituer le désir des récits. Avec le pied, Bernardo Montet fait des appendices articulés relié par une fine couche de peau. Tout commence par un tremblement du corps qui fait trembler notre regard pour nous jeter dans le flou des contours humains. Le dos courbe l'échine pour saisir sa proie, faisant onduler notre précieuse colonne vertébrale et la désossant de sa très haute orthodoxie. Chaque geste porte une métamorphose à peine perceptible, mais dont le bruissement et l'agitation nous plongent dans les recoins secrets des cellules du vivant.

Et la tête des bêtes et la tête des hommes, et la tête des bêtes à qui l'on prête un trait achevé et la tête des hommes raturée de toute part et cherchant son visage à venir, tête d'homme qui s'achève dans la bête pour la libérer de son tracé, partageant enfin les devenir.

Et pour appeler ces devenir le danseur désorganise les phrases corporelles.

repréend les indices de la transe, et laboure en cercle le plateau, jusqu'à, trouver désordre où se faire déloger, jusqu'à, le geste du père et le geste de la mère, le geste des pairs, reçu et exprimé, jusqu'à, plus un geste mais le geste, plus de danse mais la danse, jusqu'à plus souffle mais foie dansant, jusqu'à plus bouche mais orifice sauvage, et laboure en cercle le plateau jusqu'à plus d'espace mais du temps, et laboure en cercle le plateau jusqu'à rendre corps au corps, jusqu'à entendre danse de paysans et danse d'esclaves, jusqu'à danseuse étoile et prostituée en coulisse, jusqu'à cramé le tulle et les rideaux.

Bernardo Montet invente l'origine de la danse, et lui donne pour musique les ondes sismiques, les sonorités de la terre, qui archivent le passage des vivants. Les vivants impressionnent l'ancre de la terre – comme un mur, à Hiroshima, a gardé l'empreinte d'une ombre humaine. Et cela nous est rendu perceptible par la création sonore de Lorella Abenavoli.

Il parvient à cet endroit précis qui est le rectangle sonorisé et rouge, il y parvient avec la mémoire de la terre, avec la force de la grenouille, avec la rage du faune. Et il s'y allonge avec la fragilité de l'homme. Sa tête heurte le carton, un souffle, une articulation secrète, une langue qui vient d'ailleurs et se répand imperceptible, et s'en va à son tour trouver empreinte dans la roche profonde.

L'écho qui lui revient, le modifie encore... encore.

Toute cette traversée s'est faite dans une verticalité précaire. Maintenant, il est dressé sur le carton, et tout reflux de lui à nous de lui à la terre de la terre à son gros orteil, tout passe par ce corps dansant mais aussi, ce corps qui se fragmente, se morcelle sous la poussée de diverses présences, jusqu'à lors inaperçues. Le corps convulsé reçoit la visite des autres, différents visages surgissent et nous regardent. L'écharpe devenu tapis, carton rectangulaire, est une véritable matrice hallucinatoire.»

*Il Silenzio*, de Pippo Delbono. Impressions festivalières - Extrait du Journal de la Chartreuse, Bruno Tackels, en résidence d'écriture à La chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon pour Mouvement. 11 Juillet 2002. Histoires de fils.

Une cour d'école, laissée à son ordinaire de cour d'école. Quelques arbres, puissants, qui rappellent la cour des Célestins, un sol sablé, quelques pupitres pour les musiciens. Arrive le Monsieur Loyal de la soirée, à mi-chemin entre un coryphée laïcisé et un Kantor revisité par la faconde sicilienne. C'est Pippo Delbono qui parle. Il accompagne le voyage des comédiens, en lisant des textes infiniment doux, souvent poignants, parfois sur le bord sentimental, bien vite renversés, par une pirouette d'humour ou de dérision. Là aussi les corps construisent leur propre texte. Allégorie d'eux-mêmes, ils ne prennent sens que dans l'architecture que les scènes dessinent entre elles. A peine des scènes d'ailleurs, plutôt des actions, petites ou grandes: ratisser le sable, commander un verre de vin, faire la noce, la révolution, un enterrement, les majorettes, une petite danse, un grand numéro, une Madone en procession. C'est à peine une architecture, d'ailleurs, plutôt de l'ordre d'un tricotage qui ne paie pas de mine. A force de navettes, les fils ténus se mettent à dessiner des silhouettes. Un monde englouti surgit de sous la terre. On commence à voir. C'est le village de Gibbelina, en Sicile, complètement détruit par un tremblement de terre en 1968. Et c'est pleinement la Sicile qui se met en branle devant nous. Le plus troublant dans ce spectacle tient à la force d'exposition de ce monde absolument ancré, terriblement sicilien. A la manière

de Kantor, mais avec l'humour en plus, Pippo Delbono agite son monde enfoui, avec tendresse, entre journal intime et délire fellinien. Il faut croire que ce soir, le public français était davantage du côté de l'introspection, et fort peu sensible à l'humour camp de Pippo et sa bande. Nous n'étions pas nombreux à rire aux furieuses apparitions de ces êtres jubilatoires. Eux par contre s'amusaient, bien, c'était visible. Une vraie fête, pas vraiment partagée. «On est tous en train de mourir; Chaque minute qui passe, on est un peu plus proche de la mort». C'est Lucia qui lance cette adresse au public silencieux. Pas de quoi s'affoler. Dans le texte de présentation, Pippo dit qu'il ne sait plus vraiment d'où elle vient. Peut-être d'un film avec Marilyn Monroe. Les mots et les gestes n'appartiennent à personne, la propriété marchande, celle des biens comme des idées, s'est trop longtemps prise pour la vérité. La scène de Pippo Delbono fait le rêve silencieux d'un monde «commun», rêves et bribes du passé mêlés, pour tous. Comme tout ce qu'il met sur la scène, on assiste à vue au passage des souvenirs, à la fois doux et forts, qu'il fait sien pour nous les rendre. «La course sur un fil a toujours été le chemin de notre théâtre». Là c'est Pippo qui parle. Et j'aurais pu l'écrire, à l'identique, si j'y avais pensé. C'est un signe qui ne trompe pas: un grand moment de théâtre.»

... *Have you hugged, kissed and respected your brown Venus today?*, de Robyn Orlin, Festival d'Automne 2011. The «Hottentot Venus» gazes back de Robert Barry, Exeunt Magazin, 11 décembre 2011. (article traduit de l'anglais en français par nos soins)

« Des vagues s'écrasent sur un écran monté sur une scène tournante, ses rotations alimentées par les efforts des femmes en robe africaine aux couleurs vives poussant des barres d'acier prolongées depuis le sol. Une quatrième actrice se déplace en silhouette en fond de scène, mimant une marche instable au travers du pont d'un bateau sur lequel nous sommes tous, soudainement, des passagers. La musique s'arrête brusquement, la scène s'arrête, et notre quatrième actrice - la silhouette - se précipite en avant-scène et vomit promptement (en mimant, il me semble) dans le giron d'un homme au premier rang. Elle s'excuse auprès de lui avant de demander à un autre membre du public, à plusieurs reprises, d'avancer le petit sac brun qu'elle a laissé sur son fauteuil plus tôt. Ainsi se termine le voyage de Sarah Baartman - notre bien nommée «Brown Venus» - à Londres; Une des premières scènes du mélange typiquement éclectique / chaotique de Robyn Orlin entre film, théâtre et vaudeville.

*Robyn Orlin, née à Johannesburg, a obtenu le surnom d'« irritation permanente » dans son pays natal, l'Afrique du Sud. Danseuse prolifique, chorégraphe et interprète, elle a également mis en scène un opéra de Haendel pour et à l'Opéra de Paris. Mais ce soir, elle semble expérimenter une nouvelle forme pour laquelle nous pourrions presque être tentés de ressusciter le mot démodé «spectaculaire» si la pièce n'était pas si résolument centrée sur le refus et la perturbation de tout mouvement justement vers le spectaculaire.*

*La vraie Sarah (ou Saartjie) Baartman est venue elle-même de ce qui serait aujourd'hui le Cap oriental de l'Afrique du Sud. [...] Elle a été amenée en Angleterre en 1789 et, malgré tous les ragots de l'époque, a été une talentueuse chanteuse et danseuse, exposée comme un animal sauvage, soumis à un regard pathologique à cause de sa physionomie dite «bizarre».[...] Ensuite, elle fut vendue à un Français et emmenée à Paris où elle devint l'objet d'un examen scientifique et peinte par des naturalistes et des zoologistes au Jardin des Plantes. À la suite de ces peintures, elle*

devint l'objet d'un discours utilisé pour justifier la suprématie européenne et les notions orientalistes de la sexualité déviante des femmes africaines [...].

La représentation qu'en fait Orlin est loin de la première représentation fictive de la femme que Londres connut autrefois sous le nom de «Vénus hottentote». L'année dernière, le réalisateur franco-maghrébin Abdellatif Kechiche a réalisé le film « Vénus Noire » sur sa vie - un film qui semble moqué dans l'œuvre actuelle de Orlin lorsque sur l'écran apparaît en gros plan le visage d'une jeune femme (blanche), femme française à qui semble avoir été posé cette simple question « Qui est Sarah Baartman? » ou peut-être « Que savez-vous au sujet de Sarah Baartman? ». Et la femme de répondre « Elle était la Vénus noire. A, er... Vénus ... qui était noire » ce qui provoque immédiatement la réaction des quatre actrices sur scène (Elisabteh Tambwe Bakambamba, Ann Masina, Dorothee Munyaneza et Dudu Yende, qui jouent toutes le rôle de Sarah Baartman - ou d'actrices auditionnant pour le spectacle sur Sarah Baartman) qui hurlent à l'écran : «Est-ce que j'ai l'air noire pour vous ? Ma peau est brune pas noire! ».

[...] Ses exhibitions, ses tribulations, ses portraits et ses représentations fictives doivent alors être considérées comme des aspects multiples du discours racial sous le signe duquel les corps comme celui de Sarah Baartman sont devenus progressivement spectaculaire au cours des deux derniers siècles. Le défi pour Robyn Orlin a été alors de renouveler une pièce de théâtre qui raconte l'histoire de Baartman et rend hommage à elle, sans pour autant aboutir au même travail spectaculaire dont elle a été historiquement la victime. Ce qu'elle accomplit grâce à la manœuvre habile d'exposer plutôt l'auditoire à lui-même. Cela ne veut pas dire qu'on ne nous propose pas d'action scénique, pas de jeu théâtral, pas d'éblouissement, on nous laisse simplement contempler notre propre être en miroir dans une inversion presque vide de sens. Il y a un casting fort, charismatique, dominé par la turbulente figure de Dudu Yende. Il y a de la musique, d'une variété presque déconcertante: de la musique électronique au chant a capela, de la musique en vogue à l'aria italienne. Il y a même de la danse. À un moment donné, les bananes sont distribuées à l'auditoire, de sorte que - comme les spectateurs ont commencé à peler et dévorer - libérant ce parfum si caractéristique tout au long du spectacle. Un vrai « gesamtkunstwerk »<sup>284</sup>. Mais alors que les quatre actrices sur scène sont pour toujours «auditionnées» devant un écran qui prendra souvent le rôle de la voix anonyme de l'autorité, c'est nous qui avons été finalement rejetés. Ce tour de force est exécuté intelligemment et adroitement dans cette pièce qui reste à tout moment provocante sans jamais cesser d'être drôle et divertissante. En fin de compte, je me souviendrai dans le cadre de ce spectacle, de l'homme quelques rangs plus loin qui a absolument refusé, avec un visage impassible, de s'impliquer de la moindre façon que ce soit (il n'a même pas applaudi à la fin). Son refus de s'engager est devenu autant une partie de l'histoire racontée que les performances en tant que telles d'un casting totalement opérant.»

Misterioso-119, de Koffi Kwahulé, Théâtre de la Tempête, Vincennes, 21 mai 2014, « Retirez vos dents de ma chair » par Fabrice Chêne, Les Trois Coups, France Culture.

«Située dans une prison pour femmes, « Misterioso-119 » de Koffi Kwahulé conte une histoire d'amour et de mort. Laurence Renn Penel en fait une œuvre chorale, soutenue par la musique lancinante de Frédéric Gastard. Koffi Kwahulé, écrivain

284 Œuvre d'art total

d'origine ivoirienne vivant à Paris, est de plus en plus joué sur les scènes françaises. *Misterioso-119* (le titre fait allusion à un morceau de Thelonious Monk) est l'une de ses pièces les plus intenses, les plus violentes. L'intrigue est assez vite résumée : un groupe de jeunes détenues participent aux répétitions d'un spectacle de pom-pom girls imaginé par une intervenante artistique. Malgré toutes ses résolutions, celle-ci se laisse petit à petit attirer dans le piège des rapports de force et des rapports de séduction qui structurent ce petit groupe. Une complicité malsaine, mélange de répulsion et de fascination, se crée entre elle et la plus rebelle de ces détenues, la seule criminelle – un être instable, borderline, au bord du gouffre. Celle par qui le pire peut arriver. Le texte de Koffi Kwahulé est un texte violent, parfois cru, assez déstructuré. Il est le reflet du maelström de passions dévorantes qui traversent les êtres soumis à la promiscuité forcée de la prison. Les corps, condamnés à la solitude et au manque d'amour, se tournent les uns vers les autres, amour et haine mêlés, s'attirent, se déchirent. Ces femmes s'embrassent ou se battent, mais se racontent aussi, monologuent. Les mots se bousculent tandis que le passé qui les entrave ou les obsède resurgit en désordre, laissant entrevoir les fêlures de leurs vies. Les phrases qui tournent en rond dans leur tête expriment la menace d'une aliénation, d'une perte d'identité. Ces phrases, elles les crachent hors d'elles, entre cri de rage et bavardage vide. Effraction. Laurence Renn Penel est depuis longtemps sensibilisée à la souffrance des détenues. Elle a en effet travaillé en prison, et connaît bien ces lieux d'exclusion et de violence. Mettant en scène *Misterioso-119*, elle s'est pourtant bien gardée de proposer une représentation réaliste de l'univers carcéral. Avec le scénographe Thierry Grand, elle a conçu une sorte de portique métallique sur deux niveaux, occupant toute la surface du plateau. Au centre, surélevée, la salle de douche aux parois à moitié opaques. Lieu interdit, dans lequel le regard du spectateur pénètre comme par effraction, et qui rappelle qu'en prison les êtres sont privés de toute intimité. Lieu dangereux aussi, qui deviendra arène sacrificielle. La metteuse en scène a par ailleurs tenu à la présence de la musique, une présence appelée par le texte lui-même, déjà musical par ses scansions. Elle a ainsi confié à Frédéric Gaspard le soin de concevoir une partition enveloppante, envahissante, qui soutient les voix des comédiennes ou se fond avec elles. Mais c'est surtout l'intensité du jeu des comédiennes que l'on retient de ce spectacle. Laurence Renn Penel donne à voir un théâtre du corps : corps tendus, en révolte contre la violence de l'enfermement qu'ils subissent, contre l'immobilité forcée qu'on leur impose. Ce théâtre charnel nous fait remonter aux sources mêmes de la représentation théâtrale : la chair de l'humanité, c'est aussi la violence primitive des bacchantes. Pour cela, la metteuse en scène peut compter sur des comédiennes à la présence impressionnante – au premier rang desquelles Karelle Prugnaud, qui incarne de façon inquiétante la figure de la criminelle. Laurence Renn Penel a aussi été attentive au jeu des regards – regards de haine ou de défi, regards suppliants – pour une mise en scène qui, par ailleurs, mise plutôt sur l'énergie des comédiennes que sur la précision.»



Traverser ces quatre pièces par le biais de ces articles, c'est tout d'abord traverser la spécificité de quatre univers artistiques distincts. En effet, si dans cette partie de notre recherche, nous nous sommes attachées à repérer les liens et les points communs qui réunissent les artistes de notre corpus, nous n'oublions pas qu'ils prouvent également, par leur travail, toute la diversité de la scène contemporaine. *Batracien, l'après-midi, Il Silenzio, ...Have you hugged, kissed and respected your brown Venus today? et Misterioso-119* sont des œuvres absolument singulières que nous avons décidé de mettre en commun pour déterminer certains éléments qui pouvaient les rallier, en traitant des notions combinées de transdisciplinarité et d'entre-deux.

*« Impossible, dès lors, de ne pas interroger ce souffle – qui détruit l'espace familial autant qu'il produit le lieu de l'œuvre [...] Cet air mouvant, densifié, tactile, exhale d'abord du temps: des survivances, des hantises. Le résultat est un genre inédit de l'inquiétante étrangeté. »<sup>285</sup>*

C'est à la suite de cette citation de Didi-Huberman que nous désirons maintenant nous positionner, suite à la lecture des articles. Tous ces textes ont la particularité de nous montrent des territoires et des espaces mouvants où la question du temps, de l'espace, et des corps qui s'y inscrivent, relève du *devenir*. Ce dernier aspect nous semble, en effet, fondamental pour penser les créations transdisciplinaires. Ces espaces du *devenir* sont ainsi des espaces transitoires, des moments de traversée, à la fois « non-lieux » par la scénographie qu'ils offrent ou encore lieux « communs », c'est à dire à la fois excentrés et non arraisonnés à un contexte particulier. Des lieux au-delà. Nous pourrions les nommer également lieux « ouverts » puisque ce qui se dessine sur le plateau ne donne pas d'emblée un contexte précis lié à une géographie, à un espace particulier. Nous les nommons également *territoires flottants* comme développé en troisième partie. Se tracent alors des géographies intimes faites de « survivances » et de « hantises », tel que l'évoque Didi-Huberman, amenant une « inquiétante étrangeté ».

*« L'œuvre n'imite pas un espace. Elle produit son lieu – son travail du lieu, sa fable du lieu – par un travail et une fable de temps, un mime de temps ajointés : une*

---

<sup>285</sup> Didi-Huberman Georges, *Génie du Non-Lieu – air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, [quatrième de couverture]

*invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. »<sup>286</sup>*

Ces lieux « ouverts », non définis (où aucun décor préalable ne permet d'aider à identifier un contexte particulier) sont, selon nous, un des éléments essentiels des esthétiques transdisciplinaires. Comme l'explique Didi-Huberman, dont nous reprenons et transposons les termes, l'œuvre scénique produit ainsi son lieu, et sa fable du lieu dans un montage hétérogène de langages. Ces espaces permettent ainsi de donner le focus aux différents éléments présents sur scène, sans hiérarchie. En outre, ces espaces proposent un nouveau regard sur la théâtralisation des corps en scène. Ils montrent et présentent de manière directe : l'œuvre présentée n'agit plus tant comme un reflet, une représentation des êtres ou des choses mais plutôt comme une force où s'affrontent, se rencontrent, se rejoignent et se repoussent les corps.

Le contexte, dans ces pièces, se dessine donc au fur et à mesure de l'avancée des actions et de l'apparition d'éléments scéniques et visuels. Ce qui permet au spectateur de poser son regard en développant, peu à peu, une compréhension d'un contexte à la fois particulier et mouvant, ouvrant à une « temporalité de la désorientation »<sup>287</sup>, en reprenant la formule de Didi-Huberman. Nous avons relevé précédemment cette spécificité de la compréhension « différée »<sup>288</sup>. Le spectateur retrouve ainsi des actions, des mouvements ou des mots qui vont surgir sur le plateau (actions simples ou plus complexes, mouvements étranges ou connus) relevant quelquefois d'un quotidien qui peu à peu se détourne, gonfle et se tord donnant lieu à un déplacement dans lequel s'activent les corps, tour à tour jubilatoires, violents, sensuels, provocants, naïfs, surprenants ou perturbants. L'œuvre grandit ainsi au dedans du spectateur au travers d'une lente gestation qui se cale sur la durée de la pièce, et même bien au-delà car, finalement, c'est toujours à l'improviste que l'œuvre vient au monde pour celui/celle qui la regarde.

---

<sup>286</sup> *Ibidem*, p.39

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>288</sup> Cf. *Deuxième partie*, 1., 2., 2.6 *Fragmentation, rythme et structure*

## Controverse sur le lieu: du texte à la scène

Dans l'article de presse portant sur *Misterioso-119* de Kwahulé, l'auteur Fabrice Chêne opère différemment dans sa présentation du lieu. Il spécifie d'emblée : « située dans une prison pour femmes. » Cette particularité de présentation pourrait aller à l'encontre de ce que nous venons d'exposer, et ainsi prêter à controverse sur la convergence du lieu comme « espace de devenir » que nous venons d'établir entre les artistes du corpus. C'est pourquoi nous nous y arrêtons quelques instants. Selon nous, la présentation d'un lieu défini donc « fermé » tient au fait que l'analyse de la pièce mise en scène s'est effectuée en premier lieu par le biais de la pièce « écrite » et ce qu'elle a pu « fixer » sur et pour le lecteur. Le lieu semble donc être figé, comme l'écriture peut l'être sur le papier.

Pourtant dans le procédé d'écriture de Kwahulé, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans cette Partie I, il n'en est rien. Et ce malgré la fixité du papier, *a contrario* des autres artistes du corpus. Qu'en est-il alors de cette question du lieu dans le théâtre Kwahulé ? Comme nous l'avons remarqué précédemment la matérialisation du lieu pour Kwahulé est ambiguë puisqu'il se concrétise de manière a priori contradictoire : à la fois dans la clôture et la fixation (comme dans l'article de presse), et à la fois dans la non-énonciation du lieu. *Misterioso-119* ne déroge pas à la règle. La pièce se déroule dans un prison, lieu clos par définition. Mais ce qui permet de relier le lieu de *Misterioso-119* aux lieux « ouverts » ou « flottants » de *Batracien*, *l'après-midi*, de *Il Silenzio* et de *...Have you hugged...* c'est l'absence totale d'énonciation de ce lieu au sein des didascalies de la pièce. Ces dernières ne donnent pas le lieu « prison », elles n'utilisent pas le terme. Le lieu s'évoque au fil du récit, par touches, allusions, associations et fragments. Il y a bien une compréhension *a posteriori*, une compréhension en devenir, en même temps qu'un lieu « en devenir ». Cette absence, ce silence chez Kwahulé suggère et permet une liberté de mise en espace et en scène sur le plateau, pouvant relever alors d'une esthétique transdisciplinaire, en même temps qu'elle induit une mise en marche de l'imaginaire du lecteur.

« *Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence/Pourquoi faut-il que je prouve à chaque fois ce que je vaux/ [...] / Regardez, j'ai réussi à faire entrer un marteau/ [...] / Six mois que je suis là, et déjà j'ai pris dix kilos/[...] / Regardez-moi, je ne suis pas d'ici, de dedans, je suis de dehors.[...]* »<sup>289</sup>

*Misterioso-119* pourrait tout aussi bien alors se matérialiser dans une arène de sable comme *Il Silenzio* ou devant un écran vidéo, sans autre décor, comme dans *...Have you hugged...*, ou encore sur un rectangle de carton, comme dans *Batracien*, *l'après-midi*, sans que cela nuise au propos. Ce qui sous-tend que c'est bien dans le passage du texte à la scène que peut s'opérer un processus transdisciplinaire, là où le metteur en scène devient créateur scénique. Il nous semble ici opportun de rappeler ce que soulève Joseph Danan dans son essai *Entre Théâtre et Performance : la question du texte de la manière suivante*, lorsque les principes dramaturgiques et de mises en scène traditionnels sont réévalués quand ils ne sont pas tout simplement rejetés :

« *La scène actuelle aura tendance à privilégier tous les processus qui ne sont pas la mise en scène d'une dramaturgie préexistante : l'écriture dans un même mouvement - [...] - d'un texte (voire d'une œuvre dramatique) et de sa mise en scène [...]* »<sup>290</sup>

Par ailleurs, Aurore Chestier souligne de son côté l'importance de la multiplicité des interprétations scéniques qui engendre une re-création dans un processus de traduction du texte dramatique original.

« *La richesse d'une œuvre théâtrale tient à la fois à la multiplicité des interprétations possibles, qui sont autant de vibrations de son « sens tremblé », pour reprendre une image chère à Roland Barthes et à la plasticité de la mise en scène qui contient des virtualités infinies. Chaque création d'une pièce de théâtre – le terme est d'ailleurs révélateur – équivaut à une re-création de l'œuvre et donne naissance à une nouvelle interprétation du texte dramatique. Objet protéiforme par excellence, le théâtre est un art du paradoxe qui joue de la dialectique des contraires entre texte et représentation, éphémérité et pérennité de l'œuvre d'art.* »<sup>291</sup>

Dans le théâtre de Kwahulé, le texte peut ainsi ouvrir à de multiples traductions

289 Kwahulé Koffi, *Misterioso – 119/ Blue-S-Cat*, op.cit., p. 15-17

290 Danan Joseph, *Entre Théâtre et Performance: la question du texte*, op.cit., p.28-29

291 Chestier Aurore, *Du corps au théâtre au théâtre-corps*, op.cit., p.107

en fonction du traitement scénique. Dans ce cas, le point de vue du metteur en scène ou du chorégraphe est donc fondamental. C'est l'exemple que nous allons aborder ensuite, dans un parti-pris esthétique où se répondent texte et corporéité, où les mots peuvent servir de socle aux corps, où les corps jouent comme caisse de résonance des mots, comme nous l'avons vu précédemment chez le chorégraphe Bernardo Montet. L'utilisation et la présence densifiée des corps relèvent ainsi d'un processus transdisciplinaire plaçant le corps à la fois comme vecteur sémantique, matière énergétique, de symbole, objet de représentations et d'imaginaires comme le développe l'anthropologue David Le Breton dans son essai *La Sociologie du corps*<sup>292</sup>. Ces créations remettent le corps au centre de leur préoccupations artistiques et scéniques comme vecteur premier de langage, base de toute présence scénique.

### Une mise en scène transdisciplinaire : *Blue-S-Cat* de Kwahulé

« [...] la dynamique engendrée par l'action de plusieurs niveaux de Réalité à la fois »<sup>293</sup>.

Une clôture, un espace réduit, fermé. *Blue-S-Cat* s'annonce comme de nombreuses pièces de Kwahulé. Ici c'est un ascenseur bloqué et une musique, *What a wonderful world* de Louis Armstrong. Du dedans/dehors, de l'intérieur/extérieur. Et deux protagonistes évoluant au rythme de leur soliloque intérieur. Que font-ils ici? Où est cet endroit? Est-ce un prétexte pour enfermer deux protagonistes ensemble et voir ce qui se passe? Rappelons-nous ces expériences faites sur l'enfermement avec des humains d'abord tous bien intentionnés et consentants (Les expériences de *Stanford*, *Milgram* ou encore de la *Troisième Vague*). Durant ces expériences, basées en grande partie sur l'enfermement, les mauvais traitements, l'autorité, la soumission et la question du pouvoir, peu à peu le vernis cède, la peur gagne, la sauvagerie et la perversion surgissent et s'installent. Le défit devient alors de ne pas montrer sa vulnérabilité de peur de revêtir le statut de victime, à la merci de cet autre que l'on ne connaît pas, ou que l'on ne reconnaît plus. Tout peut arriver désormais. Voilà peut-être le prétexte du lieu clos dans *Blue-S-Cat*, et alors celui-ci pourrait être partout et nulle part. Un lieu de l'imaginaire où

---

292 Le Breton David, *Sociologie du Corps*, Paris, Éditions PUF, 2008

293 Basarab Nicolescu, *Une nouvelle vision du monde : la transdisciplinarité*, op.cit.

se concentrent toutes les possibilités et les contradictions humaines, des plus lumineuses aux plus obscures.

Nous voyons ainsi dans *Blue-S-Cat* plusieurs pistes envisageables qui permettraient d'aborder le travail au plateau. La première piste est celle du lieu bien sûr. C'est lui qui amène la force et la tension à la pièce: l'enfermement physique. Mais nous voyons rapidement en avançant dans la lecture de la pièce qu'il s'agit également, et surtout, d'enfermement mental. Ce qui donne alors la possibilité d'ouvrir à de nouvelles perspectives scéniques et dramaturgiques. Mais tout d'abord, avant de présenter ces nouvelles perspectives et ces partis-pris scéniques, replongeons dans la matière de la pièce de Kwahulé.

*Blue-S-Cat* est une pièce avec deux personnages sur la question des apparences, de l'illusion, du silence et de l'incommunicabilité. C'est une pièce qui décode les relations humaines, les codes sociaux et réfléchit à la relation entre enfermement, impossibilité de dire et barbarie. Le texte, à proprement dit, est construit en deux longs soliloques intérieurs. Ces soliloques, tout au long du récit, se juxtaposent et s'entremêlent, se heurtent et se choquent, glissent et se plaignent, supplient et vitupèrent, comme autant de musiques blues ou jazz scattées, chantant la douleur de l'être. Deux pensées en mouvement, fragmentées, ponctuées par le langage du corps, et ne s'arrêtant jamais. Les mots du corps, eux, disent ce que le verbe ne dit pas: la fureur, la peur, le désir et la solitude. Le soliloque de la femme est entièrement tournée vers une reconnaissance possible de l'homme. Le soliloque de l'homme est entièrement, ou presque, tourné vers l'extérieur, vers ce qui n'est pas présent dans ce lieu clos. Finalement, la femme et l'homme n'arriveront pas à s'adresser une seule et unique parole, si ce n'est dans le cadre illusoire d'un échange de réplique issue d'un film. L'illusion vient alors se mêler à la réalité silencieuse des deux personnages. Les soliloques se retrouvent percutés par un dialogue: quelques phrases issues du film *Mulholland Drive* de David Lynch. Le public les entendra, tantôt dans ce chaos intérieur les empêchant d'aller l'un vers l'autre, tantôt dans ce dialogue qui semble ne pas les concerner, tant il paraît hors contexte. Dans ce jeu mêlant réalité, illusion et simulacre,

le brouhaha intérieur (les soliloques) et le silence extérieur (l'incommunicabilité) provoqueront chez ces deux-là un acte irréparable: la femme, acculée à la fois par ses propres fantasmes, son désir inavoué et cette reconnaissance que l'homme lui refuse, agressera ce dernier avec le talon aiguille de sa chaussure et une morsure sauvage dans le cou. *What a wonderful world* de Louis Armstrong terminera le récit avec cette suavité devenue hautement ironique, face à ces deux êtres que la solitude et l'absence de communication ont fait plongé dans la violence: de l'enfermement des corps au débordement des émotions. Nous reviendrons sur cet aspect du débordement et sur la question de l'illusion dans la *Troisième partie*, portant sur le baroque et ses résurgences.

Nous avons donc choisi dans la mise en scène de cette pièce de Kwahulé d'axer notre regard sur deux aspects qui ont conditionné la mise en place du dispositif scénique et le choix des langages que nous allons utiliser. La transdisciplinarité qui en découle se met ainsi au service de la dramaturgie que nous avons établie en nous appuyant sur la dramaturgie première de *Blue-S-Cat*. Les deux aspects principaux que nous avons choisi de mettre en avant sont les suivants: la question de la reconnaissance (le regard d'autrui sur soi) et le jeu autour de l'illusion et de la réalité. A partir de là, la dramaturgie du spectacle s'est construite en deux parties et a privilégié une intégration du public dans son dispositif, tant au niveau de l'espace qu'au niveau de l'adresse qu'il lui est faite.

La première partie du spectacle s'est développée autour d'un prologue qui n'est pas présent dans la pièce *Blue-S-Cat* qui, de son côté, débute directement par les deux personnages enfermés dans un ascenseur. Nous entrons ainsi dans une nouvelle écriture, en partie construite au plateau, où nous imaginons un autre contexte de départ. Ce dernier fait entrer le public dans une sorte de *reality-show* où est créé un personnage de *talk-show girl* qui donnera le point de départ à un jeu « réel », en direct. Pour aider à matérialiser cette amorce, nous avons opté pour un dispositif scénique tri-frontal dans lequel est enserré l'espace de jeu, créant ainsi une nouvelle dimension d'enfermement. Dans cet espace d'enfermement créé par le dispositif scénique, deux protagonistes « volontaires » vont être choisis parmi le public – premier simulacre puisque ce sont deux comédiens qui viendront sur le plateau - pour venir improviser et ré-inventer un

scénario, à l'aide d'un petit extrait de texte qui leur sera donné en début de jeu. Ce texte est le dialogue issu du film *Mulholland Drive* de Lynch, présent dans la pièce *Blue-S-Cat*. Les deux protagonistes (une femme et un homme) seront ensuite invités à rester enfermés dans une sorte de cabine d'ascenseur. Cette cabine aura à la fois une réalité concrète et un aspect évanescant et illusoire puisqu'il s'agit d'un seul cube fait de lumières, placé au centre du dispositif scénique. Ce cube de lumières créera le deuxième enfermement.

La deuxième partie du spectacle se développe autour du texte de *Blue-S-Cat*, avec les deux protagonistes enfermés dans le cube de lumière. On entre ainsi dans la matière même de la pièce de Kwahulé. Dans ces deux parties, outre le personnage de la *talk-show girl* et les deux personnages enfermés, est présente une femme, chanteuse à la voix jazzy. Cette femme, dans ses interventions et ses déplacements, envahira de son chant la salle et le plateau, donnant le rythme à la pièce en offrant des variations de *What a Wonderful World* de Louis Armstrong et d'*Unforgettable* de Nat King Cole. La *talk-show girl* interviendra également au sein de cette deuxième partie, venant ponctuer les soliloques des deux personnages enfermés, en prenant en charge certaines didascalies de *Blue-S-Cat*, et en filmant en direct les deux protagonistes. La pièce passe donc de deux voix à quatre voix, dans un travail choral ; choralité par ailleurs très présente dans l'œuvre de Kwahulé. La pièce est ainsi insérée dans un dispositif transdisciplinaire construit autour d'une écriture de plateau, d'une ré-écriture de la pièce initiale, de chants en direct, et de captation vidéo en direct ou pré-enregistrées.

La captation vidéo en direct ou pré-enregistrée, projetée sur le fond de scène et englobant dans son faisceau les deux protagonistes enfermés, a pour objectif de travailler sur un jeu d'images et de doubles des personnages. Illusions, images augmentées et effets de présence. Ce jeu sur l'image dont nous avons déjà parlé, notamment dans les pièces de Robyn Orlin, travaille sur la question du double et de l'illusion. Il repose également la question, selon nous, de la métaphore du cinéma et du théâtre - soulevée notamment par Jean Cocteau en parlant du travail et de l'engagement du poète - comme mensonge qui révèle la vérité, là où fiction et réalité ne forment



qu'un.

Notre parti-pris esthétique et scénique explore donc les idées suivantes: le simulacre, l'illusion, les strates de réalité, les effets de présence et la perception augmentée. Les voix et les sons se développent autour d'un jeu entre illusion fantomatique et présence de chair: voix en direct, voix off, voix amplifiée. Le dispositif scénique également joue cet effet à l'aide de ce cube évanescent (l'ascenseur) de lumières, à la fois visible et inconsistant, dans lequel restent enfermés les deux personnages. Les images en direct ou pré-enregistrées des personnages enfermés jouent également avec ce concept du double, du fantôme, du réel et du virtuel. Dans ce dispositif transdisciplinaire où se déploie le texte de *Blue-S-Cat*, nous avons souhaité amener le spectateur à vivre de multiples expériences de perception entre ce qui se joue sur scène et dans la salle, avec lui, dans des focus, des mises en abîme, des rapports de proximité et de distance. L'espace est ainsi extrêmement concret puisque le public y est inclus physiquement, inscrivant par sa présence le double enfermement des personnages. En même temps, cet espace reste paradoxalement un «lieu-ouvert» puisque aucune indication de décor ne permet de contextualiser vraiment l'action du drame. Ce lieu se dessine au fur et à mesure de l'avancée du récit, comme nous l'avons remarqué précédemment dans ce qui caractérise un des aspect des écritures post-dramatiques, et ne sera jamais complètement abouti, laissant le public maître de le circonscrire au gré de son imagination.

## **Intermezzo II**

*Carne*

*Création 2017*

(Première les 5 et 6 juillet 2017 au festival *Montpellier Danse*)

**Bernardo Montet – Cie Mawguerite**

La Chapelle Derez, Brest, 12 avril 2017

*Carne* c'est d'abord la chair, la viande, la couenne. Ce qui est à la fois dur et tendre, faite de résistance et de déliquescence, qui se déchire et qui perdure, qui se délite peu à peu, forcée par le temps qui transforme tout. *Carne* c'est aussi une terre, la Terre de Feu, quelque part entre Argentine et Chili, dans un ailleurs où se côtoient fantômes, survivance, oubli et mémoire. Le dernier acte d'une résistance qui n'a plus de nom puisqu'elle parle de disparus. *Carne* relève aussi du rituel, le dernier, celui qui raconte les derniers hommes et femmes d'une terre errante qui doivent mourir en se fixant dans l'éternité. *Carne* c'est enfin des corps, cinq corps apportant avec eux une multitude d'histoires et de parcours se regroupant dans un espace mouvant qui marque d'un tremblement la trace de l'histoire humaine. Là, cette humanité inscrit sa mémoire au moment où tout bascule, où tout est appelé à être détruit. Fulgurance de l'instant. Cinq corps ancrés dans un territoire éphémère jouant une danse de vie, de mort, de résistance et d'oubli.

A la fois communauté, groupe, ensemble d'histoires, d'identités et de corps, à la fois individualité qui se cherche en luttant, dans un glissement permanent entre refus et acceptation. Corps qui dessinent dans l'espace le besoin de résister ou de se fondre. Perpétuelle contradiction de l'humain : survivance et effacement. Une danse de l'instant, de l'urgence, une danse de l'amour et du désir, une danse d'abandon où les corps hésitent à s'offrir, refusant l'inéluctable, instant précis de la naissance, instant bref du passage, vie et mort. Quand tout se décide sans que nous n'y puissions rien, presque rien, en dehors de ce sursaut qui nous pousse à choisir de dire oui au commencement, oui à la fin.

Corps liés, corps reliés, corps déliés, rivés à la terre. Corps attachés, corps transis, corps muets ou bavards. Corps sereins, corps exultants, corps meurtris, oubliés, enfouis. Autant de corps-mémoire, de corps-territoire qui errent dans cet espace du tremblement. Dernière suspension, dernier appel, mémoire en temps réel de ces corps qui s'activent au gré des danses et des rituels. Les corps ancrés, dés-ancrés dans ce paysage fait de fragments, épars, pillés servant de socle instable à leurs identités. Avant était l'étendue, la continuité, une cosmogonie du plus profond des âges. Une éternité. Et soudain la fracture, une terre-histoire balayée par son entrée forcée dans l'Histoire des colons, énigme venue des mers. Ressac de l'Histoire, toujours. Confrontation, résistance, anéantissement. Et peut-être plus loin, ailleurs, autre membrane qui s'étire : Carne.

Un arbre inversé, sec. Un monde qui a perdu le sens de l'endroit. Des branches qui s'étirent vers le sol, racines en devenir. Une élévation cependant, un trait qui pousse vers le ciel. Une alliance à la terre, encore. Une suspension dans le temps, tel cet oiseau cristallisé dans son vol, vivant toujours, mort déjà. Et des filaments, des centaines de filaments, paille, paille, empaillé, déchiqueté qui dessinent l'émoi de la mémoire qui se dérobe. Les corps s'y attachent, s'y cachent, s'y prennent. Amalgame de paille et de corps, combinaison de tonalités crues, franches, sourdes et soudain une dorure écaillée dans l'apparition d'un visage. Assemblage de cris qui se taisent dans cet espace où bat le cœur de la terre et la douceur d'une eau que l'on écoute, l'imaginant fatalement lustrale, vierge, exempte des souillures à venir.



*Copyright : Didier Olivré*

*Carne*



*Copyright : Didier Olivré*

## **Troisième partie**



# Déploiement du Multiple





# I- Une pensée du déplacement

## 1. Mondialité et Relation

« Le voyageur est le témoin d'un « monde parallèle » où l'affect, sous ses diverses expressions, est vagabond, et où l'anomie a force de loi. »<sup>294</sup>

« Je ne dis pas que l'on choisit d'être dans l'errance, mais on peut avoir une propension à considérer l'errance non pas comme un manque mais comme une valeur. »<sup>295</sup>

Comme nous l'avons déjà abordé dans les chapitres précédents au sein de la Partie I, les caractéristiques du travail de Orlin, Delbono, Montet et Kwahulé ancrent leur écriture et leur esthétique dans l'espace fécond de l'entre-deux. Un espace qui devient indissociable d'un trouble du sujet qui leur permet d'accéder à une interrogation de leur propre identité et, par là, des identités qui habitent leurs créations. Ce trouble fait ainsi éclater les frontières intérieures, incitant à abandonner les certitudes<sup>296</sup> : certitudes du langage et des mots, des représentations, d'un monde unique et clos sur lui-même. Leurs spectacles matérialisent de cette manière une « rupture de la quiétude et de la norme »<sup>297</sup>, comme peut l'énoncer Michel Maffesoli, renvoyant leur esthétique à des espaces de transition et d'entre-deux qui définisse aussi le caractère de l'errance : une quête d'autre chose, d'un autre lieu.

Dans les chapitres suivants, nous aborderons plusieurs aspects théoriques et conceptuels essentiels à l'élaboration d'une convergence entre esthétique de la scène, déplacements et rencontres induits par les processus de la *Mondialité*. Par cet intermédiaire, nous reviendrons sur différents éléments qui constituent les convergences entre les œuvres des artistes du corpus, tels que nous les avons abordé en *Deuxième*

---

294 Maffesoli Michel, *Le Voyage ou la conquête des mondes*, collection Paroles retrouvées, Paris, Éditions Dervy, 2003, p.16

295 Glissant Edouard, *Migrations et Mondialité*, entretien, propos recueillis par Landry-Wilfrid Miampika, le 29 juin 2002, in Revue Africultures N°54, *Afrique Tout-Monde – l'Afrique et la globalisation culturelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, janvier-mars 2003, p.10

296 Cf: *Deuxième partie*, I., 2., 2.2 *Identités mouvantes*

297 Maffesoli Michel, *Le Voyage ou la conquête des mondes*, *op.cit.*, p.65

*Partie.* Ces convergences esthétiques ou de dispositifs scéniques seront croisées avec différentes notions qui relèvent du déplacement. En premier lieu, nous aborderons la figure de l'errant et la question de la frontière puis nous reviendrons sur la *Poétique de la Relation* et la *Mondialité* de Glissant. Nous nous dirigerons ensuite vers l'*esthétique du trouble*, développée par Dominique Berthet, afin de poser les jalons nécessaires à la compréhension des concepts suivants. Nous verrons ainsi la notion de *radicant* formulée par Bourriaud pour aller vers le processus de création anthropophage du mouvement culturel brésilien porté par De Andrade. Nous finirons cette partie par la formulation d'une nouvelle esthétique que nous avons dénommée esthétique de la *migrance*. Afin d'illustrer notre propos et les concepts qui l'habitent, nous soumettrons plusieurs analyses de pièces de notre corpus et plusieurs exemples qui ouvriront vers la pratique scénique.

## Errances et frontières

« *L'expérience de l'errance transforme, comme tout moment fort de l'existence. Après, plus rien n'est pareil. Le regard que l'on porte sur les choses a changé...* »<sup>298</sup>

Ce regard nouveau que l'on porte sur les choses comme le formule Berthet est au cœur du travail des artistes du corpus. Glissant, pour sa part, détermine la figure de l'errant par un désir de connaissance du *Tout-Monde*<sup>299</sup> dans son principe de mise en relation : « [...] dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur, ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais [...] »<sup>300</sup>. Cette inscription de l'artiste dans le concept de l'errance ouvre ainsi à cette totalité du monde qui déplace et engendre tout à la fois, en récusant une pensée *universalisante*.

Revenons alors quelques instants sur les parcours de ces artistes<sup>301</sup>, à la fois d'ici et d'ailleurs, et dont les esthétiques se tissent au gré de cette errance à la fois physique,

---

298 Berthet Dominique, *Figures de l'errance*, Paris, collection Ouverture philosophique, Éditions de L'Harmattan, 2007, [Prologue], p.12

299 Pour Glissant, Le Tout-Monde est totalisant mais pas total, in *Traité du Tout-Monde*, *op.cit.*, p.22

300 Glissant Édouard, *Poétique de la Relation - Poétique III*, *op.cit.*, p. 33

301 Cf: annexes

mentale et artistique qui comme nous le rappelle le chercheur Dominique Berthet, « [...] est la quête incessante d'un ailleurs.»<sup>302</sup>

Koffi Kwahulé, originaire de Côte d'Ivoire et vivant depuis de très nombreuses années en France, se considère à la fois comme ivoirien, français et surtout parisien. Par ailleurs, il définit sa propre écriture comme étant largement influencée par des musiciens de jazz américains tels que Thelonius Monk, Jonh Coltrane ou Wynton Marsalis. L'écriture de Kwahulé puise ainsi dans les racines noires américaines tout en étant implantée également dans les mythes originaires de la Grèce antique, dans les figures bibliques ou encore dans la parole du griot africain, comme nous avons pu le voir dans la *Deuxième Partie*.

Robyn Orlin, elle, est originaire d'Afrique du Sud et vit depuis plusieurs années à Berlin, en Allemagne. Ses créations sont le plus souvent représentées en Europe, et notamment en France. Son travail porte surtout sur des sujets ayant trait aux histoires de vie de ses danseurs-performers originaires pour beaucoup du continent africain, ou sur l'histoire culturelle et sociale de l'Afrique du Sud. Ses spectacles ouvrent en même temps à une réflexion élargie sur le post-colonialisme, le racisme, la maladie, notamment le sida, le genre ou encore les stéréotypes. Autres tissages, autres processus de créolisation.

Bernardo Montet, de son côté, est né en France d'un père Guyanais et d'une mère vietnamienne. Il a passé toute son enfance et son adolescence entre le Tchad et le Sénégal. Il hérite ainsi à la fois d'une pensée de l'errance (par l'origine de ses parents et par ses déplacements durant son enfance), et la fois d'une « idée insistante que, par ses ancêtres, ses origines sont africaines. »<sup>303</sup> Il vit aujourd'hui à Morlaix, dans le Finistère. Son travail porte sur la conscience des corps, la résistance, la mémoire, le colonialisme et les identités. Au sein de ses pièces, l'écriture des corps se forme dans une dimension à la fois politique et poétique des corps où se rejoue nos humanités, dans toute leur complexité, à la fois sauvages et douces, violentes et civilisées, amères et remplies

302 Berthet Dominique, *Figures de l'errance*, op.cit., p. 11

303 Geneviève Vincent, sous la dir., *Bernardo Montet*, op.cit., p.5

d'espoir.

Pippo Delbono est le seul qui est né et qui vit dans son pays d'origine, l'Italie, de parents italiens. Il est cependant, à la suite de Pier Paolo Pasolini (dont il revendique la filiation, comme nous le verrons), en rapport avec tous les lieux du monde, Italie comprise, et se faisant il se considère lui aussi dans une situation d'exil et d'errance. Dans le sens où le formule Berthet : « Long périple à la recherche de ce lieu acceptable dont l'inattendu, l'inconnu et l'errance sont les composantes. Dans cette errance, l'objectif n'est pas de se perdre mais au contraire de se trouver.»<sup>304</sup> Nous pourrions ainsi définir l'errance de Delbono comme un déplacement immobile. Nous devons également prendre en compte, comme nous l'avons déjà évoqué son partenaire de toujours à la scène, Peppe Robledo (argentin et exilé en Europe au moment où la dictature faisait rage dans son pays). C'est par lui également que le travail de Pippo Delbono est traversé par des questionnements sur l'exil et la frontière. De *Il Tempo degli Assassini* (1987) à *Vangelo* (2015), en passant par *Esodo* (2000) ou *Guerra* (1998), l'écriture de Pippo Delbono explore cette question et allie cette première exploration à la question de la frontière au sens large, qu'elle soit scénique, langagière ou esthétique.

Selon Maffesoli<sup>305</sup>, la figure de l'errant, devient dans ses déplacements, le témoin d'un monde parallèle. Il représente l'étrangeté et l'imprévisible. Il ne fait, en effet, vraiment partie ni d'un espace ni d'un territoire. Il évolue dans un espace de l'entre-deux composé d'imprécisions, de labilité, de passages et d'instantanés de contact. La figure de l'errant renvoie ainsi à la métaphore du passeur, constructeur de passerelles entre les mondes.

La question de l'errance, quelle soit physique, métaphysique, philosophique ou esthétique requiert un questionnement et une nécessaire transgression de la frontière – celle-ci ne pouvant se concevoir qu'en envisageant d'abord la sédentarisation. Ce que nous avançons ainsi dans cette recherche, c'est que l'expérience de l'exil et de l'errance ouvre à un autre regard, à d'autres procédés de création, à des esthétiques particulières

<sup>304</sup> Berthet Dominique, *Les figures de l'errance, op.cit.*, p. 11

<sup>305</sup> Maffesoli Michel, *Le Voyage ou la conquête des mondes, op.cit.*, p.16

où sera remise en question et transgressée l'idée de frontière, et donc l'idée de territoire. Cette expérience de l'exil, de l'errance et de la frontière (qui en découle) détermine un vacillement identitaire mais aussi un vacillement de la perception. Les contours ne cessent alors d'être redéfinis tout au long de cette expérience. C'est ce que, reprenant le terme de Glissant, on pourrait nommer une « pensée du tremblement qui s'accorderait aux vibrations et aux séismes du monde »<sup>306</sup>, là où se joue l'irrésolu, le doute, l'ambiguïté et le bouleversement : le *Chaos-monde*<sup>307</sup>.

« Chercher à saisir ce qui nous arrive dans notre désorientation et dans notre dislocation, une façon de chercher à nous saisir nous-mêmes en plein déplacement, en plein vol ou en pleine errance ». <sup>308</sup>

La philosophe Manola Antonioli cite cette phrase de Jean-Luc Nancy, dans *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*<sup>309</sup>, mettant ainsi en exergue dans une filiation à la fois deleuzienne et glissantienne, les mécanismes de *territorialisation* et de *déterritorialisation* à l'œuvre dans notre contemporanéité où la pensée de l'errance semblerait s'imposer pour penser notre modernité, inscrite dans le *Chaos-monde*. Cette pensée de l'errance, dans son déplacement à la fois physique et mental, devient ainsi porteuse d'une évolution du regard : regard de l'autre et de soi, regard de soi sur l'autre, et de l'autre sur soi. Dans ce va-et-vient, où évolue l'imaginaire, se trouverait le creuset d'une nouvelle identité qui, pour Glissant, ne serait plus perçue alors comme identité fermée mais plutôt comme identité relationnelle. Cette identité devient donc mouvement, et se construit dans l'étendue. Glissant cite Segalen en affirmant que dans ce déplacement « [...] la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire et la connaissance poétique »<sup>310</sup>. Il rajoute que la reconnaissance de l'autre en fait une constituante esthétique, « le premier édit d'une véritable poétique de la Relation. »<sup>311</sup>

---

306 Glissant Edouard, *Philosophie du Tout-Monde*, conférence, dans le cadre du séminaire de l'ITM, Paris, Espace Agnès B, 30 mai 2008. URL: <http://www.edouardglissant.fr/penseedutremblement.html>

307 Pour rappel, Edouard Glissant appelle *Chaos-Monde* « le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante [...] et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. », in Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde – Poétique IV*, op.cit., p. 22

308 Nancy Jean-Luc, *L'espèce d'espace pensée*, [Préface], in Benoît Goetz, *La Dislocation*, Paris, Éditions de la Passion, 2001, p.13

309 Antonioli Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, collection œuvres philosophiques, Éditions L'Harmattan, 2003, p.252

310 Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p.42

311 *Ibidem.*, p.42

## Une Poétique de la Relation

« *La Poétique de la Relation se construit sur un nouvel art poétique où tous seraient de véritables exotes pour comprendre le cheminement à faire ou à refaire du Un au Multiple [ ...].* »<sup>312</sup>

Pour Glissant, la pensée de la Relation implique de «[...] de favoriser des lieux de passage, dans ces «pays-mêlés, où les espèces se mélangent, où les routes sont incertaines, où les montagnes soudain s'aplatissent et les rivières prennent le goût de la mer.»<sup>313</sup> Comme nous l'avons vu plus haut, la figure de l'errant participe donc de cette pensée relationnelle et, dans ces « pays-mêlés » qu'elle traverse, récuse l'idée d'une pensée de la racine unique. Comme nous l'avons remarqué en *Première Partie*, et à la suite de Deleuze et Guattari qui avaient eux-mêmes critiqué la notion de racine, Glissant valorise plutôt la notion de rhizome. Manola Antonioli se range également à cette notion, à la suite de ces penseurs de la déterritorialisation et de la *Mondialité*, en avançant que « le rhizome est une des déclinaisons possibles des archipels à venir, et la philosophie de la déterritorialisation est une pensée tremblante et incertaine qui, depuis un récent passé, nous aide à comprendre les mutations et les « catastrophes » en cours dans notre présent. »<sup>314</sup>

Plonger à la fois dans la *Mondialité* conceptualisée par Glissant et dans une poétique de la *Relation*, c'est donc débiter une réflexion sur la question de soi et de l'autre, de l'intime et du collectif, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'Un et du Multiple. En nous aidant également de la pensée de la philosophe Jeanine Hortonéda<sup>315</sup>, nous avançons donc qu'«être soi» ne serait pas statique et immobile mais plutôt mobile et instable, ce qui engendrerait plutôt un «devenir soi». Cet aspect nous semble essentiel pour comprendre les mutations dans les représentations de corps et d'identités mais aussi dans les mutations esthétiques de la scène contemporaine. Nous pourrions, en effet, envisager l'idée de l'identité de façon poreuse et flexible dans une nécessité de

---

312 Ferreira de Brito Antonio, *De la Geste de domination à la Poétique de la Relation*, Porto, p.p 135-158, in Revista da Faculdade de Letras: Linguas e Literaturas, série II, vol.8, 1991, p.139

313 Glissant Édouard, *Un long emmèlement*, Ouverture à *Temps Mêlés* de Julieta Hanono, Editions Manuella, 2009, p.7, in Wald Lasowski Aliocha, *Edouard Glissant – penseur des archipels*, Paris, Éditions Pocket, 2015, p. 39

314 Antonioli Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, op.cit. p.257

315 Hortonéda Jeanine, *Utopie et hétérotopie. En quête de l'intime*, Revue *Empa* 2010/1 (n° 77), p. 69-78. DOI 10.3917/empa.077.0069

mouvement et de rapport, dans un entrelacs permanent entre soi et les autres. Au sein de cette pensée relationnelle, les frontières entre extérieur et intérieur deviendraient alors mouvantes, et à réinventer de manière permanente.

La *Poétique de la Relation* est ainsi pour nous le moyen de créer une nouvelle grille de lecture mais aussi un outil de traduction pour appréhender les enjeux esthétiques des écritures des artistes de notre corpus. Ces outils conceptuels nous aideront à réfléchir aux mutations à l'œuvre sur la scène contemporaine pour en dégager de nouvelles lignes à la fois pratiques et théoriques, qui nous mèneront jusqu'à la dernière partie de cette recherche.

Il a à noter que Glissant envisage l'exercice de la traduction comme un « art de la fugue », un « renoncement qui accomplit ». Il donne notamment l'exemple de l'acte de traduction d'un poème dans une autre langue. Dans cet acte, il y a renoncement à une grande part de « son rythme, de ses structures secrètes, de ses assonances, de ces hasards qui sont l'accident et la permanence de l'écriture. »<sup>316</sup> L'art de traduire, selon Glissant, apprend ainsi l'art de l'esquive et de l'approche, l'art de l'effleurement, et la pratique de la trace. Cet art s'érige contre les pensées de système et les certitudes en privilégiant l'incertain, en ramassant « l'imprévisible du monde. »<sup>317</sup> C'est donc dans un « droit à l'opacité »<sup>318</sup> que se composeraient et se traduiraient les imaginaires des artistes de notre corpus, préservant ainsi l'hétérogénéité du *Divers* dans lequel leurs écritures s'inscrivent.

## 1.1 Esthétiques du trouble

Effacer ou dissoudre les limites, abolir les frontières et débiter une errance esthétique qui mêlerait influences et langages, autant que langues et courants artistiques, c'est se diriger vers une esthétique de l'opacité, de l'hybridation et du trouble. Dans l'abolition d'un cadre défini, d'une catégorie établie, les certitudes se floutent, comme

---

316 Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde, op.cit.*, p. 28

317 *Ibidem*, p. 29

318 *Ibid.*, p.29



nous l'avions déjà remarqué dans notre introduction au travers de la pensée de Berthet.

Nous revenons sur l'esthétique du trouble dans cette partie dédiée à la *Mondialité* et à la *poétique de la Relation* car nous pensons, à la suite de Berthet, nécessaire cette prise en compte du trouble esthétique dans l'approche critique des processus de création contemporaine. A ce stade de notre recherche, il est en effet clair, que les œuvres de notre corpus relèvent d'une résistance aux catégories qui amorce, se faisant, la création de nouveaux espaces de perception et de réception dans lesquels le trouble a une place prépondérante.

La post-modernité, désignée comme telle dans les années 1980-90, avait donné lieu à une « ère du vide », selon Scarpetta<sup>319</sup>, dans laquelle avait disparu les notions de subversion et de transgression. De l'art comme engagement et combat qui caractérisait les mouvements d'avant-garde, nous étions passés à un art et une esthétique de l'acceptation. Entre les avant-gardes et le post-modernisme, Scarpetta percevait cependant un espace alternatif duquel émergeait une esthétique du trouble. Cette dernière introduisait un « coefficient d'impureté et de déstabilisation »<sup>320</sup> en trichant avec les codes, en perturbant les orthodoxies et en fissurant les conformismes. Une posture artistique de résistance en somme qui, selon Berthet<sup>321</sup>, serait toujours pertinente dans certaines productions artistiques actuelles. Les artistes s'inscrivant dans cet espace de résistance aborderaient ainsi la question essentielle de la production d'une œuvre comme vecteur d'un trouble déstabilisateur pour le regardeur (ou le spectateur dans le cadre d'œuvres scéniques). Cet art du trouble détournerait ainsi les normes et les codes, suscitant des dérapages et des glissements, à la fois d'ordre esthétique, sémantique et symbolique. Nous rejoignons Berthet également sur l'importance qu'il accorde à la question du corps dans cet art du trouble où nous repérons ce qui nous avez déjà occupé dans la *Première Partie* avec la notion de corps hybride.

Dans ces nouvelles représentations de corps, nous avons noté que la notion d'hybridité nous amenait dans des espaces énigmatiques où les normes et les codes corporels étaient remis en question. Se côtoyaient dès lors, dans un emmêlement

319 Scarpetta Guy, *Le trouble*, Art Press Spécial, 20 ans, *l'histoire continue*, Hors-Série n°13, 4ème trimestre 1992, p.134

320 *Ibidem*, p.134

321 Berthet Dominique, *Art et société: au risque du trouble*, p.p 65-76, in D. Berthet, sous la dir., *Esthétique du trouble*, *op.cit.*, p.67

hétérogène, hétéroclite et hétérodoxe, l'humain et la machine, le laid et le beau, le désir et le dégoût, la douceur et la violence, l'érotique et le morbide, l'épuré et le baroque ou encore le monstrueux et le sublime<sup>322</sup>. Au travers de cet emmêlement, ce qui est soulevé relève, selon nous, de l'inconstance, du débordement et de la métamorphose, comme valeur intrinsèque de l'humanité.

Dans les œuvres du corpus, nous saisissons ce trouble à la fois dans les corps qui traversent les spectacles mais également dans les langages multiples qui en se décloisonnant fusionnent à la fois dans les processus de création et dans la finalisation scénique. Les artistes jouent ainsi sur le décalage, l'ambiguïté, l'incertitude, l'étrange, voir l'extravagant.

### *Le trouble chez Pippo Delbono*

Ces nouvelles images et représentations troublantes du corps ont pu suscité chez le spectateur des réactions de rejet violent comme nous l'évoquions avec le travail de Pippo Delbono. Les spectateurs étaient choqués, offensés, ulcérés par ces images qui déplaçaient les codes à la fois du « beau » et du théâtre, comme en témoignent les nombreuses réactions lors des apparitions et du jeu scénique de Gianluca Ballaré ou encore de Bobò. Se pose ainsi la question que nous avons déjà posée lors de la présentation du corps « atypique » ou normé, dans la partie dédiée aux représentations de la scène contemporaine. Nous avons souligné à ce moment-là que penser le corps comme « atypique » c'était d'abord devoir penser le corps « type », comme normé et standardisé. Dans ce cas, notre perception du corps « atypique » devait se baser sur une typologie du corps cheminant sur une échelle normée, du moins au plus. Il y aurait donc des corps qui, en s'éloignant de l'échelle de la norme et du standard, deviendraient atypiques. Dans nos sociétés contemporaines occidentales, le corps « atypique » est souvent pensé comme un corps déficient, handicapé, malade, petit, gros, maigre, dans un « trop » ou un « pas assez ». Il est donc un corps qui transgresse et déborde la norme et de cette manière trouble celle-ci, tout en troublant notre perception. Nous notions

---

322 Cf. *Première Partie*, I. 3., *Corps atypique et Corps grotesque*

également que lorsqu'on réfléchit à la question de la norme, il en allait de même avec les appartenances et les identités sociales, sexuelles, religieuses ou ethniques.

Pippo Delbono questionne donc les normes en troublant notre perception. Ses spectacles s'attaquent ainsi à tout discours, tout allant-de-soi, toute représentation mettant en jeu l'apparence et l'identité normées qu'elle soit artistique, culturelle, sociale, religieuse ou sexuelle : nudité, corps différents, corps malades (rappelons-nous également de Romeo Castellucci qui va encore plus loin dans la présentation de ces corps-là), corps profanes (travestis, putains, fous) et corps sacrés (la Vierge, le Christ, les ecclésiastiques, les personnalités politiques). Ses pièces regorgent d'écarts et d'emmêlements où la norme est déconstruite. De la sorte, Delbono questionne l'altérité nécessaire à une résistance au discours unique dominant.

Nous avons remarqué précédemment que cette posture contestataire réfléchissait ainsi à l'altérité dans toutes ces dimensions visibles, et dans tout ce qu'elles pouvaient véhiculer comme visions et appréhensions du monde, différentes de la notre. Pizzinat<sup>323</sup> résumait bien ce trouble qui pouvait prendre les spectateurs en soulignant que ces « corps atypiques » étaient comme des miroirs de nous tous, dans lesquels nous nous regardions sans masque, sans le fard de l'injonction à atteindre une beauté marchandise et standardisée.

Umberto Eco, dans *Histoire de la laideur*, cite le fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud, en rappelant que celui-ci admettait qu'en art « [...] il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas. »<sup>324</sup> Il suffit en effet de déplacer, de subvertir les normes en vigueur de la vie quotidienne, pour nous retrouver face à d'étranges anomalies où se meuvent des corps et des visages différents, comme ont pu les peindre par exemple Otto Dix ou James Ensor. Si nous accentuons encore ce déplacement en y ajoutant du frivole, du sexy, du raffiné, du dandysme, de l'excessif ou encore un jeu trouble autour de la question du genre, et nous obtiendrons alors des esthétiques *Camp et Trans*<sup>325</sup>, comme le démontrent aussi les spectacles de Robyn Orlin, qui se rapprochent beaucoup, d'après nous, de la pensée

---

323 Pizzinat Baptiste, *Ce corps atypique que nous avons tous*, op.cit., p. 50-53

324 Eco Umberto, *Histoire de la laideur*, sous la dir., Paris, Éditions Flammarion, 2011 [pour la présente édition en version française] (2007), p.320

325 Cf. voir également p.266

contestataire de Delbono sur la question des représentations du corps.

Le travail des artistes scéniques, s'inscrivant dans une esthétique du trouble, se situent et grandissent ainsi dans une zone de conflit, et se faisant, construisent des objets de résistance à la pensée dominante dans le but d'étonner, de déstabiliser et finalement questionner la réalité qui nous entoure. Les esthétiques du trouble, hostiles à la transparence et à l'ordre, nous renvoient à l'impureté, à l'indocilité, à une perturbation du *status quo*, à une lutte contre les allant-de-soi et les conformismes. Elles s'inscrivent de la sorte dans la poétique défendue par Glissant qui fait de l'équivoque, de l'énigmatique, du profus, de l'opacité et de la créolisation les fondamentaux du principe esthétique de la *Mondialité*.

Il nous semblait ainsi essentiel, en ce début de *Troisième Partie* où nous déploierons différents aspects conceptuels qui participent à la constitution d'écritures du déplacement, de poser les principes d'une esthétique du trouble nous permettant de mieux évaluer et comprendre les éléments à suivre.

### **Petite éloge du conflit: une posture éthique du trouble**

Nous voudrions nous arrêter quelques instants, afin de conclure ce chapitre dédié à l'esthétique du trouble, sur la mise à jour des conflits dans ce qui ne relève pas du « même » mais dans ce qui introduit à une pensée du *différend* (de la controverse) et de la différence. Le conflit tel que nous l'utilisons ici se matérialise, comme nous l'avons vu plus haut, dans l'acceptation d'un sentiment d'étrangeté, d'une anomalie, d'une particularité inhérente à ce qui est autre que soi.

Cette mise en lumière de la notion de différend ou de conflit, vise le dévoilement, le surgissement du divers. On pourrait le percevoir comme ce qui déborde de l'autre, pour arriver jusqu'à soi. C'est également, et par extension, une mise à jour de la déviance, de ce qui n'appartient pas à la norme, à l'attendu. Cette posture, que nous

venons de voir en tant que productrice d'objets esthétiques, peut relever aussi d'une posture éthique. Elle devient alors tentative de porter un regard sans crainte sur cette part non maîtrisable de l'humain, de l'autre, sans chercher à la formater. Mettre à jour le conflit sans le craindre suppose, selon Angélique Del Rey et Miguel Benasayag<sup>326</sup>, de ne pas chercher à dominer les contradictions ou les différences, de ne pas les réduire à une dimension d'affrontement pur et simple, diminuant de la sorte la dimension créatrice propre au conflit. C'est ainsi, rajoutent Del Rey et Benasayag, ne pas aller « dans le sens de la norme dominante, d'emblée considérée désirable par tous »<sup>327</sup>. Nous pourrions ainsi avancer que les écritures de Kwahulé, Montet, Orlin et Delbono relèvent également d'une éthique du conflit dans le sens où elles mettent à jour justement cette complexité de l'autre et sa mise en jeu dans la relation avec autrui. Nous verrons notamment un des possibles de cette éthique du conflit dans le chapitre *Le processus de création anthropophage : du totem au tabou*<sup>328</sup>.

En s'appuyant sur cette approche du conflit définie par Del Rey et Benasayag, il est possible de formuler l'idée d'une conscience de corps et d'identités complexes et pluriel(le)s ; conscience qui passe par la révélation de ce qui fonde l'humain, pétri de forces contradictoires, mélange de clair-obscur. Selon les deux philosophes, ces forces ont cette capacité de cohabiter en un seul corps, un seul individu, et représentent ainsi toute la complexité du corps collectif, c'est à dire de la société. Cette conscience particulière évolue dans le monde du sensible : sens, émotions, forces et tensions qui la meuvent. Une conscience de la marge, de l'écart, de l'entre-deux qui sont autant d'éléments qui cherchent leur complétude, sans jamais l'atteindre. L'éthique du conflit contient ainsi des éléments de désirs, de ravissement, de souffrance et de jouissance, d'émotions multiples, de sensations opaques et de contraires qui peuvent coïncider, le temps d'un controversé, d'une rencontre, d'un échange, d'une étreinte, d'un banquet cannibale (comme nous le verrons plus loin), lors d'un processus de création. C'est donc envisager la rencontre, la relation dans un constant recommencement pour appréhender l'autre, en sachant que l'autre sera toujours différent. Après avoir posée comme élément

---

326 Benasayag Miguel, Del Rey Angélique, *Eloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p.42

327 Benasayag Miguel, Del Rey Angélique, *op.cit.*, p.43

328 Cf. *Troisième Partie*, I., 1., 1.4

critique la perspective combinée d'une esthétique du trouble et d'une éthique du conflit, nous reviendrons maintenant à la pensée glissantienne pour préciser davantage ce qui, au sein des œuvres du corpus, pourrait être défini comme œuvres *archipéliques*.

## 1.2 Des œuvres *archipéliques*

Nous avons déjà noté que le contexte particulier de rencontres et d'interactions accélérées, propre à notre modernité, participent à augmenter l'afflux de nouvelles influences et de nouveaux modes opératoires qui participent ainsi à l'élaboration de nouvelles esthétiques. En *Deuxième Partie*, dans les chapitres *Esthétiques de l'entre-deux et à la transdisciplinarité*, *Identités mouvantes* et *Fragmentation, rythme et structure*, nous avons remarqué cette prédominance des flux et des interactions accélérés comme autant de nouveaux moteurs pour les processus de création des artistes du corpus. Ces différentes caractéristiques permettent, en outre, de penser les œuvres de notre corpus au travers de la pensée *archipelique*<sup>329</sup>, conceptualisée par Glissant.

La scène contemporaine, en effet, se diffracte et se fragmente en de multiples styles et langages, à l'image d'une société qui produit, par la vélocité de ses échanges, une pluralité de représentations de l'Autre. Dans ces espaces *archipéliques*, les œuvres créées effectuent des traductions, c'est à dire qu'elles se réinventent, se réactualisent et interprètent avec les imaginaires multiples dont elles sont issues. L'importance dans ce processus est l'activation nécessaire à un imaginaire du croisement qui relève d'une opération de créolisation, incluant l'idée d'emmêlement et de passage ; idée donnée par la figure de l'errant que nous avons vu plus haut.

Sous cet angle inédit, les œuvres créées projettent des éléments qui relèvent de la dérive, de l'écart, de l'hybridation et de l'interstice. Pour elles, la division des genres, des styles, des langages n'existe pas. Elles deviennent de la sorte *archipéliques*. Elles se fraient des chemins dans une relation nouvelle entre les cultures, les corps, les écritures,

---

329 Glissant appelle «pensée archipelique» une «pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture.», in *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 43-44

les langues et finalement les représentations que l'on se fait de tout cela. Sous cet angle, la scène contemporaine peut ainsi se présenter comme un véritable laboratoire où il est possible d'expérimenter et de traduire des aspects contradictoires et fragmentaires, multiples et opposés dans une multiplicité de procédés et de références. L'expérience du déplacement des artistes de notre corpus - que nous pensons à la fois dans son aspect physique, mental et artistique – permet de se diriger vers cette recherche de nouveaux territoires esthétiques et d'écritures. Wald Lasowski, en parlant de la pensée de Glissant, note que le cœur de sa philosophie permet de «Penser l'ouverture multiple du processus – ses possibles, ses devenirs, ses souterrains nomades, ses virtualités, ses imaginaires [...]»<sup>330</sup>. Ce qui impliquerait de mettre en place un double dispositif, à la fois approche de l'espace (l'étendue) et approche du temps (l'inattendu).

Les œuvres *archipéliques*, comme nous avons décidé de les nommer ici, sont donc des œuvres à la fois ancrées dans une esthétique particulière, dans une expérience propre à chaque artiste, et à la fois reliées à de multiples ancrages, de multiples mouvements, dans un aller-retour entre plusieurs identités, langages et cultures. Ces œuvres s'ouvrent de cette façon à la possibilité de l'ordre et du désordre, de la mesure et de la démesure, des réalités complexes de notre époque. D'après Jean-Pol Madou, au sujet de l'œuvre de Glissant et de celle de Segalen, il y aurait :

«[...] continuité de l'œil et du paysage, en entremêlement de nerfs optiques et de rhizomes à même la chair du monde.»<sup>331</sup>

Dans les œuvres des artistes de notre corpus nous voyons l'expérience du déplacement et de l'errance qui autorise l'amorce d'une relation, et enjoint à réorganiser notre imaginaire, non pas dans le renoncement ni le rejet, mais plutôt dans l'acceptation du mouvement, de l'entremêlement et de la complexité du Divers. « [...] La pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté.»<sup>332</sup>

---

330 Wald Lasowski Aliocha, *Edouard Glissant – penseur des archipels*, op.cit., p. 137

331 Madou Jean-Pol, *Le Germe et le Rhizome: Segalen et Glissant*, in *Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure*, sous la dir. de Cavallero Claude, Chambéry, Editions Université de Savoie, 2011, p.74

332 Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p. 31

Dans notre chapitre dédié aux *Identités mouvantes*, nous avons évoqué l'image du carrefour qui pourrait se rapprocher de la pensée *archipélique* glissantienne, comme autant d'îles tissant des croisements, reliées les unes aux autres, à la fois dans leur spécificité et dans leur connexion, et tissant un entrelacs de multiples territoires. Dans cette pensée *archipélique*, la question du carrefour est partout puisque chaque point (chaque île) se relie à un autre et devient ainsi, chaque fois, lieu de croisement. Ceci nous semble alors inséparable de la notion combinée de flux, de rythmes et de fragments, composant une totalité que Glissant nomme le *Tout-Monde*. La pensée *archipélique*, s'étalant dans l'étendue en de multiples rhizomes, donne ainsi une belle traduction de l'image du réseau dont nous parlions tantôt ; réseau qui figure le caractère de notre modernité mondialisée.

« Lieux qui se joignent par mille bords, se connaissent sans codes, s'émeuvent par-delà les anciens impossibles. Des imaginaires qui font dérive, et s'entrecroisent par dessus les océans, au-dessus des frontières, dans le silence ou dans l'émoi des dieux. »<sup>333</sup>

### **Carne de Bernardo Montet : une mise en relation**

Dans l'intermezzo II de cette recherche, il était question d'un des derniers spectacles du chorégraphe Bernardo Montet, *Carne* (2017), pièce pour cinq danseurs. Nous y revenons maintenant. La création de ce spectacle opère selon une pensée *archipélique* et donne une belle illustration de ce que les artistes contemporains peuvent relater et traduire avec leur propre langage ; ceux-là étant constitués de traces, de trajectoires et de croisements, tissant une trame entre l'ici et l'ailleurs, l'aujourd'hui et l'hier, à la fois dans l'étendue (l'espace) et l'inattendu (le temps). C'est en ce sens que l'on peut parler de créations métisses, là où se trouvent des adaptations qui tout en entretenant une mémoire font fructifier une trace « non pas à proprement parler de l'origine, de l'original ou de l'originel mais de ce qui a permis de parvenir aux formes nouvelles d'aujourd'hui »<sup>334</sup>. A la fois traces et traductions de celles-ci.

---

333 Glissant Edouard, Chamoiseau Patrick, *L'Intraitable Beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, Paris, Éditions Galaade, 2009, p.48-49

334 Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissages – de Arcimboldo à Zombi*, op.cit., p. 49



*Carne*<sup>335</sup> de Bernardo Montet est un questionnement d'abord sur la disparition, celle d'une culture, d'un système de pensée, d'une métaphysique, d'une cosmogonie. Elle s'articule autour d'une pensée du corps dans ce qu'elle a de ritualisé, de construit au travers des danses et des ornements corporelles, passant notamment par la transe, caractéristique du travail chorégraphique de Montet. Ce dernier est parti d'une population et d'une culture aujourd'hui disparue (le peuple Selk'nam), ancrées auparavant sur la Terre de feu en Argentine, pour aborder la question du « tremblement », pensée élaborée par Glissant.

*« A la fois communauté, groupe, ensemble d'histoires, d'identités et de corps, à la fois individualité qui se cherche en luttant, dans un glissement permanent entre refus et acceptation. Corps qui dessinent dans l'espace le besoin de résister ou de se fondre. Perpétuelle contradiction de l'humain : survivance et effacement. »  
(Intermezzo III)*

Qu'est-ce qui relie cette culture, ces femmes et ces hommes disparus aujourd'hui à ce chorégraphe français, formé à la danse contemporaine en Europe et au Butô, au Japon, si ce n'est ce parcours de l'errance et cette mise en Relation qui constitue notre contemporanéité, que Glissant nomme à la fois poétique de la Relation et *Mondialité*? Qu'est-ce qui fonde ce besoin, cette urgence de dire ce qui n'est plus, ce qui est ailleurs, ce qui, a priori, ne serait pas inscrit dans le cadre de référence immédiat de l'artiste ? La mise en marche du processus de création découle d'un nécessaire questionnement sur ce qui fonde la réalité et nécessite une transformation, une sublimation de cette dernière. Le processus de création réagit ainsi à une nécessaire remise en question de cette réalité. Elle se nourrit d'ajouts, d'influences, de surprises, de questionnements qui restent sans réponse mais qui insufflent à l'artiste le besoin de créer. C'est dans ce sens que l'artiste s'inscrit dans cette pensée de la trace et de l'errance, cette poétique qui passe par le « lieu commun » et la pensée du tremblement.

Cette pensée et cette poétique sont soulignées, et se font ainsi plus effectives, lorsque les artistes mettent en place cette errance inscrite dans la *Mondialité*. L'œuvre de Montet, qu'illustre bien la pièce *Carne*, opère dans ce processus qui mêle la matière du monde, conjoint les cultures - celles d'hier et celles d'aujourd'hui - et entretient une relation entre plusieurs espaces, plusieurs zones culturelles, convoqués en un lieu de

---

335 Entretien avec Bernardo Montet sur son spectacle *Carne*: <https://vimeo.com/207296344>

rencontre (qui est l'œuvre artistique). Il en résulte un inattendu, un imprévisible de la rencontre où Montet, par exemple, questionne à la fois la complexité de l'humain mais aussi l'esthétique de la danse dans laquelle ses danseurs évoluent. Leurs corps, venus de tous les horizons, habitent la scène de leur histoire et traduisent, par leur présence spécifique, l'histoire d'une population disparue, en l'excédant, en la sublimant. Montet fait ainsi entrer en nous (le public) un renouvellement de temps, d'espaces et de lieux perdus. Il en présente une autre ouverture, une relecture, une traduction enfin qui illustre l'urgence, comme l'enjoint Glissant, de prendre en compte la «diversité démesurée du monde»<sup>336</sup>.

*« Il y a un besoin profond de suspendre le temps, de réactualiser notre rapport au monde pour être à nouveau contemporains des vivants, d'ouvrir grand les yeux. »*<sup>337</sup>

Nicolas Bourriaud, dont nous allons explorer la pensée dans le chapitre suivant, évoque pour sa part, en parlant de la possibilité d'un *art relationnel*, la mise en œuvre à la fois d'une discussion illimitée avec le monde et d'une durée à éprouver:

*« La possibilité d'un art relationnel (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique et privé), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne [...]. Elle (l'œuvre d'art) se présente désormais comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée. »*<sup>338</sup>

Au sein de leurs œuvres, Montet, Orlin, Kwahulé ou Delbono retranscrivent cet *art relationnel* dans toute la complexité des cultures et des interactions humaines. Ils réfléchissent au bouleversement et à la fragilité de notre contemporanéité. Ils participent de cette manière à l'émergence de nouvelles esthétiques et, se faisant, mettent en place de nouvelles grilles de lecture selon des critères de « coexistence » que Bourriaud définit comme « la transposition dans l'expérience vécue des espaces construits ou représentés par l'artiste, la projection du symbolique dans le réel. »<sup>339</sup>

---

336 Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde*, op.cit., p.229-230

337 Montet Bernardo, extrait, texte de présentation sur le site de la cie Mawguerite, pour sa pièce *Carne*: <http://www.ciemawguerite.com/pièces/carne/>

338 Bourriaud Nicolas, *L'Esthétique Relationnelle*, op.cit., p.p 14-15

339 *Ibidem*, p.86

### 1.3 *Radicant* et nomade: voyages et traductions

«Chercher à saisir ce qui nous arrive dans notre désorientation et dans notre dislocation, une façon de chercher à nous saisir nous-mêmes en plein déplacement, en plein vol ou en pleine errance». <sup>340</sup>

Nous avons évoqué plusieurs fois dans cette recherche cet élément central qu'est la question de l'errance, qu'elle soit physique (territoriale) ou symbolique (imaginaire), dans ce que nous pensons être un des facteurs de l'émergence de nouvelles esthétiques scéniques. Nous l'abordons maintenant au travers de la pensée du critique d'art Nicolas Bourriaud et de la philosophe Manola Antonioli qui peuvent, tous deux dans le champ qui leur est propre, contribuer à cerner davantage notre objet de recherche en l'enrichissant de leurs apports conceptuels. Par le biais de Nicolas Bourriaud, d'une part, nous aborderons la notion du *radicant* comme outil critique pour penser les œuvres contemporaines. Et d'autre part, par le biais de Manola Antonioli, nous approcherons les notions de déterritorialisation et de re-territorialisation, empruntées à Deleuze et Guattari.

#### Ligne de fuite selon Antonioli

Antonioli explique, dès le début de son ouvrage *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, que «la ligne de fuite est l'enjeu de la création [...]»<sup>341</sup> pour des écrivains (nous parlerons nous d'artistes plus généralement) «qui ne fuient pas dans un monde hors du monde [...] mais qui poussent à l'extrême leur capacité de regard.»<sup>342</sup> Cette posture, qui caractérise les artistes de notre corpus, tend à défaire, dans les processus de création, les certitudes acquises pour ouvrir à d'autres regards, d'autres représentations et postures du corps, d'autres langages. Ce sont des voyages qui laissent « la place à de nouveaux

---

340 Nancy Jean-Luc, *L'espèce d'espace pensée, op.cit.*, p. 13, in Antonioli Manola, *Geophilosophie de Deleuze et Guattari, op.cit.*, p. 252

341 Antonioli Manola, *Geophilosophie de Deleuze et Guattari, ibidem*, p.27

342 *Ibid.*, p.27

processus de subjectivation encore inconnus »<sup>343</sup>, comme le note Antonioli.

Pour la philosophe, les déplacements à la fois dans l'espace et dans la pensée s'interpénètrent et engendrent une déterritorialisation créant de nouveaux agencements sur la ligne de frontière qui sépare, et réunit à la fois, le monde extérieur et le monde intérieur. Ces processus de création, inscrits dans le déplacement (ou le voyage), relèvent ainsi d'un «faire avec», et se meuvent dans les espaces de l'entre-deux. L'artiste, dans ce cas, n'est pas replié sur sa seule intériorité mais reste ouvert au multiple, au pluriel, au collectif. Les esthétiques qui émergent de cette « ligne de fuite » sont ainsi des résultats d'agencements constitués d'éléments hétérogènes. Ces imaginaires à l'œuvre permettent d'accueillir toutes les appartenances, dans une constance paradoxale dans le sens où celle-ci serait composé de perpétuelles métamorphoses.

Les esthétiques scéniques regardées sous cet angle deviennent ainsi des carrefours et des lieux de rencontres, à la fois ouvertes aux diverses formes culturelles d'ici et d'ailleurs, mais aussi de leur époque et de celle passée, comme nous l'avons vu précédemment dans la dernière création de Bernardo Montet, *Carne*.

Cette posture relevant de cette « ligne de fuite », comme le précise Antonioli, implique dans les processus de création de bouleverser la pensée et la notion d'espaces et de territoires pour pouvoir saisir quelque chose relevant du devenir : une pensée en mouvement, à la fois ancrée et déracinée, déterritorialisée et re-territorialisée. Antonioli évoque à ce titre, dans une métaphore cartographique : « une logique transversale, ouverte sur la complexité des devenirs [...] de plus en plus nécessaire pour lire ces nouvelles cartes aux frontières mouvantes ».<sup>344</sup> La pensée d'une logique transversale chez Antonioli rejoint, selon nous, la pensée glissantienne de l'archipel dans sa nature à la fois fluctuante et *reliante*, difficilement délimitable. L'archipel est ainsi un espace déterritorialisé, fait de multiples origines « îliennes », constitué de multiples interfaces, et démultipliant de la sorte passages, échanges et rencontres qui, pour reprendre ce que disait Antonioli, génèrent un processus de subjectivisation encore inconnu.

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 31

Cette pensée, que Glissant puis Antonioli ont emprunté à Deleuze et Guattari (*Mille Plateaux*, 1980) et que Glissant prénomma une « pensée du rhizome », est une des déclinaisons possibles de cette pensée de la ligne de fuite, de l'errance et du nomadisme ; une pensée du tremblement qui peut aider à lire et traduire ces nouvelles esthétiques qui habitent la scène contemporaine.

### **La pensée du *radicant* selon Bourriaud**

Après la « ligne de fuite » que nous avons abordé par le biais de la pensée de Antonioli, nous nous pencherons maintenant sur la pensée du *radicant* que Bourriaud a conceptualisé dans son ouvrage *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*<sup>345</sup>. Inscrire la notion de *radicant* au sein de l'élaboration d'une grille de lecture et de traduction, comme outil critique à même d'appréhender l'émergence de nouvelles esthétiques, c'est d'abord revenir sur la notion de *rhizome*, chère à Glissant et empruntée, comme nous l'avons souligné, à Deleuze et Guattari.

### ***Le rhizome selon Glissant***

Au sein de la nature, le rhizome relève du végétal et s'oppose à la racine et au modèle de l'arbre, par son mouvement et la multiplicité de ses connections. Il se forme dans une extension infinie et proliférante, comme par exemple, si l'on veut rester sur le végétal, le fraisier ou encore la mangrove, à laquelle Glissant fait souvent allusion dans ses écrits. Le rhizome ne se définit ainsi pas par l'unité (par le Un) mais par le multiple, dessinant sans cesse des lignes de transformations par des directions imprévues et mouvantes. De la sorte, le rhizome traduit une ouverture aux modifications et aux adaptations dans les espaces qu'il habite et parcourt en étendue, par ses ramifications. Il s'inscrit à la fois dans une pensée îlienne et à la fois dans une pensée de l'errance. Cette double appartenance crée ce monde et cette pensée *archipélique* dont parle tant Glissant. De ce fait, le rhizome s'oppose à une pensée du territoire fermé, à l'idée de frontière, à l'identité close et, plus généralement, à l'idée de sédentarité et d'implantation. Cette pensée s'inscrit ainsi dans le flux du devenir, dans l'entre-deux et se constitue dans

---

<sup>345</sup> Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Éditions Denoël, 2008

l'entrelacs. Cette pensée glissantienne rejoint celle du *radicant* chez Bourriaud qui en constitue une variante, offrant un apport à la fois conceptuel et poétique où la notion d'altérité revêt toute son importance. Notion d'altérité qui a occupé d'autres chercheurs et penseurs du métissage et de la créolisation dans une pensée de la traduction, comme en témoigne cette phrase illustrant ce processus chez l'anthropologue François Laplantine :

*«Lorsque je traduis, je traduis autant l'autre en moi que je me traduis en l'autre, trouvant par ce contact, cette exposition, cette épreuve de l'étranger, des ressources langagières, des modes de pensée et d'expression qui y étaient latents et que je réactive.»<sup>346</sup>*

### ***Du rhizome au radicant***

Le critique d'art Nicolas Bourriaud inscrit sa pensée, à la suite de François Laplantine que nous venons de citer, dans une dynamique du déplacement et de la traduction pour penser l'œuvre d'art contemporaine. Pour cela, il pose donc comme principe l'image du radicant afin d'explicitier sa démarche. Ce terme, tout comme celui du rhizome, est issu du végétal. La variation qui s'établit entre *rhizome* et *radicant* est constituée principalement par le fait que ce dernier acquiert, en plus de la multiplicité de ses connexions et de ses directions qui le lie au rhizome, une dimension de déplacement intégrant de la sorte un principe plus tangible encore de transformation perpétuelle. Nous pourrions résumer cette variation entre *rhizome* et *radicant* de cette manière : le premier a des racines multiples tout comme le second, mais les multiples racines du second se créent et se transforment au gré de ses propres déplacements. Le radicant se distingue donc par l'errance qui participe à sa transformation. Le rhizome s'élabore plutôt selon une logique *archipelique* d'interconnexions, dans cette métaphore « caribéenne » énoncée par Glissant. Il se distingue par son étendue, se constituant en de multiples territoires. Le radicant y ajoute une variante, la transformation dans le déplacement, que nous pourrions envisager comme un tracé de « territoires flottants », comme nous l'aborderons plus loin. Par le radicant, Bourriaud donne ainsi une variante de la multiplicité donnée par le rhizome, déjà formulée par Glissant, où l'idée de

---

<sup>346</sup> Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissages – de Arcimboldo à Zombi*, op.cit, p. 1029

déplacement, de mouvement permanent permettrait l'apparition une transformation dans laquelle se joue l'acte de traduction.

### *Une pensée de la traduction*

La pensée de la traduction serait à même d'adapter, de transformer et de faire sien le nouvel espace, le nouvel élément, le nouveau contact qui s'opère chaque fois que le radicaire touche, pénètre, effleure ou rencontre. De la sorte, cet acte de transformation (donné par la traduction) donnerait vie à une nouvelle identité, un nouveau langage, une nouvelle langue, de nouvelles formes.

Bourriaud revient sur l'individu contemporain pour expliquer cette notion, en soulignant que ce dernier évoque pour lui ces plantes qui ne s'en remettent pas à une seule et unique racine pour croître, comme l'article également Glissant, mais progressent en tout sens et se développent en fonction du sol qui les accueille.

*« [...] L'adjectif radicaire qualifie ce sujet contemporain tenaillé entre la nécessité d'un lien à son environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la singularité, entre l'identité et l'apprentissage de l'Autre. Il définit le sujet comme un objet de négociations. »<sup>347</sup>*

Bourriaud rajoute que la pensée du radicaire permet de se défaire sans dommage de ses racines premières pour se ré-acclimater, se ré-adapter, préférant ainsi à l'incarnation le jeu des panoplies, les identités successives et les abris éphémères. La pensée du radicaire met ainsi l'accent sur l'itinéraire, le parcours, les surfaces traversées, dans lesquels « le sujet radicaire se présente ainsi comme une construction, un montage : autrement dit une œuvre, née d'une infinie négociation. »<sup>348</sup>

Dans ce qui relève du processus de création, la traduction ne relèverait pas seulement d'un original (forme, objet, langage, espace, élément culturel) ou d'un traducteur mais à la fois de l'un et de l'autre. Le processus inclurait ensuite un troisième élément essentiel qui, lui, relèverait de l'entre-deux et de l'entrelacement, comme nous

---

<sup>347</sup> Bourriaud Nicolas, *Radicaire – pour une esthétique de la globalisation*, op.cit., p. 58

<sup>348</sup> *Ibidem*, p.63

l'avons déjà évoqué précédemment. Cette variation apportée par la notion de radicant permet, nous semble-t-il, d'enrichir nos outils conceptuels et critiques en offrant une notion fondamentale, celle du processus de traduction.

Cette notion de traduction que nous relevons chez Bourriaud et que le dramaturge en danse Guy Cools<sup>349</sup> interprète comme un processus inhérent à tout acte de création, nous renvoie à l'idée que toutes sources d'inspiration doivent être « traduites » dans et par l'univers, le(s) langage(s) et la/les culture(s) de l'artiste. Dans ce processus, ce qui importe n'est pas la fidélité à la source d'origine mais bien plutôt l'introduction dans l'espace d'arrivée de nouveaux éléments permettant la création d'un nouveau langage. Comme nous avons pu le remarquer dans les exemples donnés en début de recherche, les notions de corps, incluant les types de présence et les écritures qui peuvent en découler, incorporent les connaissances d'autres disciplines artistiques, d'autres ères culturelles ou d'autres ères de recherche, comme l'anthropologie.

Brigitte Gauthier, déjà citée dans la partie dédiée à la *Tanztheater* de Pina Bausch, précise que « la meilleure façon de lutter dans un rapport de force – c'est le rapport qui peut s'engager dans un acte de traduction<sup>350</sup> - consiste à s'appropriier le langage de l'autre, en saisir les règles, en connaître les détours, les subtilités et savoir s'insinuer dans les failles [...] »<sup>351</sup>. Ce que nous avons appelé une errance dans le processus de création, une déterritorialisation, un voyage et que nous pourrions aussi appelé un détournement. C'est au travers de cette focale multidimensionnelle que nous allons maintenant aborder l'écriture *francopolyphonique* de Koffi Kwahulé.

### **La *francopolyphonie* de Kwahulé: un acte de traduction *radicant***

L'écriture de Koffi Kwahulé, et par là sa propre histoire au sein de l'histoire contemporaine, porte les traces des flux et échanges sociaux et culturels des espaces de la mondialisation. Elle prend d'abord racine(s), comme le souligne Fanny Le Guen en

349 Cools Guy, *De la dramaturgie du corps en danse*, in *Mettre en scène aujourd'hui*, Cahiers de théâtre jeu, Numéro 116, 2005, [revue en ligne], URL: [id.erudit.org/iderudit/24810ac](http://id.erudit.org/iderudit/24810ac)

350 Commentaire inséré par nous-mêmes

351 Gauthier Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, *op.cit.*, p. 165



introduction de sa thèse « Belles de Jazz »<sup>352</sup>, dans le jazz qui a su « [...] éclairer sa condition d'immigré, qu'il partage avec sa diaspora, et qui rejaillit, dans son écriture, sous la forme d'une tension transatlantique. » Cette écriture, comme nous l'avons évoqué à plusieurs moments de cette recherche, porte en elle à la fois la source et le résultat d'une résistance au mouvement global de la mondialisation. Et c'est donc dans cette résistance-imprégnation qu'elle peut se définir à la fois comme une écriture de la Mondialité et comme une écriture radicante.

L'écriture de Kwahulé s'organise autour d'une imprévisibilité, d'une imprédictibilité et d'un refus d'assignation. Elle se sert et fait sienne cette abolition des frontières induite par les espaces mondialisés, et se constitue dans une identité mouvante insérée dans le flux incessant des échanges. Glissant soulignait justement, dans son *Introduction à une poétique du Divers*<sup>353</sup>, cette nécessité qu'il nommait « baroque » d'inventer des formes multiples dans le panorama foisonnant où prolifèrent toutes les langues et les cultures du monde en se rencontrant, se heurtant, se mêlant, se repoussant aussi. « *Le monde se créolise* » expliquait encore Edouard Glissant, « c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémissibles [...] »<sup>354</sup>.

L'intensification des flux migratoires<sup>355</sup> et des flux financiers, la banalisation de l'expatriation, l'explosion du tourisme de masse mais aussi la densification des réseaux de communication ont dessiné peu à peu ce qu'on pourrait nommer de « nouvelles cultures transnationales ». Dans ce contexte, Bourriaud explique que « [...] nous ne pourrions défendre la diversité qu'en la hissant au niveau d'une valeur, au-delà de son attraction exotique immédiate et des réflexes conditionnés de conservation, c'est-à-dire à la constituant en catégorie de pensée. »<sup>356</sup>

---

352 Le Guen Fanny, *Belles de jazz - Voix et violences des figures féminines dans l'œuvre de Koffi Kwahulé*, position de thèse, thèse de doctorat sous la dir. de Denis Guénoun, École doctorale III, Littératures françaises et comparée, Université Paris Sorbonne, 2012, [Introduction]

353 Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, op.cit. p.38

354 Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, op.cit, p.15

355 Bassi Marie, Fine Shoshana, *La gouvernance des flux migratoires "indésirables"*, Revue *Hommes et migrations*, 1304-2013, 77-83

356 Bourriaud Nicolas, *Radicant – Pour une esthétique de la globalisation.*, op.cit, p.21

L'écriture de Kwahulé est portée par les sons et les rythmes qui déplacent et transforment sans cesse la structure de la langue. Elle est ainsi parcourue d'un élan, d'un mouvement susceptibles de s'imposer comme un exemple phare du renouveau de l'écriture (notamment théâtrale) de langue française aujourd'hui. Ce renouveau s'inscrit dans la lignée des auteurs issus de la diaspora (Antilles, Océan Indien, Afrique, Maghreb, Québec) mais aussi d'auteurs écrivant et vivant dans les pays africains. Dans un entretien<sup>357</sup> mené par Sylvie Chalaye, Kwahulé explique que dans sa condition *diasporique*, il se retrouve à la fois «adossé à l'Afrique», mais qu'en même temps il lui faut construire, dans l'espace actuel (la France), quelque chose d'inouï. Il s'agit pour lui de créer un autre espace culturel et spirituel qui n'est pas la reconstruction nostalgique de l'espace d'où il vient. Kwahulé porte en lui, de cette manière, l'héritage des écrivains «débroussailleurs» et «trituteurs» de langue de la période post-coloniale, comme Sony Labou Tansi, Amadou Kourouma, écrivains africains ou encore Aimé Césaire et Gontran-Damas, écrivains caribéens, pour ne citer qu'eux. Il s'inscrit, dans notre contemporanéité, au sein des mêmes espaces de recherche d'une langue francopolyphonique, aux côtés de Edouard Glissant, bien sûr, mais aussi Patrick Chamoiseau, Kossi Efoui, Amin Maalouf, Salman Rushdie, Nancy Houston, Dany Laferrière ou encore Frankétienne, dans cette filiation revendiquée à une écriture ouverte aux influences du *Tout-Monde*.

De cette manière, Kwahulé revendique une non-assignation dans son identité d'écrivain, qu'il envisage comme plurielle. Il est alors important de spécifier que si on voulait employer le terme d'«écrivain ivoirien» pour identifier l'auteur, on n'identifierait en rien son écriture qui, elle, est traversée par de multiples sources et apports. Kwahulé, tout comme les écrivains cités plus haut, ont créé et délié une pensée, une attitude, un type de rapport au monde qui ont contribué à ébranler de nombreux repères concernant les littératures et les identités artistiques. Ils ont commencé à ouvrir un espace pour ce qui allait devenir ce que Glissant a appelé une *identité-monde* et que nous nommons de notre côté dans ce chapitre une *identité radicante*, en nous référant à Bourriaud. Au travers de ces écrivains, la langue française, sortie de la gang du classicisme et de sa

357 Chalaye Sylvie, entretien avec Koffi Kwahulé, *Immigration et conscience diasporique*, in *Diaspora: identité plurielle*, revue Africultures, *op.cit.*, p.p. 159-163

vieille et longue histoire tumultueuse avec l'histoire coloniale, a cherché et a élaboré une nouvelle manière de s'écrire et de se dire, une nouvelle façon de voir et de penser le monde.

Lorsqu'on parle d'ouverture dans l'écriture de Kwahulé et des multiples apports qui la traversent, on dégage ainsi l'idée du déplacement qui occupe tout cette deuxième partie de notre recherche. Dans sa démarche artistique, le point de vue de Koffi Kwahulé s'est ainsi peu à peu déplacé d'une conscience africaine vers ce que Sylvie Chalaye a pu nommer «une conscience *diasporique*», dans la façon de penser le monde et de l'écrire. Ses mots ont donné ainsi chair à son oeuvre en explorant la notion de « l'entre-deux », cette faille entre ce que l'on était et ce que l'on devient, comme nous l'avons remarqué dans l'entretien de Kwahulé (p.133), mené par Sylvie Chalaye dans la revue *Africultures*. Un entre-deux inquiétant et stimulant où tout est à reconstruire, à faire naître à nouveau. On pourrait définir ainsi l'écriture de Kwahulé comme relevant de l'expérience, expérience de l'écriture, expérience du lecteur et du spectateur: rien dans cette écriture ne lui dit quel chemin est à suivre. Il y a ouverture, il y a pulsation, il y a mise en mouvement et un déplacement peut s'effectuer. Au lecteur ou au spectateur de dessiner son propre chemin pour élaborer, grâce à son ressenti, une compréhension propre. Koffi Kwahulé défend ainsi une écriture et une identité en mouvement, à la fois plurielle et complexe. Dans cette complexité qui le caractérise au sein de son écriture, Kwahulé met en crise le regard que nous posons sur le monde dans lequel nous vivons. Il met en crise également la langue française en la traversant de part en part avec sa propre vision, sa recherche incessante d'une langue autre. En se déplaçant de l'endroit où on pourrait vouloir l'assigner, il contraint celui qui le lit ou qui assiste à ses pièces à se déplacer.

*« Je peux me tromper/ Je me trompe peut-être./ Peut-être que je me./ Probablement./ Je me./ Je me plante./ Je me./ Je me goure./ Je me./ Je me fourre le doigt, toute la main./ Et même, ne mégotons pas,/tout le bras dans l'oeil./ Certainement jusqu'à l'épaule./ Mélidéscha me dit toujours/ Tu es un agneau et/ les agneaux ne comprennent rien aux femmes./ Mais quelque chose me dit que. »<sup>358</sup>*

---

<sup>358</sup> Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat, op.cit.*, p.89

Lorsqu'on parle d'espace francophone et de francophonie pour tenter de définir l'écriture et la langue de Kwahulé, nous devons ainsi nous poser la question de la langue française, de ses espaces et de son devenir. Ces vingt dernières années, s'est dessinée dans l'espace littéraire français une forte présence des écrivains «dits francophones», comme Kwahulé. Des prix prestigieux (notamment sur l'année 2006) ont été décernés à des écrivains francophones, tels le Goncourt, le Renaudot, le prix de l'Académie Française ou encore le prix Fémina. Les écrivains de la «marge» ou de la périphérie - si on envisage la métropole comme le centre - en y accédant, décentrent et déplacent ce centre en y intégrant le monde. On peut ainsi dire que la langue française s'est déplacée vers la marge (depuis l'époque coloniale) et que la marge aujourd'hui, par le biais de ces écrivains, revient vers le centre créant à la fois un brouillage et une abolition des frontières où la langue ne peut continuer à se maintenir, sans créer des frictions entre les anciens et nouveaux tenants de l'idiome. C'est dans ce nouvel espace de la langue qu'apparaîtra ce que nous nommons, à la suite de Cerquiglini, une *francopolyphonie*<sup>359</sup>. Ce dernier évoquait l'apport de la pensée glissantienne, notamment le concept de créolisation, dans la construction d'un nouvel imaginaire des langues.

«[...] il s'agit d'avoir au cœur l'intuition active de la créolisation, dans l'esprit la conscience qu'elle fut à l'œuvre tout au long de l'histoire de cette langue. Pour cela le rôle des créateurs est exemplaire et décisif. »<sup>360</sup>

Cette situation nouvelle a fait proclamer aux écrivains, considérés comme francophones, la naissance d'une littérature-monde qui se souhaitait sortie du carcan traditionnel de la littérature française comme modèle de référence. Ces écrivains ont ainsi signé en 2007 le manifeste *Pour une littérature monde en français*<sup>361</sup> - qui a donné lieu ensuite à une parution chez Gallimard<sup>362</sup>. Ce manifeste a été signé par quarante-quatre écrivains dont Tahar Ben Jelloun, Edouard Glissant, Nancy Huston ou encore Wajdi Mouawad, Amin Maalouf et bien sûr Koffi Kwahulé. Tous ces écrivains ont en commun la particularité d'être des auteurs de l'entre-deux et de l'exil, parlant et écrivant

<sup>359</sup> Terme utilisé par Bernard Cerquiglini dans un article sur Edouard Glissant, publié dans « Mondes Francophones », avril 2006

<sup>360</sup> Cerquiglini Bernard, *Francopolyphonie du Tout-Monde: penser la francophonie avec Edouard Glissant*, revue Mondes Francophones, [article en ligne], 14 novembre 2016, URL: <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/francopolyphonie-du-tout-monde-penser-la-francophonie-avec-edouard-glissant/>

<sup>361</sup> Manifeste *Pour une littérature monde en français* paru dans *Le Monde des Livres*, le 16 mars 2007

<sup>362</sup> Le Bris Michel, Rouaud Jean, sous la dir., *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif, collection Hors-série Littérature, Éditions Gallimard, 2007

plusieurs langues, avec une langue commune, le français. Se dessine ainsi, dans cette proclamation de la naissance d'une littérature-monde, un devenir de la langue française où se trouvent mis en avant les apports et les métamorphoses qui l'habitent dans une constante évolution. C'est dans cette évolution et cette transformation que nous retrouvons finalement les processus de traduction tels que nous l'avions soulevé au travers de la pensée de Bourriaud. Pour les écrivains du manifeste, à la fois *francopolyphones et francopolygraphes*, la langue doit se libérer pour s'ouvrir au dialogue des cultures, en dehors de toute forme d'impérialisme culturel et linguistique, et en dehors de toute uniformisation. Dans le préambule de la charte de la Francophonie du 23 novembre 2005, on peut lire justement:

«La langue française constitue aujourd'hui un précieux héritage commun qui fonde le socle de la Francophonie, ensemble pluriel et divers. Elle est aussi un moyen d'accès à la modernité, un outil de communication, de réflexion et de création qui favorise l'échange d'expériences [...]»

A la lecture de ce extrait, il serait envisageable que le manifeste *Pour une littérature monde en français* puisse s'inscrire dans la charte de la Francophonie. Pourtant, une séparation s'opère entre les présupposés d'une francophonie ouverte sur la diversité et les échanges d'expériences - mais toujours porteuse de valeurs universalisantes - et les écrivains *francopolyphones* signataires du manifeste *Pour une littérature-monde en français*. Ce dernier stipule effectivement une ouverture sur le monde comme la Francophonie peut l'annoncer mais, il s'en différencie en y ajoutant un caractère transnational: dialogue sans hiérarchie des cultures, des langues et des langages en dehors de toute forme d'impérialisme culturel. Les tenants d'une littérature-monde affirment ainsi la nécessité de sortir d'une conception ethnocentrée de la littérature. Ils ouvrent ainsi le débat sur l'approche de la langue française – nous pourrions dire des langues françaises - et les modalités de son devenir. Nous percevons la tension entre conservation et purisme de la langue, d'un côté, et ouverture sur à la fois la diversité, la traduction, la *créolisation* et l'abolition des frontières langagières, d'un autre côté. Cependant, au-delà des ressorts politiques qu'engage une réflexion sur la francophonie, la question pour les deux parties reste l'enjeu central d'une langue pensée, imaginée, parlée et écrite. Et c'est dans cet espace que la création prend tout son sens.

Comment une langue vit-elle grâce à ce travail de création chez ces écrivains? Comment évolue t-elle? Quelle peut-être son histoire au travers des multiples apports qu'elle a reçu et reçoit tout au long de son existence, dans sa fonction de communication, de symbolisation, de rencontre et d'imaginaire ? Peut-être est-il nécessaire de se souvenir ici que seules les langues *mortes* ne se transforment plus? La langue française et ses devenir sont au centre des préoccupations de celles et ceux qui créent dans cette langue. Cette crise, cette remise en question donnent à penser que la langue française tout en vivant de ce qui la forme aujourd'hui, doit continuer à s'adapter, à se métamorphoser, à s'acclimater. Elle doit continuer à effectuer des passages, des actes de traduction. et l'écriture *radicante* de Kwahulé, tout comme les écritures scéniques des artistes de notre corpus, peuvent aider à faire avancer ces questionnements.

Ces processus de création œuvrent pour une ouverture qui se veut transfrontalière et transculturelle et qui, dans ses déplacements, annonce l'émergence d'esthétiques *radicantes*, inscrites dans cette *Mondialité* chère à Glissant. En restant proche de cette pensée, d'ailleurs, on peut observer que ces déplacements amènent à prendre acte de la nécessité d'un décroisement de la pensée, des pratiques d'écriture et des symboles que les écrivains signataires du manifeste exposent de cette manière: « [...] La langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit ».

Ces processus, inscrits dans la condition de la figure de l'errant, peuvent s'accompagner, comme nous l'avons analysé par le biais de la pensée de Bourriaud, d'un nouveau mode éthique, celui de la traduction. Comme Bourriaud l'a remarqué, toute traduction renferme une adaptation du sens, un passage d'un code à un autre qui implique que l'on maîtrise et que l'on s'ouvre au moins à deux langages, deux cultures, deux esthétiques, deux héritages. Et dans ce transcodage, rien ne va de soi, l'imprévisible a force de loi. C'est sur ce point, également que l'on reviendra au concept de *créolisation*. Dans *Introduction à une poétique du Divers*, Glissant expliquait que

« Le langage du traducteur opère comme la créolisation et comme la Relation dans le monde, c'est à dire que ce langage produit de l'imprévisible. »<sup>363</sup> En faisant acte de traduction, on accepte ainsi une possible opacité de sens, on accepte une part d'indicible et d'inattendu car toute traduction - inévitablement incomplète puisque fruit d'une nécessaire interprétation - laisse derrière elle des restes. La traduction peut donc se définir comme un déplacement en ce qu'elle fait bouger le sens et donne à voir des tremblements.

Les écritures relevant de ces tremblements ont ainsi acquis leur particularité dans la force et la surprise de l'improvisation, de l'adaptation et de la réinterprétation, en fabriquant des modes d'échanges entre les signes et les formes, les rythmes et les espaces. Dans ces écritures, les voix et les corps déploient des formes de pensée et de représentations dans le chaos du monde et permettent de faire exister une parole libératrice, d'ouvrir des espaces d'expression qui pourront être sans cesse contestés, remis en question, et sans cesse renouvelés. Ces écritures tendent toujours vers la surprise, vers l'inconnu, vers cet espace où les formes (mots, corps, images, représentations) portent, s'étendent et résonnent comme autant de sons et de sens cachés qui se révèlent peu à peu, dans l'avancée. La philosophe Manola Antonioli, parlant de l'instabilité et du déséquilibre comme formidables possibilités de recommencement et de transformation, avance qu'« [...] il faudra probablement renoncer à l'illusion d'une unité d'avant la séparation, d'une origine perdue, et à la nostalgie d'un fondement stable et définitif, il faudra apprendre à accepter la persistance du chaos et de ses devenirs incessants au sein du monde et de la pensée.»<sup>364</sup> Les esthétiques *radicantes* se positionnent dans cette instabilité féconde, en voyageant dans l'espace et le temps, en créant des «cartographies alternatives du monde contemporain»<sup>365</sup>, mettant en route des objets de pensée en les insérant dans une multitude de chaînes, de réseaux, d'archipels, diluant ainsi leur possible origine dans la multiplicité. Elles se définissent ainsi, comme le souligne Bourriaud, par des passages de «[...] signes à travers des territoires hétérogènes, et par le refus de voir la pratique artistique assignée à un champ spécifique, identifiable et définitif.»<sup>366</sup>

---

363 Glissant Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, op.cit., p.45

364 Antonioli Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, op.cit., p.255

365 Bourriaud Nicolas, *Radical – Pour une esthétique de la globalisation*, op.cit., p. 146

366 *Ibidem*, p.p. 153-154

#### 1.4 Un processus de création anthropophage: du tabou au totem

##### Tabou I.

Brésil, épisode fondateur. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, des Indiens Caeté dansent autour d'un feu où ils font cuire le corps dépecé du premier évêque du Brésil, l'Evêque Sardinha. Celui-ci avait fait naufrage sur cette *terra incognita* tout récemment conquise, où il était venu entreprendre la catéchèse des populations indigènes, au nom de l'Eglise portugaise.

##### Tabou II.

Brésil, XVI<sup>ème</sup> siècle toujours. Un aventurier allemand, du nom de Hans Staden, est capturé par les Indiens Tupinamba. Il est lui aussi dévolu à la dévoration lors d'un banquet rituel. Mais, le moment venu, les Tupinamba décident de l'abandonner: ils sentent en lui un manque de bravoure qui enlève à sa chair toute saveur. L'appétit anthropophage ne peut alors être rassasié. Chair triste ne convient pas.

Selon la légende, dévorer l'évêque Sardinha aurait permis aux *Caeté* de s'approprier la puissance de l'étranger. Dans l'acte II, décider de ne pas manger l'aventurier « Staden », aurait empêché les *Tupinamba* d'être contaminés par sa lâcheté. Beaucoup plus tard, dans les années 1920, ce mythe a été réactivé et utilisé par les avant-gardes modernistes *paulistas* (de la ville de São Paulo) dans la prolongation de la Semaine d'art moderne, en février 1922. Le mouvement *anthropophagique* brésilien naissait. Oswald de Andrade (1890 – 1954), une des têtes de file du mouvement, allait ensuite écrire le *Manifeste Anthropophage* (1928) et prononçait cette phrase emblématique du mouvement: «*Tupy or not Tupy* (du peuple indien Tupi-Guarani), *that is the question.*» De même que les indigènes Tupi-Guarani dévoraient leurs «bons» ennemis et se nourrissaient de leurs qualités, le mouvement *anthropophagique* brésilien des années 20 reprenait à son compte cet acte de dévoration de l'étranger. Ils s'approprièrent ainsi sa force vitale, commémorant dans un rituel endogène, la dévoration d'un élément exogène. L'autre, qui est avalé, digéré, transformé et qui donne ainsi force de transformation à celui qui l'ingère, est un «autre» qui est admiré. Ses



qualités sont donc amener à se mêler au soi, un soi qui au terme de ce processus qui ne peut être qu'inachevé, de dévoration/digestion/transformation, ne sera plus le même. Dans ce mouvement artistique et éthique, la culture européenne devait être dévorée, comme pouvait le faire São Paulo, cette grande ville (gigantesque aujourd'hui), dévorant les étrangers, les immigrés pour les transformer en Brésiliens. Cette dévoration, qui aurait pu être synonyme d'une dérive identitaire et nationaliste, se revendiquait paradoxalement xénophile. En effet, une fois le processus d'ingestion terminé, il était alors question de l'exporter pour le faire partager aux autres.

*« En tant qu'événement pur consistant à anéantir et à assimiler son autre, elle [l'anthropophagie] a un caractère performatif particulièrement exploité par la parole d'Oswald de Andrade qui supprime, raie d'un trait de plume ou d'un coup de dent la contradiction : « J'ai demandé à un homme ce qu'était le Droit. Il me répondit que c'était la garantie de l'exercice de la possibilité. Cet homme s'appelait Galli Mathias. Je l'ai mangé. »<sup>367</sup>*

Le mouvement *anthropophagique* introduit ainsi la notion de performativité en même temps que celle de flexibilité et de fluidité dans la pensée de l'identité. Il décourage ainsi toute tentation à la fixité et à l'immuabilité. Cette métaphore *anthropophagique* - qui permet de comprendre à la fois le Brésil des années 20 et de ses avant-gardes, et le Brésil contemporain formé au travers de différentes vagues d'immigration, de métissages et de rencontres depuis le XVIème siècle - accepte de cette manière de s'ouvrir à une pensée de la métamorphose, de la relation et de la traduction d'un langage dans un autre qu'il soit idiomatique, textuel, culturel ou artistique. Ce mouvement permet, par ailleurs, d'aborder la rencontre des cultures sans connotation identitaire, en enlevant toute hiérarchisation en terme de supériorité ou d'infériorité, de source ou d'origine, et donc en enlevant tout concept de pureté. Il peut être ainsi une des approches pour appréhender les processus d'hybridation culturelle et artistique à l'œuvre sur la scène contemporaine. Cette approche, que nous entendons aussi comme code de lecture et code de traduction, se développera donc ici sous le signe de la « dévoration » ; dévoration d'une altérité à la fois multiple et variable qui engendre des processus inépuisables de création, mais aussi de récréation, de la réalité de soi et de

---

367 Riaudel Michel, *Faut-il avoir peur de de l'anthropophagie?*, Communication lors des journées organisées par le Collège international de Philosophie, *Brésil-Europe : repenser le mouvement anthropophagique*, Paris, Maison de l'Amérique latine, 20 et 21 juin 2007, p.7

la réalité du monde qui nous entoure.

«[...] Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage.  
[...] Filiation. Le contact avec le Brésil Caraïbe. Ori Villegaignon print terre.  
Montaigne. L'homme naturel. Rousseau. De la Révolution française au Romantisme,  
à la Révolution bolchéviste, à la Révolution surréaliste [...] »<sup>368</sup>

Nous prendrons ici deux exemples, se situant à quarante ans d'intervalle de l'histoire culturelle du Brésil et relevant de cet héritage anthropophage : la religion d'umbanda (créée à la fin des années 20) et le mouvement artistique Tropicaliste (créé à la fin des années 60).

### Umbanda et Tropicalisme

La signification de la création de la religion d'umbanda (dont le nom officiel est « spiritisme d'Umbanda ») n'est compréhensible que si, justement, on l'insère dans la droite ligne du mouvement moderniste et *anthropophagique* qui l'a précédée. L'Umbanda naît, en effet, à la fin des années 20, créée par des intellectuels brésiliens, dans le sud-est du pays (région de São Paulo), juste après la création du *Manifeste Anthropophage* de Oswald de Andrade (1928). Cette nouvelle religion combine à elle seule plusieurs éléments d'une grande diversité religieuse et culturelle. Il s'agit pour celle-ci d'incorporer et de célébrer de manière rituelle au moins trois des composantes de la nation brésilienne (les indiens, les africains et les portugais) ainsi que d'autres composantes « hors sol », étrangères. Elle procède donc par un entremêlement et des transformations en s'appuyant sur le spiritisme français d'Allan Kardec pour réinterpréter cette multitude d'apports qu'elle récupère, attrape (et dévore) : les esprits indiens tels que les *caboclos*, la *macumba* d'origine africaine bantoue, les divinités arrivées d'Afrique de l'Ouest avec les esclaves : *orixas* issus du *candomblé*, les saints protecteurs de la religion catholique (dont deux des plus populaires au Brésil : Saint-Georges et Saint-Antoine), les divinités orientales mais aussi des symboles maçonniques et hébraïques.

---

368 De Andrade Oswald, *Manifeste Anthropophage*, extraits, écrit en 1928, traduit du portugais par Lorena Janeiro et édité par la présente dans la collection Pile ou Face, Paris/Bruxelles, Editions Blackjack, 2011 [pour la version française]

Nous nous trouvons ainsi à la fois devant une religion mais aussi devant une façon de voir le monde, de se comporter, de développer un imaginaire en étant, selon les cas et en fonction des entités que l'on *incorpore* pendant la cérémonie (on utilise le terme *chevaucher* dans le *candomblé*), un homme ou une femme, un indien (autochtone), un portugais blanc ou un africain noir, un enfant, un adulte ou un vieillard, un païen ou un chrétien, un sauvage ou un civilisé, et tout cela sans peur de se perdre soi.

En fait, la résolution de cette ambiguïté au sein de cette multiplicité d'identités se dessine au travers du culte lui-même où sont présents à la fois chants, musiques, danses et transes, dans l'acceptation de cette culture aux multiples facettes qu'est la culture brésilienne<sup>369</sup>.

Afin de continuer à illustrer la fécondité des imbrications et des traductions culturelles à l'œuvre au Brésil, nous allons nous pencher maintenant sur le mouvement *Tropicaliste*<sup>370</sup> qui puise lui aussi sa force créatrice, tout comme la religion d'umbanda, dans une « dévoration » et une mise en relation critiques des éléments provenant de sources culturelles très diverses.

Le *Tropicalisme* est, pour sa part, une tendance esthétique née à la fin des années 60. Il s'établit tout d'abord au sein de la musique populaire brésilienne (MBP) et atteint par, voie de conséquence, un très large public. C'est en 1967, lors du 3<sup>ème</sup> Festival de Musique Populaire de la chaîne télévisée *TV Record* à São Paulo que deux des figures de proue du mouvement vont se faire connaître, les musiciens Caetano Veloso et Gilberto Gil. L'origine du nom qui a été donné au mouvement à cette époque provient du titre d'une chanson de Caetano Veloso intitulée *Tropicália*. A cette période, plusieurs artistes dans des domaines différents tels que le cinéma, les arts plastiques, le théâtre ou encore la poésie partageaient les mêmes préoccupations esthétiques que les musiciens *tropicalistes*. Nous citerons à titre d'exemples les mouvements proches du *Tropicalisme* : le *concrétisme*, la poésie *concrète* ou encore le Teatro Oficina, sous la houlette du plasticien Helio Oiticica, de l'écrivain Augusto de Campos, et du dramaturge

---

369 Une partie des sources documentaires sur le Brésil et l'umbanda a été puisée dans l'ouvrage de François Laplantine et Alexis Nouss: *Metissages – de Arcimboldo à Zombi, op.cit.*

370 Une partie des sources documentaires sur le Tropicalisme a été puisé chez Olivieri-Godet Rita, *Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique, la littérature et le cinéma brésiliens : un dialogue fécond, Amerika* [article en ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 25 juillet 2010, URL : <http://amerika.revues.org/1086> ; DOI : 10.4000/amerika.1086

José Celso Martinez, pour ne citer qu'eux.

Le point de départ du mouvement *Tropicaliste* relève d'une perspective contenant un ensemble de composantes culturelles à tendances antagonistes, voir conflictuelles. Elle place côte à côte les éléments les plus hétéroclites au sein d'un ensemble composite où vont se côtoyer kitsch et raffiné, modernité et archaïque, local et global. On pourrait ainsi parler, comme le précise Rita Olivieri-Godet, « d'un regard panoramique qui se pose sur les choses »<sup>371</sup> à la fois pour les contempler, les critiquer, les célébrer et les transformer. Ces processus d'emmêlement et de collage accumulent des éléments disparates dans un langage discontinu et parfois chaotique. Images et discours s'entrecroisent, en exacerbant ce qu'il y a de fragmentaire et parfois violent dans l'expérience urbaine – ce mouvement ayant pris sa source puis son essor dans l'espace urbain. Par ailleurs, cette tendance cosmopolite et urbaine du *Tropicalisme* se manifeste par l'intégration du *pop'art* et se tourne résolument vers l'avant-garde américaine. Les *tropicalistes* expriment ainsi, au contraire de leurs prédécesseurs modernistes, un refus de la culture classique européenne qui se confond, pour eux, avec une conception élitiste et conventionnelle de l'art. De ces échanges productifs, que nous appellerons « dévorations », découle la constitution d'un mouvement artistique collectif capable d'ébranler les anciens codes et langages artistiques, en premier lieu dans la musique mais également, comme nous l'avons vu plus haut, dans la littérature (notamment la poésie), le cinéma, le théâtre et les arts plastiques.

*« Du Modernisme au Tropicalisme il y a tout un parcours anthropophage qui permet de les rapprocher. Tous deux sont marqués par l'ambition de réaliser une réinterprétation de la culture brésilienne. Ils ont en commun une façon de se tourner vers la réalité du pays, en la regardant d'un œil qui revêt une dimension anthropologique. »*<sup>372</sup>

Dans tous les champs qu'il recouvre, ce regard panoramique effectué par le *Tropicalisme* ne refuse pas de voir ce qui là, devant lui, et s'expose comme autant de données et de modalités complexes d'un réel exacerbé. La déstructuration et l'emmêlement formels pratiqués par le *Tropicalisme* devient ainsi une pratique

---

371 *Ibidem*

372 *Ibid.*

subversive. Elle impose, par le fait esthétique, un nouveau fonctionnement aux différents langages artistiques qu'elle initie ou côtoie. Elle participe de cette façon à l'émergence d'un nouveau regard sur la réalité qui l'entoure.

Dans ces deux mouvements des avant-gardes brésiliennes du XX<sup>ème</sup> siècle, nous retrouvons cette volonté de créer des imaginaires qui pratiquent la décontextualisation, la déterritorialisation, la déstructuration et la restructuration des langages tels que les propose les espaces de la *Mondialité*, de la *Créolisation* et ceux de la *Relation*, tels que formulés par Glissant. Le brouillage des références, la confusion des registres culturels, le chevauchement du vécu et de la fiction, la pratique du mixage/*remixage* sont autant de traits issus d'un univers fractal ou *archipélitique* formé par le contact des mondes. Nous retrouvons ces mêmes pratiques dans les processus de création et les écritures des artistes de notre corpus qui appellent à penser la création dans une modulation et une alternance d'hybridité culturelle et de trans-territorialité. Enfin, le mouvement *anthropophagique* brésilien nous permet - au-delà d'un mode éthique spécifique de penser la relation à l'autre et plus spécifiquement de penser la relation à l'autre dans l'acte de créer – de renouer pleinement avec la corporéité, dans les représentations et les écritures du corps, objet de cette recherche. Nous reprendrons donc ici pour émailler notre propos, deux pièces de Robyn Orlin, *Daddy, I've seen this piece six times before...*(1998) et *Rock my tutu* (2002).

### **Figures classiques dévorées: les tutus de Orlin**

*«Plutôt que briser les vitres du palais académique du sens, et ainsi donner valeur au construit, célébrer, en forçant le trait, le travail d'in-consistance du devenir.»<sup>373</sup>*

Si le ballet classique et la figure de la ballerine sont très souvent explorés dans les pièces de Robyn Orlin, notamment dans les deux pièces que nous allons aborder, ce n'est pas pour les ridiculiser, ni pour les pasticher. Orlin tente plutôt de déplacer le regard et de transgresser les codes, en rappelant que ces figures «classiques» ne sont que des importations qui, dans le cas de l'Afrique du Sud et de son régime de l'apartheid, relèvent d'une violence coloniale. Orlin propose alors, avec l'aide de ses interprètes aux

---

<sup>373</sup> Laplantine François, Nouss Alexis, *op.cit.*, p. 591

identités multiples (blanches et noires, femmes, hommes et transsexuel(le)s, gros et maigres) un montage par collages qui éclate la narration et le discours, en s'emparant des corps pour créer de nouveaux espaces de représentations. Dans *Daddy, I've seen this piece six times before...* la danse est convoquée en incluant tous les styles, ballet classique compris, pour justement pouvoir transgresser tous les styles. La danse devient alors politique autant que poétique, prise en charge par des performers, des acteurs et des danseurs.

Cette hybridité des langages présente chez Orlin transforme les différences en égalités et inversement, brisant et réunissant en même temps, et dans le même lieu (la scène), ces deux aspects dans une simultanéité apparemment impossible. Se faisant, Orlin fait intervenir ces nouvelles représentations comme force de subversion, en mettant en oeuvre un acte de transformation et de traduction. Son travail s'inscrit ainsi dans une double voie, à la fois de transformation et de résistance, que l'on retrouve dans la vision anthropophagique du brésilien Oswald de Andrade. Orlin utilise ainsi ce que Andrade appelle la transformation du «tabou en totem»<sup>374</sup> en réinvestissant le champ de la figure de la ballerine classique et du ballet (le tabou) pour le transformer, réalisant ainsi son propre «totem»: une destruction créatrice, une dévoration qui stimule la ré-création constante, violant l'intouchable et rompant avec les limites, les frontières et les catégories.

*«La désacralisation anthropophagique n'implique pas l'irrespect mais un rapport d'égal à égal, de totem à totem, où s'abolissent les hiérarchies.»*<sup>375</sup>

Dans la pièce *Rock my tutu*, Orlin explore et « dévore » encore une fois le ballet classique avec *Le Lac des Cygnes*. Dans cette création, la chorégraphe mêle plusieurs figures, allant des figures classiques du ballet au grotesque, à la « belle » ballerine et la « moche », en passant par des figures de femmes « primitives » ou « civilisées », animales ou *machiniques*. De cette façon, Orlin déjoue les attentes de la figure archétypale de la féminité intériorisée par la ballerine classique. Elle attire également l'attention - transgression du tabou - sur les organes sexuels des danseuses, par exemple

---

374 De Andrade Oswald, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Éditions Globo, [2ème édition], 1995, p. 101

375 Riaudel Michel, *Faut-il avoir peur de de l'anthropophagie?*, op.cit., p.9

lorsque celles-ci s'assoient face au public pour se rajouter des chaussons de danse, révélant ainsi, dans les froufrous de leur tutu volumineux, leurs entre-jambes. Le tabou de la distance sacrée du ballet classique est transgressé également par la proximité des interprètes avec le public, dans une abolition du quatrième mur cher à Orlin. Il y a ainsi à la fois une réévaluation de la relation public-danseuse et du statut de la ballerine comme objet spectaculaire. La ballerine chez Orlin n'est plus une belle et gracieuse apparition résistant à tous contacts tactiles (et donc sexuels). Elle noue une relation intime, organique et charnelle avec le public. Et se faisant, en perdant son caractère éthéré (et d'une certaine manière virginal), elle descend de son piédestal. Les danseuses du *Lac des Cygnes*, dans *Rock my tutu*, s'animalisent ainsi de manière bien plus subversive que dans le ballet du répertoire classique, en explorant la métamorphose de la femme en oiseau. Orlin manifeste ainsi une volonté à la fois poétique et politique d'expérimentation de la limite (ou de la frontière) qui accompagne une dynamique de création de nouveaux territoires esthétiques.

On retrouve ce même sens de la subversion où les tutus se retrouvent dévorés, déformés, réinterprétés dans la pièce *L'allegro, il penseroso ed il moderato* que Orlin travaille avec des danseurs de l'opéra de Paris. Dans cette création que la chorégraphe élabore au sein de l'opéra de Haendel, les danseurs classiques sont à leur tour dévorés par l'univers de Orlin qui, se faisant, transgresse les codes de la danse classique pour composer une création *anthropophagique*.

### Figures de dévoration dans *Misterioso-119* de Kwahulé

« Le manifeste anthropophage vaut par ses latences, qui peut-être [...], appelle à sortir du rapport altérité/identité pour introduire au travail de la différence, et plus encore du différend/t. »<sup>376</sup>

« Ce n'est que par cette appropriation physique que l'on peut comprendre le sens profond du texte et avoir accès à une autre dimension [...]. »<sup>377</sup>

*Misterioso-119*, comme nous l'avons déjà évoqué, est une plongée dans l'univers carcéral féminin. Nous suivons les détenues, sous la houlette d'une invisible « Mère

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 11

<sup>377</sup> Mouëllic Gilles, *Koffi Kwahulé jazzman*, avant-propos, in Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit., p.6

supérieure », dans les moments où elles se retrouvent pour l'atelier théâtre, animé par une intervenante extérieure. C'est autour de cette dernière que se jouera l'acte de dévoration qui nous occupe ici. En fond sonore, dans l'auditorium 119 (référence aux événements du 11 septembre à New-York), une femme que nous ne voyons pas, joue le lancinant *Misterioso* de Thelonious Monk.

Dans la pièce, dès le début, nous nous retrouvons face à une tension qui s'élabore entre des contraires et des oppositions, sans que nous sachions bien de qui ils émanent, si ce n'est du collectif des détenues. Cette tension qui peut se comprendre, à première vue, dans le conflit qui se joue autour de l'atelier théâtre avec les détenues, s'organise dans ses fondements autour d'opposés tels que dedans/dehors, plein/vide, présence/absence, amour/haine. Elle donne lieu à une énergie qui se déploie au fil du récit, une mise en mouvement, un aller vers qui aboutira à l'acte de dévoration où sera consommé le corps de l'intervenante théâtre. Cet acte d'« incorporation » fera ainsi disparaître cette tension, palpable tout au long du récit et laissera place, comme nous le ferons, à un incommensurable isolement. L'union consommée dans l'acte de cannibalisme n'apportera pas la paix escomptée. La disparition de l'autre laissera une béance dans laquelle viendra s'engouffrer le *Misterioso* de Thelonious Monk, à « fendre l'âme du silence » (*Misterioso-119*, p.65).

Dans cet acte de dévoration, se regroupent ainsi des éléments de destruction, de désintégration de l'autre, mais aussi de transformation, tel un acte d'amour pour cette « autre », venue de l'extérieur.

« [...] le mot manger est exactement le même que faire l'amour. Je te mange. Tu manges. Tu me manges. Tu me manges. Tu me manges. Nous mangeons. Nous nous mangeons. [...] Mange-moi. Mange-moi. On mange la personne que l'on aime... [...] »<sup>378</sup>

Cet acte de dévoration comme nous le montre ce passage, et bien d'autres tout au long de la pièce (cf: p.27, 35, 36, 46, 58 et 60), est un acte de désir et de possession où la détenue signifie à la fois son amour, son attirance physique et sa haine. Sentiments

<sup>378</sup> Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit., p.36



violents et contradictoires qui seront finalement acceptés par l'animatrice, afin de répondre à ses propres pulsions mortifères.

*« Retirez vos dents de mon sein...Là que vous trouvez si doux, dans le cou, regardez, il y a une veine...[...] Moi, si je vous avais aimée de l'amour dont vous dites m'aimez, j'aurais déjà planté la lime à ongles dans l'adjuration de cette veine [...]. »<sup>379</sup>*

La figure dévorante pourrait être ainsi la métaphore à la fois du sentiment exacerbé de la passion des esprits et des corps, et à la fois d'un amour impossible, entre une détenue (une femme du dedans) et l'animatrice théâtre (une femme du dehors). Elle pourrait ainsi signifier une rencontre impossible entre deux mondes distincts qui ne peuvent se retrouver que dans la destruction et la disparition d'un de ces deux mondes. Cette figure pointe également les pulsions primaires de la détenue (sexualité et nourriture), celles mortifères de l'animatrice, avec des images et des allusions récurrentes tout au long de la pièce à la sexualité et à la violence combinée (seins, caresses, sexes, odeurs, couteau, marteau etc). La violence et, finalement le cannibalisme, deviennent de la sorte le seul moyen d'entrer en contact avec cet « autre ».

En outre, cette entrée par le biais de l'amour et de la sexualité inassouvis, culminant par l'acte de cannibalisme, nous permet de soulever la question de la privation et de l'absence de rapport duel femme/homme dans le milieu carcéral. Cet inassouvissement se matérialise d'abord par une logorrhée verbale au sujet de partenaires sexuels, d'amoureux réels ou imaginaires des détenus ; mais aussi par des allusions au père qui aurait dû avoir comme fonction de « protéger » de la mère (p.47), autre figure de dévoration ; par le meurtre du « mâle » (p.31), racontée par une détenue, dans laquelle elle pousse son « petit copain » sous une rame de métro qui arrive à quai, alors que celui-ci soupesait ses seins devant tout le monde en lui disant qu'elle avait des « seins à la fois chauds et humides comme des pis de vache ».

Les figures de *Misterioso-119* créent également, dans leur communion orgiaque de la fin de la pièce, un lien avec la figure des bacchantes. En effet, dans le tableau

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, p.59

XVII – Eucharistie (p.61) alors que les détenues partagent les restes de la victime expiatoire (l'intervenante), les identités se retrouvent mêlées. On ne discerne plus ce que nous avons cru reconnaître comme individualités dans les chapitres précédents. Des récits différenciés, d'où semblaient émerger des individualités, nous passons ainsi à une parole unifiée, celle du chœur, que nous pourrions dès lors prénommer le *Chœur des bacchantes*. L'acte de dévoration est un rituel collectif, et donc *communiel*, dans le sens de communion, renvoyant à l'Eucharistie justement. Dans ce rituel *communiel* et *bacchique*, alliant ainsi symbolique catholique et symbolique pré-chrétienne, surgit en même temps que le « Un », le délire et la folie que l'on ne peut maîtriser. La notion d'individualité est abolie pour laisser place à un sentiment fusionnel qui se traduit par l'incorporation du corps et de l'esprit de l'intervenante sacrifiée<sup>380</sup>.

Dans la pièce, il est rappelé à plusieurs reprises que la pulsion charnelle (et fusionnelle) de la détenue amoureuse l'empêche de se maîtriser, comme lorsqu'elle s'excuse auprès de l'animatrice théâtre, après l'avoir mordue : « Je me suis oubliée...Excusez-moi...Je me suis abandonnée [...] » (p.35). Nous retrouvons ce même thème du délire, lorsque une autre détenue (mais est-ce bien une autre?) raconte que dans un accès d'égarement, elle a assassiné son enfant, né d'un viol (p.51-54), parce-que dit-elle, cette enfant « aurait dû se tenir à distance », à l'instar de Agavé qui, sous l'emprise du délire dionysiaque, met en pièce son propre fils, le roi Penthée, le prenant pour un lion.

Par cette entrée dans ce rituel de mise à mort, nous pouvons également imaginer une autre sorte de rituel, cette fois en tant que rite de passage: de l'intérieur (le milieu carcéral) vers l'extérieur (la vie libre). En effet, les détenues pourraient manger et donc incorporer cette matière venue du dehors (le corps de l'intervenante) afin de s'octroyer la force nécessaire pour sortir de l'univers clos et, d'une certaine manière, protégé de la prison. La détenue amoureuse le signifie d'ailleurs en ces termes : « J'ai fini d'expié ; j'affronterai bientôt le dehors. Et je n'aime pas. Je me sens mieux ici. Je n'ai pas envie de sortir. Je n'aime pas leur liberté. Je n'aime pas cette camisole de force que/ ils imposent

---

380 Nous invitons à revenir sur la figure mythique du Christ dans le chapitre Mythe 1 : Kwahulé, *Deuxième Partie*

à la vie. »<sup>381</sup>

Dans cet univers de l'enfermement qui traverse l'œuvre de Kwahulé (que ce soit *Blue-S-Cat*, *La Mélancolie des Barbares* ou encore *Bintou*), ces figures de détenues qui habitent *Misterioso-119* semblent ainsi matérialiser un barrage, un empêchement. Alors que la limite a été franchi, que les pulsions primaires ont débordé du cadre, que l'acte tabou du cannibalisme a eu lieu, persiste ce trou, cette béance, cette solitude rendue concrète par le *Misterioso* de Monk. Finalement, l'acte de dévoration et d'incorporation de l'autre n'a signifié qu'une seule chose: l'empêchement des corps à «faire corps» avec eux-mêmes.

### 1.5 Des esthétiques de la *Migrance*

Nous voudrions nommer les différents concepts que nous venons d'aborder dans cette deuxième partie de la recherche sous le terme d'esthétiques de la *migrance*. Ce chapitre propose ainsi de conclure cette traversée dans le *Tout-Monde*, ayant débuté dans la Caraïbe avec Glissant, pour se déterritorialiser en autant de rhizomes et d'archipels, accompagné cette fois par Antonioli et se diriger ensuite vers le déplacement du radicaire, modulation du rhizome chère à Bourriaud, et parcourir encore archipels, réseaux et ressacs des océans pour se re-territorialiser au Brésil en participant au banquet anthropophage de De Andrade.

Nous considérons que ces esthétiques évoluent sur des *territoires flottants*, à la fois circonscrits (en soi) et fluctuants (de l'autre à soi et de soi à l'autre). Ces esthétiques se construiraient ainsi autour de cette pensée de la Relation et de *Mondialité* autour de la notion de déterritorialisation. Elles se nourriraient, telle la pensée anthropophage de De Andrade, de l'Autre tout en restant associées à la pensée du radicaire, telle que la définit Bourriaud. Elles se déploieraient à la fois dans la fracture, l'absorption, le tissage et la perte et formeraient une nouvelle perception, un nouveau regard, et enfin un transcodage, une traduction. Et pour revenir à l'exil et à l'errance, les esthétiques de la *migrance*, appliquées donc au domaine de la création, se concevraient à la fois comme

---

381 Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit., p. 47

expérience physique, expérimentation de création, et deviendrait la condition même de notre relation à autrui, en temps que posture éthique.

### *Passengers et les territoires flottants*

Afin d'illustrer notre propos sur cette dimension esthétique, nous souhaiterions faire maintenant une brève incursion dans le domaine cinématographique avant de revenir à la scène. Nous avons évoqué à l'instant l'idée de *territoires flottants* induits par ces esthétiques de la *migrance*. Dans cette optique, il nous semble intéressant de décrypter, avec cette grille de lecture, le film *Passengers* (2016) de Morten Tyldum. Ce film de sciences-fiction cristallise, d'après nous, cette idée de flottement, d'espace de transition dans lequel s'actualisent de constantes métamorphoses. Il donne, par ailleurs, à voir ce qui traverse les expressions artistiques contemporaines (des plus populaires au plus élitistes) dans lesquelles les questions de l'errance, du déplacement et des rapports nouveaux de temps et d'espace travaillent les sujets abordés.

Pitch de départ. *Passengers* : dans un futur proche, à bord d'un vaisseau intergalactique nommé *Avalon*, une femme et un homme voyagent en hibernation comme les cinq mille autres passagers du vaisseau. Ils sont partis pour coloniser une autre planète, alors que la planète Terre est devenue surpeuplée et sur-polluée. Suite à une série d'avaries causée par une tempête de météorites, l'homme est réveillé puis réveille lui-même la femme, quatre-vingt dix ans trop tôt, bien avant la fin du trajet qui les amenait vers la nouvelle planète. Il leur est dès lors impossible de se replonger dans un sommeil artificiel. A partir de ce pitch de départ, une rencontre amoureuse et quelques péripéties vont jalonner ce film hollywoodien à grand spectacle, mais ce n'est pas cela qui nous intéresse ici. Ce qui nous semble intéressant de remarquer, et que nous mettons en lien avec les esthétiques de la *Migrance*, c'est cette tension du lieu, de l'espace entre l'avant (la planète Terre), l'après (la planète à coloniser) et le présent (ce vaisseau en mouvement) dans lequel ces deux protagonistes «éveillés» sont circonscrits. Une déterritorialisation cosmique (rien que ça). Ce lieu du vaisseau devient, en effet, à la fois un lieu de l'enfermement (où d'autre pourraient-ils aller?) et un entre-deux, un

espace de transition. Il représente, selon nous, le *territoire flottant* à la fois lieu précaire (vaisseau avarié filant dans l'immensité cosmique), lieu ouvert (au milieu de nulle part) et lieu de métamorphose puisqu'il implique une adaptation vitale à un contexte particulier (la sortie de l'hibernation puis la survie). Dans ce *territoire flottant*, en mouvement permanent - au moins pour les quatre-vingt dix ans à venir - ces «migrants» interstellaires vont devoir construire un autre rapport au temps, à l'espace qui les entoure, et à l'autre. Ce lieu qui n'aurait dû être qu'un moyen de transport dans lequel ils n'auraient pas vraiment vécu (seulement dormi) va devenir leur lieu de vie et redéfinir leur ancrage, et donc leur identité. Ils vont devoir se *re-territorialiser*. Une métaphore de cet ancrage, de cet enracinement en mouvement est, sans contexte, le moment où un des protagonistes plante un arbre au milieu de la grande hall du vaisseau ; arbre qui été destiné d'abord à être planté sur la nouvelle planète. Par ce geste, se symbolise explicitement l'acceptation à cette nouvelle appartenance. Par cette image de l'arbre, planté au milieu d'un vaisseau spatial filant à grande vitesse dans le cosmos, nous percevons également la matérialité, la réalité à dimension humaine de ce *territoire flottant*, territoire de l'entre-deux et du déplacement où la racine se fait *radicante*. Le film se finit par l'image de la grande halle rempli de végétations, d'animaux et de constructions en bois, tel un îlot étrange au milieu du rien, une anomalie dans cet endroit qui n'aurait jamais dû se prêter à transformation. L'espace minimaliste et chirurgical du vaisseau est ainsi colonisé, dévoré par la vie humaine, et ainsi devient lieu de foisonnement végétal. Le vaisseau intergalactique, en se transformant en *territoire flottant*, fait ainsi émerger une esthétique de la *migrance*, créée par ces deux protagonistes en transit qui ont choisi de s'ancrer (en dedans), tout en se déplaçant à l'extérieur. Une sorte de métaphore d'un nomadisme futur et d'une nouvelle culture de l'exil.

La mise en place de cette esthétique de la *migrance* bouleverse ainsi les frontières entre le dedans et le dehors. Elle déclenche une mise en mouvement, une itinérance obligée, une véritable potentialité d'errance. Elle ébranle le sens du monde en étant traversée par l'abolition des frontières, dans un aller-vers, une impermanence, un changement continu. Elle devient un voyage entre l'ici et l'ailleurs, entre soi et l'autre et devient poétique: une pensée du tremblement.

## Migrance 1: Kwahulé

« *Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance, ceux qui tirent chaque jour leur barque sur d'autres rives, savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles...* »<sup>382</sup>

Au sein de ces esthétiques de la *migrance* qui dessinent des *territoires flottants*, le théâtre de Kwahulé convoque des corps de l'entre-deux, des corps en devenir. Ces derniers peuvent être dispersés, violentés, disparus, cachés, disloqués ou avalés avec, par exemple, le personnage de *Jaz* (1998), corps et vie sans histoire, sans destin dans un no man's land, entre cités et sanisette où Jaz s'est faite violée ; avec la disparition de l'animatrice de théâtre dans *Misterioso – 119* (2005), dans cette prison trempée par les rêves, les mots et les désirs de femmes enfermées ; avec le retour de Shaïne à la recherche de l'histoire son père, dans son village métamorphosé, de *L'Odeur des arbres* (2016) ; ou encore avec les corps meurtris et les identités masqués des femmes, elles aussi enfermées, dans *Les Recluses* (2010). Kwahulé enserre ainsi les corps et les identités dans des espaces cloisonnés pour mieux les faire déborder, sortir, errer, se transformer finalement. L'enfermement premier est toujours synonyme de disparition et de mort, de violence concrète faite aux corps. Le débordement qui s'ensuit, l'ouverture, l'aller-vers devient, lui, synonyme de métamorphoses, de rencontres, de transformations, même au prix de la transformation ultime : la mort. Ce sont des corps qui traversent les espaces et sont traversés, sans cesse. Sylvie Chalaye explique l'écriture de Kwahulé ainsi :

« [...] *Cette traversée existentielle qui structure ses œuvres dramatiques a toujours valeur initiatique, elle sous-tend une métamorphose et se fait rite de passage.* »<sup>383</sup>

Nous avons déjà évoqué le lien entre écriture, jazz et improvisation chez Kwahulé. Le mouvement du jazz et l'improvisation dans l'écriture du dramaturge sont également, selon nous, des éléments importants dans la création d'une esthétique de l'écart et de la *migrance*. Par son écriture, Kwahulé endosse le rôle de l'improvisateur

382 Perse Saint-John, in Kwahulé Koffi, *L'Odeur des arbres*, citation en ouverture, Montreuil, Editions Théâtrales, 2016

383 Chalaye Sylvie, *Koffi Kwahulé: d'une traversée à l'autre*, in *Une Fratrie de cœur, Fratrie Kwahulé: scène contemporaine coeur à corps*, revue *Africultures* n° 77-78, Dossier, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p.148

(ou de l'improvisiste) faisant sortir les mots de l'espace enclos de l'attendu pour l'amener vers l'inconnu, l'inattendu, et recréer ainsi un nouvel espace, inédit, qui pourra créer un «lieu commun», un espace à la fois novateur et relationnel. Ce procédé propre à l'improvisation ouvre de nouveaux chemins de création, de perception, d'écoute, de rythmes et, est à l'image d'une des figures emblématiques de l'écriture musicale de Kwahulé : le jazzman John Coltrane. Tous deux, comme le souligne Virginie Soubrier<sup>384</sup>, sont ou ont été à la recherche de ce «lieu commun» que nous retrouvons par ailleurs chez Edouard Glissant. C'est dans la pièce *Jaz* que Kwahulé entrera de plein pied dans son rôle d'«improvisiste» en remettant en question de façon radicale la dramatisation classique, en bousculant l'idée de fable, de personnage, de dialogue, de linéarité et de temporalité. Il atteindra le sommet de son écriture *jazzique* avec le bien nommé *Misterioso – 119* que nous avons déjà évoqué et qui donne à entendre toute la musicalité de Thelonious Monk. Dans une des premières pièces du dramaturge ivoirien, *Cette vieille magie noire* (2006), nous découvrons également le personnage de Shadow, entraîneur d'un boxeur nommé Shorty. Shadow est la figure archétypale de l'immigré noir et son personnage est à la fois complexe et brouillée. Il ne parvient pas, en effet, à avoir d'identité stable. Il reste au seuil de la réalité, il ne parvient pas à s'ancrer. Son identité est perpétuellement remise en jeu par les autres, et devient de ce fait insaisissable et protéiforme. Shadow est à la fois existant ou inexistant dans le discours d'autrui. Par cet état d'entre-deux dans lequel il se trouve, en marge et dans l'écart de deux communautés, de deux inconscients, noirs et blancs, Shadow est à la périphérie, dans l'ici et l'ailleurs, à la fois dedans et dehors. Il navigue en territoire flottant. Il incarne cette figure de l'errant, entre présence et absence, à la fois dans le concret et l'irréel. Ce que Soubrier désigne comme «l'impersonnage», en se référant au terme de Jean-Pierre Sarrazac<sup>385</sup> et que Kwahulé développera dans bon nombre de ses pièces pour personnifier la figure du disparu ou de l'absent.

## Migrance 2: Orlin

Nous retrouvons ces mêmes territoires flottants, facteurs d'émergence d'une

384 Soubrier Virginie, *Vers une fraternité mystique universelle: «l'improvisiste» de Koffi Kwahulé*, in *Fratrie de chœur, Fratrie Kwahulé : scène contemporaine chœur à corps*, *Ibidem.*, p.191

385 Sarrazac Jean-Pierre, *La crise du personnage*, in «Jouer le monde», Louvain La Neuve, Éditions Études Théâtrales, 20, 2001, p.41-50

esthétique de la *migrance*, dans les corps de l'entre-deux chez Robyn Orlin. La chorégraphe part, tout d'abord de ce constat : le corps, les danseurs, le public sont colonisés, c'est à dire enfermés, assignés dans des allants-de soi, des idées préconçues. De ce constat de départ, naît une recherche de transformation, dans ce que peut vouloir dire aujourd'hui «être colonisé». La question du regard porté sur l'autre, sur le corps de l'autre, pour Orlin, peut en dire long sur soi-même. Comment les corps sont-ils perçus, ressentis et construits par l'autre? Et en quoi cela influence t-il le regard que l'on porte sur soi? Selon la chorégraphe, il n'y a encore à ce jour que très peu de représentation et de discours, par exemple, sur le corps africain par les africains eux-mêmes. Ils sont, selon elle, comme « exilés » de leur propre corps. Cette absence de discours est alors porteuse de conséquences à la fois sociales et culturelles sur l'ensemble du continent. Le corps africain reçoit, le plus souvent violemment, les standards de beauté et de laideur, de perfection et d'imperfection dictés par le regard occidental. Le continent africain subit ainsi toujours ce discours sur le corps qui le réduit bien souvent à l'image de maux physiques comme la maladie – explorée dans *We must eat our suckers with the wrapper on...* (2001 et 2002) - la faim ou encore les codes de beauté divergents – explorés dans *Have You Hugged, Kissed and Respected Your Brown Venus Today?...*(2011) et *Beauty Remained For Just A Moment Then Returned Gently To Her Strating Position* (2012). Les danses et les performances de Orlin tentent alors de révéler tous ces mécanismes afin de réévaluer les corps, en tentant de susciter un autre type de regard, en contournant et détournant les idées reçues, pour sortir des allants-de-soi. Ce qu'en ethnométhodologie<sup>386</sup> on appelle *breaching*, c'est à dire l'ouverture d'une brèche, un déplacement du regard créant une étrangeté.

Orlin s'interroge ainsi sur le refoulement, cette absence de discours d'une part, et cette pléthore discursive de l'autre (le discours occidental), d'autre part. Elle évoque, au fil de son œuvre, à la fois le poids du regard occidental et ce que peut en faire la femme ou l'homme africain(e). Il est dès lors question de décoloniser l'imaginaire pour pouvoir poser un autre regard sur soi, mais aussi plus généralement sur les êtres et leurs représentations. Dans la pièce *And so you see... our honourable blue sky and ever*

---

386 L'ethnométhodologie s'est développée dans les années 1950 aux Etats-Unis par le sociologue Harold Garfinkel. Il s'agit d'un courant de la sociologie destiné à comprendre la manière dont les individus entre eux constituent quotidiennement le sens du monde social.



*enduring sun...can only be consumed slice by slice...* (2016), le corps du danseur/performer est à la fois ludique et ironique, tiraillé entre une possible transformation, un déclin, une disparition et l'éclat du renouveau. Le danseur/performer embarque dans les sept péchés capitaux bibliques pour un voyage au travers de ce que Orlin nomme un «requiem pour l'humanité». Cette humanité qui, malgré le chaos du monde et peut-être aussi grâce à lui, tente de vivre en traversant les destructions et les fractures accumulées. Autre regard qui se forme et se demande si il est possible, en tant que Sud-Africain, de coloniser Wolfgang Amadeus Mozart (l'ailleurs) tout en se servant du quotidien (l'ici) comme moyen d'expression. De cette manière, les corps, comme autant de territoires flottants, font émerger de nouvelles constructions symboliques, de nouveaux signifiants, de nouvelles identités, et se faisant inventent une nouvelle lecture du monde.

### **Migrance 3: Delbono**

La caractéristique du théâtre de Delbono dans laquelle, selon nous, nous pouvons retrouver cette esthétique de la *migrance* se situe dans plusieurs aspects de son écriture. La présence des îlots nous semble être un des premiers aspects à traiter. Nous observons en effet dans les œuvres de Delbono, une construction d'îlots de solitude. Ceux-ci matérialisent, de notre point de vue, la dimension d'exil de chaque protagoniste au sein de la société (notamment italienne) que Delbono ne se lasse de dépeindre dans ses spectacles. L'artiste, d'abord, se sent exilé dans sa propre communauté. Il cherche une autre voie, une autre alternative au monde qui l'entoure. La personne "hors norme" ensuite (peut-être l'essence même de ce qui fonde l'artiste) qu'elle soit homosexuelle, handicapée, clochardisée ou immigrée, se sent également exilée, relayée à la marge. Tous les spectacles de Delbono montrent, dans la matérialisation scénique de ces îlots de solitude, cette solitude de l'être, cette souffrance de l'écart. Pour le dramaturge italien, ces personnages à la fois seuls et errants sont importants en ce qu'ils permettent de donner à sentir au public l'isolement de chaque acteur, et par là de chaque être humain. Et nous retrouvons cette solitude sur le plateau même lorsque les acteurs jouent des scènes collectives. On se souviendra de ces banquets, récurrents dans les spectacles de Delbono, où se côtoient sans jamais se rencontrer évêques, cardinaux et militaires,

aristocrates, hommes d'affaires, grandes bourgeoises et putains. Ce procédé scénique et dramaturgique a, en outre, pour conséquence de mettre l'emphase sur ce que raconte le corps de l'acteur de cette solitude. Nous avons en tête l'image des clowns ou des arlequins, joués par Gianluca Ballaré et Bobo, assis à la lisière du plateau dans les spectacles *Urlo* (2004) et *Il Silenzio* (2000). Nous repensons également aux paroles-cris de Bobo traversant l'espace de sa démarche, solitaire et incertaine, sur fond de paysage désolé, dans le film *Guerra* (2003) tourné en Palestine et en Israël. Nous pensons encore aux pleurs de cette femme, en ouverture de *Urlo*, mangeant et buvant face à nous, servie par deux hommes silencieux et imperturbables devant son désespoir.

L'autre aspect de l'écriture de Delbono qui nous semble relever d'une esthétique de la *migrance* est dans l'utilisation stricto sensu du thème de l'errant. Nous avons déjà évoqué précédemment *Il tempo degli assassini* (1987) et *Guerra* (1998). Nous pouvons également évoquer *Esodo* (2000) où nous découvrons Fadel et Eda, de véritables exilés, ou encore Nelson le « clochard céleste », homme exilé et exclu socialement. On le retrouvera seul comme le Christ, sur la croix dans *Vangelo* (2015). Cette dernière création, en proie à la fois avec l'actualité des migrations et avec une plongée dans les figures de la religion catholique, nous amène à croiser la route de tous ces migrants et réfugiés contemporains qui échouent sur les rivages de l'Europe.

Pendant la création du spectacle *Vangelo*, Pippo Delbono a filmé et photographié, notamment dans les camps de réfugiés syriens aux alentours de Zaghreb, des Christs, des Madones, des martyrs de notre contemporanéité : images et visages de femmes et d'hommes de l'exil qui ont traversé et transgressé les frontières étatiques au péril de leur vie et qui se mêlent aux images et aux textes bibliques. Une errance à la fois païenne et religieuse, spirituelle et matérialiste revêtant différentes formes ici et ailleurs, en Italie ou loin de la péninsule, comme dans cette séquence du spectacle où des réfugiés africains nous regardent, sur la toile de fond d'un champ de maïs. Cette errance kaléidoscopique que Delbono veut nous donner à voir, il la filme encore, cette fois dans un hôpital au moment où il y est soigné pour une maladie des yeux. Il dit montrer ainsi « son voir-double, désespéré et grotesque »<sup>387</sup>. Un « voir-double » qui fait

387 D'Agostin Kristina, *Vangelo*, [article en ligne], in Revue Carnet d'Art, critique, février 2016, URL:

écho, selon nous, à l'époque brouillée et sombre dans laquelle nous évoluons, dans la cécité de ce qui se vit si près de nous, et fait écho d'autre part, à la nécessité d'une critique, par le biais d'un regard qui doit se déplacer. Un "voir-double" qui appelle également à une double vision, c'est à dire une vision qui inclue au lieu d'exclure, qui regarde l'invisible, qui perçoit ce que d'autres ne voient pas ou ne veulent pas voir. Delbono propose ainsi un acte de résistance à la cécité, dans une époque furieuse à la fois violente, paradoxale et contradictoire. Il propose d'ouvrir les yeux, un éveil de soi.

*«Observer le monde à l'extérieur et à l'intérieur de nous, nos cellules, nos atomes. Observer les processus des choses qui naissent, qui vieillissent et qui meurent. Simplement observer.»<sup>388</sup>*

#### **Migrance 4 : Montet**

*« Danser, c'est atteindre cet état de vide, hors de sens, du sentiment, de l'instant de la pensée, ce « lieu », cet « espace » où le vivant n'est plus et où le mort se réincarne. »<sup>389</sup>*

La danse de Bernardo Montet relève, selon nous, d'une *errance enracinée*. C'est cet oxymore qui semble le mieux décrire ce qui fonde la pensée chorégraphique de Montet. Nous développons, en outre, une recherche en parallèle de celle-ci qui explore cet aspect contradictoire de Montet et lui confère toute son originalité.

Lorsque nous parlons d'*errance enracinée*, nous soulevons d'abord le fait que la danse pour le chorégraphe est avant toute chose une forme de l'esprit. En ce sens, il peut la considérer d'un point de vue conceptuel, tout en lui conférant un nécessaire engagement de l'être dans sa totalité<sup>390</sup>. Pour Montet, la danse c'est abstraire, c'est à dire « tirer hors de soi », être en mesure de s'extirper de soi, mais aussi extirper de soi ce que l'on ne connaît pas encore. La danse est ainsi perçue comme un chemin de connaissance, une quête de l'inconnu, et donc aussi de l'autre. L'autre qui danse, l'autre qui est simplement là, à côté, l'autre qui est loin, mais qui interpelle et touche par son

<http://www.carnetdart.com/vangelo/>

388 Delbono Pippo, *Un cinéma contaminé par la vie*, entretien, propos recueilli par Giona A. Nazzaro, Magazine La Couleur des jours, Genève, décembre 2015

389 Montet Bernardo, *Le corps manifeste*, in Vincent Geneviève, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 22

390 *Ibidem*, p.19

absence. Le mouvement de soi vers l'autre, de l'intérieur vers l'extérieur, de ce qui peut émouvoir, de ce qui est relève encore de l'étrange, de l'inconnu, tout cela crée le mouvement qui se transformera en danse. Montet souligne que le fait de « presser hors de soi cet état informel, violent, dû à une longue attente, nécessite une transformation de la perception. »<sup>391</sup> La danse pour Montet est ainsi une pensée du tremblement face à la multiplicité du monde dans laquelle le danseur est inscrit. Là est, selon nous, la première *migrance* de la danse du chorégraphe.

Dénommer la danse du chorégraphe comme une *errance enracinée*, c'est également relever son rapport à l'espace et au temps. Ce rapport, dans ses chorégraphies, s'élabore dans une tension entre le vide occupé par les corps des danseurs, dans leurs mouvements et leurs énergies, et les instants accumulés où le temps s'étire et se matérialise dans la durée. Cette durée instaure un déplacement de la perception où le spectateur se retrouve face au silence, à la lenteur, au vide puis dans des fulgurances de corps, soudain, voit émerger une matière corporelle dense qui emplit l'espace de la scène. Le rapport au sol, et par là à l'ancrage, est évidemment important pour tout danseur mais chez Montet, la plupart des interprètes évoluent avec une densité caractéristique qui relève à la fois du compact, de l'opaque et de la légèreté, comme si les danseurs étaient habités par une force (que nous nommerions aussi énergie) qui les traverserait de l'intérieur vers l'extérieur, et inversement. Nous sentons alors toute la dimension émotionnelle et énergétique de la terre. Et c'est en ce sens que nous pourrions dire que la danse de Montet est une danse tellurique.

*L'errance enracinée* dans la danse du chorégraphe se joue également dans cette contradiction entre ancrage et flottement. En effet, dans les pièces de Montet, les corps sont inscrits dans des espaces de l'entre-deux. Ils flottent dans des zones liminales où l'image du spectre, de l'absent, des limbes ou du rêve n'est jamais loin, sans pour autant être donné de manière explicite. Bien sûr, la scénographie, les lumières et la musique des pièces participent de cette impression, elles vont dans ce sens. Ce qui prédomine est une sensation de mystère où les corps fuient la transparence et recherchent l'opacité, que ce soit dans les gestes de la danse, dans les interactions entre danseurs, dans les

---

<sup>391</sup> *Ibid.*, p.21

enchaînements chorégraphiques, dans les ruptures et les embardées, dans les bribes de textes qui peuvent surgir aussi, tels un flux qui jaillit des interprètes. Il y a une opacité qui relève de l'onirique et qui maintient le spectateur dans cet espace étrange et mystérieux de l'entre-deux qui fait penser à un rituel qui pourrait rappeler un rituel chamanique, et qui relève bien souvent de la transe, comme nous l'avons déjà remarqué.

« *Il n'y a pas de chamanisme sans emprise du corps, et prise du corps comme l'on parle de prise de risque. Partager une telle expérience, c'est plonger son être dans le précipité en cours.* »<sup>392</sup>

Bien sûr l'esthétique de la *migrance* présente chez Montet s'élabore aussi par le biais des thématiques qu'il aborde : la mémoire, l'identité, le colonialisme, la conscience des corps, ou encore la résistance. Mais ces thématiques sont toujours reliées à ce que nous venons de présenter. Elles n'en sont jamais distinctes, elles ne se suffisent pas à elles-mêmes. Elles sont transcendées, tirées hors d'elle et au-delà d'elles par les caractéristiques de la danse du chorégraphe pour atteindre à cette « pensée qui danse » ; pensée par laquelle l'interprète se voit confier la responsabilité d'aller au-delà de lui-même pour métamorphoser ses mouvements en une quête de l'urgence qui l'exécède. En cela, la pensée de la danse de Montet pourrait être rapprochée de la pensée de l'écrivain Pierre Guyotat<sup>393</sup>, avec lequel Montet a travaillé sur la pièce *Issé Timossé* (1997). L'écrivain défend, en effet, l'importance d'une capacité de l'artiste à rester dans le mouvement de l'invention, que ce soit d'une nouvelle langue, d'une ponctuation, d'un rythme ou d'un nouveau langage. La *migrance* dans la danse de Montet pourrait alors se voir comme une expérience intérieure ouvrant à une constante réinvention de soi et par là, à une renaissance.

Nous pensons que la danse de Montet réinvente ainsi, au fil des pièces, de nombreux territoires éphémères, des *territoires flottants* dans l'entre-deux, au sein desquels le corps crée un ancrage qu'il efface au fur et à mesure de ses mouvements, engrangeant en lui, à chaque pas, pied posé au sol, geste qui s'élève et se dérobe, un fragment de cet ancrage qu'il portera plus loin. Le corps s'inscrit ainsi dans une traversée, un temps onirique qu'il « féconde plus qu'il n'énonce »<sup>394</sup>, comme le dit si bien

---

392 Blanchet Marc, *Bernardo Montet est un batracien*, in Vincent Geneviève, *Bernardo Montet, op.cit.*, p.68

393 Verret François, *Montet Bernardo*, Vincent Geneviève, *Conversation*, in Vincent Geneviève, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 81

394 Blanchet Marc, *op.cit.*, p.66

Marc Blanchet en parlant de la pièce de Montet, *Batracien l'après-midi* (2007). La danse du chorégraphe est ainsi tour à tour *migrante* et *radicante*.

L'expérience du déplacement à la fois physique, symbolique et éthique que nous avons repéré tout au long de cette troisième partie chez Delbono, Orlin, Kwahulé et Montet détermine de la sorte des écritures et des esthétiques de la *migrance* qui se dessinent davantage dans les marges, voire même « entre » les marges, dans des cartographies imaginaires toujours en train de s'inventer. Ces écritures appellent à développer un théâtre où se mêlent les genres, les langues, les langages, comme autant d'hybridation des formes provoquant une perturbation, un chamboulement, un trouble dans la matière même des spectacles et dans la perception du spectateur ou du lecteur. Les esthétiques de la *migrance*, deviennent également éthique de l'écart, ouvrant à la possibilité d'un acte de traduction des désordres du monde, condensés dans ces marges où tout se brouille, se déplace et se bouleverse. Un acte de traduction qui nous fait accéder à une autre lecture de l'impermanence caractéristique de notre modernité.

## II. Du Baroque : dynamiques de la métamorphose

### 1. Considérations sur le baroque

Ce que nous appelons aujourd'hui le Baroque ne s'est pas d'abord présenté à l'appréciation des artistes, mécènes ou critiques de l'époque comme étant l'émergence d'un style qui, à la Renaissance italienne, allait rompre avec le classicisme. A cette époque, entre le 17ème et le 18ème siècle, rien ne permettait, en effet, de faire entrer les œuvres réalisées, qu'elles soient architecturales, picturales, sculptées, théâtrales ou musicales, dans une catégorie et encore moins dans un style. Le terme « baroque » existait cependant. Si l'on en croit les historiens qui se sont penchés sur l'origine du terme, celui-ci viendrait du mot *barroco* qui, en portugais, désigne une perle irrégulière. Ce terme était alors davantage employé par la joaillerie. De son côté, Anne de Sauvagnargues note que ce terme utilisé dans le vocabulaire technique de la joaillerie pour signifier une dégradation du produit ou une perte de valeur «indique le statut de cette transformation, comprise comme déviation de la norme, comme dénaturation.»<sup>395</sup>

Ce terme de « baroque » sera utilisé plus tard, en France, en tant qu'adjectif à connotation péjorative indiquant l'irrégularité et l'étrangeté d'un objet ou même d'une personne, comme l'indiquait précédemment Sauvagnargues. A la fin du 18ème siècle, le mot baroque entre finalement dans le vocabulaire des études sur l'art alors que l'histoire de l'art, elle-même, se constitue en tant que discipline, notamment en Allemagne avec les travaux de Winckelmann et de Lessing. A cette époque, en Europe et en France particulièrement, le style néo-classique se développe. On cherche alors à écarter le style singulier du baroque, au nom de l'esprit des Lumières, en mettant en avant une rationalisation de l'art et en bannissant toute ornementation superflue. Le baroque est ainsi perçu comme une simple déviation, voir une dégénérescence de la norme classique de la Renaissance.

---

<sup>395</sup> Sauvagnargues Anne, *Le goût du baroque comme détermination d'un style: Wölfflin, Deleuze*, [article en ligne], in Revue Appareil, 9 | 2012, mise en ligne le 2 juillet 2012, URL: <http://appareil.revues.org/1413>, p.5

C'est à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, que le baroque sera réhabilité en même temps qu'un nouvel intérêt naîtra pour ce style, d'abord déprécié. En effet, en 1888 Heinrich Wölfflin<sup>396</sup> va donner au terme « baroque » le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, en conceptualisant ce dernier comme étant à la fois un style et une expression. Wölfflin définit de la sorte le baroque avec une autonomie de valeurs et des caractéristiques tant stylistiques que techniques et spatio-temporelles qui établiront l'émergence d'une norme alternative au classicisme de la Renaissance. D'autre part, et cela nous semble de première importance, Wölfflin étendit le domaine du baroque à la peinture et à la sculpture ainsi qu'à d'autres disciplines mais aussi d'autres lieux (le baroque était tout d'abord apparenté à l'architecture romaine). Le domaine du Baroque (que nous écrivons maintenant avec une majuscule) ne se restreignit plus à la seule architecture de la ville éternelle pour s'étendre à tous les arts et à toute l'Europe. Les travaux de Wölfflin, au-delà de la définition d'un style, ouvrent ainsi à une définition élargie et trans-artistique du Baroque. Cela permet de percevoir ce dernier non pas seulement comme un style et une expression dans le domaine des arts mais également comme une véritable conception du monde. Cette dernière pouvant s'exprimer dans la société au travers de la philosophie, de la science, de la politique ou encore de la religion. A partir de cette nouvelle conception, l'idée que l'histoire de l'art posséderait une forme cyclique voit le jour. Cette idée d'une constance stylistique, dans laquelle le Baroque serait inséré, conceptualisera trois périodes se répétant successivement de manière cyclique : d'une période pré-classique à une période classique vers une période baroque qui se verrait alors comme l'achèvement d'un cycle, et le début d'un nouveau c'est à dire alors comme une période de transition. Emmanuel Plasseraud, auteur de *Cinéma et imaginaire baroque*<sup>397</sup>, explique que ce sera également l'idée de Eugenio d'Ors (1935) pour qui le Baroque était :

« [...]une constante historique qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l'Alexandrisme de la Contre-Réforme ou celle-ci de la période « fin de siècle », c'est à dire à la fin du dix-neuvième et qu'il s'est manifesté dans les régions les plus diverses, tant en Orient qu'en Occident. »<sup>398</sup>

396 Wölfflin Heinrich, *Renaissance et baroque* [1888], traduction française Guy Ballangé, Paris, éditions Livre de Poche, 1985, réédition Gérard Monfort, 1988 ; *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Collection Emblemata, Éditions Gérard Monfort, 2006

397 Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Asq, collection Arts du spectacle – Images et sons, Éditions Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.24

398 D'Ors Eugenio, *Du Baroque*, Paris, collection Folio-Essais, Éditions Gallimard, 1935 (pour la version française), 2000 (pour l'introduction), p. 78



En se référant à cette idée, le 17<sup>ème</sup> siècle ne serait alors que le moment où « l'éon » baroque, tel que le définit D'Ors, se serait manifesté de la façon la plus parfaite, et cela avec le regard porté, a posteriori, sur cette période tout d'abord non définie comme telle. Bien plus tard encore, Deleuze (1988) défendra le Baroque comme ne renvoyant pas à une essence mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il rajoute : « [...] Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques... »<sup>399</sup> Deleuze voit le Baroque comme une transition en raison de l'écroulement premier de la raison classique « sous le coup des divergences, *impossibilités*, désaccords, dissonances. »<sup>400</sup> Pour le philosophe, le Baroque devient alors « [...] la dernière tentative de reconstituer une raison classique, en répartissant les divergences en autant de mondes possibles [...] »<sup>401</sup>. Le Baroque devient alors à la fois transition et continuité et s'inscrit dans le retour cyclique mis en avant par D'Ors. C'est en cela que, selon nous, le Baroque pose le problème de la production de nouvelles règles, d'une originalité d'abord incapable d'être reçue parce qu'elle heurte le goût, lui-même tributaire d'un temps, d'une culture, d'une certaine esthétisation du monde. Deleuze y perçoit ainsi un point d'ancrage pour penser la question de la norme dans les productions d'art, à la fois comme variations et comme minorations. Anne Sauvagnargues le souligne d'une autre manière, en mettant en avant la définition de l'art comme étant l'observation et l'acceptation d'une norme établie par l'histoire de l'art et jugée comme intouchable. Elle rajoute:

*« L'étiquette baroque naît pour les arts dans ce contexte : un principe de condamnation de la nouveauté interprète la transgression du répertoire des formes réifiées par l'histoire comme vice individuel, déclenché par l'excellence de la culture passée. »*<sup>402</sup>

*et*

*« Ces précisions permettent de mesurer la rupture épistémologique qu'introduit Wölfflin, l'intérêt des productions de cette période comme de leur statut pour une théorie de la création et de la mutation des cultures. »*<sup>403</sup>

---

399 Deleuze Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, éditions de Minuit, 1988, p.5

400 *ibidem.*, p.111

401 *Ibid.*, p. 111

402 Sauvagnargues Anne, *Le goût du baroque comme détermination d'un style: Wölfflin, Deleuze, op.cit.*, p.7

403 *Ibidem.*, p. 8

*« Qu'il s'agisse de planter un olivier, de dresser la table ou de faire l'amour, à chaque fois la mythologie des cités se met à raconter des histoires pleines de violence. Des « mythes » qui se parlent le soir, entre chien et loup, et souvent autour du métier à tisser. »<sup>404</sup>*

Lorsque l'on évoque le baroque, il est essentiel de mentionner les deux figures mythiques qui le caractérisent : la magicienne Circé et le Dieu Protée. Circé, tout d'abord, est une des figures susceptibles de personnifier le mieux les deux axes d'un imaginaire baroque partagé entre métamorphose et ostentation. Elle permet ainsi de donner corps à tout un monde qui se cherche. Circé, la magicienne, apparaît dans l'*Odyssée* d'Homère au chant X, v. 209 et dans les suivants. Elle est le signe d'une double nature contradictoire, étant déesse, fille du Soleil et de Perséis, elle-même fille d'Océan ; à la fois issue du feu et de l'eau. Elle allie ainsi, par sa double nature la quête lumineuse du savoir, sa lumière, et la profondeur obscure de l'insaisissable (également représentée par Protée). La magicienne homérique introduit ainsi à un monde où tout s'envole, bouge et se transforme. Avec elle, rien n'est stable, rien n'est ce qu'il paraît ou prétend être. Les frontières entre réalité et illusion s'abolissent dans un changement incessant. Circé est à la fois renversement et bouleversement. Elle désigne l'inconstance provoquée et rejoint la figure mythique de Protée qui, de son côté, symbolise l'inconstance spontanée des hommes et des choses.

*« Protée ne pouvait manquer d'accompagner Circé ; elle trouve en lui son complémentaire ; Protée opère sur lui-même ce que Circé opère autour d'elle ; il est sa propre Circé, comme Circé fait du monde un immense Protée. Le magicien de soi-même et la magicienne d'autrui étaient destinés à s'associer pour donner figure à l'un des mythes de l'époque : l'homme multiforme dans un monde en métamorphose. »<sup>405</sup>*

Circé suscite autour d'elle des figures complémentaires et entraîne dans son sillage une escorte de masques. Elle incarne tous les symboles liés au mouvement. Dans l'épisode homérique, mais également dans *Les Métamorphoses*<sup>406</sup> d'Ovide (livre XIV, 1-

404 Detienne Marcel, *Les dieux d'Orphée*, collection folio histoire, Éditions Gallimard, 1989, 2007 (pour la dernière édition), p.182

405 Rousset Jean, *La littérature de l'âge baroque, Circé et le Paon*, Paris, Éditions Corti, 1953 (réédition 1996), p.22

406 Ovide, *Les Métamorphoses*, collection Folio classique, éditions de Jean-Pierre Néraudau, Éditions Gallimard, 1992, p.455

440), Circé transforme les compagnons d'Ulysse en pourceaux. Elle met ainsi en valeur les passions animales de ses victimes. La magicienne incarne également un autre type de métamorphose, celle de l'amour cette fois. Elle passera de l'hostilité, vis à vis d'Ulysse, à la passion. La figure de Circé prendra au fil du temps - de l'Antiquité grecque aux Temps Modernes, notamment à l'époque romantique - différentes formes (comme celles d'Alcine et d'Armide) et sera l'objet de beaucoup de représentations picturales jusqu'au début du 20ème siècle. Ses personnages permettent de développer, selon Didier Souiller<sup>407</sup>, deux grandes caractéristiques de la civilisation européenne.

La première caractéristique est celle d'un *Theatrum Mundi* dans lequel Circé est la metteuse en scène, agençant et organisant un lieu illusoire et trompeur (son palais et son jardin) voué à la célébration des passions. Elle est aussi, dans ce cadre, l'actrice hypocrite et dissimulatrice qui trompe Ulysse et ses compagnons. La deuxième caractéristique incarnée par Circée est celle de la culpabilisation de la sexualité dans la société européenne, à l'époque baroque. Elle est donc à la fois exercée à la mise en scène et figure séductrice et coupable de passions difficiles à refréner.

Protée, quand à lui, est un dieu marin auquel Euripide attribue, ainsi que certains historiens grecs après lui, un statut à la fois divin et mortel. Il est doté de généalogies multiples et évolue dans des espaces géographiques variés, entre l'Égypte et la Grèce. Protée incarne le paradoxe d'un univers à la fois inquiétant et changeant, et se place sous le signe de la métamorphose, de l'illusion et de la ruse. Il présente de la sorte une inquiétante étrangeté alliée à une instabilité qui sont deux des ingrédients essentiels à la définition du baroque. Selon Brunon<sup>408</sup>, le dieu, dans ses métamorphoses, sert de figure mythologique à la *compossibilité* des contraires, dans la continuité du devenir et dans la profondeur de l'être. Il devient tour à tour l'image du diable, l'image des hérétiques, l'image de l'homme inconstant et celle de l'homme plein de vices de toutes espèces. Toutes les images composant les différents visages de Protée finissent par produire, dans leur ensemble, son masque baroque. Il est ainsi capable de reproduire les miroitements

---

407 Souiller Didier, *Circé après Jean Rousset: du corps maniériste à la théâtralité baroque*, revue Études Epistémè, n°9, printemps 2006, p. 75-98

408 Brunon Jean-Claude, *Protée et Physis*, revue internationale, Le discours scientifique du Baroque, *Baroque* [article en ligne], 12 | 1987, mis en ligne le 25 juillet 2013, URL: <http://baroque.revues.org/576>; DOI : 10.4000/baroque.576

bigarrés du monde dans toute sa richesse et sa diversité. Comme le souligne justement Anne Rolet, il est capable "de subsumer le multiple sous l'un"<sup>409</sup>. Protée, comme Circé, apparaît, disparaît et refait surface au fil du temps, de l'Antiquité à la période baroque : à titre d'exemple, nous citerons à la suite de Rolet, son apparition dans *Two Gentlemen of Verona* de Shakespeare. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, il se manifeste également chez Joyce (*Ulysse*, chapitre III, 1922 première édition), chez Claudel (*Protée*, 1926 deuxième version) ou encore chez Milhaud (*Protée*, opus 17, 1913-19). Protée peut ainsi figurer, dans une dynamique complexe d'enchevêtrements, la capacité de variations des styles et des genres artistiques et culturels.

### 1.1 Le Baroque comme variation des normes et rupture

Pour revenir à Wölfflin, en définissant le baroque comme style et expression, ce dernier a ouvert un nouvel espace dans la théorie des arts. L'invariance du canon antique et l'unicité de la norme se sont vus relayer par la constitution d'un nouveau style qui achève une période et en amorce une nouvelle. Grâce à Wölfflin, le Baroque n'a plus été considéré comme une dégénérescence, ni une exténuation de la culture classique, mais a été plutôt perçu comme un nouveau langage avec des principes formels spécifiques. Le Baroque est ainsi devenu l'annonce d'une innovation.

Au regard de ce que nous venons d'exposer, nous avançons que la création de nouveaux langages esthétiques, notamment scéniques, peut s'inscrire dans un espace relevant d'une pensée baroque en rendant compte, au sein de productions atypiques ou insolites, de variations et de transformations des normes. En conséquence, nous pouvons supposer que la nouveauté d'un style ou d'un langage surgit comme une contestation ou une résistance aux normes en vigueur, comme nous l'avions déjà remarqué dans le chapitre sur *Les esthétiques du trouble*. Sauvagnargues souligne par exemple que cela « explique l'actualité baroque pour la philosophie actuelle, qui réfléchit sur le devenir, la mutation des cultures et la variation des goûts. »<sup>410</sup> Nous tentons, dans cette recherche, de démontrer que les arts scéniques peuvent également

409 Rolet Anne, sous la dir., *Protée en trompe-l'oeil : Genèse et survivance d'un mythe – d'Homère à Bouchardon*, collection Interférences, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.9

410 Sauvagnargues Anne, *Le goût du baroque comme détermination d'un style: Wölfflin, Deleuze, op.cit.*, p.12

être regardés et analysés dans leurs mutations par le prisme du baroque.

Pour revenir à Eugenio d'Ors, celui-ci a proposé une réflexion de la notion de baroque qui pourrait enrichir davantage la perspective proposée précédemment et établir ainsi une possible rupture épistémologique. Selon D'Ors, le classicisme serait une catégorie esthétique des civilisations fondée sur l'ordre, produite par l'équilibre apollinien. Le classicisme serait ainsi du côté de ce qu'on désigne par l'*animus*<sup>411</sup>, c'est à dire l'univers masculin. *A contrario*, le baroque serait davantage une représentation de la vie sauvage et du paradis naturel, et s'identifierait à l'*anima*, donc au féminin. Entre eux deux seraient toujours présentes une opposition autant qu'une alliance. Pour caractériser cette opposition *animus-anima*, D'Ors utilise également d'autres métaphores, comme les oppositions cosmos/chaos, chemin/forêt, civilisé/ sauvage. Le baroque fonctionnerait, pour reprendre les termes de la psychanalyste Denise Maurano, « comme la voix de l'inconscient qui proteste contre la dictature de la rationalité consciente »<sup>412</sup>. Pour d'Ors, les productions esthétiques de l'humanité oscilleraient ainsi en permanence entre des tendances à l'obscurité, à la multiplicité et à la nostalgie de la sauvagerie, qu'il appelle « tendances baroques », et des tendances à l'unité stabilisée, convoquées par l'équilibre rationnel, qui se manifesteraient à certains moments historiques de civilisation plus disciplinée. Ces derniers moments seraient nommés alors « tendances classiques ».

### **Baroque et psychanalyse: réflexions sur la passion et la raison**

Nous pouvons également rapprocher les propos d'Ors dans sa réflexion autour de l'opposition et de l'alliance *animus-anima* à la dyade Apollon-Dionysos, dyade que nous avons déjà abordé<sup>413</sup>. Cette fois c'est à travers le regard du psychanalyste Giorgio Giaccardi que nous aborderons ces deux figures. Celui-ci aborde, dans son article *Les*

---

411 "L'*anima* est féminine ; elle est uniquement une formation de la psyché masculine et elle est une figure qui compense le conscient masculin. Chez la femme, à l'inverse, l'élément de compensation revêt un caractère masculin, et c'est pourquoi je l'ai appelé l'*animus*." in Jung Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, collection Idées, éditions Gallimard, 1973, p. 179 et 181.

412 Maurano Denise, *Entre maniérisme et baroque, quelques considérations sur le style et la jouissance dans la transmission de la psychanalyse*, [article en ligne], *Essaim* 1/2004 (n°12), p. 125-137, URL: [www.cairn.info/revue-essaim-2004-1-page-125.htm](http://www.cairn.info/revue-essaim-2004-1-page-125.htm). DOI : 10.3917/ess.012.0125.

413 cf : *Deuxième partie*, I., 2., 2.5, *Dionysos et Apollon: vers la construction d'une œuvre*

voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque<sup>414</sup>, la dyade Apollon-Dionysos, telle qu'elle a pu être proposée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*<sup>415</sup>.

Dans une perspective psychanalytique, et selon Giaccardi, Dionysos est la divinité qui libère les instincts collectifs, incitant à une frénésie débridée. Il représente le moment où les formes individuelles d'existence s'effondrent poussant les êtres humains à se regrouper et à s'immerger dans une expérience d'unité primordiale par le biais du corps, de moments ritualisés comme la danse ou le chant mais aussi, comme c'est le cas dans la fête dionysiaque, dans le démembrement d'êtres vivants. Un retour à la sauvagerie, à la multiplicité, à l'obscurité, à de violentes métamorphoses, comme nous l'avions abordé également dans les chapitres sur la violence et la transe. Le niveau d'existence auquel la divinité dionysiaque permet de se relier est à la fois extatique et tragique. Cette figure est, de la sorte, autant libératrice qu'elle est destructrice. Elle est finalement la figure la plus radicale puisqu'elle renvoie au moment de la naissance des choses, au moment de la création, celui-ci étant étroitement dépendant de l'expérience de la mort et de la destruction dans le flux incessant des métamorphoses. De son côté, le psychanalyste Jacques Lacan notait que dans le baroque « [...] tout est exhibition de corps évoquant la jouissance. »<sup>416</sup> Pour revenir à Nietzsche, dans l'analyse de Giaccardi, le philosophe considérait que l'expérience dionysiaque devançait l'expérience apollinienne. Nietzsche écrit que « la tragédie grecque, ce n'est pas autre chose que le chœur dionysiaque ne cessant de se décharger dans un monde apollinien d'images constamment renouvelé »<sup>417</sup>. Le philosophe spécifie que dans cette dyade des deux figures divines : « Dionysos parle la langue d'Apollon, mais Apollon pour finir, la langue de Dionysos »<sup>418</sup>. Une opposition autant qu'une alliance entre les deux : *animus/anima*, classique/baroque, l'un étant le pendant de l'autre, s'actualisant dans un système simultané.

---

414 Giaccardi Giorgio, *Les voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque*, *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 3/2008 (N° 127), p. 77-93, URL: [www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2008-3-page-77.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2008-3-page-77.htm). DOI : 10.3917/cjung.127.0077.

415 Nietzsche Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*

416 Lacan Jacques, *Le Séminaire, livre XX : Encore*, Paris, éditions Le Seuil, 1975, p.102

417 Nietzsche Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p. 60

418 *Ibidem*, p.128

## Pour une perspective historique « ouverte »

Ce repérage dans les perspectives d'ouverture que Wölfflin et d'Ors ont développé autour du baroque peut, selon nous, s'adosser également à la notion d'« histoire ouverte » telle que l'a proposée Walter Benjamin<sup>419</sup> et que reprend Denise Maurano dans son chapitre sur *La présence du baroque dans l'invention de la psychanalyse*<sup>420</sup>. Maurano rapporte la réflexion critique de Benjamin sur le discours historique, proposant qu'au lieu de chercher une « image éternelle du passé », l'historien construirait plutôt une expérience « avec » le passé, sans prétendre de la sorte en objectiver les étapes. Selon Maurano, Benjamin envisageait de la sorte une réflexion critique sur le discours historique en présentant le baroque<sup>421</sup> comme une passion. Il suggérait ainsi que cette « passion baroque » n'est pas limitée à une période historique, puisqu'on peut en attester les traces sur différentes périodes. Le baroque pourrait, de la sorte, être considéré comme une constante historique. D'autres penseurs contemporains se sont rangés à l'idée de Benjamin. Emmanuelle Tremblay, par exemple, voit dans le paradigme du baroque la possibilité d'une remise en cause de la périodisation de l'histoire de l'art. Pour elle, le baroque permet de provoquer « des rapprochements inédits entre des objets d'appartenance culturelles incompatibles »<sup>422</sup>. Jean-Claude Vuillemin, de son côté, propose de concevoir le baroque « comme l'expression d'une certaine manière de se représenter le monde »<sup>423</sup> et rajoute qu'il préfère ne pas le limiter à un seul répertoire de traits formels, à une seule liste de critères stylistiques. Le baroque, selon lui, serait désormais seul et dépourvu de repères assurés. Il devrait alors avoir la charge de réinventer le monde, ouvrant ainsi à un déploiement d'une multitude de mondes, dans lesquels se placeraient les principes de la *Mondialité*.

Umberto Eco, dans *L'oeuvre ouverte*<sup>424</sup>, parle lui aussi de cette caractéristique

---

419 Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, collection Champs, Éditions Flammarion, 2000

420 Maurano Denise, *La présence du Baroque dans l'invention de la psychanalyse*, in *Freud et Vienne*, sous la dir., Didier-Weill Alain, Paris, collection Actualité de la psychanalyse, Éditions Erès, 2004, p.p. 105-127

421 En temps que constante historique, nous utilisons le terme "baroque" sans majuscule en le plaçant ici non comme un style appartenant à une seule période mais comme un style trans-historique.

422 Tremblay Emmanuelle, *Polymorphie du concept: le baroque dans tous ses états* – ouvrage recensé, *Résurgences baroques*, sous la dir., Moser Walter et Goyer Nicolas, Bruxelles, collection Essais, éditions La Lettre Volée, 2001, in *Revue Spirale: arts, lettres, sciences humaines*, n°183, mars-avril 2002, p.50-51, p. 51

423 Vuillemin Jean-Claude, *L'Epistémè baroque: le mot et la chose*, Paris, collection Savoir Lettres, Éditions Hermann, 2013, p.19

424 Eco Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, collection Essais, Editions du Seuil, 1965 [pour la traduction française]

baroque que nous rapprochons, au sein de cette recherche, de « l'ouverture » et du déploiement des esthétiques scéniques contemporaines. Pour Eco, l'art baroque est la négation même du défini, du statique, du sans équivoque. La forme baroque est dynamique et, de la sorte, tend « vers une indétermination de l'effet »<sup>425</sup>. Elle suggère ainsi une « progressive dilatation de l'espace. ». Cette dilatation exclut la vision univoque et pousse le spectateur à se déplacer continuellement pour appréhender « l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation »<sup>426</sup>. Nous reviendrons sur cette notion d'«ouverture » et de perception chez le spectateur, dans la *Quatrième partie* (cf : notamment I., 2., 2.2 *Le théâtre de Kwahulé : une sortie de la représentation*), ce qui nous permettra de créer une continuité dans notre réflexion en alliant les caractéristiques des résurgences baroques à celles d'un théâtre du *présenter*.

### **Pour une perspective spatiale "ouverte": le baroque dans les Amériques**

*«La conquête de l'Amérique – qui apparaît aujourd'hui comme la geste inaugurant ce qui deviendra «notre» mondialisation, tant discutée et disputée, et partie prenante de l'origine du transfert baroque en Amérique.»*

Comme nous venons de le voir, les différents discours provoqués par le baroque se placent à la fois sur les circonstances historiques de son émergence et sur ses traductions dans le temps. Il en va de même avec les lieux et contextes d'émergence, que ce soit dans ses déplacements ou dans ses résurgences, incluant la notion d'espace à la notion de temps. C'est ainsi dans cet aspect de déplacement et de résurgences que peut se justifier la notion de transfert culturel et artistique qui nous occupent plus particulièrement dans cette recherche. Dans cette optique, nous pensons que le baroque est à considérer à la fois comme résultant d'une ré-interprétation et d'une traduction et comme un élément protéiforme à dimension trans-historique.

Dans le chapitre dédié à l'anthropophagie culturelle, nous présentons déjà le Brésil comme un terrain approprié pour évoquer la question des transferts et des

---

425 *Ibidem*, p.20

426 *Ibid.*, p.20



traductions culturels à l'œuvre dans notre modernité. Nous nous étions ainsi arrêtés sur le mouvement culturel fondé par Oswald de Andrade et avons ensuite créé des passerelles avec les artistes de notre corpus. Revenir maintenant en terre brésilienne et élargir notre propos aux Caraïbes pour évoquer le baroque c'est démontrer que celui-ci a une dimension *intégrative* qui se joue des notions de temps et d'espace, témoignant d'un impossible achèvement dans ses différentes variations de création. Le baroque devient ainsi sous cet angle, la recherche permanente d'une coexistence de toutes les significations et représentations possibles et en cela rejoint l'idée de *Mondialité* et de *Relation* énoncée par Glissant, et que Dominique Chancé décrit de cette manière :

*« La poésie baroque serait le moment, l'écriture d'une telle tension entre le désordre effrayant d'un monde sans loi et le chaos merveilleusement fécond des forêts tropicales. Rien ne se conclut, tout est en mouvement. Si la nuit et l'ombre s'abattent sur ce monde, la fantaisie et le mystère s'y pressentent mieux qu'aux lieux de la raison classique. »<sup>427</sup>*

Avec la découverte des Amériques, la mesure de l'espace se heurte à l'Autre. L'ancien monde perd alors son centre, son équilibre. Il devient un monde ébranlé par la perte de ses anciens repères et de ces anciennes mesures. Il s'ouvre dès lors à l'infini et à la diversité, tout en étant tiraillé par ces premières conceptions et hiérarchisations du monde. Les processus de transferts culturels, dans lesquels le baroque a pu se déployer au sein des Amériques, implique ainsi de prendre en compte les rapports de force et les contradictions des processus de négociation, d'adaptation et de rejet qui sous-tendent l'idée, qui nous préoccupe toute au long de cette recherche, de privilégier une approche complexe de la traduction, de l'hybridation et de la *créolisation* dans un monde perçu désormais comme multiple et chaotique.

L'espace américain, incluant ici le Brésil et les Caraïbes, dans lequel s'est développé le baroque et ses résurgences est sans doute un des espaces les plus intéressants pour ce type d'approche dans la mesure où, à l'époque coloniale, les productions culturelles ont été entièrement le résultat d'échanges et de négociation entre (principalement) les cultures indigènes, africaines et européennes. Selon Jean-Claude

---

427 Chancé Dominique, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, collection Lettres du Sud, Éditions Karthala, 2001, p. 12

Laborie<sup>428</sup>, les premières manifestations baroques dans les Amériques se seraient d'abord ancrées dans le processus d'évangélisation, au travers de l'architecture religieuse et du théâtre jésuite. Elles allaient ensuite subir des transformations en s'adaptant aux croyances et cultures locales et en se modulant aux matériaux et aux savoir-faire : au Brésil, par exemple, l'œuvre d'Antônio Francisco Lisboa dit « O Aleijadinho », architecte et sculpteur de l'époque coloniale, en a été une des preuves majeures, notamment dans la ville d'Ouro Preto, dans l'Etat de Minas Gerais. Ce baroque colonial qui, d'un côté, œuvrait à la construction d'une société métisse, dans laquelle s'élaborait une stratégie colonisatrice, entretenait également, par ses métamorphoses, une ambiguïté de lecture permanente. Comme le souligne encore Laborie «les critères extrêmement malléables du baroque sont-ils amenés à fonctionner de manière analogique en accord avec chaque contexte.»<sup>429</sup> et plus loin « la spécificité baroque réside essentiellement dans le refus de la synthèse et la recherche permanente d'une coexistence de toutes les significations possibles. »<sup>430</sup>

Haroldo de Campos<sup>431</sup>, théoricien brésilien du néo-baroque, souligne de son côté une « perdurance » du baroque grâce à sa constante adaptation à l'altérité. De Campos se réfère également à Walter Benjamin pour inscrire le baroque brésilien dans une « idée de vertige, de *bond vertigineux* » qui verra la fusion et le métissage entre des éléments indiens et africains et des éléments européens, se racontant au travers d'un « code d'altérités » et dans « un état altéré »<sup>432</sup>.

Dans le cadre du processus d'écriture chez Daniel Maximin (auteur martiniquais) que Dominique Chancé définit comme baroque, la résolution ne se situe pas « dans une contradiction entre prose et poésie, langage romanesque et langage poétique »<sup>433</sup> mais au contraire dans une mise en relation « pour qu'une nouvelle vérité se fasse jour »<sup>434</sup>. C'est ce frottement entre les deux, ce rapport conflictuel et fécond qui, dans la lecture de son

---

428 Laborie Jean-Claude, *Le baroque en Amérique : une esthétique à l'épreuve du transfert culturel*, [Article en ligne], in Centre Interdisciplinaire d'Etudes des littératures d'Aix-Marseille, publié le 26 avril 2012, URL: <http://cielam.univ-amu.fr/node/553>

429 *Ibidem*.

430 *Ibid.*

431 De Campos Haroldo, *Le baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constante et une perdurance*, in Moser Walter et Goyer Nicolas, sous la dir., *Résurgences baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001, p. p. 91-99

432 *Ibidem*, p. 95

433 Chancé Dominique, *Poétique Baroque de la Caraïbe, op.cit.*, p. 151

434 *Ibidem*, p. 150

œuvre, amène un trouble. Dans cette même idée de trouble que nous lierons ici à une poétique baroque, Glissant parle de brusqueries rythmées, de cassures, d'*enroulures*, de circularités qui feraient du texte un courant qui fluierait d'un « passé comme légendaire à ce présent frappé d'une multiple splendeur. »<sup>435</sup> Pour Glissant, le poète cherche ainsi « à « enrhisomer » son lieu dans la totalité, à diffuser la totalité dans son lieu : la permanence dans l'instant et inversement, l'ailleurs dans l'ici et réciproquement. »<sup>436</sup>

*« Il se pourrait que la poétique baroque soit une réponse à ce deuil de l'ordre, à moins qu'elle n'en soit la plus immédiate expression. »*<sup>437</sup>

Ces frottements, ces rapports de force et ces contradictions engendrés par les perspectives historiques et spatiales «ouvertes» du baroque floutent les anciens repères, créant un trouble sur lequel nous appuyons pour créer des passerelles entre les résurgences baroques et les œuvres des artistes de notre corpus.

---

435 Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde*, op.cit., p.145

436 *Ibidem*, p.122

437 Chancé Dominique, *Poétique Baroque de la Caraïbe*, op.cit., p.p. 11-12

## 2. Résurgences baroques et scènes contemporaines

«Si l'on peut parler de « poétique », plutôt que de style, c'est qu'en effet le baroque apparaît comme une pensée propre à donner la mesure du monde.»<sup>438</sup>

Dans tous les apports et considérations sur le baroque que nous venons de soumettre, nous remarquons que les discours et commentaires suscités par celui-ci se concentrent, d'une part, sur les circonstances historiques et sociales de son émergence, et d'autre part, sur ses déplacements, dans des différentiels et des alliances avec d'autres cultures et d'autres esthétiques. On le voit également se ré-actualiser au travers de ses résurgences qui relient et « ouvrent » les temps et les espaces, comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent où Glissant avançait (nous paraphrasons) que la poétique baroque dans ses *enroulures* et ses circularités engendrait une permanence dans l'instant et inversement, un ailleurs dans l'ici et réciproquement.

Aujourd'hui, dans ses multiples expressions, le baroque est défini sous différents termes où se croisent de manière, a priori, contradictoire l'être et le paraître, la réalité et le simulacre, le virtuel, la confusion, le trompe-l'œil, l'hallucination et la vision, la constance et l'inconstance, la continuité et le fragment. Toutes les métamorphoses finalement. Le baroque continue de déborder d'adjectifs représentatifs de sa difficulté à être cerné. Il est à la fois extravagant, artificiel et ornemental. Il se révèle toujours sensualiste et théâtral, *immédiatiste*, cérémonial, surchargé, transgressif ou encore tendancieux. Il est comme le souligne bien Walter Moser « [...] un véritable Protée dans les discours qui portent sur lui »<sup>439</sup> et doit se penser comme une « *achronie* du contemporain » qui pourrait aider à appréhender ses résurgences dans les mouvements artistiques actuels.

---

438 *Ibidem*, p. 251

439 Moser Walter, *Résurgences et valences du baroque*, p.p. 25-44, in Moser Walter et Goyer Nicolas, *Résurgences Baroques*, *op.cit.*, p.29

## 2.1 Une *achronie* du contemporain

Dans ce terme d'«achronie du contemporain», Moser propose de penser la baroque comme un objet relationnel régit par des principes à la fois dynamiques et pluri-positionnels. En outre, il propose le recours à la métaphore des « valences »<sup>440</sup> permettant, selon lui, de continuer à réfléchir sur le caractère protéiforme du baroque. Cette dynamique de la « valence » permettrait de percevoir, avant même de décider de sa valeur, de la fascination et de la puissance qu'exerce aujourd'hui le baroque dans le domaine culturel et artistique. Pour Moser, à l'avis duquel nous nous rangeons, l'art baroque a actuellement une force d'interpellation esthétique plus grande que d'autres styles, d'autres expressions ou d'autres paradigmes transmis par l'histoire. Le baroque possède toujours une force d'envoûtement qui sous-tend l'extase, la volupté, voir le délire. Il attire ainsi toujours par son intensité, son ambivalence, par la matérialité et le *pathos* de son esthétique qui peut en faire une expression de choix pour la scène contemporaine. Cependant, il ne s'agit pas pour autant d'en faire une métaphore de la conservation, dans un retour nostalgique au baroque historique. Le mot « résurgence » qui est utilisé, notamment par Moser, implique en effet une transformation, une réadaptation, une traduction.

Les résurgences du baroque - vu à la fois transferts et traductions culturels et artistiques, style et expression trans-historiques - peut nous permettre de cerner et d'analyser ces espaces dans lesquels de nouvelles formes scéniques sont en train de se réinventer. Dans une profusion de langages et d'esthétiques propre à la scène contemporaine, les résurgences du baroque peuvent donner des outils de traduction conceptuelle pour appréhender les transitions esthétiques qui s'opèrent. Moser défend ainsi l'idée « d'articuler une problématique commune et de rétablir un dialogue devenu par moments difficile et déficient »<sup>441</sup>. Selon lui, et à l'avis duquel nous nous rangeons : « la culture baroque ouvre des possibilités inouïes, elle apporte une dynamique culturelle nouvelle, elle comporte un potentiel dont l'activation tardera à atteindre l'étendue et l'intensité que nous connaissons aujourd'hui. »<sup>442</sup>

---

440 *Ibidem*, p.28

441 *Ibid.*, p. 11

442 *Ibid.*, p. 27

En revenant à la pensée poétique de Glissant qui a lui aussi mis en relation *Mondialité* et baroque<sup>443</sup>, nous avançons que les résurgences du baroque pourraient apparaître comme une métaphore de l'expérience de la diversité irréductible du monde qui ne peut être, désormais, contenu dans un seul récit mais bien plutôt dans une prolifération de récits. De la sorte, ces résurgences figurent le désordre proliférant du *Chaos-monde*, tel que nous l'avions abordé au début de la *Troisième Partie*. Pour De Campos, les résurgences du baroque affleurent également dans notre contemporanéité dans une « logique anthropophagique du tiers inclus »<sup>444</sup> ; logique que De Campos emprunte au poète brésilien moderniste Oswald de Andrade que nous avons présenté précédemment (p. 215). Cette logique désignerait, selon De Campos, les manifestations du baroque dans une démarche de « transmigration sémiotique » et de « transmutation qualitative des signes ».

## **2.2 *Blue-S-Cat* de Kwahulé : double et illusion (dans la mise en scène de la création 2018 de la compagnie Lasko)**

*«Le monde se présente en clair-obscur, non seulement parce que les choses sont entre ombres et lumières, mais parce qu'en nous-mêmes, nous sommes capable de clarté et parfois plongés dans l'obscurité.»<sup>445</sup>*

Les résurgences baroques à l'époque contemporaine relèvent, selon nous, du doute et de l'inquiétude dont est porteur actuellement le *Chaos-monde*, cher à Glissant. Une inquiétude, un trouble qui s'accroît dans l'avènement actuel du virtuel qui intensifie la confusion entre réalité et illusion, être et paraître. D'après nous, le réel se constitue de plusieurs strates entre lesquelles se nichent des espaces relevant de l'illusion. La réalité est ainsi composée d'un emmêlement de réel et d'illusion qui se démêle et fluctue au gré de notre perception, elle-même tissée de représentations, de sensations, d'expériences, de mémoire, de fantômes, comme autant de composantes de notre imaginaire.

---

443 Glissant Édouard, *D'un baroque mondialisé*, in *Poétique de la Relation*, op.cit., p.p.91-94

444 De Campos Haroldo, *Le baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constante et une perdurance*, op.cit., p.99

445 Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, op.cit., p.178

Les artistes contemporains interagissent ainsi avec le baroque par le biais de nouveaux procédés, nouvelles formes, nouvelles figures offrant ainsi un potentiel de production qui explore cette confusion entre réalité et illusion, notamment grâce à des moyens contemporains telle que la vidéo.

Cet aspect essentiel d'intensification du trouble suscité par cet emmêlement du réel et du virtuel sera évoqué maintenant dans un cas pratique de mise en scène, où l'utilisation du média vidéo servira de support pour illustrer notre propos. Nous nous pencherons ainsi une deuxième fois sur la mise en scène de *Blue-S-Cat*<sup>446</sup> de Koffi Kwahulé, par la compagnie Lasko, dont la création sera achevée à l'automne 2018.

La pièce écrite par Koffi Kwahulé et éditée par les éditions Théâtrales en 2005 comporte, en fait, deux versions. Une de ces versions est inédite et c'est celle-ci qui nous occupera maintenant. Lorsque la compagnie Lasko décida de s'appuyer sur cette pièce pour sa prochaine création, elle envisageait de développer un des aspects qui lui semblait affleurer du texte : la question du réel et de l'illusion. Cette question semblait, en effet, un des éléments fondamentaux des enjeux qui se tissaient entre les deux protagonistes (enfermés dans un ascenseur) qui, nonobstant, ne parvenez pas à communiquer. Dans ce silence grandissait un profond malentendu sur les désirs de l'une et de l'autre (que le spectateur/lecteur pouvait entendre et suivre) où l'imaginaire de la femme allait croissant et où, comme le disait innocemment l'homme, il ne faudrait pourtant pas prendre « mes vessies pour des lanternes. Les lanternes pour des vessies, les vessies pour des lanternes [...] à moins que vice versa. »<sup>447</sup> Et en cela, il ne croyait pas si bien dire. Au détour d'une des conversations avec Koffi Kwahulé, celui-ci suggéra alors cette version inédite, écrite après la première parution de la pièce, où la question de l'illusion justement prenait encore plus d'ampleur. Dans cette dernière version, Kwahulé avait inclus des passages de « répétitions » où la femme semblait travailler un texte, hors du contexte de l'ascenseur bloqué. Ce texte était emprunté au film *Muholland Drive* (2001) de David Lynch. Ce fut donc avec cette version inédite que l'équipe artistique de la compagnie Lasko commença à travailler sur les notions combinées de fantasme, de rêve, d'illusion, de trompe-l'oeil où le média vidéo allait s'imposer peu à peu comme élément déterminant de ce jeu illusoire, de ce simulacre. Le

446 Voir également en *Deuxième Partie*, I., 2., 2.7, *Une mise en scène transdisciplinaire: Blue-S-Cat (Koffi Kwahulé)*

447 Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat, op.cit.*, p. 79

plateau où se déroulerait l'action, tout comme l'ascenseur dans la pièce, allait devenir cette « chambre noire » où se projetterait l'imaginaire des protagonistes, mais aussi celui du spectateur. Se faisant, la pièce *Blue-S-Cat* pourrait faire sienne cette réflexion du philosophe Arthur Schopenhauer qui écrivait dans *Le monde comme volonté et comme représentation* que « la conscience est une lanterne magique qui colore l'univers de ses feux changeants »<sup>448</sup>.

Dans cette création de *Blue-S-Cat*, l'attention des spectateurs se focalise donc à plusieurs reprises sur les images. La pénombre du plateau qui entoure les deux protagonistes principaux, enfermés dans l'ascenseur, a pour enjeu de les abstraire du monde réel, d'une part, mais aussi d'en isoler le spectateur. L'obscurité du plateau coupe ainsi les protagonistes et le public de la « réalité », pour laisser place à l'univers des images et de l'imaginaire. Comme l'explique Plasseraud, dans *Cinéma et imaginaire baroque*<sup>449</sup>, le dispositif de projection consiste à isoler du monde extérieur et à présenter à la place, sur une surface vierge et sans fond, des ombres d'images fantomatiques, immatérielles et évanescentes. Ces projections d'images forment des doubles de la réalité, à la fois comme issues du rêve, telles des apparitions ou des réincarnations d'une réalité et d'une matérialité devenues absentes. Se faisant, et selon une poétique baroque, la « vérité » du réel ne peut plus être atteinte. Dès lors, l'image ne peut chercher à capter ou à représenter ce réel : elle n'est qu'illusion ou mensonge. Dans la projection des doubles en images (en différé ou en direct, dans les mêmes actions ou dans des actions différentes) de la femme et de l'homme dans *Blue-S-Cat*, surgit ainsi une interrogation sur leur propre consistance, leur propre matérialité. Ils sont à la fois des êtres de chair sur le plateau et des êtres fantomatiques et désincarnés, des ombres projetées. Cette vision diffractée voudrait renvoyer le spectateur à l'absurdité du monde de ces deux protagonistes. Ce monde se présente comme vide de sens alors que s'élabore, entre eux, une trame inextricable dont ils n'ont pas encore conscience. Seule la mort finale de l'homme redonnera du sens à ce qui a pu se jouer entre eux.

C'est notamment sur cet aspect illusoire et absurde du monde que la référence

---

448 Schopenhauer Arthur, *Le monde comme volonté et représentation*, Paris, collection Quadrige, Éditions PUF, 2014 [dernière édition], p.826

449 Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, op.cit., p.42



dans le texte au film *Muholland Drive* de David Lynch prend sens. Il y a bien sûr cet extrait de texte que la femme de *Blue-S-Cat* semble répéter à plusieurs reprises dans la pièce, quelquefois seule, mais quelquefois aussi avec l'homme. Cet extrait correspond au début du film lorsque l'héroïne Betty se rend à un casting, à Hollywood où elle vient d'arriver pour essayer de devenir actrice. « You play a dangerous game here » dit-elle dans la scène qu'elle joue avec son partenaire. En avançant dans le film de Lynch, nous retrouvons d'autres éléments relevant de ce jeu de simulacre et d'illusion caractéristique à la fois du cinéma et du baroque. Nous pensons notamment à la séquence du théâtre *Silencio* où se rendent les deux héroïnes, Betty la blonde et Rita la brune (amoureuse et double en négatif de Betty). Dans le théâtre « *Silencio* », la chanteuse qui se produit sur scène semble chanter en direct et *a capella* devant le public. Lorsqu'elle s'écroule et qu'on la traîne hors de scène, sa voix continue pourtant d'emplir la salle du théâtre. Le présentateur au début de la séquence, de sa voix inquiétante et surjouée, nous avait prévenu : tout ceci n'était qu'illusion.

« Cette rêverie prend alors des formes diverses, mais apparentées, qui vont de la vision trompeuse à l'union des contraires en passant par la méditation sur l'éphémère, l'attrait ressenti par les doubles et les sosies, le plaisir de la tromperie et de la surprise énigmatique. »<sup>450</sup>

Le monde onirique qui semble surgir dans *Blue-S-Cat* au travers de l'utilisation des doubles et la démultiplication des images, rejoint le dispositif narratif complexe mis en place dans *Muholland Drive*, renvoyant au fantasme et au rêve. Dans la pièce de Kwahulé, ce sont ces derniers qui servent, selon nous, de métaphore à l'idée que la vie n'est faite que d'illusions, comme l'envisage la pensée baroque.

En restant dans le champ du rêve et du fantasme, il nous paraît intéressant de faire le lien entre rêve et rêveur et spectacle/film et spectateur. C'est ainsi d'abord réfléchir à la question de la propriété du rêve (à qui est le rêve?) et donc à l'existence du rêveur (d'où part le rêve?) pour se diriger vers le récepteur, au cinéma ou au théâtre (comment est reçu, perçu le rêve?). Dans le cas d'un spectacle comme celui de *Blue-S-Cat*, la question du rêve et du rêveur(se) inclut à la fois les protagonistes de la pièce et le

<sup>450</sup> Rousset Jean, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Éditions José Corti, 1989, p.199, in Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, op.cit., p.59

spectateur lui-même qui perçoit et interprète ce qui se déroule sur le plateau et ce qui se montre par les images projetées. Il y a ainsi une pluralité de points de vue subjectifs : d'abord ceux de la mise en scène puis ceux du spectateur. Par ailleurs, cette question du rêve et du fantasme rejoint dans son ambiguïté, sa confusion et son trouble aux souvenirs, aux hallucinations, voir même à la folie, comme le rappelle d'ailleurs violemment le dénouement de la pièce : la femme saute à la gorge de l'homme puis l'achève avec le talon aiguille de sa chaussure. L'homme s'écroule, une rose rouge ouverte dans la main. La femme, désespérée à la fois par son geste et par sa solitude, reprend son appel comme au début de la pièce : « Y a t-il quelqu'un ? ». Le sentiment hallucinatoire se joue également dans les superpositions d'images, sur les corps et les visages (procédé du *mapping*), qui soudain métamorphosent les deux protagonistes, en les rendant à la fois double de l'autre et étrangement encore eux-mêmes : apparitions monstrueuses et chimériques. Qui sont-ils vraiment ? De combien d'identités sont-ils façonnés ?

La question de l'identité est ainsi posée, et par là la question du sujet. Celui-ci n'est plus « Un » mais devient plutôt « force de projection multiple » selon l'expression de Christine Buci-Glucksmann<sup>451</sup>. Nous avons relevé plusieurs fois cette multiplicité complexe de l'identité, nous l'abordons ici sous l'angle de la vision baroque. Nous pourrions ainsi mettre en parallèle cette vision multiple de l'identité avec les replis de la matière, tels que les abordent Deleuze dans *Le pli – Leibniz et le baroque*<sup>452</sup>. Au travers de cette approche, l'identité se déploie, augmente, et se plie à nouveau, diminue, se réduit pour « rentrer dans l'enfoncement d'un monde ». En outre, Deleuze évoque (nous simplifions) l'animal double qui comme le papillon, plié dans la chenille, se déploie ensuite et se métamorphose.

Dans *Blue-S-Cat*, le caractère illusoire des identités et du monde se retrouve également dans l'utilisation entremêlée des régimes d'images. Celles-ci sont quelquefois pré-enregistrées, quelquefois captées en direct. Elles troublent alors la perception, floutent la frontière entre passé/présent, ici/ailleurs, réel/virtuel. A ce titre, nous citerons l'exemple que donne Plasseraud en parlant du réalisateur Lars Von Trier dans son film

---

451 Buci-Glucksmann Christine, *Baroque et complexité: une esthétique du virtuel*, p.p. 45-54, in Moser Walter, Goyer Nicolas, *Résurgences baroques, op.cit.*, p.45

452 Deleuze Gilles, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris, collection «critique», Éditions de Minuit, 1988, p.13

*Epidemic* (1987)<sup>453</sup>. Celui-ci, en effet, a inséré des images documentaires au sein d'un matériau fictionnel dans lesquelles il se met en scène avec son scénariste. Les images documentaires ont un traitement différent des images fictionnelles ce qui donne une distinction entre les deux types d'images. Nous percevons ainsi une différence dans le traitement du « réel » qui, par là-même, se trouve démultiplié. Dans *Blue-S-Cat*, le procédé est similaire, avec la particularité théâtrale du direct qui a impliqué de prendre un parti-pris esthétique quant à la visibilité de la preneuse d'images, dans les moments de captation directe. Ce procédé, où se joue à la fois des actions et un récit parallèle (entre les projections d'images et le déroulement du drame au plateau) engendre une sorte de contamination du réel par le virtuel qui, de cette manière, ne peut plus être perçu comme tel. Où est la vérité dans ce qui se joue ? Qui sont vraiment ces protagonistes ? Jouent-ils ? Et alors est-ce un théâtre dans le théâtre ? Qui alors est le faiseur(se) d'illusions ? Est-ce cette femme qui hante les lieux, apparaît et disparaît laissant derrière elle le souvenir de sa voix, chantant *What's a wonderful world* de Louis Armstrong ? Est-ce cette autre femme qui, caméra à la main, décide de filmer les protagonistes sur le plateau, donnant soudain le focus de leur visage en gros plan, projetés sur l'aplat du fond de scène ? Qui sont les marionnettes, qui sont les manipulateurs parmi ces personnages ?

Nous nous retrouvons devant une « torsion scopique », telle que le formule Nicolas Goyer<sup>454</sup>, à la fois fantasmatique et labyrinthique, empêchant la fixité des identités (et du sujet) et engendrant une confusion sur le caractère décisionnel des individus, comme si ces derniers étaient possédés par quelque chose de plus grand qu'eux.

---

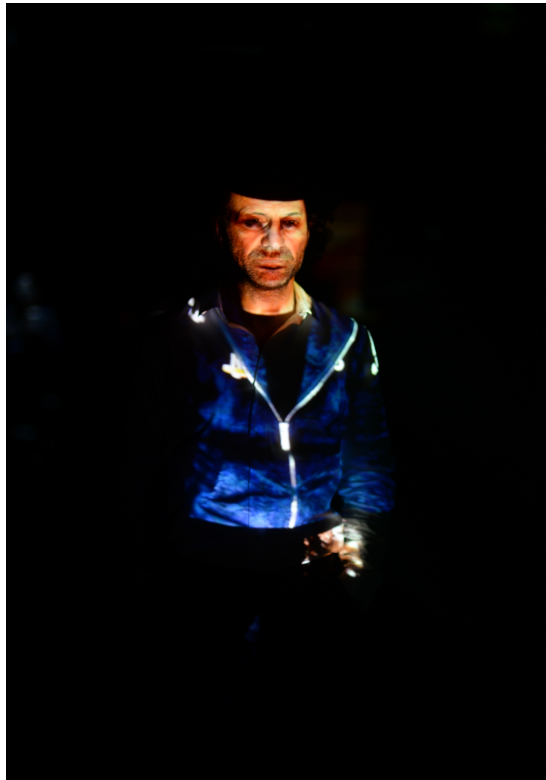
453 Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, op.cit., p.73

454 Goyer Nicolas, *Désennuyer le monde: énigme et vertige des images dans les films baroques*, p.p. 225-244, in Moser Walter et Goyer Nicolas, *Résurgences baroques*, op.cit., p.227



*Copyright : Gabriel Choteau*

*Blue-S-Cat*



*Copyright : Gabriel Choteau*

### 2.3 Les états de corps comme métaphore du débordement baroque

«Et dans l'acclamation des choses en croissance, n'y a-t-il pas pour nous le ton d'une modulation nouvelle?»<sup>455</sup>

Pour faire suite à l'exploration baroque de la pièce *Blue-S-Cat* de Kwahulé, nous allons maintenant aborder le débordement baroque présent dans les états de corps, en traversant quelques pièces de notre corpus. En début de recherche, nous avons esquissé un panorama des représentations du corps sur la scène contemporaine. Nous avons remarqué à ce stade une multiplicité de représentations qui démontraient à la fois une attirance et un questionnement vis à vis de la matière protéiforme du corps et des nombreuses identités que ce protéiforme engendrait. Nous avons ainsi pris en compte la notion « d'entre-deux corps » pour signifier cette idée de passage. Nous notions à ce sujet que, dans cet « entre-deux » où se rencontraient le corps, le réel, l'imaginaire, la chair et le texte, l'œuvre proposait un espace du devenir, une transformation permanente, un déplacement qui servirait à repenser les écritures scéniques dans leurs mutations. Dans cet « entre-deux corps », la question du débordement et donc des états de corps (énergie, mouvements, émotions) nous semblent avoir un rôle essentiel, comme nous le notions déjà dans la *Deuxième partie*<sup>456</sup>.

La question du débordement baroque s'inscrit dans une logique du mouvement, du passage et de la métamorphose, comme nous l'avions déjà remarqué plus haut dans le chapitre introductif sur le baroque. Cette logique du passage implique la notion d'entre-deux, comme nous venons de le voir ; cette notion ayant été soulevé également dans les aspects esthétiques des œuvres du corpus ainsi que dans la *Poétique de la Relation* et la *Mondialité* de Glissant. Le débordement baroque s'inscrit ainsi dans une dynamique du *devenir* en faisant appel à un déséquilibre, une contradiction, un excès où se jouent les passions, les émotions que nous appellerons donc des « états de corps ». Nous avons également abordé cette question par la transe dans la pièce *O.More* de Montet où nous parlions à la fois de possession et de moment de bascule. Dans ce moment crucial de

---

455 Perse Saint-John, *Vent I*, in *Œuvres complètes*, collection La Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1972 (nouvelle édition), p. 193  
456 Cf. *Rire, violence et subversion: des états de corps*

basculement, nous notions que surgissaient de multiples présences jusqu'alors invisibles qui se concrétisaient dans le corps convulsé. Ce dernier était alors à même d'accueillir d'autres mondes, rêvés et réels. Les corps se faisaient alors réceptacles.

*«[...] baroque vital, expansif, de la puissance instinctive, des torsions violentes, des natures emmêlées, de l'appétit du nu, du corps glorifié et mutilé, baroque effusif, incontinent, de l'émotion exacerbée jusqu'à l'extravagance [...].»<sup>457</sup>*

A l'instar des danseurs de Montet, l'interprète chez les artistes de notre corpus apparaît le plus souvent comme une figure et un symbole paroxystiques de l'être humain. Il est à la recherche d'un maximum d'intensité expressive, de celle qui peut prendre, représenter et présenter tous les rôles, toutes les formes, comme l'aurait fait le dieu Protée, symbolisant ainsi l'inconstance spontanée, le devenir perpétuel des humains et des choses. En s'attachant à la fois à cette figure paroxystique et au sujet comme «force de projection multiple» que nous avons repéré chez Buci-Glucksmann, nous pouvons envisager de les inscrire tous deux dans un « numen nébuleux du sujet et du monde »<sup>458</sup>, selon la formule de Yurkievich. En effet, pour lui, ce « numen nébuleux » s'opposerait à la « totalité discernable » en y opposant des « structures ambulantes », des « espaces mouvants, inter-pénétrables, déformables à volonté », des anamorphoses. Le corps et l'identité(s) de l'interprète pourrait alors s'envisager comme une figure protéiforme capable de recréer toutes les circonvolutions de la condition humaine. Ce corps devient dès lors corps excédentaire, sensuel qui aime à se laisser posséder et à déborder. L'exploration scénique des états de corps et des multiples représentations qu'ils engendrent permettent, de la sorte, d'envisager la scène comme autant de reflets de l'humanité. Reflets dans lesquels l'on peut capter toute l'intensité et l'ambivalence de la jouissance, de la souffrance, de l'extase, de la violence et du plaisir.

Dans l'œuvre baroque, Moser<sup>459</sup> rappelle que l'effet sur le récepteur est porté à son paroxysme: l'œuvre doit pourvoir saisir, émouvoir, envoûter. A titre d'exemple, il nous évoque l'importance du corps dans la statuaire de l'âge baroque, notamment celle

---

457 Yurkievich Saul, *Fusion et effusions baroques*, op.cit., p.p 265-266

458 Yurkievich Saul, op.cit., p 267

459 Moser Walter, *Résurgences et valences du baroque*, op.cit., p.35

de *Sainte-Thérèse en extase* du Bernin ; celle-ci étant devenue une sorte d'emblème par l'éloquence de la jouissance débordant littéralement de son visage, de son corps et du dessin des plis de sa robe. Extase hautement érotique d'une sainte.

Les pièces de notre corpus sont ainsi habitées par ces corps paroxystiques, présentant à la fois des corps polymorphes et débordants, reflets de personnalités et d'identités kaléidoscopiques. Des corps de l'entre-deux. En premier exemple, nous citerons la dernière création de Robyn Orlin, *And so you see...*(2016) avec Albert Ibokwe Khoza, performer sud-africain. Celui-ci, comme le définit Orlin dans la présentation du programme du Théâtre de la Bastille, possède « Un corps ludique, ironique, tirailé entre péché, transformation, déclin et éclat » qui s'embarque dans les «sept péchés capitaux» pour un voyage à travers un «requiem pour l'humanité». Les corps chez Orlin sont à la fois des corps bizarres, décentrés, fragmentés, déconstruits et reconstruits<sup>460</sup>, détournés et disséminés jouant de manière irrévérencieuse sur une série d'états, d'apparitions, de dislocations et de réappropriations. Dans ce processus, comme l'indique Deleuze, « il en résulte qu'un autre monde apparaît *quand les séries obtenues divergent au voisinage de singularités.* »<sup>461</sup>

Ces séries de représentations et d'états de corps brisent les évidences et proposent des ouvertures sur d'autres représentations, d'autres perceptions, d'autres appréhensions du corps et du monde. Dans cette idée baroque du devenir, le corps (dans ses représentations et ses identités) meurt et renaît dans le même temps, chaque fois transformé.

« [...] le baroque jette des formes qui tentent d'explorer métaphoriquement, par la fiction d'une psychologie éclatée, une réalité qu'elle n'appréhende pas. Éclatement de la vraisemblance qui corrompt les évidences et les représentations conventionnelles ou codées »<sup>462</sup>.

L'ambivalence, l'effusion et le trouble des corps sont explorés également dans

---

460 Elizéon – Hubert Isabelle, *Du corps fragmenté au corps reconstruit dans l'œuvre de Koffi Kwahulé*, mémoire de Master 2, sous la direction de Sylvie Chalaye, laboratoire SeFeA, IRET, Université Sorbonne Nouvelle, 2013

461 Deleuze Gilles, *Le pli – Leibniz et le baroque*, op.cit., p.80

462 Duvignaud Jean, *Le Jeu du jeu*, Paris, Éditions Balland, 1980, p.111

*Brasserie* (2006) de Kwahulé. C'est une farce cinglante qui interroge la complexité humaine face au rêve et à l'utopie. Dans cette pièce, les quatre personnages sont prêts à tout pour atteindre leur rêve. Ils s'entrechoquent violemment dans un combat où s'opposent les désirs et fantasmes de chacun: le Cap'taine-s'en-fout-la-mort veut Babylone et le pouvoir ; Schwänzchen lutte, dans l'ombre, pour la justice et l'équité ; le Caporal-Foufou se bat pour Las Vegas et le retour à l'insouciance ; Magiblanche, elle, chante pour l'amour et la culture. Les états de corps, ici aussi, sont exacerbés. Les personnages tuent, torturent, copulent, jalourent, mentent, marchandent et vitupèrent. Ils sont à la fois monstrueux et terriblement humains: égoïstes, cruels, drôles, jouisseurs, pervers et corrompus. Des personnages qui font penser à la cruauté sensualiste et dévoyée de Ettore Scola dans son film *Affreux, sales et méchants* (1976). C'est toute la bassesse humaine qui se dégage de ces personnages où l'excès et la démesure ont force de loi. Ce sont des corps qui débordent de convoitise, figurée notamment par le personnage féminin de Magiblanche qui détient, à elle seule, le pouvoir de brasser la bière, métaphore selon nous à la fois de l'ivresse, de la jouissance et du pouvoir féminin de la procréation et de l'enfantement. Dans *Brasserie*, Kwahulé nous présente ainsi des personnages sans limite, à la fois cruels et grotesques. Ils sont possédés par une ivresse du pouvoir destructrice qui engendre des dérives violentes, hallucinatoires et paranoïaques, comme nous l'avions déjà remarqué dans le personnage de la femme dans *Blue-S-Cat*. Les personnages de *Brasserie*, dans leur débordement corporel, sont des figures dionysiaques qui cherchent frénétiquement l'ivresse combinée de la bière et du pouvoir.

Nous retrouvons ce débordement des corps dans les autres pièces de Kwahulé, notamment dans *Big Shoot* (2000) dont nous avons parlé à plusieurs reprises. Cette pièce présente une sorte de jeu télévisé auquel viennent assister des spectateurs du monde entier. Deux protagonistes sont en scène : le maître de cérémonie, « Monsieur », et un participant, « Stan ».

Dans *Big Shoot*, le corps n'est pas construit sur un modèle unifié, symbole d'intégrité. Il est ouvert et mutant, il entre en communion avec le dehors qu'il inclut. Dans cette action se joue également une dangereuse ambiguïté dans laquelle, le corps se retrouve à son tour englouti. Les deux personnages sont ainsi à la fois sources et



réceptacles.

Par l'intermédiaire de « Monsieur », le corps est dionysiaque et se plaît dans la débauche, la violence, la dévoration (ici celle-ci est psychique, mais nous avons vu aussi la dévoration physique dans *Misterioso-119*), la monstruosité, les débordements, les éructations, comme le sont en général les personnages masculins chez Kwahulé. « Monsieur » existe au travers des performances qu'il réalise avec le corps des autres, représenté par le personnage du prénommé « Stan ». Monsieur utilise ce corps le temps de la performance (l'émission télé) avec tous les matériaux mis à disposition : fluides, sucs, chair, émotions, parole, pensée et finalement esprit du participant. Pendant ce rituel sacrificiel, le corps débordant de l'un (Monsieur) se vide dans celui de l'autre (Stan). Puis avec cette nouvelle substance créée, Monsieur se nourrit à nouveau et se féconde. Une sorte d'auto-engendrement.

« *Et quand toute âme aura été dissolue, je continuerai d'assumer seul, pour tous...  
[...]* »<sup>463</sup>

Le personnage de « Stan » détient un corps « vierge » de toute histoire qui se laisse pétrir, manipuler et remplir tel un réceptacle pour être finalement dévoré. Comme dans *Blue-S-Cat*, dans *Misterioso-119* ou dans bien d'autres pièces du dramaturge, la seule issue sera la mort. « Monsieur » achèvera ainsi son œuvre, le *Big Shoot*, l'œuvre ultime, en faisant passer le corps de « Stan » de vie à trépas. *Big Shoot*, au travers de la figure de Monsieur, pourrait être ainsi décrit en résumé comme une histoire de la démesure plongeant dans un magma exigeant un événement disproportionné et turbulent, et qui « [...] à la fois concerte et déconcerte, ordonne et excède et *débrèche*, qui se laisse transporter par la force intime sans perdre la notion de jeu, par l'ouragan historique sans cesser d'être histrionique, par l'expansion cosmique sans cesser d'être tragicomique. »<sup>464</sup> Une série d'excès non assignables, du spectaculaire, une cohue indicible et un désastre. Fin du corps, fin du drame.

Nous retrouvons également ce débordement baroque dans les états et les apparitions de corps chez Delbono, comme par exemple dans les pièces *Orchidée*

463 Kwahulé Koffi, *Big Shoot/ P'tite Souillure*, op.cit., p. 22

464 Yurkievich Saul, *Fusions et effusions baroques*, op.cit., p.267

(2013) et *La Menzogna* (2008) ; pièces au sein desquelles le metteur en scène traite de ses thèmes de prédilection: actualité italienne, religion, violence, amour, spiritualité, vie et mort. Ces thèmes s'égrènent ainsi au fil des apparitions de corps qui tissent le chaos de notre modernité, entre doute, confusion et jeu de masques. Une grande mascarade que Delbono ponctue par des envolées où le corps se défait de la gangue de la société (du poids du collectif) pour accéder à une légèreté virevoltante, comme si le corps soudain devenait éthéré, libre. Puis la sarabande infernale reprend, et son défilé de corps qui explosent, dansent, s'embrassent, se frappent, crient, se caressent. Une grande communauté humaine qui hurle son besoin d'amour, au milieu de la fureur et du bruit. Delbono place ainsi les corps tout proche d'une certaine sauvagerie ; là où se déploient les matières, les sons, les couleurs, dans une mise en relation chaotique. La théâtralité des corps chez Delbono, notamment dans le spectacle *Orchidée*, relève ainsi d'une succession d'apparitions de masques, renvoyant à l'image du théâtre du monde qui, dans la société italienne actuelle notamment, culmine dans le culte de l'apparence au sein duquel l'être contemporain dérive. Restent alors la joie, les pleurs, la danse, l'amour pour se frayer un chemin dans cette mélancolie proche du désespoir. Ces états de corps, comme nous l'avons vu aussi chez Orlin et Kwahulé, engendrent un mouvement perpétuel - que nous donne la mise en scène de Delbono - dans lequel se joue à l'infini une fête baroque, pleine d'une frénésie vitale exigeant sacrifice, destruction et renaissance.

Les débordements du corps comme métaphore baroque, nous amène à nous questionner sur le devenir des corps et par là de l'humain au travers d'états où se jouent la sidération, la panique, la peur, le rire, le plaisir, la violence, la beauté, la laideur, le dégoût, comme autant de forces envahissantes, contradictoires et jouissives qui habitent et redéfinissent constamment l'humain. Guy Scarpetta dans *L'Artifice* suggère que le rapport à l'œuvre baroque impliquerait une dimension trouble dans laquelle « [...] l'identité se défait, explose, dans le débordement même qu'elle a suscité. »<sup>465</sup> Il y voit ainsi « une pulsation rythmique, un excès, un vertige, s'adressant directement au corps, et dont l'enjeu pourrait être désigné par le terme, tout à la fois sacré et profane, d'extase. »<sup>466</sup>

---

<sup>465</sup> Scarpetta Guy, *L'Artifice*, Paris, collection Figures, Éditions Grasset, 1989, p.202

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 202

Ces débordements de corps, en outre, renvoient au sein de cette recherche à penser la scène comme un miroir aux multiples reflets qui transforment sans cesse la vision que l'on peut porter sur la condition humaine. Celle-ci se déploie dans les œuvres des artistes du corpus sous le signe de la traversée et du déplacement comme nous l'avons vu tout au long de cette deuxième partie. Nous terminerons par une mise en forme de tous ces éléments baroques en formulant la possibilité d'écritures *Trans-* qui impliqueront à la fois traversée, décloisonnement et impureté.

## 2.4 Ecritures *Trans-*: une réinvention du baroque

*«Que pourrais-je écrire que l'on ne sache déjà ? /Que devrais-je dire que l'on n'ait déjà entendu ? /J'écoute ma voix baroque dans le miroir de litanies sauvages [...] Je m'envertige à contempler ma ville debout/ hors des vestiges de l'ombre/ entre pierre et poussière /entre l'or invisible et la boue des ténèbres/entre ordures et lumière/je nage inépuisable/ [...] Je conjugue mes cauchemars et je module mon insomnie à ma façon. Ma ville en moi. Au fond de moi. Dans ma tête. Et dans mes tripes.»<sup>467</sup>*

Au travers des différents aspects que nous avons soulevé dans les chapitres portant sur le baroque et ses résurgences, nous avons contribué à dessiner les contours de ce que nous appellerons des écritures *trans-*. Ce préfixe qui signifie «au-delà», « passer outre », « chemin » et « passage », exprime l'idée de changement et figure, au mieux selon nous, le monde pluriel et polymorphe de la pensée et de la poétique baroques.

Les écritures *trans-* relèvent à la fois de la turbulence, du mouvement, du désordre et de l'étendue. Elles suscitent des expériences nouvelles du temps et de l'espace dans lesquels se transforment les représentations que l'on pouvait se faire du corps, de l'identité, du sujet et plus généralement de l'humain inscrit dans le monde. Ce sont ainsi, comme nous l'avons remarqué dans les chapitres précédents, des écritures qui s'élaborent autour de transports et d'états violents, de l'exaltation à la folie, de l'hallucination à l'euphorie ou au plaisir. Ces écritures condensent ainsi, dans une série d'instantanés et de fragments en clair-obscur, des sensations démultipliées qui révèlent la

---

<sup>467</sup> Frankétienne, *Anthologie secrète*, Québec, Éditions Mémoire d'encrier, 2005, p. 97

complexité humaine.

Dans ce chapitre, nous reprendrons ainsi différents aspects et caractéristiques que nous avons relevés dans les résurgences du baroque, d'une part, et dans les convergences entre les artistes du corpus, que nous avons retenues dans la partie I, d'autre part. De cette manière, nous illustrerons ce que nous entendons par écritures *trans-*, tout en créant une passerelle entre la deuxième et la troisième parties.

### Personnages et surfaces: des jeux de masque

Le vertige baroque révèle que derrière une prétendue identité se cache un masque qui en cache lui-même un autre, et ainsi de suite, donnant à penser que les identités sont virtuelles et seulement fondées sur les apparences. Ce trouble renvoie à l'idée que l'humain ne peut être réduit à une seule image, univoque, dans laquelle serait assignée une identité, et privilégie de la sorte une ambivalence et une ambiguïté. Les écritures *trans-* développent ainsi des figures, plutôt que des personnages (qui, a contrario, impliquent une fixité), se construisant et de déconstruisant au gré du récit, jouant à la fois sur une intensification des états, sur le dédoublement, le sosie, la duplicité ou encore le travestissement. Ces différentes métamorphoses donnent à voir un jeu de surfaces où, par exemple, la question du genre devient matière à performance.

*« C'est le symbole de l'ambiguïté ayant plusieurs incarnations, des chamans aux cyborgs, des amazones aux eunuques, des « dames » aux onnagata, des castratti aux divas de l'opéra, du cinéma et de la musique – de l'androgynie original aux dieux hermaphrodites, de l'ange à l'adolescent, des hommes musculeux aux drag queens et drag kings. »<sup>468</sup>*

### Camp et travesti

Se déguiser, se travestir, c'est adopter une apparence que l'on ne détient pas (encore). Le travestissement peut ainsi aider à se dissimuler, à se transformer, à changer de peau, à s'éloigner de ce que l'on était ou alors à « devenir » soi-même. Le masque du

<sup>468</sup> Lopes Silva Denilson, *Les esthétiques contemporaines de l'artifice: du néo-baroque au Camp*, p.p. 157-174, in Moser Walter, Boyer Nicolas, *Résurgences baroques*, op.cit., p. 167

travestissement, comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, peut alors devenir une vérité, une réalité que l'on fait sienne. Le travestissement est ainsi une remise en doute de la fixité de l'identité. Il produit à la fois un trouble et une énigme, engendrant duplicité et ambivalence. Il éloigne et transgresse de cette façon la norme, et ce qui avait pu être défini comme réalité.

Nous pouvons rapprocher le travestissement de la sensibilité *Camp*, théorisée par Susan Sontag<sup>469</sup>. Le style *Camp* apparaît dans les années 60 au sein d'une rupture dans les représentations homosexuelles. Il s'élabore en même temps que la contre-culture pop américaine qui cherche à cette époque à augmenter la visibilité des comportements des minorités. La sensibilité *Camp* se caractérise par une prédilection pour l'excès et l'artifice et considère le monde comme un phénomène esthétique relevant de l'imaginaire. Le *Camp* entérine de la sorte la performativité du sujet contemporain, dans laquelle s'inscrit la figure du travesti. L'artifice est dès lors considéré comme une possibilité de dissoudre, et de se dissoudre dans la dualité réel/irréel. En outre, c'est une manière de réenchanter le monde en introduisant du fictionnel et de l'extravagance dans la réalité du quotidien et les normes édictées par la société. Le travesti et la sensibilité *Camp* transparaissent dans de nombreuses œuvres de notre corpus, plus particulièrement dans le travail de Robyn Orlin, Pippo Delbono et Bernardo Montet, comme autant d'éléments participant à l'élaboration d'écritures *trans-*.

### **Logique de la sensation et primauté des images**

Une double notion habite, selon nous, les écritures *trans-* : la notion combinée d'images et de sensations. Il s'agit, dans ces écritures, d'atteindre la sensation pure, dégagée de la tutelle de la raison réduisant le sensible à n'être qu'un chemin vers les idées. Les écritures *trans-* privilégient plutôt de pures sensations à la fois visuelles et auditives. Les figures, les actions, les mouvements qui se présentent sur scène sont autant d'images participant à l'élaboration d'un récit. Il y a ainsi autant d'histoires possibles que de relations potentielles entre les différents éléments présents sur scène. Les images se laissent ainsi apprécier pour elles-mêmes, avant que d'avoir une utilité

---

469 Sontag Susan, *Le style « Camp »*, in *L'œuvre parle*, *op.cit.*, p.p 307-327

narrative. Elles n'expriment pas un sens préexistant et relèvent ainsi d'une logique de la sensation, et non de la raison. Elles conservent de la sorte leur opacité, leur ambiguïté. Elles restent équivoques et s'élaborent autour de l'idée d'un perpétuel *devenir* où le travail de l'imaginaire prend tout son sens.

Dans *Logique du sens*<sup>470</sup>, Deleuze note que le « paradoxe du pur devenir » engendre dans « sa capacité à esquiver le présent » une « identité infinie : identité infinie des deux sens à la fois, du futur et du passé, de la veille et du lendemain, du plus ou du moins, du trop et du pas assez, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet. »<sup>471</sup> Deleuze rajoute plus loin que ce « paradoxe est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes. »<sup>472</sup> Par ailleurs, en parlant des peintures de Francis Bacon<sup>473</sup>, le philosophe mentionne que ces dernières présentent des *figures* de corps déformés sous la pression de forces invisibles intenses. C'est dans cet ensemble de mouvements de ces corps, de ces figures de corps qu'advient une rythmique. Et par ce rythme sans narration arrive quelque chose dans le présent, dans l'ici et maintenant qui est de l'ordre de l'expérience ; expérience à la fois de l'interprète au plateau mais aussi du spectateur : la sensation qui surgit dans le regarder de ces corps et de ces images de corps.

Les corps présents dans ces écritures *trans-* sont comme possédés par une sensualité quasi hallucinatoire, comme nous l'avons vu précédemment. Ils se révèlent dans une crudité et une brutalité à la fois visuelles et auditives qui les rapprochent de l'onirique. Défilent ainsi, comme par exemple dans les films de Fellini, des images subjectives, des souvenirs, des *instantés*, des fragments, des rêves ou des fantasmes dans lesquels les figures (plus que les personnages) agissent en se voyant agir, devenant ainsi acteur et spectateur du rôle qu'il joue<sup>474</sup>. On ne sait donc plus dans cette logique de la sensation ce qui est réel ou imaginaire, mental ou physique ; il n'y a plus lieu de se le demander dans cette prolifération d'images. Le réel et l'imaginaire fonctionnent ensemble et deviennent indiscernables. Les écritures *trans-* invitent ainsi le spectateur à

---

470 Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, collection critique, Éditions de Minuit, 1969

471 *Ibidem*, p.10

472 *Ibid.*, p.12

473 Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, collection critique, Éditions de Minuit, 2002 (1981)

474 Deleuze Gilles, *Cinéma 2 – Image-Temps*, Paris, collection critique, Éditions de Minuit, 1985, p.13

un déchiffrement du réel par le biais de leur imaginaire. Se faisant, le spectateur, comme l'interprète au plateau, devient lui aussi acteur.

Nous reviendrons sur ce rapport de l'image, de la sensation et de la narration dans la Quatrième partie, où nous aborderons la filiation entre cinéma et théâtre avec une analyse de *La Rabbia* de Pasolini et de Delbono.

### **Récits labyrinthiques: contradiction, conflit et subjectivité**

La pensée baroque prend avec elle l'aspect chaotique, divers et contraire du monde. Les écritures *trans-* défendent elles aussi cette idée en élaborant des récits que nous appellerons ici *labyrinthiques*. Cette caractéristique fait ainsi échos aux aspects précédents, tout en concluant cette partie dédiée aux écritures *trans-*. Nous avons remarqué à plusieurs reprises que les œuvres des artistes du corpus possèdent, dans leur procédé scénique et dans leur esthétique, un principe à la fois de fragmentation et de contradiction. Ce principe renvoyait à une ambiguïté et une ambivalence des représentations, des identités et finalement des récits, dans lesquelles le spectateur devait se frayer un chemin à l'aide de son imaginaire, et donc de sa subjectivité. L'écriture *trans-* n'impose ainsi pas un point de vue unique, d'après une forme ou un discours significatif explicite et fixe. Elle suggère plutôt de naviguer en elle en suivant ses ondulations, allant d'une sensation à l'autre, d'une émotion à l'autre, et proposant de la sorte de laisser émerger des perspectives.

Dans le principe du récit labyrinthique, la structure s'élabore autour d'une série de conflits, sans hiérarchie. Chaque action, chaque séquence, chaque image contient en elle un germe d'histoire, ou de multiples histoires, superposées et entremêlées. Nous avons déjà évoqué le roman baroque et *spiralique*, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Celui-ci est un parfait exemple de cet enroulement baroque qui étend son labyrinthe au gré d'un foisonnement de récits et de personnages. Dans son roman, Fuentes fait parler Ludovico de la sorte : « [...] On l'appelle Baroque ; [...] il remplit le moindre espace laissé par la réalité. Sa prolongation est sa négation. Naissance et mort sont pour cet art un seul et même acte. [...] On ne sait pas encore si de cette naissance et de cette mort

réunies peuvent naître d'autres choses mortes ou vivantes. »<sup>475</sup> Il s'agit alors dans cette hétérogénéité de fragments, de figures, de moments et de paysages de reconstruire un récit, des récits (puisque on s'attache à la subjectivité de chaque spectateur ou lecteur). Ce qui sous-entend aussi, qu'à chaque moment, tout demeure possible, *com-possible*.

Les spectacles traversés par les écritures *trans-* ont ainsi souvent plusieurs intrigues qui s'entrecroisent et relèvent d'un art combinatoire. Cette pensée du combinatoire dessine, notamment dans les œuvres de notre corpus, des ensembles d'où se dégage un monde chaotique, souvent violent, toujours passionné, où se croisent toutes les émotions humaines, comme nous l'avions évoqué dans le chapitre *Les Etats de corps comme métaphore du baroque*.

Cette structure labyrinthique aux conflits multiples suggère, selon nous, la nécessité d'appréhender les processus de création dans une idée d'impureté, d'hybridation, de métissage ou de créolisation, pour reprendre le terme glissantien, dans un nécessaire mélange des mondes qui nous fait chavirer dans un tournoiement. Là se situe, comme nous essayons de le démontrer dans cette recherche, les outils à la fois conceptuels et sensibles susceptibles d'appréhender la création contemporaine inscrite dans la *Mondialité*.

### **De l'impureté du processus de création dans les écritures *trans-***

Sous l'angle de ces transferts culturels qui privilégient les modes opératoires s'organisant autour de la traduction, de l'hybridation, du métissage et de la créolisation, il nous semble intéressant de porter notre attention, afin de conclure cette partie sur le baroque et ses résurgences, sur la notion d'impureté qui traversent les écritures *trans-*. Par ailleurs, cette notion que nous soulevons permet de remettre en question l'idée essentialiste de « copie » et « d'original » dans l'acte de création, pour aller vers une problématisation du processus créatif, dans les esthétiques contemporaines qui nous

---

475 Fuentes Carlos, *Terra Nostra II*, *op.cit.*, p. 403



occupent, à partir des notions combinées d'appropriation, de résistance, d'adaptation et de reformulation.

La notion d'impureté dans les processus de création des écritures *trans-* se place dans les plis onduleux de l'entre-deux, dans des espaces compris entre éléments hétérogènes où coexistent les contraires. L'impureté dans ces processus recourt de la sorte à la mutabilité, au transformisme, aux combinaisons différentielles, aux traitements inégaux des séquences, aux multiples conflits, aux multiples langages. Elle joue sur l'alternance du clair et de l'obscur et puise dans l'ailleurs, le lointain autant que dans le proche, dans le présent ou dans le passé. Elle crée de cette manière une parole qui s'adapte à la complexité du monde et de l'humain qui l'habite, dans une mutabilité constante. Se faisant émergent des alliances, des mariages inédits et insolites, comme par exemple la parole volcanique et organique qui s'écoule dans *Issé Timossé* de Montet et s'allie, dans la langue de Pierre Guyotat, à la danse extatique du danseur. Mariage inédit encore dans le spectacle de Orlin, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* de Haendel où des danseurs de l'Opéra Garnier sautillent affublés d'un monticule de frusques multicolores et d'une perruque « Roi-Soleil » devant un écran gigantesque montrant des tonnes de détritrus ; alliance tout aussi insolite d'une danseuse classique cachée derrière un masque de mouton et essayant de marcher à quatre pattes avec des chaussons de danse aux mains et aux pieds. Alliance étonnante à nouveau de ce cardinal qui se transforme en prostituée transgenre sur la chanson de Dalida, *Mourir sur scène*, dans le spectacle *Il Silenzio* de Pippo Delbono. Ce sont toutes des figures protéiformes et créolisées qui habitent des récits rendant compte d'un vaste et aléatoire déploiement d'écritures *trans-*.

Une impureté qui rend compte d'une dérive du sens allant de l'obscurité vers la lumière, et inversement, relatant des bruits de fond, des polyphonies, des murmures de la mémoire. Elle puise ainsi sa force évocatrice, comme nous l'avons vu précédemment, dans l'imaginaire, le rêve, le fantasme et aime à contrefaire les styles passés, comme en témoignent cette séquence dans *Orchidée* de Delbono où l'acteur Gianluca, habillé en histrion romain chante à tue-tête et en play-back un aria d'opéra ; ou encore quand ce

même Gianluca danse affublé d'un costume de cabaret années folles.

L'impureté dans les processus de création des écritures trans- relève donc à la fois du trans-culturel, du trans-historique, du trans-humant et du transitif, comme l'exprime Yurkievich<sup>476</sup> en parlant du baroque. Elle récupère et traduit ce qui l'attire et la nourrit, en intégrant « polyphoniquement la multiplicité des sources en amalgames insolites. »<sup>477</sup> Pour le philosophe Bolívar Echeverría, le procédé essentiel de la théâtralité du baroque, révélé dans les écritures *trans-*, se manifeste dans un « jeu de paradoxes et de quadratures du cercle, d'affrontements et de réconciliations des contraires, de confusion de plans de représentation et de permutation de voies et de fonctions sémiotiques »<sup>478</sup>.

---

476 Yurkievich Saul, *Fusion et effusions baroques*, *op.cit.*, p. 270

477 *Ibidem*, p.270

478 Echeverría Bolívar, *L'ethos baroque*, article, [article en ligne], Revue Période, 8 février 2016, URL:<http://revueperiode.net/lethos-baroque/>



## **Intermezzo III**

***Orchidée***

2013

Spectacle créé à Modena (Italie)

**Pippo Delbono**

Représentation du 16 février 2014, au Théâtre du Rond-Point, Paris

Un homme danse, dense, danse, dense. Arbres en fleurs qui frémissent dans le vent. Il s'arrête, s'en va, s'approche. Voix reconnaissable entre toutes. Elle s'élève : *é quello é mio fratello, é quella é mia madre, é quello é...* Voix fragile et profonde en souffle saccadé. Proche de nous, en direct, en voix off, beaucoup de voix hors-champ qui égrène du temps, des histoires. Pensée qui tremble devant les images pléthoriques qui envahissent l'écran. Pieds nus, corps, nus, chapeau de paille troué. Longue farandole qui se déploie et disparaît. Et revient encore et encore, nous présente cette humanité complexe qui se cherche. Belles. Les images qui brûlent les viscères. De vie. De mort. De corps. De larmes. Le regard d'un enfant, le regard posé sur une main qui tremble. *Questo corpo, questo corpo, e la fé in Dio.*

Farandoles, si belles et si naïves farandoles. Que l'on se souvienne de ces farandoles dans *La Rabbia*. Une danse pour l'amour, une danse éternelle. Orchidée, vraie et fausse fleur. Mystérieuse orchidée. Vie et mort quoiqu'il advienne : empereurs romains et Boccaccio et Caravaggio et mille figures vautreées, tragédies merveilleuses. Tango pailleté, parce que danser c'est oublier. Parce que danser c'est faire l'amour. Parce que danser ça nous rend beau de toutes ces traces, fantômes, blessures, massacres et naissances. Tout ce que l'Histoire ne peut plus garder, tout ce que l'Italie veut oublier. Danser l'oubli et la liberté perdue. A la mort, à la vie, de toute façon. Et le vacarme du quotidien. Et les cris. Envahissement. Et la musique de Franck Zappa.

Chercher la vérité, chercher, chercher encore celui ou celle que l'on voudrait être,

celui ou celle que l'on n'a pas pu être. Regarder. Ouvrir l'œil sur la vacuité. De l'art, de l'art, de l'art : dates, noms, figures, styles qui s'égrènent. Vacuité. Couple nu devant un tableau de Manet. Désespoir qui se cache. Désespoir qui se dévoile dans les gesticulations d'une femme masquée devant le portrait de Berlusconi. Être aimé(e). Être libre. Alors encore une danse. Pour l'amour éternel. Une orchidée blanche. *Belle, belle ragazza*. Fesses et plumes, plumes aux fesses. Cabaret. Et silence. Et le vide. Silence et vide emplissent le cœur, de peur. Et tourbillonnent dans l'obscurité. Instants qui se décuplent où nous cherchons un sens. A la mort, à la vie. La voix de Pippo trace le chemin. Vocifération et rage du poète, comme avant lui Pasolini.

*J'ai aussi filmé ma mère alors qu'elle était en train de partir.* Exposition pudique de la mort. *Corpo, corpo, bellezza di questo corpo.* Une expérience à raconter : comment être sans se sentir orphelin, sans sauver les apparences, sans comprendre ? Être touché(e), être ému(e) par cette seule expérience. Brûlé(e), brûlé(e) corps et âme. Chercher dans un perpétuel état d'urgence – *stato di emergenza*. Partir en quête de beauté.



*Copyright : DR*

*Orchidée*



*Copyright : Mario Brenta et Karine de Villers*

## **Quatrième partie**





# **Vers un nouveau paradigme**



## I- Une pensée de l'inclusion

Nous pensons important de débiter cette dernière partie de notre recherche, en revenant tout d'abord sur le contexte de départ de celle-ci qui oriente l'étude que nous effectuons. Nous nous plaçons, en effet, à la fois dans la pratique, comme artiste de la scène, et dans la théorie, en tant que chercheuse. Notre travail artistique et de recherche se développe ainsi autour des apports et des transmissions que l'un peut provoquer chez l'autre, incluant des aspects de la praxis artistique à ceux de la recherche théorique, et inversement. Nous l'avions déjà illustré dans les deux chapitres portant sur la mise en scène de *Blue-S-Cat* de Kwahulé (*Deuxième et Troisième Parties*). Cette *pensée de l'inclusion* parcourt l'ensemble de notre réflexion et a comme objectif principal d'essayer d'abolir les frontières entre disciplines, champs et pratiques en œuvrant pour une transdisciplinarité dans une recherche que nous avons souhaité construite en ramifications. Cette entrée en matière introduira également les chapitres à suivre qui clôtureront notre recherche, en suggérant que chaque élément, chaque aspect abordés tout au long de cette étude concourent à esquisser, par inclusion, un paysage particulier dans le panorama complexe et profus des scènes contemporaines.

Au travers de l'approche esthétique et anthropologique de la scène portant sur le corps et ses écritures, nous avons d'abord exploré la pensée de la *mondialité* et la pensée *archipélique* chères à Glissant. Puis nous avons voyagé au sein de l'anthropophagie culturelle brésilienne et parcouru les concepts qui jalonnent la pensée *radicante* de Bourriaud. Ces différents courants esthétiques nous ont permis de repérer ce qui pouvait nous aider à définir ce que nous avons appelé, à notre tour, une esthétique de la *migrance*. Nous avons ensuite parcouru le champ esthétique dessiné par les résurgences baroques dans les œuvres de la scène contemporaine pour nous aider à définir ce que nous avons ensuite nommé le corps et les écritures *Trans*, autre concept appliqué à la scène et qui tente, peu à peu, de formuler cette *pensée de l'inclusion* qui nous occupe maintenant.

Au sein de cette quatrième et dernière partie, nous reviendrons sur la pensée de Glissant dans son rapport à la langue et au langage au travers de la *Créolité*, comme élément de renversement. Cette première incursion nous amènera à replonger dans l'écriture de Kwahulé sous l'angle du jazz et de la pensée radicante, telle qu'elle a été abordé dans la *Troisième Partie* et telle que nous l'avions déjà évoqué dans le chapitre dédié à la *francopolyphonie* chez Kwahulé. Cela nous permettra ensuite de plonger dans la matière du spectacle *Issé Timossé* de Bernardo Montet où se sont rencontrés écriture d'un texte et écriture des corps.

Ces explorations nous mèneront vers un des enjeux fondamental des écritures contemporaines, à savoir la notion du *présenter* en place de la représentation, explorée par Jean-Frédéric Chevallier<sup>479</sup>. Nous y aborderons la question de l'incarnation et des alternatives qui se dessinent au travers de cette notion de *présentation*. Afin d'illustrer ce propos, nous aborderons à nouveau le travail de Orlin puis de Delbono. Nous effectuerons une analyse du film *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini que nous mettrons en miroir avec le spectacle *La Rabbia* de Pippo Delbono, dans ce que nous pensons être un rapport de filiation artistique.

Cette quatrième et dernière partie vise ainsi à replacer les artistes de notre corpus dans les questionnements contemporains qui habitent le travail de nombreux autres artistes. Ces questionnements peuvent aider à repenser la scène au travers de l'émergence d'un nouveau paradigme que nous définirons dans le dernier chapitre de cette recherche.

## **1. De nouveaux procédés d'écriture**

### **1.1 Renverser la réalité : langue, langage, écriture chez Glissant**

Edouard Glissant soulignait, dans son *Introduction à une poétique du Divers*<sup>480</sup>, cette nécessité qu'il nomme « baroque » d'inventer des formes multiples dans le

---

479 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit.

480 Glissant Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, op.cit., p.38

panorama foisonnant où prolifèrent toutes les langues et les cultures du monde en se rencontrant, se heurtant, se mêlant, se repoussant aussi. Cette pensée porterait ainsi en elle de nouveaux horizons, des vacillements, des ruptures, de nouvelles dynamiques internes et une force d'improvisation. Pour y accéder, Glissant défend l'aspect fondamental de la pratique de l'oralité, et plus encore de l'*oraliture*. Celle-ci, dans le cadre du conte par exemple, met en œuvre de dispositifs qui fonctionnent « in praesentia », en présence du conteur ou du maître de la parole, comme il est appelé aux Antilles. L'importance alors est donnée à la gestuelle, la mise en corps de la parole, la densité de la présence requise entre les différents protagonistes, à la fois conteur et auditeur/spectateur, comme l'explique Jean Bernabé<sup>481</sup>. La parole prend alors toute son ampleur. Nous retrouvons cette importance de la mise en corps de la parole au sein des œuvres de notre corpus, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans cette recherche et comme nous le verrons par la suite afin d'illustrer, au sein de ce chapitre, l'idée de pensée organique dans les processus d'écriture.

Cette invention de formes multiples du langage détient un pouvoir de subversion présente, selon Glissant, dans la créolisation et la poétique qui en découle. Il cite, encore une fois, l'exemple du conteur créole qui se servant de procédés tels que la répétition, le redoublement, le ressassement, la mise en haleine, s'éloigne, voire s'oppose aux canons de la langue française. Ces langages procèdent ainsi par accumulations, comme nous le constaterons également dans les processus d'écriture des artistes du corpus. Glissant note que dans ce foisonnement-là, où agissent différentes poétiques des langues, peut advenir une « sorte de variance infinie des sensibilités linguistiques »<sup>482</sup>. La question de la traduction devient ici essentielle. Cette pensée de la traduction impliquerait une approche particulière de sa propre langue que Glissant définit alors, selon l'approche, soit comme une langue « ouverte » soit comme une langue « fermée ». Lorsque la langue est approchée de façon « ouverte », elle prend en compte l'existence des autres langues et leurs influences sur la langue que nous pratiquons. Dans l'approche « fermée », l'on ignore cette influence. Il est ainsi question d'imaginaire des langues et de mise en réseau de celles-ci. Glissant met ainsi en avant un usage non-hiérarchisé des langues et des

---

481 Bernabé Jean, *Au Visiteur Lumineux - Fènwè et wè klè, le syndrome homérique à l'oeuvre dans la parole antillaise*, [article en ligne], Potomitan, URL: <https://www.potomitan.info/travaux/auvisiteur/fenwe.htm>

482 Glissant Édouard, *L'Imaginaire des Langues*, *op.cit.*, p.27

langages constitués de poétiques différentes.

Au sein de ces poétiques des langues, Glissant note par ailleurs qu'au sein de l'écriture, la poésie a une force en elle qui permet d'aller au-delà du réel, en défaisant les genres où alors il serait possible d'« écrire des poèmes qui sont des essais, des essais qui sont des romans, des romans qui sont des poèmes. »<sup>483</sup> Dans ces procédés stylistiques qui se mettent en œuvre dans l'écriture se joue une investigation du réel, mais aussi de l'imaginaire, des profondeurs, et par là des interdits qui peuvent normaliser une langue,. Se joue également un dépassement des conventions, que ce soit de la prose ou de la poésie où, autant l'une que l'autre peuvent devenir tournolements, ivresse, chaos, rêveries.

Dans ces procédés qui impliquent un processus de créolisation, les résultats (et donc les catégories qui pourraient y être apposées) sont imprévisibles. C'est là que Glissant défend l'importance du rôle du poète qui « va chercher non pas des résultantes prévisibles mais des imaginaires ouverts [...] »<sup>484</sup> Il en va ainsi de l'avenir des langues pour Glissant, avenir dans lequel les langages dépasseraient les langues en intégrant de multiples sortes de dimensions, de formes, de représentations, de silences qui en feraient autant d'éléments nouveaux de la langue. Cet appétit du foisonnant est, pour Glissant, un appétit du monde, du *Tout-Monde*, qui implique, comme nous l'avons vu dans la *Troisième Partie*, l'errance et la dérive, la *drive* comme on le dit en Martinique. C'est à dire la fragilité, la disponibilité et l'acharnement au mouvement, en abandonnant les pensées de système et en privilégiant l'ambiguïté, l'incertitude, le déplacement. Nous revenons ainsi à l'idée d'une pensée-rhizome ou radicante (selon Bourriaud) impliquant des écritures, des langues, des imaginaires et finalement des *identités-relations*<sup>485</sup>.

« [...] Le souffle du lieu rencontre d'autres souffles et se transforme en cette rencontre. »<sup>486</sup>

---

483 *Ibidem.*, p.p. 29-30

484 *Ibid.*, p.33

485 *Ibid.*, p.40

486 *Ibid.*, p.52

## 1.2 L'écriture jazzique de Kwahulé

*«Car les mots sont pour lui des signes aimantés qui s'entrechoquent et s'attirent, se blessent et se démembrant parfois, mais sans oublier qu'une autre harmonie est à forger, qu'une autre pensée est à éveiller, qu'un autre chant est à naître.»<sup>487</sup>*

Comme nous l'avions remarqué précédemment, à l'origine de l'écriture de Koffi Kwahulé, il y a d'abord le jazz. Ce dernier, en effet, a influencé profondément les structures des textes du dramaturge, comme autant de notes musicales que le jazzman composerait sans rigueur apparente, ni direction précise. Le dynamisme interne des œuvres de Kwahulé s'effectue, à l'image de cette musique, dans l'improvisation et la surprise permanente. Les séquences présentes dans ses textes y sont indépendantes et fonctionnent tels des couplets tenus à distance les uns des autres. Lorsque nous plongeons dans son écriture, l'apparence décousue et saccadée de celle-ci semble avoir pour objectif de supprimer l'évidence de la compréhension, et renvoyer le lecteur ou le spectateur à une spirale rythmique, que l'on a pu définir comme une «compréhension en perpétuel devenir». Pierre Letessier<sup>488</sup> définit cette écriture comme une recherche d'harmonies complexes et de béances à la façon de Coltrane, mêlant sons nouveaux, dérives de sens mais aussi références bibliques, chants, apartés, digressions, tout en développant des pulsations rythmiques et en créant des altérations. Selon nous, ce type de procédé stylistique ouvre l'écriture de Kwahulé à une dimension poétique où les espaces et les vides créés inviteraient à ce que nous qualifierions, pour faire suite à cette notion de « devenir », d'appréhension « dansée » du texte. La matière texte serait ainsi davantage perçue comme partition musicale, chemin à parcourir avant que d'être porteuse d'une narration. Le rythme et le souffle, en étant la priorité, engageraient le mouvement.

*« Toute création véritable [...] est un exil, car elle est le lieu d'une vision unique, une quête de soi et des autres, un espace où s'élabore la langue d'écriture, langue où se mêle la voix de chaque écrivain, son souffle, son rythme, sa respiration, son corps, son être. »<sup>489</sup>*

487 Velter André, préface, in Cheng François, *A l'Orient de tout*, collection Poésie, Editions Gallimard, 2005, p.11

488 Letessier Pierre, *Musique et didascalies dans le théâtre de Koffi Kwahulé: de la parenthèse à la béance*, in *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas: Poétiques contemporaines et oralité*, Revue d'Études Françaises N° 18 - 2013, Université de Budapest

489 Bekri Tahar, *Exils*, in *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, suivi de *Réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, Paris, Editions L'Harmattan, 1994, p.179



Au sein des pièces du dramaturge, tantôt l'écriture est rapide et se fait d'un seul jet (de son), tantôt elle se fait mouvement, marquée par des temps que déterminent les monologues ou soliloques des personnages. La référence au jazz dans son écriture s'intensifie parfois avec la présence sur scène de musiciens et de mélodies. *Cette vieille magie noire* ou *Misterioso-119* vibrent au son de cette musique. Ce sont des espaces et des moments entiers que le dramaturge lui consacre. «*Mon idéal d'écrivain, c'est Monk.*», cette phrase courte de Kwahulé revient souvent dans les entretiens, les articles et les essais écrits sur lui (notamment dans *Frères de Son – Koffi Kwahulé et le jazz*<sup>490</sup>). Il semblerait nécessaire, pour pouvoir analyser au mieux ses textes, de s'imprégner de la musique de Thelonious Monk. Les rythmes et le phrasé du musicien de jazz habite par exemple explicitement *Misterioso-119*<sup>491</sup> ou structure le récit de *Cette Vieille magie noire*<sup>492</sup>. Dans cette dernière pièce, Angie et son orchestre de jazz jouent presque en alternance avec les acteurs. La musique ponctue les séquences en donnant aux mots une autre résonance et au texte, l'allure d'une partition musicale. Tout comme la violoncelliste, que l'on ne voit pas mais que l'on entend jouer le *Misterioso* de Monk, dans *Misterioso – 119*.

Kwahulé trouve dans le geste des grands improvisateurs du *be bop* et du *free jazz* cet éclairage de sa condition d'immigré. En faisant sien le geste de l'improvisateur de jazz, il place son projet d'écriture à l'opposé d'une narration et d'une dramatisation traditionnelles. Il en privilégie plutôt le jeu du hasard dans les aléas d'une action qui, en se déroulant, paraît édifier au fur et à mesure un récit, sous le regard du lecteur ou du spectateur. Cela produit ainsi, dans la structure du texte et dans la dramaturgie, des effets d'improvisation. Kwahulé privilégie également une déstructuration du dialogue théâtral, en brisant la structure question/réponse attendue et le marquage des orateurs ou des personnages. Il met ainsi en avant une polyphonie et une choralité des voix où ce qui surgit à l'oreille relève davantage de la musicalité, du rythme et de la texture des mots que de la narration. Ces effets donnent corps à une matière textuelle faite de heurts et d'embardées qui la lie à la musique mais aussi au flux ininterrompu de la parole qui

490 Mouëllic Gilles, *Frères de Son – Koffi Kwahulé et le Jazz : entretiens*, op.cit.

491 Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit.

492 Kwahulé Koffi, *Cette Vieille Magie Noire*, op.cit.

jaillit ; parole jaillissante que nous retrouvons dans le *flow* du *spoken word* ou du slam. Parmi les pièces emblématiques de cette démarche, nous retrouvons aussi, outre *Misterioso-119* et *Cette Vieille Magie Noire*, la pièce *Jaz*<sup>493</sup>. Celle-ci se structure autour d'un monologue qui raconte le viol d'une femme. En ouverture de la pièce, Kwahulé cite une phrase de Dizzy Gillespie : « Qu'on fasse beaucoup ou peu de notes n'a pas d'importance, il faut simplement que chacune de ces notes ait un sens. » Puis Jaz et ses doubles entrent dans l'arène: une cité, une place « Bleu de Chine » et une sanisette dégueulasse, débordante d'excréments.

« [...] Des insultes./Tu es bien comme les autres./C'est toi qui m'y contrains./De même qu'il y a des têtes à claques/il y a des femmes à viol./Pour la première fois depuis que l'homme au regard de Christ/l'a précipitée dans la sanisette/Jaz se sentit coupable.[...] »<sup>494</sup>

Nous retrouvons cette violence faite aux femmes dans beaucoup d'autres pièces du dramaturge, comme par exemple dans *Les Recluses*<sup>495</sup>. Ce sont toutes des femmes à la parole confisquée, des femmes exposées, des femmes du secret et en même temps des femmes rendues transparentes par la violence. Et ces femmes vont se redresser, apprendre à le faire. Lorsqu'on parcourt ces histoires de femmes, il nous semble redécouvrir le passé de toutes celles qui ont habité l'histoire de l'esclavage aux Etats-Unis ; celles qui ont chanté leur douleur et leur lutte, telles Billie Holiday ou Nina Simone. On plonge en même temps dans l'universalité de cette violence qui déploie dans toute l'histoire de l'humanité. Comme le précise Fanny Le Guen<sup>496</sup>, dans l'introduction de sa thèse, la mythologie kwahuléenne est à la fois sous-tendue par l'histoire de la diaspora noire, par la culture littéraire de son pays natal, la Côte d'Ivoire, par celle de son pays d'adoption, la France, autant que par les cultures afroaméricaines. Dans cette même introduction, Le Guen rajoute, par ailleurs, que «[...] le théâtre de Koffi Kwahulé élargit la création contemporaine occidentale à tous ceux et toutes celles, lecteurs / lectrices, spectateurs / spectatrices, et artistes, qui se reconnaissent aussi dans l'histoire transatlantique. Il les emmène dans le *Tout-Monde*, théorisé par Glissant, où

493 Kwahulé Koffi, *La Dame du Café d'en face/Jaz*, Montreuil s/ Bois, collection Répertoire contemporain, Éditions Théâtrales, 1998

494 *Ibidem*, p.77

495 Koffi Kwahulé, *Les Recluses*, Montreuil/s Bois, collection Répertoire contemporain, Editions Théâtrales, 2010

496 Le Guen Fanny, *Belles de Jazz*, *op.cit.*, p.3

chaque expérience humaine devient exemplaire et partageable.»

L'écriture jazzique de Kwahulé a ainsi acquis sa particularité dans la force et la surprise de l'improvisiste, en fabriquant des modes d'échanges entre les signes et les formes, les rythmes et les espaces. Les voix et les personnages de ses pièces déploient leur pensée dans le chaos du monde et permettent de faire exister une parole libératrice, d'ouvrir un espace d'expression qui sera, sans doute, sans cesse contesté, et sans cesse renouvelée. L'écriture de Kwahulé pense ainsi le monde comme le jazz peut le matérialiser en sons rationnels et irrationnels, achevés et inachevés, simples et complexes, unis et diffractés, étendus et profonds. *Radicante* et jazzique, cette écriture tend toujours vers la surprise, vers l'inconnu, vers cet espace où les mots peuvent porter comme autant de sons et de sens cachés qui se révèlent peu à peu. Elle s'emporte, elle nous emporte et nous émeut car elle nous déplace en circulant librement. L'écriture de Kwahulé propose ainsi un langage inédit et novateur traversé et dessiné par le jazz et par toutes les cultures qui cohabitent chez le dramaturge. Peut-être est-ce là un des marqueurs importants qui permettrait d'appréhender une nouvelle catégorie de pensée de la création contemporaine, à la fois dans ses procédés d'écriture et ses esthétiques. Nous continuerons à explorer cet aspect à la fois organique et inclusif en nous penchant maintenant sur une des créations de Bernardo Montet, *Issé Timossé*.

### 1.3 Corps et texte: l'expérience de *Issé Timossé*

*Issé Timossé* (1997) de Bernardo Montet pourrait d'abord être défini par la rencontre d'un corps et d'un texte, d'un danseur et d'un auteur. Mais nous pourrions le définir également en disant que cette pièce est la rencontre d'un danseur-auteur avec un auteur-danseur, tant la danse et les mots s'imbriquent, se heurtent, se chérissent, s'éprouvent et se répondent dans une énergie commune.

*«Jamais, peut-être, le verbe et la danse ne sont se écoutés avec une telle pudeur.*

*Jamais, sans doute, le verbe et la danse ne se sont laissés traverser autant l'un par l'autre...»*

*Issé Timossé* – qui veut dire *expérience traversée par le corps*, en langue Ibo de Côte d'Ivoire et du Nigéria – est ainsi né d'un désir commun de création entre le chorégraphe Bernardo Montet et l'écrivain Pierre Guyotat. La genèse de la pièce remonte cependant plus loin, dix années plus tôt, avant leur désir commun de création. L'élément premier et fondateur a été la lecture du texte *Eden, Eden, Eden* de Guyotat, par Montet. Ce fût, dit celui-ci, comme une déflagration. Cette lecture plongea Montet dans des abîmes insondables qui lui étaient étrangers jusque là. Le chorégraphe le formule ainsi : « Je trouvais que cette écriture t'obligeait à plonger dans la poubelle que tu as en toi. La violence jusqu'au sang, l'amour jusqu'au foutre. »<sup>497</sup>

Lorsque dix ans plus tard, Montet a abordé *Issé Timossé*, la présence à la fois du texte et de la voix de Guyotat, dans sa langue, lui a ainsi paru évident. La première expérience de la lecture d'*Eden, Eden, Eden* pouvait être réactivée, cette fois sur un plateau et en duo, dans le mouvement combinée de la voix et de la danse. Dans cette pièce, Montet désirait alors que le « nous » à la fois danseur-spectateur-auditeur plonge dans ces abîmes que Montet appelle « notre *im-monde* », « notre *in-humanité* ». Le désir à ce moment-là était de faire travailler l'auditeur-spectateur, de l'intérieur, dans son inconscient, et ce malgré les filtres que l'on pouvait mettre quand on écoute quelque chose ou quelqu'un.

Cette pièce, qui lors de sa sortie a suscité des réactions très fortes et contradictoires, reste un moment fondateur dans le parcours artistique du chorégraphe. Elle révèle au travers des corps, des peaux et des mots une thématique chère aux deux artistes: l'histoire du colonialisme avec sa cohorte d'asservissement, de soumission, d'humiliation, de révolte, d'oublis aussi, et les traces que cette histoire a laissés durablement dans les esprits et les corps. *Issé Timossé* est aussi et surtout, l'invention d'une langue : celle que porte en lui Guyotat et qui, au travers de son texte et de sa voix, va essaimer sur le plateau, amplifiée, portée, déportée et traduite par le corps en

---

497 Entretien avec Bernardo Montet et nous-mêmes, Brest, juillet 2017

mouvement de Montet. Un duo de langue et de corps se matérialise ainsi sur scène et projette vers le spectateur un maelstrom, une matière chaotique en fusion, un fleuve de matières liquides, solides et gazeuses. A la première écoute du texte, nous avons d'ailleurs pensé instantanément à un volcan proche de l'irruption, prêt à cracher la lave de ses entrailles. Cette matière faite de la langue de Guyotat et du langage de Montet forme cette autre langue à la fois rythmée et lancinante, rugueuse et soyeuse qui nous fait plonger dans la prime enfance, là où naît le plaisir du langage qui ne se revêt pas encore de sens mais de vibrations, de sons, de rythmes, d'énergie. Elle est ainsi cette langue des origines et la somme de toutes les langues réprimées, oubliées, englouties par l'histoire coloniale et post-coloniale, en prise avec le pouvoir central et l'hégémonie des langues officielles. En ce sens, *Issé Timossé* pourrait être une pièce sur le refus de l'asservissement. Une pièce qui explore les chemins de la libération. Et qui se propulse ainsi dans son étrangeté comme objet insolite à la fois fascinant et repoussant - si l'on en croit les réactions que la pièce a pu suscité auprès de certains spectateurs.

Pour cette pièce, Bernardo Montet souligne l'importance de la présence charnelle de Pierre Guyotat sur le plateau, à la fois comme corps et voix déferlante. Cette présence de corps et de voix demandait au chorégraphe une autre façon d'envisager la danse, soudain en proie à cette énergie qui le portait, le poussait ou le dominait selon les cas. Un chemin devait être tracé, un voyage devait s'effectuer dans cet espace créé par la puissance des mots et par le souffle même de la voix de Guyotat. Montet se retrouvait ainsi comme en présence d'un autre danseur. Et grâce à cette présence de corps et de voix, Montet devenait auteur du texte de Guyotat. Et Guyotat auteur de la danse de Montet.

Au sein du processus de création, Montet a d'abord demandé à Guyotat de lui « traduire » le contenu du texte écrit pour la pièce : le monde dans lequel le récit se déroulait. Ce monde tournait autour d'une figure centrale : « le putain ». C'est ce « putain » que Montet décida de figurer au travers de sa danse, en laissant d'abord la langue le pénétrait, dans son étrangeté, son sens, sa musique particulière. Qu'est-ce que cette langue pouvait susciter en lui, comment résonnait-elle, quelle immobilité faisait-

elle grandir, quels mouvements. Il était alors essentiel de se laisser *im-pressionner* par le texte, pour qu'à la fois il fasse *pression* et *imprime* sa matière dans et sur le corps du chorégraphe. Important aussi était le fait de laisser le texte défiler comme un paysage nouveau, un panorama devant lequel on pouvait se tenir, puis dans lequel on pouvait entrer. Le texte et la voix, peu à peu, devenaient des sentinelles, des guides, ou comme le dit Montet, « des anges-gardiens ». Tout cela est devenu essentiel avant de pouvoir entrer dans le mouvement et le geste dansés à proprement parlé.

L'entrée dans le texte puis l'entrée dans le mouvement de la danse à l'intérieur du texte et de la voix, n'a pas été facile pour autant. Une lutte s'est installée. Montet se sentait souvent submergé par leur puissance et leur profondeur. Il se battait pour ne pas être englouti par le texte, ne pas disparaître dans la voix de Guyotat, et laisser la danse s'épuiser dans le vide. Montet se rappelle ces moments de lutte et de rage où il essayait de tenir la tête hors de l'eau, en vain. Alors, nous a-t-il dit, « je me couchais et me disais que je n'y arriverai jamais.»<sup>498</sup>

*«Bien souvent, l'œuvre nous dépasse. Je vois souvent le spectacle comme un combat perdu d'avance: les spectateurs viennent voir comment nous perdrons cette bataille.»*<sup>499</sup>

Pour le chorégraphe, le texte résonnait d'un monde qu'il voulait atteindre par la danse, tout en sachant que la danse serait toujours en deçà. Comment alors permettre au monde de Guyotat et au monde de Montet d'opérer la rencontre qui finalement allait engendrer la naissance de *Issé Timossé*?

### **Le texte comme matière organique**

Nous revenons ici sur la question du texte telle que nous l'avions d'abord abordée dans la *Première partie*, en portant notre attention sur les réflexions de Joseph Danan au sujet de l'utilisation de la matière texte sur la scène contemporaine. A cette occasion,

---

498 Entretien avec Bernardo Montet, *op.cit.*

499 Montet Bernardo, *Le Corps Manifeste*, propos recueillis par Patrick Bossati, initialement paru in *Cahiers du Renard* n°11/12, 1992 et dans la présente édition, *Bernardo Montet*, sous la dir. De Geneviève Vincent, *op.cit.*, p.20

nous avons remarqué que le statut du texte avait changé. Il pouvait fonctionner, selon les cas, comme texte-matériau, texte-source, texte invisible, texte improvisé, textes hétérogènes composés de fragments ou encore pluralité de textes. Sa place pouvait ainsi passer d'une place minimale, presque inexistante, à une place secondaire ou première, selon le canevas, la mise en espace scénique, la chorégraphie ou la mise en scène. Cette nouvelle utilisation de la matière texte proposait de vivre plutôt une expérience de laquelle surgissaient des présences sonores, visuelles ou comme c'est le cas dans *Issé Timossé*, des présences que nous qualifierons d'organiques.

Dans le cas du travail de Montet sur cette pièce, le texte se présentait comme matière pour composer une forme, dans laquelle sa pensée chorégraphique allait s'élaborer autour de l'espace et du temps comme éléments principaux de la narration. Un dialogue, mais aussi une lutte comme nous l'avons vu précédemment allaient s'instaurer dans un processus d'accumulation, de mise en couche. Ce processus entraînait alors dans une dynamique organique qui raconterait quelque chose de l'ordre de la mémoire sensorielle, comme autant d'effets d'accumulation de l'humain. Ce processus servirait de la sorte à comprendre comment l'éphémère du texte donné par la voix de Guyotat allait laisser une trace dans le corps et la pensée de Montet.

La matière du texte est donc perçue au travers de sa densité, de sa charge, autant que pour son sens et pour la puissance de ses mots. Cette densité est palpable de façon totalement organique à l'audition du texte. Il est possible de le façonner comme une matière. Il est possible également d'en extraire quelque chose. Le texte devient donc aussi une matière-source.

Même si à l'audition, le texte ne revêtait pas de sens premier - étant dans la langue particulière de Guyotat - Montet a eu accès à des explications données par l'auteur. Un des éléments fondamentaux du texte se trouvait dans la figure du « Putain ». Une figure qui parcourt, par ailleurs, différents textes de l'auteur et qui évolue dans une sorte d'arrière monde post-apocalyptique. Cette figure est à la fois la personnification de la beauté et de la laideur du monde. D'elle s'épanchent toutes sortes de matières

organiques et de liquides divers. Tout cela crée matière à danser, en se saisissant de l'énergie qui en jaillit.

Montet a donc pris avec lui toute la sensualité à la fois jouissive et nauséabonde qui s'écoulait du texte, par l'impulse de la parole de Guyotat. Le chorégraphe s'est servi de cette tension et de cet engagement que l'auteur mettait dans tout son corps pour trouver en lui le flux qui ferait surgir la danse. Il fallait ainsi, au dire de Montet, à la fois un ancrage dans une densité organique et une sorte de philosophie du temps et de l'espace afin de pouvoir s'abstraire et « tirer hors de soi » ce qui faisait résonance avec la matière-texte (devenue corps à son tour). Selon Denis Cercelet, reprenant la pensée de Marcel Jousse : « « Les corps attirent les corps ». Rien ne les sépare et les phénomènes de résonance vont les inscrire à la fois dans l'absorption d'autrui – rendue possible par la non-connaissance de soi – et la restitution. Il y a diffusion d'énergie selon une logique vibratoire, une mécanique ondulatoire, une dynamique interactionnelle. »<sup>500</sup>

Pour parvenir à cette conscience dans la danse, Montet cite souvent en exemple l'expérience qu'il a pu vivre avec le Butô. En effet, cette danse, qui est avant tout une « pensée » avant que d'être une pratique, demande un travail *archaïque* (dans le sens d'une étape première qui pose les fondements) et énergétique qui relève du minéral, du végétal, de l'animal, de la matière et finalement de la poésie. C'est un corps « déterminé par une autre relation au monde »<sup>501</sup>. Ce travail insiste alors sur la nécessité de laisser son bagage, qu'il soit culturel, langagier ou intellectuel. Le corps doit entrer dans un état d'avant la culture, il doit s'acculturer. Nous revenons ici également sur cette notion que nous avons abordé avec le corps *inculturé/acculturé* chez Barba, au sein de la *Première Partie*. Nous avons noté que lorsque l'individu entrait en formation pour devenir acteur ou danseur – ici nous y revenons avec l'exemple de l'apprentissage d'une pensée du Butô - il allait apprendre, au travers de différentes disciplines, techniques corporels et training, à évoluer vers un corps *acculturé*, ou tout du moins en voie d'acculturation, celle-ci ne pouvant pas être totale. C'est ce *corps-duel*, composé d'*inculturation* et

---

500 Cercelet Denis, *Marcel Jousse : à la croisée de l'anthropologie et des neurosciences, le rythme des corps, Parcours anthropologiques* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 30 septembre 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://pa.revues.org/310> ; DOI : 10.4000/pa.310, p.25

501 De Lamberterie Domitie, *La Métaphysique de la chair – Antonin Artaud et la danse Butô, op.cit.*, p.54



d'*acculturation* que Montet explore dans sa danse. Dans ce travail du Butô dont parle le chorégraphe, le corps se dilate permettant ainsi au danseur de saisir le monde extérieur (ici le texte de Guyotat) et de l'incorporer. Le danseur pourra ainsi *gestualiser* ce qu'il a incorporé. Il aura acquis une conscience du processus qui lui permettra de « [...] composer, décomposer, recomposer les actions et les gestes dans un « rejeu » de ce qui s'est joué en lui. »<sup>502</sup> De Lamberterie, de son côté, remarque que le danseur de Butô désorganise et réorganise son corps mentalement afin de ne plus percevoir à leur place ordinaire ses organes. Il évacue ainsi l'organisation physique initiale de son corps pour en ressentir une nouvelle<sup>503</sup>.

---

502 *Ibidem*, p.25

503 De Lamberterie Domitie., *La Métaphysique de la chair – Antonin Artaud et la danse Butô*, op.cit., p.74

## 2. Présenter en place de représenter

*Pour un théâtre à l'épreuve du monde.* Telle est la formule qui pourrait inaugurer le mieux ce chapitre, tout en créant une continuité avec les précédentes explorations de cette recherche. Comme nous le verrons ensuite dans le chapitre dédié à *La Rabbia* de Delbono et Pasolini, Jean-Frédéric Chevallier, metteur en scène et philosophe, a mis en place des outils conceptuels pour définir ce que nous nommons à sa suite un *théâtre du présenter* ou de la *présentation*. Pour se faire, Chevallier a proposé une mise en relation de la philosophie de Deleuze avec le théâtre, notamment dans la réflexion que le philosophe a menée au sein de l'introduction de *Différence et répétition*<sup>504</sup>, mais aussi dans *Un manifeste de moins*<sup>505</sup>, in *Superpositions* qui accompagne un texte de théâtre de Carmelo Bene, ainsi que dans *L'Épuisé*<sup>506</sup>, in *Quad*, qui fait suite à des pièces brèves de Samuel Beckett.

Pour Chevallier, les aspects théoriques qu'impliquent la pensée philosophique ne se dissocient pas de la pratique que suppose le travail théâtral. Dans cet aller-retour et cette contamination de la pratique et de la théorie se joue l'expérience concrète, immédiatement « expérimentable ». C'est ainsi dans le concret de l'expérimentation couplée à sa réflexion philosophique que Chevallier a abordé l'écart entre « représenter » et « présenter » au théâtre, en suggérant à la suite de Deleuze de mettre en avant les notions de *présent*, de *présence* et de *présentation*. Ce qui compte alors ce sont les mouvements au *présent*, la *présence* incontournable, le *devenir-présent* ainsi que les variations *présentes*. Pour Chevallier, ces notions seraient d'une grande aide pour tenter de comprendre les phénomènes théâtraux contemporains. Ce qui l'intéresse ainsi, au-delà du passage de la représentation à la *présentation*, ce sont toutes les potentialités théâtrales qui peuvent surgir, justement, par-delà ce passage. Nous en ferons une application concrète dans le chapitre dédié à la *présentation* comme alternative à l'incarnation.

---

504 Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, *op.cit.*

505 Deleuze Gilles, *Un Manifeste de moins*, in Deleuze Gilles, Bene Carmelo, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

506 Deleuze Gilles, *L'Épuisé*, in Beckett Samuel, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992

Nous pensons intéressant, à ce stade de la présentation de la pensée de Chevallier, de la relier à celle du philosophe Miguel Benasayag que nous avons déjà cité dans *Petite éloge du conflit : une posture éthique du trouble* (p. 172). Dans *Le mythe de l'individu*<sup>507</sup>, Benasayag revient sur les conditions particulières de notre société contemporaine régie, comme jamais auparavant, par le déracinement, la libération des flux et la déterritorialisation. Dans son chapitre « La forclusion du présent »<sup>508</sup>, Benasayag évoque le paradoxe des populations qui, vivant dans ce contexte, n'ont cependant jamais autant rêvé de sédentarisation, de fixité, de représentations tendant à éliminer le devenir - dont le nomadisme justement pourrait être le fer de lance. La représentation est ainsi, telle que nous la retrouvons sur scène, une possibilité d'invariant et de principes, de repères et de normes, tendant à l'évitement pourtant inéluctable d'avec l'angoissante complexité du devenir. A contrario, Benasayag défend lui cette potentialité du devenir où les représentations ne satureraient plus les situations qu'elles représentaient auparavant. Comme Chevallier, il met plutôt en avant le *présent* que nous sommes, le *présent* que nous vivons, dans la complexité et l'inattendu de ce qui nous constitue ; ceux-là pouvant se révéler être un mystère, opaque et formé de multiples plis, comme nous l'avons remarqué en étudiant les résurgences du baroque dans les arts de la scène.

Pour revenir spécifiquement à la scène, nous remarquons à la suite de Chevallier que la notion de représentation relève d'un invariant, d'une fixité des formes et des repères dans le sens où, comme le dit ce dernier « pour parvenir à représenter quelque chose, il importe que ce quelque chose existe hors de la représentation que l'on entend en faire. [...] Il faut ensuite que tous les spectateurs de cette représentation reconnaissent à celle-ci sa valeur représentative ; il faut qu'il y ait consensus. »<sup>509</sup>. Chevallier illustre bien son propos en prenant différents exemples de représentations que l'on peut retrouver au théâtre : « il y a *une* idée de l'arbre, *une* idée du bien et *une* idée de l'amour – une seule, la même pour tous. »<sup>510</sup> Pour rester sur l'idée de l'arbre, du bien ou de l'amour et leur fonction de représentation, si ceux-ci en sont libéré, il sera

507 Benasayag Miguel, *Le mythe de l'individu*, collection Sciences humaines et sociales, Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2004

508 *Ibidem*, p.149

509 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, *op.cit.*, p. 18

510 *Ibidem*, p. 18

nécessaire de reconsidérer également la posture et l'attitude du spectateur face à cet « arbre », cet « amour » ou ce « bien ». Ces derniers provoqueront alors des réactions multiples et pourront être perçus tout au long de l'acte théâtral de différentes manières. L'arbre, la chaise, l'amour, la haine, le bien, le mal, l'homme, la femme etc deviennent alors pures présences et par là deviennent provocation, éveil, mouvement, sursaut, mystère, évocation sensible de forces. Ils ne sont plus figés dans une représentation. Ils se présentent seulement. Ils sont là. Et dans cette présence, dans cette immédiateté mouvante peut se créer un espace d'échos nécessaires à la subjectivité de chaque spectateur. Un éveil de l'imaginaire qui implique le mouvement du devenir.

## 2.1 La présentation: une alternative à l'incarnation

Le travail des artistes du corpus nous posent, comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises, la question de la norme et donc de la fixité et de l'invariant par l'utilisation, a contrario, de nouvelles présentations de corps, de figures et de types souvent absents des scènes occidentales. Se faisant le spectateur se confronte à cette étrangeté que nous avons soulevé au paragraphe précédent, au travers de la pensée de Chevallier. A partir de cette posture, à la fois esthétique et éthique, nous explorerons maintenant la question de l'incarnation sur scène et des alternatives qui peuvent être inventées pour aller au-delà, et par-delà cette question centrale qui occupent Delbono, Orlin, Montet et Kwahulé ainsi que de nombreux chercheurs et artistes contemporains.

En nous plaçant à la suite de la pensée de Chevallier, nous partons de l'hypothèse que l'acteur, c'est à dire la personne *en acte* sur scène, est avant tout une *présence* provocante de l'humain avant que d'être, ou en place d'être, l'incarnation d'un personnage. Se pose ainsi la problématique suivante: en quoi cette présence provocante de l'humain en place de l'incarnation - une *présentation* en place d'une *représentation* - peut-elle ouvrir à une nouvelle façon de penser, de voir et d'utiliser l'acteur (incluant théâtre, danse ou performance) ? En quoi peut-elle permettre la création de nouveaux imaginaires, que ce soit dans la production d'œuvres scéniques ou dans la réception du spectateur?

En novembre 2014, lors du colloque *Rires de Jazz: Esthétique(s) Jazz: la scène et les images*<sup>511</sup> organisé par le laboratoire Séféa, au Musée Dapper, nous avons déjà évoqué le travail de Robyn Orlin en proposant le concept de *corps-jazz en effervescence* qui permettait d'appréhender le travail de cette artiste sous l'angle du débordement, tel que nous l'avons vu également dans l'œuvre de Kwahulé : débordement du cadre traditionnellement assigné à l'acteur, performer ou danseur en scène, et proposant un dispositif scénique où le corps de l'artiste et celui du spectateur entraînent dans un jeu relationnel qui permettait de déplacer et déconstruire les conventions et les stéréotypes (la fixité, les invariants). Ces derniers étant liés chez Orlin, d'une part, à la question de la représentation spectaculaire, et d'autre part, à la question de la représentation des corps et des identités, notamment dans la figure de l'homme et la femme noir(e)s, et des cultures africaines.

Dans notre contemporanéité, la notion du *présenter* en place de la représentation est souvent mise en lien avec le langage performatif, inscrit dans le champ théâtral ou chorégraphié. Celui-ci est en effet dans l'acte lui-même, dans le faire, et non dans la représentation d'un personnage ou dans celle d'une narration. Le langage performatif a pris un véritable essor ces vingt dernières années dans les créations contemporaines répertoriées sous le terme de « théâtre postmoderne » ou « post-dramatique », tel que l'a défini Lehmann<sup>512</sup>. Des artistes, très différents dans leur esthétique, tels Rodrigo Garcia, Pina Bausch, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Bob Wilson partent ou sont partis de la présence sur le plateau, des histoires ou de l'univers d'acteurs, des danseurs ou performers pour montrer et mettre en scène non pas des personnages mais des présences fortes, des figures, des mises en acte, servant un univers esthétique où dominait l'impact visuel ; celui-ci étant animé et traversé par les apports des arts plastiques, de la chorégraphie et du cinéma.

### **Le *présenter* et le performatif : une multiplicité de sens**

---

511 URL: <http://www.univ-paris3.fr/rires-de-jazz-esthetique-s-jazz-la-scene-et-les-images-2e-edition--292707.kjsp>  
512 Lehmann Han-Thies, *Le Théâtre Postdramatique*, op.cit.

Dans l'œuvre de Robyn Orlin, nous retrouvons dans une approche performative ce jeu des présences et cet impact visuel fort qu'elle élabore avec ses interprètes. Comme nous l'avons déjà remarqué ce qui caractérise son travail dans ce jeu des présences, relève d'une élaboration autour de la déconstruction du cliché par la dérision. Le jeu combinatoire des présences, de la dérision et du cliché éloigne ainsi le spectateur – c'est un premier point fondamental - de l'attendu et de la description. La fragmentation des récits dans les spectacles et la multiplicité des langages utilisés entre performance, théâtralité, danse, vidéo et abolition du 4ème mur, participent également – c'est un deuxième point - d'une nouvelle réception du spectateur. Celui-ci se retrouve à regarder dans les images, hors de ces images mais également et à la fois, hors de lui-même.

Les interprètes se déplacent en permanence sur la frontière floue du jeu et de la performance : représentation fugace d'un personnage, présentation de figures stéréotypées, récit intime ou le paraissant, et finalement, dans ce va-et-vient, une pure présence où il est difficile de se raccrocher à une fixité, dans les différents éléments que Orlin pose sur le plateau. Il est dès lors impossible de s'attacher à un invariant (par exemple un personnage ou à une narration) car ce qui est présenté sur scène ne va plus de soi. Le spectateur navigue plutôt à vue entre présences présentées là et événements et actions qui se succèdent. Ce mouvement permanent, où le spectateur se retrouve plongé, rend ainsi illusoire les notions de règles, normes et principes traditionnellement assignés à la représentation spectaculaire. Il va se créer un vide où se nichera l'inattendu et où pourra se développer la subjectivité du spectateur assistant à ce perpétuel déplacement. Orlin utilise ainsi des codes et des clichés pour les démonter successivement et laisser place à une interrogation, un malaise ou une incompréhension, obligeant le spectateur à mettre en place un cheminement intérieur.

Cet entremêlement de signifiants, d'une part, créé par les interprètes ou acteurs en scène (nous rappelons que nous utilisons le terme d'acteur dans le sens d'une personne « en acte » sur scène), et d'autre part, créé par la perception du spectateur, engendre un espace composé par les singularités et la subjectivité de chacun. Il est certain que cet aspect particulier peut laisser le spectateur dans un flottement, un vide

qu'il n'arrivera pas à remplir. Il lui faut aller vers, entrer lui-même en mouvement, sans attendre que le fil de la compréhension du spectacle lui soit offert sur un plateau (si l'on peut dire). L'espace sensible créé là, dans ce procédé, implique de fait une mise en mouvement de l'imaginaire. Ce qui peut impliquer alors un apprentissage, ou mieux, une dé-formatation du spectateur. La notion de *compréhension* semble ici cruciale. Elle relève, selon nous, de l'étymologie même du terme : du latin *com-prendere*, c'est à dire *prendre avec*. Un spectacle demande t-il à être compris en ce sens? Sans doute. Ou demande t-il plutôt, et en premier lieu, à être re(s)senti ? La compréhension (forcément multiple) pouvant advenir plus tard. Nous laissons cette interrogation en suspens. Elle n'est pas le sujet ici. Mais il est certain que le procédé du *présenter* place le spectateur dans une posture de mouvement et un sentiment d'étrangeté qu'il lui faudra accepter pour aller jusqu'au bout du voyage.

*Présenter* en place de ou en simultanéité de représenter/incarner un personnage en scène, c'est ainsi utiliser la logique du ET (E-T) en place du OU, comme nous le verrons plus loin dans le développement que nous ferons autour de *La Rabbia* de Delbono et Pasolini. C'est ainsi revendiquer une logique de l'entre-deux. L'acteur n'est pas ce personnage OU cet autre. Il est tout cela à la fois, et totalement autre chose, toujours entre deux mouvements, deux identités, deux actions, deux caractères. Il n'est pas assigné à un rôle. Il se définit non pas par ce qu'il semble être ou représenter mais par ce qu'il fait, par ce qui le meut, en acte. Nous pensons par exemple, dans le cas des spectacles de Orlin, à cette autre femme en robe à fleurs et lunettes de soleil kitsch glissant sur des dizaines d'assiettes en plastique rouge (*Daddy, I've seen this piece six times before*) ou à cet homme élégant coiffé d'un sac en cuir rouge et discutant avec le public de la possibilité de trouver un bon manager pour ses spectacles (*Coupé-Décalé*, créé avec James Carlès).

Dans les spectacles de Orlin, l'importance des actions et des interactions avec le spectateur consistent ainsi à expérimenter, à « faire » et à faire expérimenter dans un mouvement incessant entre scène et salle. Les acteurs sont donc là pour montrer, présenter quelque chose. Ils sont avant tout présences en action. Et si, dans le cas des

spectacles de Orlin, ils peuvent initialement sembler représenter quelque chose, très vite l'idée de représentation s'évanouit, laissant le spectateur gêné dans sa représentation première. Ce dernier devra alors se diriger vers d'autres perceptions, d'autres constructions, s'inscrivant à son tour dans le « devenir ».

### **Représentation, idéologie et identités**

Jean-Frédéric Chevallier insiste, par ailleurs, sur la relation entre idéologie et représentation. Et concernant Orlin, mais aussi les autres artistes du corpus, cette relation nous semble cruciale. C'est sans doute sur ce point que penser et pratiquer le théâtre comme art du *présenter* peut se révéler fondamental. Le travail de Orlin participe, selon nous, de cette déconstruction des idéologies, quelles soient post-coloniales, mercantiles ou tout simplement théâtrales. Ses spectacles fabriquent, comme nous venons de le voir, un espace d'expérimentation. Espace que l'on retrouve, avec l'univers qui leur est propre, dans les œuvres des autres artistes de notre corpus : expérimentation créée par les interstices, les béances, les figures, les variations et les répétitions, comme nous l'observerons plus loin chez Kwahulé, puis chez Delbono, avec le spectacle *La Rabbia* et le film éponyme de Pasolini, en présentant ainsi les apports conceptuels et esthétiques que peut procurer l'écriture cinématographique à l'écriture théâtrale.

Ces notions d'inattendu et d'expérimentation, où se joue la relation entre représentation et idéologie, se retrouvent également dans d'autres écritures contemporaines, comme chez le dramaturge Kossi Efoui. Dans le recueil de Sylvie Chalaye, *Le Syndrôme Frankenstein*<sup>513</sup>, Efoui le formule ainsi: « il s'agit de ne plus être présent là où on est attendu, mais systématiquement donner rendez-vous ailleurs, déplacer les questions ailleurs ». Efoui reprend un peu plus loin, en ces termes: « La fameuse rupture est idéologique: être en dehors. Et être en dehors c'est être en dehors d'un discours dominant ». Koffi Kwahulé, artiste de notre corpus, défend quand à lui une opacité dans son écriture, un empêchement de tout rapport discursif immédiat.

---

513 Chalaye Sylvie, *Le Syndrôme Frankenstein*, op.cit., p. 24



Marcel Zang, toujours dans *Le Syndrôme Frankenstein*, parle de l'inconnu comme le moyen d'entrer en mouvement, de retrouver la vie, le rythme, la turbulence. Il dit encore: « tout ce qui est variable, tout ce qui bouge, qui évolue, dérange forcément. La meilleure façon de ne pas être dérangé c'est d'arrêter le mouvement de l'autre »<sup>514</sup>. Nous retrouvons dans ces énonciations les notions de mouvement et d'immédiateté, de présence et d'expérimentation qui préoccupent Chevallier et Benasayag, et qui redessinent la question de l'identité autant que celle de l'identique.

Le théâtre du *présenter* résonne ainsi avec l'esthétique *radicante*, telle que l'a définie Bourriaud, par un processus de sélections, d'ajouts et de multiplications qui réorganise les signes afin de multiplier une identité par d'autres. Les acteurs de ce théâtre du *présenter* ont dès lors des enracinements successifs, simultanés ou croisés. Ils se matérialisent et s'actualisent dans une logique inclusive du ET et non du OU, comme nous l'évoquerons plus loin. Ce théâtre préfère à toute incarnation le jeu mouvant des panoplies successives. Il revendique, se faisant, une apologie de l'hétérogénéité et de la pluralité des mondes. Il fait sortir les acteurs de l'enclos et de l'assignation à une identité, à une représentation de l'identique et de l'attendu. Il renvoie à une identité en mouvement, une identité fragile, qui n'est plus le seul fondement solide de l'existence.

Au travers de cette pensée en action se dessine un positionnement éthique où est questionné le rapport des gens entre eux, leur rapport au monde. Se faisant les artistes tentent de détourner, de déplacer le discours dominant. Développer la pensée et la pratique d'un théâtre du *présenter*, c'est donc aller dans le sens d'une reformulation des notions d'incarnation, et par là des notions d'identités et de représentations closes. C'est, comme nous rappelions plus haut, créer de l'inattendu en revendiquant l'expérimentation et l'expérience, par une participation active du spectateur qui lui permettra de poser un nouveau regard sur la complexité du monde. Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre suivant qui abordera le théâtre de Kwahulé.

Dans ce nouveau paradigme du *présenter*, le spectateur n'est plus face au

---

514 *Ibidem*, p.65

consensus de la représentation qui demande un allant-de-soi dans la réception, un code commun, unique et préexistant. Il entre dans un cheminement où son imaginaire va devoir se mettre en branle, là où ne seront posées que des questions, là où ne seront données que des ouvertures et des possibles. Les acteurs ainsi présents sur scène sont des individus en perpétuel devenir, des êtres en mouvement. Ils présentent des figures puis les défont, ils présentent des images et les effacent, ils sont dans le faire, dans l'immédiateté de l'action. Ce théâtre du *présenter* rend propice aux écarts et, par là, donne au spectateur le pouvoir d'être producteur de sa propre vision, de son propre questionnement et donc de se mouvoir à son tour. Dans l'insatisfaction des formules et des catégories pré-existantes, les artistes d'un théâtre du *présenter* tenteraient de se frayer de nouveaux chemins en mettant en route leurs racines tout en leur déniaient, comme le dit Nicolas Bourriaud<sup>515</sup>, la vertu de définir complètement leur identité. L'acteur en scène tout comme le spectateur deviennent des *Homo-viator*, dont les passages à travers les formes, les actions et les signes renvoient à l'expérience de la traversée, migration nécessitant une traduction, une remise en question des acquis et une mise en chemin de l'imaginaire pour écrire une partition propre, un texte à soi. Ce que nous pourrions aussi définir comme un « devenir créateur ».

## 2.2 Le théâtre de Kwahulé: une sortie de la représentation?

Avec le théâtre de Koffi Kwahulé et la spécificité de son œuvre qui s'élabore autour de l'écriture dramatique, a contrario des autres artistes du corpus, se pose la question cruciale d'une possibilité de sortir du cadre de la représentation, telle que nous venons de l'évoquer. Ce questionnement renvoie directement à la réflexion qu'a menée Joseph Danan sur la question du texte dramatique. Danan estime que l'écriture qui se destine au théâtre s'élabore sur la frange se situant entre une « dramaturgie fragilisée et son absence ou quasi-absence. »<sup>516</sup> Les auteurs contemporains iraient ainsi vers l'écriture d'un pur texte-matériau, comme nous avons pu le voir dans *Issé Timossé*, de Bernardo Montet, avec le texte de Pierre Guyotat, ou alors vers celle qui maintiendrait un principe dramaturgique. Cette écriture devrait alors être à même, selon Danan, d'inventer de nouveaux modèles dramaturgiques pour pouvoir s'intégrer aux nouveaux enjeux et aux

---

515 Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, op.cit, p.23

516 *Ibidem*, p.53

nouvelles aspirations de la création scénique contemporaine. Au sein de ces nouvelles formes d'écriture, celle du texte-paysage a fait son apparition, mêlant arts plastiques et musicalité<sup>517</sup>, comme le souligne Danan.

L'écriture de Kwahulé, comme nous l'avons vu plusieurs fois dans cette recherche et comme l'ont explorée beaucoup de chercheurs avant nous, relève d'une écriture musicale, d'une écriture *jazzique*. Cette écriture pourrait ainsi être perçue dans sa construction comme une partition musicale, mais également comme une improvisation musicale, elle aussi ancrée dans la tradition de l'improvisation de jazz. Dans cette écriture, au-delà de la dramaturgie qui pourtant existe, se fait d'abord sentir une émotion donnée par le rythme et le flux de la structure<sup>518</sup>. Kwahulé, comme nous l'avons déjà noté, défend une opacité dans son écriture afin d'empêcher tout rapport discursif immédiat, privilégiant ainsi l'expérience avant que de mettre en avant la compréhension du texte. La dramaturgie chez Kwahulé relèverait alors plutôt d'une composition, dans le sens de composition musicale, dans une combinaison de variations, de répétitions, de tensions, de ruptures qui servirait à l'élaboration du principe dramaturgique.

Dans cette écriture se joue ainsi également une *organicité* du texte, comme nous l'évoquions au sujet de *Issé Timossé* de Montet. Cette *organicité* serait ainsi musicale et s'ancrerait dans le rythme avant de s'appuyer sur le sens. Le lecteur et plus encore le spectateur, en prise avec la voix de l'acteur, se retrouverait sous l'emprise (cette fois) d'une « logique de la sensation »<sup>519</sup>, telle que l'a définie Deleuze (cf : *Logique de la sensation et primauté des images*, p.245). Danan suggère ainsi que dans le moment de la représentation, le spectateur devra être « lui-même son propre instrument pour mesurer ce qui aura bougé en lui d'un moment de l'œuvre [...] à un autre [...] et être à l'écoute d'un sens possible. »<sup>520</sup> Georges Banu, que cite Danan, propose pour sa part « une dose d'oubli »<sup>521</sup> dans la partition préalablement établie qui engendrerait un mouvement

---

517 *Ibid.*, p.54

518 Cf. p. 135

519 Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, *op.cit.*

520 Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?* *op.cit.*, p.62

521 Banu Georges, *L'Oubli - essai en miettes*, Besançon, Collection Essais, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 61, in Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?* *op.cit.*, p.67

perpétuel de la pensée.

« [...] Oridé. / L'amie de Jaz. / Belle à réveiller un mort. / Plus maintenant. / Oridé est morte de se savoir belle. / Sur le boulevard des Encens. / Une main tendue/ ouverte comme une prière/ sur le ciel fermé. / Oridé s'arrête devant la main/ qui psalmodie une pièce. Oridé regarde la main. / Attentivement. [...] »<sup>522</sup>

Ces premiers éléments qui nous semblent participer de l'écriture de Koffi Kwahulé nous indiquent donc peut être la possibilité d'une sortie de la représentation, telle que nous l'avions vu au travers de la pensée du philosophe et metteur en scène Jean-Frédéric Chevallier. Mais est-ce suffisant pour permettre au spectateur de sortir de la logique de la représentation en lui permettant de choisir dans une association, voir une accumulation de mots, d'images et de sensations, une autre image, un autre sens, cette fois interstitiel, dans un rapport libre et sans règles pour lui ? Chevallier souligne qu'au théâtre il est possible de s'essayer « à composer des séries de mots : pour que ceux-ci ne produisent plus que de pures sensations, sans signification aucune »<sup>523</sup> afin que la structure logique explose. Dans ce cas, le spectateur doit, une fois emportée par la musicalité du texte, s'accrocher aux mots, aux propositions verbales, aux phrases, aux répétitions et aux silences - nous renvoyons, par ailleurs, à notre chapitre *Fragmentation, rythme et structure* qui permet de renforcer le propos. Et se faisant, comme le souligne Chevallier, « quelque chose d'autre survient, comme une méditation personnelle et intérieure. »<sup>524</sup> Le texte écrit selon ce procédé épuiserait le sens et deviendrait alors incantatoire. En poussant cette logique encore plus loin, le spectateur, confronté à ceux ou celles qui prononcent les mots, finit par entendre une autre sorte de langue, insolite, devenue étrangère, comme autant de « mondes possibles, auxquelles les voix confèrent une réalité toujours variable, suivant la force qu'elles ont, et révocable, suivant les silences qu'elles font. »<sup>525</sup>

« Elle ne m'a pas regardé/elle regardait la rue et/comme je passais par là/ dans la rue/ forcément à moins/ d'être aveugle ou même myope/ elle ne pouvait que me voir/sans pour autant me regarder/ regarder Stan distinctement/ en particulier Stan mais/ moi faisant partie de la rue/ moi comme élément/ simple élément d'un tout/ pas

522 Kwahulé Koffi, *La dame du café d'en face/ Jaz*, op.cit., p.65

523 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit., p.106

524 *Ibidem*, p.107

525 Deleuze Gilles, *L'Épuisé*, op.cit., p.67, in Chevallier Jean-Frédéric, *ibid.*, p.109

*plus important qu'un autre/ pas plus important par exemple que/ je ne sais pas moi/ le lampadaire/ le lampadaire jaune/ le lampadaire jaune et vert/ le lampadaire jaune vert et rouge/ l'arrêt de bus ou/ la poubelle ou [...] »<sup>526</sup>*

Cette capacité à créer des ouvertures, d'autres mondes possibles se retrouvent, dans l'écriture de Kwahulé, par un autre aspect que nous pensons fondamental. Cet aspect se rapporte directement à certains de ses textes qui se structurent sans mention de personnages, avec des didascalies qui peuvent être de véritables matériaux textuels, et non pas seulement des indications scéniques. Nous avons abordé cet aspect à deux reprises sous des angles différents, dans une mise en scène de *Blue-S-Cat*<sup>527</sup>. Cette particularité dans l'écriture de Kwahulé permet dès lors d'accueillir une diversité des interprétations dans la mise en scène, une pluralité dans l'utilisation des interprètes, tant dans leur nombre que dans leur style. Les textes du dramaturge comportent ainsi plusieurs entrées, plusieurs strates de compréhension, d'interprétation, de mises en espace, et donnent la possibilité au metteur en scène de créer son propre univers, son propre langage, en jouant justement avec la multiplicité de sens que les textes recouvrent. Nous désignerons ce genre de textes dramatiques, des « œuvres ouvertes », en nous référant à Umberto Eco<sup>528</sup>.

Dans ce que Eco désigne comme « œuvre ouverte », le seul critère auquel nous pourrions recourir pour évaluer une œuvre serait l'adéquation entre nos « propres possibilités de jouissance esthétique et les intentions implicitement manifestées par l'auteur dans son travail »<sup>529</sup>. Il s'établirait ainsi une dialectique entre l'œuvre et « l'ouverture » de ses « lectures »<sup>530</sup>. Eco parle également d'une dilatation à l'infini que nous pourrions renvoyer à l'idée que la perception du spectateur face, par exemple, à un texte de Kwahulé ne pourrait plus se laisser limiter par une loi, une règle idéale du monde, et devrait tendre plutôt, comme dans la peinture à l'époque baroque « à une découverte, à un contact toujours renouvelé avec la réalité. »<sup>531</sup>

---

526 Kwahulé Koffi, *Big Shoot/ P'tite Souillure*, op.cit., p.29

527 Cf : Deuxième Partie, I., 2.7, *Une mise en scène transdisciplinaire : Blue-S-Cat*, et Troisième partie, II., 2.2, *Blue-S-Cat de Koffi Kwahulé : double et illusion dans la création 2018...*

528 Eco Umberto, *L'oeuvre ouverte*, op.cit.

529 *Ibidem*, p.135

530 *Ibid.*, p.136

531 *Ibid.*, p.29

Cette ouverture, ces mondes possibles dans l'œuvre de Kwahulé nous donnent ainsi des éléments permettant de considérer le théâtre du dramaturge dans une perspective de sortie de la représentation. Ce qui pourrait sembler difficile, a priori, dans le cas d'un texte dramatique, s'offre donc dans l'écriture musicale de Kwahulé. Celle-ci s'organise et se structure au travers d'une logique de la sensation, d'un sens qui s'épuise ou est différé, d'entrecroisements insolites et inattendus, de mises en relation et finalement s'élabore dans une logique d'ouverture. Dans ce théâtre « énergétique », nommé par Chevallier à la suite de Lyotard, « le cœur viendrait d'abord, il s'éveillerait le premier et peut-être de la pensée éclorait ensuite. Mais ce serait le *traversement* du cœur qui produirait de la pensée. »<sup>532</sup>

### 2.3 *La Rabbia* de Delbono et Pasolini

*«La rabbia è un film di montaggio, un film – saggio politico, un film poetico. Meglio, un testo in poesia espresso per immagini, con la rabbia in corpo.»*<sup>533</sup>

*La Rabbia*, quatrième film du poète et réalisateur Pier Paolo Pasolini, a été réalisé entre 1962 et 1963, et produit par l'*Opus Film* de Gastone Ferranti. Elle peut être considérée comme un cas unique dans l'histoire du cinéma italien, selon le critique Roberto Chiesi<sup>534</sup>. Pasolini l'avait conçue comme l'expression d'«un nouveau genre cinématographique», un film de montage sur le temps présent et sur ses malaises. A ce premier montage de Pasolini a été ensuite adjoint un deuxième montage, très différent, de Giovanni Guareschi. Ce dyptique avait été imaginé par le producteur Gastone Ferranti après avoir vu le premier montage effectué par Pasolini qu'il aurait trouvé trop engagé à gauche. Le producteur d'*Opus Film* préféra alors confronter la vision de deux intellectuels aux tendances idéologiques très différentes, voir opposées. Après Pasolini, Ferranti invita donc Guareschi pour que les deux intellectuels, dans une sorte de pugilat cinématographique, commentent avec leurs points de vue respectifs des événements de l'actualité et des images d'archives. Dans cette présente analyse, pour des raisons à la fois thématiques, esthétiques et méthodologiques, nous nous concentrerons, comme expliqué plus haut, sur la seule version de Pasolini.

532 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit., p.125

533 Di Carlo Carlo, assistant-réalisateur sur *La Rabbia*, 1963

534 Chiesi Roberto, *La Rabbia - Pier Paolo Pasolini*, Bologne, éditions Cineteca Bologna, [italien], 2009

Dans *La Rabbia* de Pasolini, qu'il s'agisse du choix exclusif de matériaux pré-constitués (morceaux d'autres films, reproductions de photographies, de peintures, films d'archives ou d'actualités) ou qu'il s'agisse du montage lui-même, et de l'insertion de textes mis en voix en prose et en vers (par Giorgio Bassani pour la voix en poésie et Renato Guttuso pour la voix en prose), fait coexister et se combiner des images et des textes d'une manière nouvelle et particulière. A partir de 1963, Pasolini a donné jour à de nombreux projets en se confrontant à d'autres types d'écriture filmique, comme le film de montage (*La Rabbia*), le film-enquête (*Comizi d'Amore - 1964*) ou le film « carnet de notes », dont *Carnet de notes pour une Orestie Africaine* (1969-1973) faisant partie d'un projet plus vaste nommé *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*.

C'est cette confrontation avec ces nouveaux moyens d'écriture et d'expressions pour penser et créer un film qui nous intéresse dans le cas de *La Rabbia*. Elle a ouvert la voie, selon nous, à cette singularité qui nous occupe dans cette analyse créant des filiations et des passerelles esthétiques avec la scène théâtrale et performative. Dans une première partie, nous dégagerons donc cet héritage et le mettrons en lien avec l'écriture scénique de Pippo Delbono. Puis nous aborderons la question du découpage et du montage avec un chapitre dédié à la fragmentation et au jeu combinatoire. Nous continuerons à développer cet aspect en abordant la logique du « ET » et du « ENTRE » que nous avons par ailleurs déjà abordé. Nous finirons notre analyse en explorant le sujet principal de cette partie de la recherche : l'écriture de la *présentation* ou du *présenter*.

### **De Pasolini à Delbono : un héritage cinématographique**

Le procédé d'écriture filmique de Pier-Paolo Pasolini, dans *la Rabbia*, déplace la réception des images dites d'actualité vers l'écriture d'un poème visuel qui se veut à la fois critique et lyrique. Pippo Delbono, réalisateur lui-même, a mainte fois évoqué la figure du poète et réalisateur de *La Rabbia*. On retrouve également dans les écrits du

metteur en scène, notamment dans *Dopo la Battaglia, Scritti poetico – politici*<sup>535</sup> ou dans ses films *Guerra* (2003), *Grido* (2006), *La Paura* (2009) ou encore *Amore e Carne* (2011), des préoccupations stylistiques, des thématiques et une esthétique proches de celles du poète et cinéaste Pasolini.

Au sein de ses spectacles, Delbono entremêle des images scéniques, des éclats textuels, des mises en jeu corporelles, dramatiques ou encore chorégraphiques, des paysages musicaux, et compose de cette manière un théâtre poétique et énigmatique dans la lignée de Pasolini, mais aussi de Fellini. Son théâtre est ainsi un théâtre éminemment cinématographique qui fait échos au cinéma italien des années 60 et qui peut croiser aussi une esthétique proche de celle, par exemple, d'Emir Kusturica. On repère tout au long de son œuvre des grands thèmes et des procédés récurrents qui rappellent ceux de Pasolini, de Fellini ou de Kusturica, comme les fragments de récits, la prolifération des images, les identités multiples, la nostalgie, la fuite du temps, les ruines et la violence de l'Histoire, la contradiction, l'ambivalence, le travesti, l'artifice, la magie, la mort, le rêve.

La filiation avec Pasolini, plus particulièrement, s'accroît encore lorsqu'on se penche sur les sujets de certains de ses spectacles. Qu'il s'agisse de la dictature en Argentine (*Il tempo degli assassini - 1987*), de la guerre des Balkans (*Guerra - 1998*), de la destruction de la ville de Gibellina (*Il Silenzio - 2000*), du drame Palestinien, de la mort tragique d'ouvriers dans une usine du nord de l'Italie (*La Menzogna – 2008*) ou de son dernier spectacle *Vangelo* (2015) sur la figure du Christ et sur la tragédie des migrants actuels, on retrouve des thématiques pasoliniennes, et une pensée qui se veut à la fois élégiaque et critique des réalités sociales et politiques de son époque. Pasolini habite ainsi Delbono comme une espèce de figure tutélaire, emblème d'une résistance à l'uniformisation, à la norme, à la fermeture et à la parole unique.

Par ailleurs, l'héritage pasolinien chez Delbono s'étend également à une *écriture par montage*, que nous avons déjà désignée comme une *écriture de la fragmentation*, à la page 135. C'est cet aspect que nous explorerons plus spécifiquement ici afin de mener notre exploration jusqu'à la notion de *présentation*.

---

535 Delbono Pippo, *Dopo la Battaglia, Scritti poetico – politici*, op.cit.



Delbono, lui aussi, procède donc à une déconstruction et à un déplacement du regard dans ses dispositifs scéniques par une nouvelle élaboration, un nouveau montage des images et des représentations qu'il met en scène. Que ce soit chez Pasolini ou chez Delbono, il s'agit de faire émerger, dans ce que les images véhiculent et cristallisent, d'autres images et d'autres points de vue. Nous pourrions le dire plus simplement encore: il s'agit de présenter les images autrement pour les laisser nous parler autrement. Il s'agit de déplacer le regard et par là faire émerger une autre vision du monde.

Pasolini écrit, dans son traitement pour le film *La Rabbia* publié dans le journal *Vie Nuove* (N°38, 1963), et réutilisé ensuite dans le livre *La Rage*, paru en 2014 :

«[...] Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi: tout autour de soi se présente comme "normal", privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est.»<sup>536</sup>

Le travail de Delbono pourrait tout à fait se mettre en miroir avec les mots de Pasolini, dans les deux époques et contextes qui sont les leurs. Les spectacles de Delbono ne laissent personne indemne, ils troublent, que ce soit par la grâce, la joie, la colère ou l'agacement. Chaque représentation d'un spectacle du metteur en scène laisse le public divisé: les pour et les contre. Des cris fusent souvent, suspendant les représentations théâtrales. Des personnes outrées sortent de la salle. Le public est bougé, troublé, touché, déplacé dans sa vision du monde et des hommes. Delbono, tout comme Pasolini, sont, ont été tout à la fois aimés, adulés ou détestés, conspués. Devant leurs œuvres, il est difficile de rester privé d'excitation, d'émotion, d'emportement. Elles sont à la fois opaques, mystérieuses et populaires. La rage du poète (*la rabbia del poeta*) comme le disait Pasolini est là dans cette immédiateté où se crée un état d'urgence (*un stato d'emergenza*) que l'on pourrait aussi traduire par *un état d'émergence*, comme le fait Hervé Joubert-Laurencin<sup>537</sup>.

---

536 Pasolini Pier Paolo, *La Rage*, traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoît Casas, introduction de Roberto Chiesi, Caen, Éditions Nous, 2014 [pour la traduction française], p. 15

537 Maître de conférences à l'Université Paris Diderot, Hervé Joubert-Laurencin est spécialiste d'André Bazin et de Pier Paolo Pasolini. Il a écrit *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (éd. Cahiers du cinéma, 1995) et a édité *Pier Paolo Pasolini. Ecrits sur le cinéma* (Archives de sciences sociales des religions, n°65/2, 1988)

Pippo Delbono était encore un enfant dans les années 60 lorsque Pasolini tournait *Mamma Roma* (1962) puis *La Rabbia* (1963) ou encore *La Ricotta* (1963). En 1995, soit une trentaine d'années plus tard, au moment du vingtième anniversaire de la mort de Pasolini, Delbono crée à son tour *La Rabbia*, son spectacle au titre éponyme. Le metteur en scène tient, à ce moment-là, à définir ce spectacle non pas comme une commémoration mais plutôt comme une dédicace qui rendrait hommage à la correspondance intime de l'homme et du poète, de son engagement et de sa vision poétique; relation au monde que l'on retrouve au sein des œuvres et de la troupe de Delbono.

Cette dédicace de Delbono à la fois au film, à l'œuvre et à l'engagement de Pasolini fait émerger, selon nous, ces «forces qui nous habitent au plus profond»<sup>538</sup> comme l'énonce Chevallier ; forces qui habitent toute l'œuvre de Delbono et mettent en mouvement les corps et les présences dans chacune de ses créations. Lorsque nous évoquons cette réalité profonde et physique dans le travail de Pasolini et Delbono, nous nous référons, à la suite de Chevallier, à une mise à jour des forces qui habitent l'humain, des plus lumineuses au plus obscures, des plus évidentes aux plus complexes. C'est dans cette part de l'intime et cette complexité de l'humain que s'ouvre, d'après nous, une recherche esthétique où se niche un sentiment d'exil qui replace les corps et l'écriture de ces deux artistes dans cet « entre-deux corps » dont nous parlions en début de recherche (cf : « *Entre-deux* » corps et corps poétique).

Que ce soit par leur vécu intime, par leur histoire familiale ou par leur positionnement artistique et politique, les deux artistes, dans un monde et une époque qui leur étaient propres, ont senti la nécessité de contrer ce qu'ils estimaient être de faux accords, et que nous pourrions résumer ici en deux points : l'uniformisation et la norme. Ils ont cru ainsi en l'utopie de la poésie et du cri, à la fois comme chant politique, comme chant amoureux et comme champ esthétique. Ces liens et ces mises en relation sont, nous semble-t-il, les ferments de cette *puissance de l'immédiat* autour de laquelle s'articulent leurs deux écritures.

---

538 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit., p.27

## Fragmentation et jeu combinatoire

Pour *la Rabbia*, Pasolini avait comme contrainte de partir de quatre-vingt dix mille mètres de pellicules d'archives, d'images pré-constituées, donc d'images déjà choisies et traitées, et ne lui appartenant pas. La logique d'une déconstruction, d'un découpage s'impose alors lorsqu'on regarde son film. Pasolini a utilisé ces images mais sorties de leur contexte, découpées, arrachées à leur fil d'actualité, à leur commentaire et à leur chronologie. Elles deviennent ainsi des sortes de figures, comme le visage de Marilyn Monroe, icône de la féminité hollywoodienne des années 50/60, couplé à l'Adagio d'Albinoni et à la voix en poésie, portée par Bassani ; comme le visage désespéré et tragique d'un enfant algérien, précédé par la vision d'un avion militaire planant dans le ciel ; ou encore, comme le soleil disparaissant derrière le nuage spectaculaire d'une explosion atomique.

Pasolini sort les images, filmées ou photogrammes, de leur appartenance d'origine et se les réapproprie. La déconstruction par la fragmentation permet ainsi, d'une part, le dégagement d'un contexte premier, et d'autre part, la réappropriation au travers d'une nouvelle écriture. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, dans son essai *Sentir le grisou*, en parlant du film *La Rabbia*, il a fallu «le geste double d'un "détachement» (distacco) qui observe et d'une «rage» (rabbia) qui prend position »<sup>539</sup>. Les images assemblées deviennent ainsi œuvre en soi et n'ont plus la seule valeur de l'actualité telle qu'elle avait été imposée tout d'abord par les médias. Ce qui aurait dû être une œuvre journalistique ou documentaire est devenue une œuvre politico-poétique, dotée d'un pouvoir contestataire et transgressif que Gastone Ferranti, le producteur, n'avait pas manqué de remarquer, en qualifiant le film de trop engagé à « gauche » et pas assez commercial.

Dans ses dispositifs scéniques ou ses films, Pippo Delbono ne procède pas autrement. Il dégage des images fortes, qu'il puise dans ce qui forme la société contemporaine, que ce soit en Italie ou ailleurs dans le monde. Sorties de leur contexte

<sup>539</sup> Didi-Huberman Georges, *Sentir le grisou*, Paris, collection critique, Éditions de Minuit, 2014, p.40

premier, ces images sont retraduites, réécrites, réinterprétées par le montage de la mise en scène, comme autant de fragments qui en se juxtaposant, se croisant, s'enchevêtrant élaborent peu à peu un sens nouveau. Les images restent présentes comme figures et n'ont plus cet allant-de-soi insufflé par le discours dominant et normatif de la société dont elles sont issues. Delbono crée un vide autour de ces images afin que cet espace puisse permettre l'émergence d'un autre regard et d'une nouvelle lecture.

L'écriture singulière de Delbono est à la fois poétique et prosaïque et enfle dans l'espace du plateau en se dirigeant droit sur le spectateur. La voix de Delbono (voix concrète et physique sur le plateau) agit ainsi comme celles de Bassani et Guttuso dans *La Rabbia* de Pasolini. Elle emplie l'espace et se projette, donnant à l'image présente à ses côtés une autre signification, une autre réalité, dans l'immédiateté du présent. L'image, devenue figure, en est ainsi ré-actualisée. Le spectateur est donc impliqué directement dans le processus, puisqu'il va devoir déchiffrer ce qu'il lui est donné là dans l'immédiat. Il ne pourra pas simplement recevoir un discours pré-établi auquel il s'attend. Il va devoir entrer en mouvement.

Bruno Tackels, dans son livre sur Pippo Delbono, *Ecrivains de plateau V*, souligne que l'artiste «devient non seulement celui qui parle à nous tous, mis surtout celui qui parle *de* nous tous, et qui dit, par de si mystérieux détours, tout ce que nous ne voulions pas entendre.»<sup>540</sup> Il touche, explique encore Tackels, « des points limites de l'humain : le corps meurtri, la sexualité exposée dans tous ses états de désir, l'animalité, la religion omniprésente, les êtres exclus de la norme (par la norme) [...] »<sup>541</sup>. Le spectateur est ainsi bougé dans ses certitudes, confronté à lui-même au travers de la parole de l'artiste, et plongé dans les recoins intimes complexes de l'humain.

Pour revenir à la question de l'image, dans le cas du travail de Pasolini comme dans celui de Delbono, il y a une sorte d'épuisement de cette dernière, qui déplace le spectateur vers une nouvelle perception, exempte d'un discours pré-établi et passant

---

<sup>540</sup> Tackels Bruno, *Pippo Delbono – Ecrivains de plateau V*, op.cit., p.22

<sup>541</sup> *Ibidem*, p. 46

outre sur une certaine « tyrannie du sens »<sup>542</sup>. Le jeu combinatoire des images échappe à la chronologie et à la description. Il propose plutôt de regarder hors de l'image et par là même hors de soi, dans cet espace vide laissé par la décontextualisation et le nouvel agencement. La nouvelle combinaison, une fois la surprise passée et le désarroi, peut-être, laisse place à une autre parole qui est celle de l'artiste. Elle permet de remettre en connexion les images fragmentées, en décalant cependant une possible logique du montage.

Cette écriture, poétique ou en prose, plonge le spectateur dans un trouble, qui n'est autre que la parole du poète, c'est à dire le contraire d'un discours ou d'un commentaire. On se retrouve dans l'espace et le temps de l'épuisement, épuisement du regard, du sens, épuisement qui permet de se distendre, de se laisser aller, d'être à l'écoute, dans un espace autre, posé là. Les images se répètent et varient en même temps, elles se combinent et s'annulent, elles s'installent dans un certain rythme puis s'accélèrent. Elles changent au gré des textes et de la polyphonie des voix. Se sont des voix qui se font *voir* autant que les images comme nous le distinguons dans le film *La Rabbia*. Elles se rassemblent autour d'une voix chez Pippo Delbono : voix off, voix amplifiée, voix murmurante ou criante qui s'adresse au spectateur. Elles se divisent dans *La Rabbia* de Pasolini, entre Bassani, Guttuso et la voix officielle de l'actualité cinématographique. Les images et les textes fragmentés deviennent ainsi un magma créant un espace en ébullition (et donc en mouvement), un écart, ou encore une béance dans lesquels le spectateur est plongé, et mettent à jour une multiplicité de forces et de mouvements, différent(e)s les un(e)s des autres. C'est dans ce procédé que se dessine le concept de répétition proposé par Gilles Deleuze et que nous retrouverons au prochain chapitre au travers de la pensée de Jean-Frédéric Chevallier.

*«Le théâtre de répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme «puissance terrible»»<sup>543</sup>*

---

542 Entretien de Pippo Delbono avec Bruno Tackels, Le Havre, mai 2004

543 Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p. 19, in Chevallier Jean-Frédéric, *op.cit.*, p.31

Dans ce procédé de fragmentation, de combinaison et de répétition que nous venons d'aborder, vient se nicher une logique participant à la fois de l'écriture en tant que telle, et de son processus. Cette logique est celle du « ET » et du « ENTRE » sur laquelle nous nous sommes déjà appuyés précédemment pour repenser l'approche du théâtre et de ses écritures.

### **Logique du « ET » et du « ENTRE »**

*« Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, [...] une ligne de fuite ou de flux. C'est sur cette ligne de fuite que les choses se passent; les devenirs se font, les révolutions s'esquissent. »<sup>544</sup>*

A la différence du « ou » qui traduit une logique binaire - de ce discours ou de celui-ci, de cette idée ou de celle-ci, de ce choix ou de celui-là - la logique du « et » et de « l'entre » est de nature inclusive (alors que celle du « ou » est exclusive). Dans le cas de *La Rabbia*, comme dans le cas des spectacles et des films de Delbono, la variation des images est inclusive dans le sens où elle ne se structure pas autour du « OU » mais autour du « ET », engendrant un sentiment de répétition. La variation-répétition des images produit une mise en mouvement, un devenir où le « ET » va produire du « ENTRE ». Dans ce dernier se trouve le vide dont nous parlions plus haut, vide ou interstice dans lequel peut se nicher la subjectivité de l'artiste, puis du spectateur, dans un entremêlement de leurs propres singularités. Cette logique combinatoire effectuée dans l'écriture puis à réception, dans la salle, servira à accentuer la singularité de chaque possible, présent dans ces interstices, ainsi que chaque rapport entre ces possibles. Le spectateur, dans un regard qui demande à la fois ouverture et amplitude, va se mettre en mouvement dans une logique d'inclusion. Chevallier l'explique aussi de cette façon : « Pour le spectateur, l'espace regardé et épuisé par ce regard se convertit lui-même en un entre-deux où du rythme se produit, c'est à dire où se nouent des instants critiques comme autant de passages d'un espace à un autre

---

<sup>544</sup> Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, (1990) 2003, p. 65, in Chevallier Jean-Frédéric, *op.cit.*, p. 104

espace. »<sup>545</sup>

Cette logique du « ET » engendrant des interstices crée un espace d'accueil. La radicalité de l'esthétique du film de Pasolini et du spectacle de Delbono, *La Rabbia*, se situe dans ce procédé, poétique, politique et utopiste, marqué par la volonté de mettre en doute le sens de choses (des représentations), et ainsi résister à l'uniformité et la norme imposées par la société. Cette radicalité demande alors au spectateur de faire fonctionner sa subjectivité et ses affects pour sortir du chemin tracé par les allants de soi des représentations : mettre en doute, remettre en question le consensus, le modèle de ce qui « devrait être » afin de produire du mouvement, de nouvelles consistances, des interrogations, et donc du devenir.

«[...] une certaine façon d'éprouver quelque chose (un certo modo de provare qualcosa) se retrouve identique à elle-même face à certains de mes vers et à certaines de mes prises de vues.»<sup>546</sup>

Au travers de ces différents aspects que nous venons d'explorer, nous pouvons dégager l'idée d'un certain pouvoir émancipateur dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini et de Pippo Delbono. Nous donnons ainsi raison à Roberto Chiesi<sup>547</sup> qui parlait d'une forme différente de narration filmique et nous l'étendons, pour notre part, à la narration scénique. Au travers de cette approche spécifique de la *Rabbia* de Pasolini et de Delbono, il nous semble possible de saisir certains enjeux communs dans les évolutions esthétiques du champ cinématographique et du champ scénique, par ce qui est désigné aujourd'hui comme esthétique « post-dramatique ». La radicalité de ces procédés d'écriture se situe ainsi aussi bien, comme nous l'avons vu plus haut, dans la forme esthétique que dans le nouvel espace de réception qu'elle engendre. Par ailleurs, cette position peut ouvrir à la question de la représentation que nous allons aborder dans le chapitre suivant avec la mise en place d'une écriture de la *présentation* ou du *présenter*.

---

545 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre, ibidem*, p.110

546 Pasolini Pier Paolo, *Al lettore Nuovo* (1970), in Didi-Huberman Georges, *Sentir le grisou, op.cit.*, p.82

547 Chiesi Roberto, *La Rabbia - Pier Paolo Pasolini, op.cit.*

## Une écriture de la présentation

Dans les esthétiques contemporaines « post-dramatiques », lorsqu'on parle de nouvelles écritures, il n'est plus tant question de mettre en crise la conceptualisation du théâtre que de jouer son ouverture : « on multiplie les possibilités de mises en relation (les combinaisons exhaustives) dans l'espoir que certaines d'entre elles produisent du tiers[...] »<sup>548</sup>. Il est question alors d'effectuer des traversées, des transgressions, des relations. *La Rabbia* de Delbono, et plus généralement toute son esthétique théâtrale, au travers de l'héritage que nous avons mis à jour dans ce chapitre, ouvre à ces possibilités. Nous avons remarqué dans les précédents chapitres qu'il en est de même dans les œuvres de Robyn Orlin, Bernardo Montet et Koffi Kwahulé qui traduisent ces possibilités de mises en relation dans le langage qui leur est propre.

Comme nous l'avions déjà remarqué dans le chapitre *Représentation, idéologie, identité*, Chevallier insiste sur les apports de la philosophie à l'endroit des arts quand à la relation entre idéologie et représentation (apports notamment par la pensée de Deleuze). Grâce à ces apports, en effet, nous constatons que certains artistes de la scène ont pu penser de nouvelles pratiques et de nouveaux procédés qui ne participeraient plus de la RE-présentation.

Selon nous, les œuvres des artistes de notre corpus participent à cette mutation du théâtre. Par ailleurs, ils essaient de saisir ce qu'engendre ces mutations esthétiques sur les phénomènes de réception alors que, encore aujourd'hui, le théâtre qui se fait majoritairement en Europe reste ancré dans des règles et des codes traditionnels qui vont à l'encontre de cette nouvelle vision. Se forme ainsi un hiatus, que nous jugeons fécond, puisque celui-ci engendre un espace de questionnement dans lequel peut s'inscrire la recherche.

En s'éloignant d'une certaine tradition théâtrale européenne et d'une tradition de

---

<sup>548</sup> Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre*, op.cit., p. 105



la danse propres au XXème siècle qui part du « théâtre d'art » impulsé par Stanislavski ou Jouvett, en passant par le « théâtre populaire » de Vilar ou le « théâtre critique » brechtien, ou encore en s'émancipant de la « danse moderne » de Duncan puis de Graham ou encore de la « Post modern dance » de Cunningham ou Childs, ces artistes mettent en œuvre sur le plateau une expérimentation plutôt qu'une représentation ; cette dernière impliquant une narration, des règles et des codes traditionnels. Les artistes de notre corpus s'inscrivent ainsi dans ce mouvement de la scène qu'occupent ou ont occupé des artistes comme Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Jan Fabre, Pina Bausch (avec qui d'ailleurs Pippo Delbono a travaillé à ses débuts d'acteur) ou encore Rodrigo Garcia. Ces derniers, avec l'esthétique qui leur est propre, se sont employés à se défaire du préfixe RE- dans le mot « RE-présentation » pour, dans le concret et l'immédiateté du plateau, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer les figures (derrière le sens premier des images) et sortir d'un sens univoque. A la fois emprunts des formes et des recherches de leurs « pères », ils oeuvrent pour donner un nouveau souffle aux arts de la scène.

De cette façon, ils dégagent des présences sous la représentation, des « pures présences » ou des « zones de présences », comme l'exprime Gilles Deleuze dans son essai *Différence et répétition* que cite Chevallier<sup>549</sup>. Le regard et l'ouïe du spectateur s'attachent alors au présent physique des corps, au présent de l'interprète et de sa voix, à ces zones d'intensité créées, comme nous pouvons nous attacher aux zones d'intensité créées par les combinaisons d'images et de voix dans *La Rabbia* de Pasolini.

« [...] Une matière vivante, polyphonique, aux multiples centres, que l'on ne peut saisir que si on les lit comme on lit une phrase, par un mouvement panoramique, qui n'a pas peur de prendre le temps de scruter chaque particule du plateau, sûr d'y trouver un fragment de sens. »<sup>550</sup>

Ce qui compte dans ces procédés d'écriture est bien l'immédiateté, le devenir-présent dans l'acte de regarder, d'entendre, et plus généralement de sentir. Devant ces œuvres, le spectateur n'est plus face au consensus de la représentation qui demande un allant-de-soi dans la réception, un code commun, unique et préexistant. Il se retrouve engagé dans un procédé qui, amenant à un travail de déconstruction, de répétitions, de

549 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le Théâtre*, op.cit., p. 13

550 Tackels Bruno, Pippo Delbono – *Ecrivains de plateau V*, op.cit., p.103

jeu combinatoire et d'inclusion du « ET », déplace l'identique vers le disparu et le multiple. Ce procédé ouvre à ce qui est là, ici et maintenant, dans toute sa singularité et sa complexité, instaurant ainsi une dynamique du « devenir ». Il s'agit donc pour le spectateur «de laisser (abandonner) les éléments stables pour laisser (permettre) à d'autres matériaux, d'autres manières et d'autres possibilités de poindre. Il s'agit de rendre possible d'autres surgissements. »<sup>551</sup>

Tels sont les enjeux qui habitent les écritures des artistes du corpus, que ce soit dans une filiation cinématographique comme chez Delbono ou que ce soit par d'autres procédés, comme ceux liés au jazz chez Kwahulé, à la performance chez Orlin, ou encore à la recherche d'une pensée de la danse traversée par la transe chez Montet. Ces nouveaux enjeux permettent finalement de saisir l'émergence de nouvelles écritures scéniques, à la fois ancrées dans notre contemporanéité et dans l'héritage de mouvements artistiques passés ou issus d'autres espaces culturels.

---

551 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le Théâtre – rompre avec la représentation, op.cit.*, p.62

### 3. Vers un nouveau paradigme de la scène

Tout en s'inscrivant dans une filiation aux arts de la scène - leg des approches et recherches faites tout au long de la deuxième moitié du 20ème siècle – les œuvres des artistes de notre corpus développent une approche de création transdisciplinaire ouverte sur le monde et ses différentes traditions et cultures qui relèverait à la fois d'esthétiques de la *Mondialité* ou d'esthétiques créolisées, et à la fois, selon le terme employé par Lehmann<sup>552</sup>, du post-dramatique pour le théâtre et concernant la danse, d'un « post » où s'inscrit la « post-modern dance » et au-delà la pluralité de formes et d'hybridation de la danse contemporaine (notamment comme nous l'avons vu précédemment au travers de la *Tanzteater* de Bausch, issue du mouvement expressionniste allemand).

C'est en ce sens, que nous pensons que cette approche marque une rupture avec les repères scéniques occidentaux traditionnels. Au sein de cette rupture, il nous semble important de repenser cette nouvelle logique esthétique des scènes contemporaines, souvent qualifiée de difficile. Difficile, en effet, pour beaucoup de spectateurs qui attendent ou s'attendent encore à assister, au sein des créations contemporaines, à une illustration de textes classiques, de répertoires dansés ou encore de textes contemporains qui relèveraient d'une logique de la fable, d'une narration, dans des contextes logiques ou définis, d'auto-justifications culturelles ou encore d'une logique qui passerait par des personnages ou des danses identifiables et reconnaissables.

Les esthétiques « post- », elles, s'appliquent désormais à élaborer une approche relevant d'une abstraction et d'une transdisciplinarité des langages qui, dans le cas du théâtre, opérerait au-delà du drame. Comme nous l'avions remarqué dans l'écriture de Kwahulé ou encore dans l'approche de la danse chez Montet, cela ne signifie pas forcément une négation ou une ignorance de la tradition. Cette tradition, en fonction des artistes, se retrouve soit affaiblie, soit subvertie, soit transformée, traduite. Ce qu'ils cherchent avant tout c'est à déplacer le spectateur en le plongeant dans une énigme, un mystère.

---

<sup>552</sup> Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op.cit.

« [...] *Danger. Pourtant, ils sont incroyablement ensemble, jusqu'au scénographe et éclairagiste Rémi Nicolas. Il n'y a ni décor ni costumes: tout fait corps, tout menace le corps. Sensation de danger. Tal Beit Halachmi arpente la scène, puissante, fragile, menaçante, discrète aussi. On sent le poids de Dimitri Tsiapkinis, la danse sort de lui comme un chant enfoui. Marc Charles Veh, qui bat des doigts, est hébété, comme s'il venait de voir l'horreur. Bernardo Montet accède à une certaine impudeur quand il ne bondit pas furieux, rugueux. On est au milieu d'eux, là où les frontières se déplacent constamment, fasciné. Ça n'est pourtant pas beau à voir. Ils se sont souillés pour nous donner une chance de survie.* »<sup>553</sup>

Des artistes comme Montet ou Orlin, issus de la danse contemporaine, jouent à transformer des territoires connus et repérés, en détournant les engagements attendus du corps en danse et en opérant un glissement vers d'autres espaces que le corps s'approprié. Ce dernier se réinvente pour ouvrir d'autres gestuelles, d'autres relations, d'autres constructions du mouvement, faisant glisser le sens de la représentation vers un nouveau système de relations à la fois chorégraphiques et performatifs.

Dans un entretien autour des écrivains issus de la diaspora africaine, Jean-Michel Ribes notait, par exemple, « qu'il y a une espèce de résurgences des énergies, une réinvention des structures dramatiques, une porosité à la dérive irrationnelle et drolatique [...]. Il y a un jaillissement qui balaye les structures dramatiques habituelles, les vieux intégrismes de l'écriture occidentale. »<sup>554</sup> Faisant échos tout en développant les propos de Ribes, Lehmann<sup>555</sup> décrit, de son côté, le post-dramatique comme « les membres ou les branches de l'organisme dramatique » qui seraient « même comme matériau moribond, toujours présents » et constitueraient ainsi « l'espace d'un souvenir qui éclate et « s'éclate » à la fois ».

Joseph Danan<sup>556</sup>, que nous avons déjà évoqué, a réfléchi également à cette transformations des catégories et des repères traditionnels au théâtre qui ont grandement interféré dans la production et l'utilisation de textes dramatiques. Danan parle ainsi lui

---

553 Verney Marie-Christine, *Choc des rythmes et des cultures – Ma'Lov, Bernardo Montet*, extrait, article dans le journal Libération, du 24 octobre 1998

554 Ribes Jean-Michel, *Au coeur des relations humaines*, [entretien] p.p. 171-173, in *Africultures*, n°54, janvier-mars 2003, Editions l'Harmattan, p.172

555 Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op.cit., p. 36

556 Danan Jospeh, *Entre théâtre et performane: la question du texte*, op.cit.

aussi d'un nouveau paradigme de la scène dans lequel les auteurs dramatiques se doivent de repenser leur écriture afin de s'adapter à la scène et aux désirs de ses créateurs (metteurs en scène, chorégraphes...). De son côté, Catherine Naugrette, citant Maryvonne Saison, souligne que la crise actuelle du théâtre renvoie à un bouleversement global des modes de penser dans lequel s'impose l'idée « qu'il faut faire le deuil de toute représentation d'une réalité devenue désormais éclatée et chaotique.»<sup>557</sup> Naugrette appelle ainsi à une profonde réforme esthétique du théâtre par laquelle il faudrait, citant Denis Guénoun : « changer de terrain, restructurer tout l'édifice, penser à nouveaux frais cela que nous appelons « théâtre » - et peut-être quelque chose d'autre, dénommé autrement – comme hétérogène et accueillant aux pratiques et à la vie qui l'excèdent. »<sup>558</sup>

C'est dans ce contexte de crise des langages de la scène, qui appelle à repenser les catégories et les langages, qu'a surgi ce que nous avons appelé, dès le début de cette recherche, un trouble. Ce dernier a été tout d'abord une sensation de l'ordre de la perception qui, dans l'étendue et la répétition du phénomène, a provoqué un questionnement. De la sorte, nous avons lié ce trouble, dans la perception et la réception de certaines œuvres contemporaines, à une incompréhension, faite de fascination ou de rejet, qui laissait apparaître des interrogations par le floutage ou la disparition des critères et repères qui construisaient le théâtre ou la scène chorégraphique jusqu'alors. Ce trouble dans sa résolution possible était à même de nous offrir une autre posture, un nouveau regard pour nous aider à définir une nouvelle approche à même de lire et traduire les nouveaux imaginaires et procédés d'écriture qui habitent la scène contemporaine. Au travers des nombreux aspects issus de nos propres observations et de celles de nos prédécesseurs (artistes et chercheurs), nous avons ainsi émis l'hypothèse de l'émergence d'un nouveau paradigme de la scène, constitué à la fois « par la cohabitation quasi inévitable de structures et d'éléments stylistiques « futurs » et des composantes traditionnelles. »<sup>559</sup>, comme le définit Lehmann.

---

557 Saison Maryvonne, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, collection *L'Art en bref*, Editions L'Harmattan, 1998, p.38, in Naugrette Catherine, *L'Esthétique Théâtrale*, op.cit, p.244

558 Guénoun Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, collection *Penser le théâtre*, Editions Circé, 1997, p.2, in Naugrette Catherine, *ibidem*, p.245

559 Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op.cit., p.31

Cependant, il reste que la multiplicité des esthétiques contemporaines rend aujourd'hui difficile, pour ne pas dire impossible, de créer un unique critère permettant de décrypter les phénomènes scéniques relevant de ce nouveau paradigme. Il s'agirait plutôt d'ouvrir des perspectives dans lesquelles les questions de transdisciplinarité et d'abolition des frontières stylistiques et catégorielles qui en découlent sont cruciales pour comprendre ces nouvelles perspectives qui, au sein de notre recherche, débutent par une inscription dans la *Mondialité*.

### 3.1 Perspectives plurielles selon 3 principes

Une approche plurielle donc sur laquelle nous nous sommes penchée, en choisissant un corpus qui était, selon nous, représentatif de l'émergence de ce nouveau paradigme, tout en s'inscrivant dans une filiation particulière relevant à la fois des écritures du corps et d'une pensée de la *Mondialité*. A partir de ces deux éléments, nous avons créé une sorte d'arborescence dans laquelle nous avons mis en lien différents concepts et apports théoriques relevant de l'esthétique, de la philosophie et de l'anthropologie, comme autant d'éléments susceptibles de traduire ces nouveaux imaginaires ; ces derniers traversant la scène contemporaine dans une lecture transversale à même de préserver la diversité qui se déploie dorénavant. Ces différents aspects, que nous avons choisi d'ancrer dans la pratique scénique des artistes du corpus, illustrent en l'éclairant d'un nouveau regard la prolifération stylistique et esthétique des œuvres tout en offrant une grille de lecture « ouverte », capable d'élaborer une critique des arts des scènes actuelles.

La complexité du monde, que Glissant a désigné comme relevant du *Chaos-monde*, semble dès lors imposer une pensée de la complexité et du tremblement où les notions de *liminalité*, de trouble et de déplacement évacuent la tentation de créer de nouvelles catégories univoques. Nous évoquons plus haut la logique du « ET » et du « ENTRE » en place de la logique du « OU ». Cette approche nous semble à même d'illustrer cette pensée de la complexité dans une logique de l'inclusion qui procède d'une pratique combinatoire et non hiérarchique. C'est à partir de ces différents

éléments, présentés tout au long de notre recherche, que nous établirons ci-dessous une brève synthèse constituée des principes déterminants l'émergence de ce nouveau paradigme de la scène. Ces principes offriront ainsi des éléments de connaissances susceptibles de former le socle, toujours mouvant puisque en changement perpétuel, d'une nouvelle approche critique de la scène contemporaine, inscrite dans la *Mondialité*, que nous pourrions appeler une « critique de l'entre-deux ».

Principe 1 : **Le déplacement**, par le préfixe *trans-* qui regroupe les notions de passage, de transgression, d'errances, de trouble, d'impermanence, de *migrance*, comme autant de perspectives d'ouverture.

Principe 2 : **La métamorphose** qui regroupe les notions de devenir, de débordement baroques, de changement et d'impermanence (comme le principe 1), de trouble, d'impureté, d'identités mouvantes.

Principe 3 : **Le présenter** qui regroupe le renversement de la réalité, la sortie de la représentation, la valorisation de la figure en place du personnage, le texte comme matière démultipliée, la multiplicité de sens.

### 3.2 Une pensée de l'entre-deux

Nous repérons à l'intérieur de ces trois principes synthétisés, que nous avons déployé tout au long de cette recherche, la question essentielle de l'entre-deux. Cet entre-deux que nous percevons tant dans les espaces culturels, qu'identitaires, poétiques, thématiques, discursifs, géographiques ou encore temporels, est l'expression d'une dialectique sans fin qui l'inscrit dans le déplacement, le mouvement, la tension et le devenir, remettant ainsi sans cesse en jeu la question de l'altérité. Le principe de l'entre-deux permet, de la sorte, d'interroger constamment les possibilités de se voir, de regarder, de percevoir autrement en explorant l'altérité de l'autre. Dans un monde chaotique et fragmenté, il compose avec une pensée du seuil et de l'écart qui témoigne d'une remise en question de la fixité des identités en relevant leurs fragilités et leurs virtualités, et en proposant ce que le metteur en scène Olivier Saccomano appelle « des

mises en scène du monde »<sup>560</sup>.

Que ce soit dans le préfixe *trans-* qui implique la notion de transfert et de déplacement, dans les dynamiques du devenir des résurgences baroques et des divers procédés de métamorphoses ou dans les écritures de la présentation qui privilégient une multiplicité de sens, il en va d'une éthique et d'une esthétique de l'entre-deux. Cette esthétique renvoie aux nuances, aux variations, aux répétitions, aux possibles, aux singularités et aux différences empêchant ainsi toute fixité et valorisant le principe de relation. Elle renvoie également à ce que Chevallier appelle un dispositif combinatoire qui dégagerait « des présences sous la représentation, par-delà la représentation »<sup>561</sup>.

Les artistes de notre corpus montrent ainsi, au sein de leur univers spécifique, ce positionnement éthique et esthétique du déplacement, de l'écart et de l'entre-deux. Ce positionnement les insère à la fois dans le vaste espace de la création contemporaine inscrit dans la *Mondialité* et dans le renouveau des écritures scéniques, où s'élaborent des rapports inédits et des traductions entre les disciplines, les influences artistiques et culturelles.

### 3.3 De la traduction, comme éthique et esthétique

Au sein de cette nécessité de traduction engendrée par les rapports inédits, et souvent insolites, eux-mêmes générés par les flux et les échanges de la *Mondialité*, il s'agit de défendre une indétermination du code, en refusant comme le souligne Bourriaud, « tout code-source octroyant une origine unique aux œuvres et aux textes »<sup>562</sup>. Nous l'avions déjà souligné dans un chapitre précédent (cf : Troisième partie, I., 1., 1.3, *Une pensée de la traduction*), et nous y revenons maintenant car ce principe opératoire alliant éthique et esthétique nous semble fondamental dans l'élaboration d'une nouvelle pensée critique de la scène contemporaine où s'inventent de nouveaux

---

560 Saccomano Olivier, *L'époque des mises en scène du monde*, [article], in *Figures du désordre sur la scène contemporaine*, Butel Yannick, sous la dir., revue Incertains Regards, Cahiers dramaturgiques n°2, Editions PUP, 2013, à lire en ligne sur le site de la compagnie du Zieu, URL: <http://www.duzieu.net/wp-content/uploads/2017/01/lepoque-des-mises-en-scene-du-monde.pdf>

561 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre - Rompre avec la représentation*, *op.cit.*, p. 143

562 Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, *op.cit.*, p. 153



paradigmes. Nous nous rangeons à l'avis de Bourriaud<sup>563</sup> lorsque celui-ci voit dans la traduction une collectivisation du sens d'un discours qui mettrait « en route » un objet de pensée en l'insérant dans un réseau, une chaîne, une multitude de référents, diluant ainsi son origine dans la multiplicité et constituant de la sorte un mode de résistance contre le formatage et la fixité des représentations et des catégories. En ce sens, la traduction se définirait par « le passage des signes à travers des territoires hétérogènes, et par le refus de voir la pratique artistique assignée à un champ spécifique, identifiable et définitif. »<sup>564</sup> Bourriaud avancerait ainsi la possibilité de définir l'art selon un critère de *traductibilité*, vu également comme une pratique du transfert, une pratique du déplacement qui exprimeraient au plus près notre époque.

Kwahulé, Orlin, Delbono et Montet pratiquent tous quatre cet art de la traduction qui démontre un véritable désir chez eux de valoriser l'instable contre la stabilité disciplinaire, catégorielle, identitaire ou encore stylistique. Au travers de leurs œuvres et de leurs procédés d'écriture, ils choisissent de passer entre les formats, bouleversant ainsi les canons esthétiques sur lesquels reposaient jusqu'alors la critique de la scène contemporaine. Par leur pratique, ces artistes participent à l'élaboration d'un art de la traduction où des éléments appartenant à une culture théâtrale, dansée, visuelle, textuelle, sociale ou philosophique locale se voient transférés jusqu'à un univers qui leur est propre. Par cet acte, ces éléments sont mis en mouvement, sont métamorphosés, dans une relecture faite d'empathie, de rejet, de fascination, de compréhension et d'opacité qui rendra leurs œuvres uniques.

A titre d'exemple et afin d'illustrer notre propos, nous revenons ici sur la pièce *Carne* (2017) de Bernardo Montet. Dans cette pièce, le désir de Montet était non pas de représenter les indiens *Selk'man* tels qu'ils avaient vécu à l'aube du 20ème siècle, juste avant leur disparition, mais bien de mettre en route une pensée de la traduction en partant de cette population aujourd'hui disparue pour présenter sa propre vision de la disparition, de la résistance à celle-ci. Se faisant, il souhaitait que cet ancrage premier puisse évoluer et se déplacer vers la contemporanéité et les questionnements de notre

---

<sup>563</sup> *Ibidem*, p.153

<sup>564</sup> *Ibid.*, p.p. 153-154

propre condition humaine. De cette manière, Montet désirait œuvrer pour une « manifestation du tremblement » qui ferait chanceler les certitudes, les doctrines et, de la sorte, laisserait une place à l'altérité, et par là « à tout l'Autre qui est en nous »<sup>565</sup>.

Dans *Carne*, les danseurs évoluent ainsi dans un espace non contextualisé, un *non-lieu* ou un *lieu commun* comme nous l'avions déjà remarqué, et un ancrage par leur corps, leurs costumes et leurs danses qui relève de tous les territoires, celui de la Terre de Feu, certes, mais aussi et surtout ceux de notre société contemporaine située dans un espace et un temps transitoires relevant de l'entre-deux et de la rupture et suscitant de nombreuses incertitudes. Ce temps du déplacement appelle une dynamique du passage où se croisent les vivants, les morts et les fantômes, le passé et le présent, l'avenir toujours à imaginer.

« Plus que de formes, il faudrait ici parler d'interformes. Larvaire, mutant, laissant apparaître son « origine » sous la couche plus ou moins opaque de son nouvel usage ou de la combinaison nouvelle dans laquelle il se voit « pris », l'objet culturel n'existe plus qu'entre deux contextes. »<sup>566</sup>

Montet, Kwahulé, Orlin et Delbono en tant qu'artistes du *Tout-Monde* relèvent ainsi ce défi qui est d'explorer un nouvel espace-temps dans lequel se créent de nouvelles écritures et de nouveaux imaginaires arpentant le *Chaos-Monde* dans une esthétique et une éthique du déplacement et de la Relation. Ils opèrent par traductions successives qui illustrent ce nouveau monde mis en réseau : un monde *archipélique*. Ils contribuent de la sorte à l'élaboration d'un nouveau paradigme de la scène où se dessinent finalement des *esthétiques de la Mondialité*.

---

565 Texte de présentation de la pièce par Bernardo Montet sur le site de la compagnie Mawguerite URL: <http://www.ciemawguerite.com/pièces/carne/>

566 Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, op.cit., p.p. 181-182

*« Il y a tant à dévoiler du monde, que vous pouvez laisser aller celui-là dans sa perspective. Mais il ne vous quittera plus. L'ombre qu'il fait au loin projette près de vous. »<sup>567</sup>*

---

567 Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p.224



# Conclusion



Dans le contexte particulier de la *Mondialité*, notre recherche s'est attachée à ce qui venait troubler les représentations et les écritures du corps de la scène contemporaine. A la suite des recherches menées par nos prédécesseurs en la matière, nous avons repéré ce que ce trouble pouvait offrir comme « appel d'air » en terme de mutations, d'innovations et de singularités. C'est au travers de ces dernières que nous avons chercher d'abord à identifier puis à analyser ces nouveaux phénomènes qui impliquent autant l'artiste que le spectateur. La question cruciale du déplacement nous a ainsi amenés vers une appréhension de « l'entre-deux » que nous pourrions nommer « pendulaire », c'est à dire qui dessine un va-et-vient entre proche et lointain, ici et ailleurs, intime et collectif.

A partir de ce constat, nous avons d'abord dégagé la problématique suivante : comment et en quoi les bouleversements induits par la question du déplacement, inscrite dans une poétique de la *Mondialité*, généraient-ils des mutations dans les procédés et processus de création. Comment cela contribuait-il à faire surgir de nouvelles esthétiques qui demandaient d'autres outils critiques pour appréhender ce qui pourrait être l'émergence d'un nouveau paradigme de la scène ?

Nous avons ainsi tenté de répondre à cette problématique en démontrant tout d'abord que les nouvelles approches scéniques et esthétiques des artistes de notre corpus illustraient notre contemporanéité inscrite dans la *Mondialité*. Toutes ces approches liées au déplacement pouvaient nous permettre de comprendre la scène et ses mutations comme autant de reflets de la société contemporaine. De la sorte, les questions liées au déplacement et à la déterritorialisation pouvaient influencer les représentations du corps et des identités et, par là, ébranler et questionner les représentations normatives. De cette manière, le corps et ses écritures habitaient la scène dans une pluralité de représentations qui illustrait une nouvelle vision du monde et de soi ; celle-ci engendrant, par extension, la possibilité d'envisager la création autrement. Faire émerger ces différents aspects, c'était ainsi commencer à imaginer les possibles contours d'une

scène, à la fois multiple et imprévisible, en train de s'inventer.

Notre approche transversale, alliant analyse esthétique et apports théoriques et conceptuels dans les champs de l'anthropologie scénique, culturelle et dans la philosophie, nous a donné la possibilité d'apporter un regard critique sur la création. Ce regard, par le choix de notre corpus, constituait un carrefour transdisciplinaire dans lequel se croisaient et s'entremêlaient les questions du corps, des écritures scéniques, du langage théâtral, chorégraphique et performatif. Nous avons ainsi opté pour une abolition des catégories scéniques qui nous semblait la plus à même de cerner les écritures contemporaines.

En outre, l'objet et la posture de notre recherche nous a permis d'avoir une approche inédite. Nous nous sommes penchées, en effet, sur les notions combinées et complémentaires de *Relation* et de *créolisation* glissantiennes qui avaient été très peu développées jusqu'alors dans le champ des études théâtrales, chorégraphiques et performatifs. Ces notions combinées nous ont permis de créer des passerelles avec des concepts ou des mouvements esthétiques qui relevaient plutôt des arts plastiques ou de la littérature, comme le concept de *radicant* chez Bourriaud, l'anthropophagie culturelle chez De Andrade ou les résurgences baroques chez Moser et Goyer. Nous avons ainsi mis en application le concept glissant de la *Poétique de la Relation* en mettant en « contact proliférant des « natures » diversifiées»<sup>568</sup>.

Ces différents apports théoriques et conceptuels, que nous avons jalonné d'analyses critiques des œuvres, nous ont permis de mettre à jour de nouveaux processus de création. Cela nous a mené à aborder les écritures scéniques au travers d'une esthétique de la *présentation* en nous basant sur les apports théoriques de Jean-Frédéric Chevallier. Ces nouvelles approches en écriture nous semblaient être une des conséquences directes de la posture éthique et esthétique de l'artiste contemporain dans la *Mondialité*. Comme nous l'avions observé tout au long de cette recherche, l'artiste se retrouve inséré dans des réseaux, des flux et des processus où le respect du *Divers* et l'acceptation d'un *Chaos-Monde* sont décisifs pour penser la création dans laquelle la fixité des représentations n'a plus lieu. Se joue dès lors une *présentation* de figures, de

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p.93



récits, d'images et de corps dans un entrelacs de sens toujours en devenir, et à venir.

Ce décryptage des formes de représentation et d'écritures que nous avons effectué participe d'une volonté d'inscrire la création dans une pensée de la complexité figurant comme acte de résistance face à l'uniformisation induite par la mondialisation. Comme nous l'avons remarqué, celle-ci génère, dans ses formes perverses, un appauvrissement de l'imaginaire en privilégiant la transparence face à l'opacité, la simplification face à la complexité, le sens unique face au sens multiple, l'univoque face à l'ambiguïté. Dans cette pensée de la complexité et du trouble, nous posons ainsi la notion de déplacement comme condition essentielle à l'acte de création. Nous pensons ainsi à la suite de Deleuze - mais aussi à la suite des artistes de notre corpus qui le traduisent en acte - que l'Art devrait être perçu et vécu comme une expérience (intime et unique) et un acte de résistance.

*« Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine manière elle en soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est. [...] Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse pas appel à un peuple qui n'existe pas encore. »<sup>569</sup>*

Dès le début de notre recherche, nous avons remarqué à la suite de notre propre expérience perceptive qu'une œuvre artistique était avant tout une énigme. Nous nous rangions ainsi à l'avis du philosophe et critique d'art Dominique Berthet qui, voyant l'œuvre d'art comme une énigme, croyait en la nécessité d'une interprétation afin de produire du sens. Cette énigme, intrinsèque à l'œuvre d'art, nous a paru donc essentielle pour redonner toute sa dimension subjective et intime à la posture de l'artiste, et par extension, à celle du critique ou du chercheur qui se pencherait sur une œuvre. Nous avons ainsi émaillé notre recherche de points de vue personnelles relevant de notre propre perception sensible (les intermezzi) et de notre pratique scénique. De cette manière, nous avons participé au décryptage de certains aspects de la scène contemporaine dans une transversalité qui s'est élaborée par le prisme combiné de notre subjectivité et par une nécessaire objectivité scientifique.

---

569 Deleuze Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987, [article en ligne], source: <http://www.webdeleuze.com/>, in *Le Peuple qui manque*, plateforme curatoriale – art/recherche, URL: <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

Nous recréons maintenant un lien avec l'amorce de cette recherche pour pouvoir la clore en nous penchant sur l'aspect intime et subjectif du processus de création de l'artiste, inséré dans la notion de déplacement. Cet aspect que nous avons pour le moment peu exploré, nous ouvrira de nouvelles perspectives d'investigation. Nous envisagerons ainsi le processus de création par le biais de la question de l'intime et du collectif dans un écart et une tension entre identité et altérité, ancrage et mobilité (et donc mouvements), externe et interne, identique et différencié, ici et ailleurs. Ces nouvelles perspectives seront développées dans une prochaine recherche intitulée *Une errance enracinée* qui portera cette fois spécifiquement sur le processus de création et l'esthétique de l'œuvre du chorégraphe Bernardo Montet.

« *Cet imaginaire du voyage allié à la pratique du déplacement produit ainsi des spatialités qui privilégient le temps et les espaces du mouvement.* »<sup>570</sup>

Nous avançons que cette tension et cet écart traversent et conditionnent la corporéité et les émotions de l'artiste dans son intimité et, par là, dans son processus de création. Tension et écart qui peuvent ainsi être générateurs d'une réévaluation et d'une réinterprétation des représentations de soi et de l'autre mais aussi, comme nous l'avons vu dans notre recherche, d'une réévaluation et d'un dépassement des catégories et des styles.

Le corps en mouvement, inscrit dans cette perspective tant symbolique que physique, géographique ou encore esthétique, participe de la production d'un nouvel imaginaire qui produira l'investissement de nouveaux espaces, de nouvelles notions de temps et de rythmes, de rapports temps-espaces inédits. De cet « ailleurs » naît alors un nouvel ancrage qui va recomposer un « ici ». L'artiste dans son processus de création va se le réapproprier, *hic et nunc*, dans une nouvelle pensée du lieu qui pourrait relever d'une synergie entre les notions de *chôra* et de *topos*.

---

570 Barthélémy Fabien, Boichot Camille, *Entre mouvement et ancrages : les spatialités d'artistes mobiles, Belgeo* [En ligne], 3] 2014, mis en ligne le 16 juin 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://belgeo.revues.org/13317> ; DOI : 10.4000/belgeo.13317

Selon le géographe Augustin Berque, la notion de *topos* aristotélicienne « [...] signifie d'une part que la chose et le lieu sont dissociables : si la chose bouge, son lieu devient un autre lieu ; d'autre part, que l'être ou l'identité de la chose ne dépasse pas son lieu : si elle dépassait cette limite (*peras*), elle serait une autre chose. »<sup>571</sup>. Concernant la *chôra* platonicienne, Berque souligne qu'elle « [...] intervient dans le rapport entre l'être absolu [...] qui relève de l'intelligible, et l'être relatif [...] qui relève du monde sensible [...]. L'être relatif n'est qu'une image imparfaite de l'être absolu. Celui-ci est éternel et n'a pas de lieu. Au contraire, l'être relatif est soumis au devenir, et il ne peut exister sans un lieu, qui est la *chôra* »<sup>572</sup>.

A partir de l'articulation de Berque autour de ces deux notions, nous pensons essentiel dans cette conclusion sur ces corps et ces écritures du *déplacement* de mettre l'accent sur une nouvelle « pensée du lieu » produite par l'artiste ; pensée dans laquelle serait combinée *chôra* et *topos*. Se produirait ainsi une transformation de l'imaginaire et donc de l'œuvre à venir en fonction du lieu qui lui-même, dans ce déplacement de l'imaginaire, deviendrait un « autre lieu ». En ce sens, le lieu serait toujours mouvant (nous parlions de *territoires flottants* et de *lieux ouverts* dans cette recherche), toujours en devenir et, en même temps, indispensable pour penser la création. Il en va ainsi d'un ancrage et d'un désencrage pour l'artiste en création. Nous évoquons plus haut l'intitulé de notre prochaine recherche *Une errance enracinée*. Ce titre découle directement de ce que nous venons d'aborder par le biais de la pensée de Berque.

Pour revenir à la question de l'intime dans l'acte de création, nous avons remarqué les convergences des œuvres du corpus concernant l'utilisation d'éléments mémoriels. Dans ces éléments se retrouvent constamment l'histoire ou le vécu, la perception ou l'expérience qui relèvent d'un ancrage et d'une intériorité, et que nous appellerons plus communément « leur univers ». Par contre, l'acte de traduction qu'opèrent les artistes pour produire leurs œuvres relève d'une ouverture et d'une prise

---

571 Berque Augustin, *Lieu 1*, in *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, sous la dir., Levy Jacques, Lussault Michel, Paris, Editions Belin, 2003, [article en ligne], consultable sur Espacestems.net - Penser les humains ensemble, URL: <https://www.espacestems.net/articles/lieu-def1/>, p.2

572 *Ibidem*, p.2

avec l'extérieur que nous nommerons le désencrage. L'artiste effectue ainsi un décentrement de lui-même afin de se recentrer par la suite *dans* l'œuvre réalisée. Il en va ainsi d'un mouvement perpétuel entre soi et dehors, intime et collectif qui définit la création même. Dans ce déplacement, qui nous a absorbé jusqu'ici, nous revoyons surgir la métaphore botanique chère à Glissant et à Bourriaud : rhizome et radicaux qui dans leur mise en relation et en réseau, dans leur interconnexion et dans leur métamorphose symbolisent la dynamique essentielle de ce que nous pensons être un des devenir de la scène où identités et catégories artistiques seront amenées à être pensées et perçues comme ouvertes et fluctuantes, laissant de côté toute tendance à la fermeture et au cloisonnement. Des scènes faites, défaites, traduites et ouvertes par et pour le *Tout-Monde*.

# Table des matières

Avant-propos.....	13
Introduction.....	19
<b>Première Partie.....</b>	<b>41</b>
<b>Héritages et croisements.....</b>	<b>43</b>
I- Mondialisation et Mondialité.....	45
1. Mondialité et Interculturel: une divergence fondamentale.....	49
1.1 De l'exotisme.....	50
1.2 Objectifs et processus divergents.....	53
II. Le corps et ses écritures.....	56
1. La place du corps.....	58
1.1 Filiations, héritages et transferts.....	58
Apports des sciences humaines.....	59
2. Corps, théâtre et danse: rencontres et traductions.....	63
2.1 Danse et Théâtre: le corps en jeu.....	63
Le corps et les énergies : spécificité de la danse selon Kirby.....	63
La TanzTheater de Pina Bausch.....	64
Le corps inculturé et acculturé chez Barba.....	66
Le corps ancré chez Brook.....	68
2.2 Apports et combinaisons.....	70
Entre théâtre, danse et performance: la question du texte.....	71
3. De multiples représentations.....	75
3.1 Le corps virtuel ou le corps absent.....	75
3.2 Le corps souffrant ou violenté.....	78
3.3 Le corps "atypique".....	80
3.4 Le corps hybride.....	83
3.5 Le corps mutant ou corps augmenté.....	86
3.6 Le corps cyborg.....	88
3.7 Le corps grotesque.....	91
3.8 « Entre-deux corps » et corps poétique.....	93
<b>Intermezzo I .....</b>	<b>97</b>
<b>Deuxième Partie.....</b>	<b>101</b>
<b>Orlin, Kwahulé, Delbono, Montet.....</b>	<b>103</b>
I. Différences et convergences.....	105
1. Éléments de différenciation et spécificités.....	106
2. Éléments de convergence.....	111
2.1 Le corps au centre.....	112
Corps 1: Kwahulé.....	112
Corps 2: Orlin.....	113
Corps 3: Delbono.....	114
Corps 4: Montet.....	116
Corps intime et corps collectif.....	117
2.2 Identités mouvantes.....	118
Les espaces du carrefour.....	119

2.3 Exils et frontières.....	122
2.4 De l'utilisation du mythe comme déplacement.....	126
Mythe 1 : Kwahulé.....	127
Mythe 2 : Montet.....	129
Mythe 3 : Delbono.....	131
Mythe 4 : Orlin.....	133
2.5 Rire, violence et subversion: des états de corps.....	135
Le rire.....	136
Le rire satyrique dans Coupé-Décalé de Robyn Orlin.....	138
La violence.....	141
La transe dans la danse de Bernardo Montet.....	142
Entretien avec Bernardo Montet sur la danse et la transe.....	146
Violence et sublimation.....	148
Dionysos et Apollon: vers la construction d'une œuvre.....	149
2.6 Fragmentation, rythme et structure.....	152
La structure rythmique chez Kwahulé.....	154
Les temporalités brisées: une compréhension en devenir.....	155
La multiplicité du temps et de l'espace : une nouvelle image du monde.....	158
2.7 Esthétiques de l'entre-deux et transdisciplinarité.....	160
Controverse sur le lieu: du texte à la scène.....	170
Une mise en scène transdisciplinaire : Blue-S-Cat de Kwahulé.....	172
<b>Intermezzo II.....</b>	<b>177</b>

## **Troisième partie.....181**

### **Déploiement du Multiple.....183**

I- Une pensée du déplacement.....	185
1. Mondialité et Relation.....	185
Errances et frontières.....	186
Une Poétique de la Relation.....	190
1.1 Esthétiques du trouble.....	191
Le trouble chez Pippo Delbono.....	193
Petite éloge du conflit: une posture éthique du trouble.....	195
1.2 Des œuvres archipéliques.....	197
Carne de Bernardo Montet : une mise en relation.....	199
1.3 Radicant et nomade: voyages et traductions.....	202
Ligne de fuite selon Antonioli.....	202
La pensée du radicant selon Bourriaud.....	204
Le rhizome selon Glissant.....	204
Du rhizome au radicant.....	205
Une pensée de la traduction.....	206
La francopolyphonie de Kwahulé: un acte de traduction radicant.....	207
1.4 Un processus de création anthropophage: du tabou au totem.....	215
Umbanda et Tropicalisme.....	217
Figures classiques dévorées: les tutus de Orlin.....	220
Figures de dévoration dans Misterioso-119 de Kwahulé.....	222
1.5 Des esthétiques de la Migrance.....	226
Passengers et les territoires flottants.....	227
Migrance 1: Kwahulé.....	229
Migrance 2: Orlin.....	230

Migrance 3: Delbono.....	232
Migrance 4 : Montet.....	234
II. Du Baroque : dynamiques de la métamorphose.....	238
1. Considérations sur le baroque.....	238
Circé et Protée.....	241
1.1 Le Baroque comme variation des normes et rupture.....	243
Baroque et psychanalyse: réflexions sur la passion et la raison.....	244
Pour une perspective historique « ouverte ».....	246
Pour une perspective spatiale "ouverte": le baroque dans les Amériques.....	247
2. Résurgences baroques et scènes contemporaines.....	251
2.1 Une achronie du contemporain.....	252
2.2 Blue-S-Cat de Kwahulé : double et illusion .....	253
(dans la mise en scène de la création 2018 de la compagnie Lasko).....	253
2.3 Les états de corps comme métaphore du débordement baroque.....	260
2.4 Ecritures Trans-: une réinvention du baroque.....	266
Personnages et surfaces: des jeux de masque.....	267
Camp et travesti.....	267
Logique de la sensation et primauté des images.....	268
Récits labyrinthiques: contradiction, conflit et subjectivité.....	270
De l'impureté du processus de création dans les écritures trans-.....	271
<b>Intermezzo III.....</b>	<b>275</b>
<b>Quatrième partie.....</b>	<b>279</b>
<b>Vers un nouveau paradigme.....</b>	<b>281</b>
I- Une pensée de l'inclusion.....	283
1. De nouveaux procédés d'écriture.....	284
1.1 Renverser la réalité : langue, langage, écriture chez Glissant.....	284
1.2 L'écriture jazzique de Kwahulé.....	287
1.3 Corps et texte: l'expérience de Issê Timossé.....	290
Le texte comme matière organique.....	293
2. Présenter en place de représenter.....	297
2.1 La présentation: une alternative à l'incarnation.....	299
Le présenter et le performatif : une multiplicité de sens.....	300
Représentation, idéologie et identités.....	303
2.2 Le théâtre de Kwahulé: une sortie de la représentation?.....	305
2.3 La Rabbia de Delbono et Pasolini.....	309
De Pasolini à Delbono : un héritage cinématographique.....	310
Fragmentation et jeu combinatoire.....	314
Logique du « ET » et du « ENTRE ».....	317
Une écriture de la présentation.....	319
3. Vers un nouveau paradigme de la scène.....	322
3.1 Perspectives plurielles selon 3 principes.....	325
3.2 Une pensée de l'entre-deux.....	326
3.3 De la traduction, comme éthique et esthétique.....	327
<b>Conclusion.....</b>	<b>332</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>344</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>360</b>





## Bibliographie

- **Ouvrages sur les artistes du corpus**

### **Delbono Pippo**

- Bentivoglio Leonetta**, *Visioni del corpo - Pippo Delbono tra cinema, teatro e danza*, colloque, Laboratorio permanente sui linguaggi contemporanei, Rovereto, 15-16-17 giugno 2012
- Bentivoglio Leonetta**, *Pippo Delbono – Corpi senza menzogna*, Firenze, Éditions Barbès, 2009, 163 p.
- D'Agostin Kristina**, *Vangelo*, [article en ligne], in Revue « Carnet d'Art », critique, février 2016, URL: <http://www.carnetdart.com/vangelo/>
- Delbono Pippo**, *Dopo la battaglia – Scritti poetico-politici*, Firenze (Italie), Barbès Editore, 2011, 267 p.
- Delbono Pippo**, *Récits de juin*, Arles, Hors collection, Éditions Actes Sud Théâtre, 2008, [traduit de l'italien par Myriam Bloedé, Claudia Palazzolo], 144 p.
- Delbono Pippo**, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, six entretiens romains avec Hervé Pons, Besançon, Éditions les Solitaires Intempestifs, 2004, 96 p.
- Delbono Pippo**, *Un cinéma contaminé par la vie*, entretien, propos recueilli par Giona A. Nazzaro, Magazine La Couleur des jours, Genève, décembre 2015
- Tackels Bruno**, *Écrivains de Plateau V - Pippo Delbono*, Besançon, Éditions les Solitaires Intempestifs, 2009, 128 p.
- Pizzinat Baptiste**, *Pippo Delbono, le théâtre au temps des assassins – une approche ethnographique*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014, 489 p.
- Thulard Adeline**, *Ce qui fait symptôme – Contribution au renouvellement de l'analyse du théâtre*, thèse, sous la direction de Mireille Losco-Lena et de Maddalena Mazzocut-Mis, en cotutelle avec l'Università degli studi (Milan, Italie), dans le cadre de École doctorale Lettres, langues, linguistique et arts, Université Lyon 2, 2015

### **Kwahulé Koffi**

- Barrière Caroline**, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, collection Univers Théâtral, Editions L'Harmattan-Québec, 2012, 236 p.
- Barrière Caroline**, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaineI*, [version avant publication], Thèse soumise à la Faculty of Graduate Studies and Research, comme exigence partielle en vue de l'obtention de la maîtrise en français (Master of Arts), Département of French, Carleton University, Ottawa, Ontario
- Bédarida Catherine**, *Koffi Kwahulé, africain et citoyen du monde*, journal Le Monde, 16 juin 2000
- Bel Agathe**, *La poésie de la truculence dans les théâtres contemporains des diasporas afro-*

*descendantes en France, au Brésil et aux Etats-Unis : Koffi Kwahulé, Marcio Meirelles, Suzan-Lori Parks*, thèse, sous la dir. De Sylvie Chalaye et Antonia Pereira, laboratoire SeFeA, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et Universidade Federal da Bahia, 2014

- Bel Agathe**, *Corps et truculence dramaturgique de Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé*, p.p. 56-65, in *Une fratrie de chœur, Fratrie Kwahulé: scène contemporaine chœur à corps*, revue *Africultures* n°77-78, Paris, L'Harmattan, 2008
- Chalaye Sylvie**, *Koffi Kwahulé: d'une traversée à l'autre*, in *Une Fratrie de chœur, Fratrie Kwahulé: scène contemporaine chœur à corps*, revue *Africultures* n° 77-78, Dossier, Paris, Editions L'Harmattan, 2008
- Chalaye Sylvie**, « *Qu'as-tu fais de ton frère ou la quête transatlantique* », pp. 70-75, in *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Editions Théâtrales, 2004, 144 p.
- De Morant Alix**, « *Koffi Kwahulé : de Koltès à Coltrane, l'autre côté du crépuscule* », *Afrique noire : écritures contemporaines*, pp. 55-57, Théâtre / Public, n° 158, mars-avril 2001
- Elizéon – Hubert Isabelle**, *Du corps fragmenté au corps reconstruit dans l'œuvre de Koffi Kwahulé*, mémoire de Master 2, sous la direction de Sylvie Chalaye, laboratoire SeFeA, Paris 3 Bonne Nouvelle, 2013
- Elizéon – Hubert Isabelle**, *Le corps comme espace, trace et empreinte dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, communication, lancement du festival Les Frankolorés de Budapest, Musée Dapper, Paris, mars 2013
- Elizéon-Hubert Isabelle**, *Kwahulé, une écriture jazzique et radicante*, communication lors du colloque *Racines de la création, racines de jazz*, organisé par le CRAE/PANDORA, mars 2007, Amiens
- Freda Rita**, *Un kaléïdoscope de la violence : Big Shoot de Koffi Kwahulé*, pp. 103-121, in Chalaye Sylvie, sous la dir., *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Éditions PUR, 2004, 190 p.
- Gener Randy**, *This New Eurafrique Magic, Global influences and Ivorian personal reinvention meet in the ferocious theatre of Koffi Kwahulé*, in *American Theatre Magazine*, november 2008
- Konkobo Christophe**, *Corps fragmentés et identités nomades: inscriptions du corps dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, in Daniel Castillo Durante, Julie Delorme et Claudia Labrosse, sous la dir., *Corps en marge: représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, collection Amarres, Éditions L'Interligne, 2009, 235 p.
- Kwahulé Koffi**, *Immigration et conscience diasporique*, propos recueilli par Sylvie Chalaye, *Africultures* n°72, *Diaspora: identité plurielle*, Paris, éditions L'Harmattan, 2008
- Kwahulé Koffi**, *Des dramaturges qui se pensent au monde*, par Chalaye Sylvie, [article], p.p. 37-44, in *Africultures*, n°54, Editions L'Harmattan, janvier-mars 2003
- Le Guen Fanny**, *Belles de jazz - Voix et violences des figures féminines dans l'œuvre de K. Kwahulé*, position de thèse, thèse de doctorat sous la dir. de Mr Denis Génoun, Ecole doctorale III, Littératures françaises et comparée, Université Paris Sorbonne, 2012,
- Le Guen Fanny**, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé – Belles de Jazz*, Paris, Editions Acoria, 2017, 160 p.
- Le Guen Fanny**, *Les voix de femmes dans l'œuvre de Koffi Kwahulé*, pp. 119-129, in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonate des corps, cantate des voix*, L'Esprit créateur, vol.48, n°3, John Hopkins University Press, 2008
- Letessier Pierre**, *Musique et didascalies dans le théâtre de Koffi Kwahulé: de la parenthèse à la béance*, in *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas: Poétiques*

*contemporaines et oralité*, Revue d'Études Françaises N° 18 - 2013, Université de Budapest

**Mouëllic Gilles**, *Frères de Son – Koffi Kwahulé et le Jazz : entretiens*, Paris, Éditions Théâtrales, 2007, 96 p.

**Mouëllic Gilles**, *Cette vieille magie noire de Koffi Kwahulé ; un pacte avec le jazz*, pp. 89-97, in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonate des corps, cantate des voix*, L'Esprit créateur, vol. 48, n°3, John Hopkins University Press, 2008, 131 p.

**Paquet Dominique**, *Ecrire pour faire moins nuit*, article, *Une Fratrie de Choeur, Fratrie Kwahulé : scène contemporaine chœur à corps*, revue *Africultures* n°77-78, Dossier, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008

**Sadowska-Guillon Irène**, *Le huis clos de la francophonie*, [entretien avec Koffi Kwahulé], *Cassandra*, printemps 2007, n° 69

**Soubrier Virginie**, *Une physique de la voix : réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé*, pp. 25-32, in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : sonate des corps, cantate des voix*, L'Esprit Créateur, volume 48, n° 3, John Hopkins University Press, 2008, 131 p.

**Soubrier Virginie**, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat, sous la dir. de Mr Denis Guénoun, Université Paris-Sorbonne, soutenue en septembre 2009

**Soubrier Virginie**, en coll. Chalaye Sylvie, *D'une fratrie à l'autre*, p.p 6-8, in revue *Africultures*, vol. 77-78, no. 2, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009

**Soubrier Virginie**, *Vers une fraternité mystique universelle: «l'improvisiste» de Koffi Kwahulé*, in *Une Fratrie de Choeur, Fratrie Kwahulé: scène contemporaine chœur à corps*, revue *Africultures* n° 77-78, Dossier, Paris, Editions L'Harmattan, 2008

**Soubrier Virginie**, *Improvisation et politique: réflexion sur le théâtre de Koffi Kwahulé*, journée d'études "Théâtre et Politique", Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, juin 2005

**Soubrier Virginie**, *Dionysos africain : étude sur le chœur dans Bintou et Fama de Koffi Kwahulé*, pp. 141-151, in Chalaye Sylvie, sous la dir., *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, PUR, 2004, 190 p.

**Soubrier Virginie**, *Koffi Kwahulé*, in Corvin Michel, sous la dir., *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* », Editions Bordas, 2008, 1584 p.

## **Montet Bernardo**

**Montet Bernardo**, *La danse, un état de conscience*, entretien, propos recueillis par Myriam Blœdé, Revue *Cassandra*, n°42, juillet/août 2001

**Montet Bernardo**, *Le Corps Manifeste*, propos recueillis par Patrick Bossati, initialement paru in *Cahiers du Renard* n°11/12, 1992 et in *Bernardo Montet*, sous la dir. Geneviève Vincent, Tanlay, Editions La Maison D'à côté, 2014, 143 p.

**Verney Marie-Christine**, *Choc des rythmes et des cultures – Ma Lov', Bernardo Montet*, extrait, article dans le journal *Libération*, du 24 octobre 1998

**Vincent Geneviève**, sous la dir., *Bernardo Montet*, entretiens, Tanlay, Editions La Maison d'à côté, 2014, 143 p.

## **Orlin Robyn**

- Bourdié Annie**, *Création chorégraphique d'Afrique francophone : systèmes de représentations et stratégies de reconnaissance en période contemporaine*, thèse de doctorat en Sciences Humaines et Sociales. dirigée par Jacqueline TRINCAZ, soutenue à l'Université Paris Est Créteil, 21 Octobre 2013
- Elizéon-Hubert Isabelle**, *Coupé-décalé: corps-jazz en effervescence*, communication, actes de colloque « Rires de Jazz », Rencontres scientifiques internationales, Paris, organisé par le laboratoire SEFEA, Paris III Sorbonne Nouvelle, Musée Dapper, novembre 2014
- Hespel Olivier**, *Robyn Orlin – fantaisiste rebelle*, Toulouse et Pantin, collection empreintes et collection parcours d'artistes, Editions de l'Attribut et Centre National de la Danse, 2007, 97 p.
- Katzke Cecilia Johanna**, *Probing the politics of the female body : Robyn Orlin's deconstruction of the classical ballet canon*, Master in Music specialising in Dance, Faculty of Humanities, University of Cape Town, 2014
- Perrin Julie**, *Du Conformisme au kitsch, De Busby Berkeley à Robyn Orlin*, in *Funambule – Revue de la Danse*, Anacrouse, n°6, Université Paris 8, Saint-Denis, juin 2004
- Steinmetz Muriel**, *Iphigénie en Afrique*, Entretien avec Robyn Orlin, Samedi, 7 Décembre, Journal L'Humanité, 2002

- **Théâtre**

- Abirached Robert**, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, collection Tel, Éditions Grasset, 1994, 518 p.
- Artaud Antonin**, *Le Théâtre et son double*, Paris, collection Folio/essais, Éditions Gallimard, 1964, 251 p.
- Banu Georges**, *Peter Brook, vers un théâtre premier*, Paris, Éditions Flammarion, 1991 et 2001, et Éditions du Seuil, 2005, pour l'édition augmentée, 362 p.
- Banu Georges**, *L'Oubli -essai en miettes*, Besançon, Collection Essais, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2002, 80 p.
- Barba Eugenio**, *Le Canoë de papier – traité d'anthropologie théâtrale*, collection Les voix de l'acteur, Montpellier, Éditions de l'Entretemps, 2004, 288 p.
- Barbérís Isabelle**, *Théâtres contemporains – Mythes et idéologies*, Paris, collection Intervention philosophique, Éditions Presses Universitaires de France, 2010, 208 p.
- Danan Joseph**, *Entre Théâtre et Performance: la question du texte*, Arles, collection Apprendre 35, Éditions Actes-Sud Papiers, 2013, 96 p.
- Faivre d'Arcier Bernard**, *De la pluridisciplinarité du spectateur et de la transdisciplinarité de l'artiste*, *L'Observatoire* 2011/2 (N° 39)
- Féral Josette**, sous la dir., *Pratiques performatives – Body Remix*, Rennes, Québec, collection "Le Spectaculaire", Éditions des Presses universitaires de Rennes, Éditions Presses Universitaires de Québec, 2012, 354 p.
- Fergombé Amos**, sous la dir., *Corps, prothèses, hybridation*, Bruxelles, collection « Arts, rites et théâtralités », Éditions Eme Modulaires, 2014, 188 p.
- Guénoun Denis**, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Collection Penser le théâtre, Éditions Circé,

1997, 192 p.

- Lecoq Jacques**, *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Paris, Cahiers Théâtre Éducation, coédition ANRAT, Éditions Actes-Sud Papiers, 1998, 176 p.
- Léger Annick**, *Les principes de l'énergie de l'acteur de Barba expliqués par la théorie du processus créateur d'Anzieu et appliqués aux différentes composantes du Testament du Couturier*, Montréal, Mémoire, Service des Bibliothèques, Université du Québec, 2008
- Lehmann Hans-Thies**, *Le Théâtre postdramatique*, (traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru), Paris Éditions de L'Arche, 2002, 320 p.
- Lesage Marie-Christine**, *Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec*, *Globe* 112 (2008): 169–184. DOI: 10.7202/1000527ar
- Magenham Alexis**, *Que ferais-je, moi, de cette épée? De Angelica Liddell*, le blog Saturne, Médiapart, le 11 juillet 2016, URL: <https://blogs.mediapart.fr/alexis-magenham/blog/110716/que-ferai-je-moi-de-cette-epée-angelica-liddell>
- Naugrette Catherine**, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, collection Coursus, Éditions Armand Colin, 2ème Édition, 2010 et 2014 (pour la présente édition), 256 p.
- Oida Yoshi**, *L'Acteur invisible*, collection le Temps du Théâtre, Arles, Éditions Actes Sud, 1998, 180 p.
- Pavis Patrice**, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014, 304 p.
- Pavis Patrice**, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Messidor/Éditions sociales, 2ème Édition, 1987 (1980), 447 p.
- Quillet Françoise**, *Le clown au théâtre du Soleil*, in Vigouroux-Frey Nicole, sous la dir., *Le Clown - Rire et/ou dérision ?*, p.p. 77-83, Rennes, Collection Spectaculaire | théâtre, Éditions PUR, 1999, 224 p.
- Saccomano Olivier**, *L'époque des mises en scène du monde*, [article], in *Figures du désordre sur la scène contemporaine*, Butel Yannick, sous la dir., Revue Incertains Regards, Cahiers dramaturgiques n°2, Éditions PUP, 2013, 120 p.
- Sadowska-Guillon Irène**, *Un point de vue critique sur les réécritures des mythes grecs dans le théâtre français contemporain*, article, *Critical Stages/Scènes Critiques*, The IATC webjournal/Revue web de l'AICT – Autumn 2010: Issue No 3, URL: <http://www.critical-stages.org/3/un-point-de-vue-critique-sur-les-reecritures-des-mythes-grecs-dans-le-theatre-francais-contemporain/>
- Saison Maryvonne**, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, collection L'Art en bref, Éditions L'Harmattan, 1998, 96 p.
- Sarrazac Jean-Pierre**, *L'impersonnage, en relisant La crise du personnage*, p.p. 41-52, in Revue Études théâtrales n°20, *Jouer le monde - La scène et le travail de l'imaginaire*, Louvain La Neuve, Éditions L'Harmattan, 2001, 196 p.
- Tackels Bruno**, *Les Écritures de plateau – Etats des lieux*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015, 128 p.
- Tackels Bruno**, *Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante – Le chœur chez Didier-Georges Gabily*, p.p. 74-76, in *Choralités*, in Revue Alternatives théâtrales, n°76-77, Bruxelles, 1er et 2ème semestres 2003, 125 p.
- Von Kleist Heinrich**, *Sur le théâtre de marionnettes*, [traduit de l'allemand par Jacques Outin], Paris, Éditions Mille et une nuits, 1993, 30 p.

**Waeles Anne**, *Castellucci ou la métaphysique de la chair*, In *Corps Atypiques*, Revue de Théâtre Jeu inc., n°151, 2014, p.p. 26–30. [en ligne], URI : [id.erudit.org/iderudit/71830ac](http://id.erudit.org/iderudit/71830ac)

- **Théâtres et diasporas**

**Balagué Paul**, *Le corps-territoire chez Kossi Efoui*, Actes du colloque, « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas: poétiques contemporaines et oralité», Revue D'Études Françaises, n°18, CIEF, Budapest, 2013

**Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Derro Eric, Lemaire Sandrine**, *Zoos Humains et Exhibitions coloniales – 150 ans d'invention de l'Autre*, Paris, Editions La Découverte, 2011, 500 p.

**Chalaye Sylvie**, sous la dir., *Pour une poétique des corps en écritures*, p.p. 3-16, Revue L'esprit Créateur, vol. 48, n°3, Fall 2008, Université de Minnesota, 132 p.

**Chalaye Sylvie**, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Montreuil s/ Bois, collection Passages francophones, Editions Théâtrales, 2004, 144 p.

**Chalaye Sylvie**, sous la dir., *Monde noir et scènes contemporaines*, Revue Africultures n°50, Paris, Éditions L'Harmattan, septembre 2002, 128 p.

**Chalaye Sylvie**, *Du Noir au Nègre – L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, collection Images Plurielles, Littératures, pièce de théâtre Afrique Subsaharienne, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998, 454 p.

**Chalaye Sylvie**, *Théâtres en écritures*, Revue Africultures n°10, Paris, Éditions L'Harmattan, septembre 1998, 128 p.

**Ribes Jean-Michel**, *Au cœur des relations humaines*, [entretien] p.p. 171-173, in Revue Africultures, n°54, Éditions L'Harmattan, janvier-mars 2003, 240 p.

- **Langages chorégraphiques et écritures du corps**

**Aslan Odette**, sous la dir., *Le Corps en jeu*, Paris, Collection Arts du Spectacle, Éditions du C.N.R.S, 1994 [1996, 2000 et 2003], 424 p.

**Bernard Michel**, *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, collection La Recherche en Danse, Éditions Chiron, 1986, 417 p.

**Bernard Michel**, *De la corporéité comme anticorps ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle du corps*, in Garnier Catherine, sous la dir., *Le Corps rassemblé*, Volume 19, Montréal, Agence d'Arc, Université du Québec à Montréal, 1991, 329 p.

**Bernard Michel**, *Le corps*, Paris, collection Essais, Editions du Seuil, 1997, 192 p.

**Besson Mireille, Courtet Catherine, Lavocat Françoise, Viala Alain**, sous la dir., *Corps en scènes*, Paris, éditions du CNRS, 2015, 288 p.

**Chestier Aurore**, *Du corps au théâtre au théâtre-corps*, revue *Corps* 1/2007 (n° 2), p. 105-110, URL : [www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm](http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm). DOI : 10.3917/corp.002.0105

**Cigliana Simona**, *Un corps qui ne peut pas mentir – Mythe, vérité, écriture chez Pasolini*, Rue

Descartes, 2010/3 (n° 69), p. 108-113. DOI 10.3917/rdes.069.0108, p. 113, URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-3-page-108.htm>

- Cools Guy**, *De la dramaturgie du corps en danse*, in *Mettre en scène aujourd'hui*, Cahiers de théâtre jeu, Numéro 116, 2005, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/24810ac>
- De Lamberterie Domitie**, *La métaphysique de la chair – Antonin Artaud et la danse butô*, Avion, Éditions du Cénacle de France, 2012, 117 p.
- Elizéon-Hubert Isabelle**, *Le corps et le geste en question dans le processus de création de One.Shoot*, Brest, revue Motifs, laboratoire HCTI, Université de Bretagne Occidentale, 2016, URL: [http://revuemotifs.fr/?page\\_id=105](http://revuemotifs.fr/?page_id=105), p.89-101
- Fragonard Marie-Madeleine, Biet Christian**, sous la dir., *Conflits, guerre, violence/ Théâtre et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, 1403 p.
- Gauthier Brigitte**, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, Éditions de l'Arche, 2008, 224 p.
- Greiner Christine, Berque Augustin, Boutry-Stadelmann Britta, Frogneux Nathalie, Sadami Suzuki**. *Du corps mort vers la vie : le butô selon Hijikata*, in Revue Ebisu, n°40-41, 2008. Actes du colloque de Cerisy. "Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine" pp. 143-152, [en ligne], URL:[http://www.persee.fr/doc/ebisu\\_13403656\\_2008\\_num\\_40\\_1\\_1528](http://www.persee.fr/doc/ebisu_13403656_2008_num_40_1_1528)
- Hogue Raimund**, *Pina Bausch – Histoires de théâtre dansé*, Paris, Editions de l'Arche, 1988, 170 p.
- Lassibille Mahalia**. « Lever les bras » ou « être possédé » : le redoutable transfert de l'écriture du geste. pp. 239-248, Ethno-graphie (s) de la possession chez les peuls WoDaaBe du Niger », *Corps*, vol. 14, no. 1, 2016
- Légeret Katia**, *Rythmes, air et tissus blancs : l'art des transitions entre les cultures dans Bamboo Blues de Pina Bausch*, revue Agôn, N°1: Interstices, entractes et transitions, L'interstice en scène, Dossiers, mis à jour le: 09/12/2008, URL: <http://agon.enslsh.fr/index.php?id=719>
- Roux Céline**, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2007, 271 p.
- Papalexiou Eleni**, *Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, Besançon, p.p. 75-88, in *Utopie et pensée critique dans le processus de création*, Actes de Colloque de Tampere, Besançon, collection Du désavantages du vent, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2012, 304 p.
- Pizzinat Baptiste**, *Ce corps atypique que nous avons tous*, p.p. 50-53, in *JEU Revue de théâtre*, n° 151, 2ème trimestre 2014
- Poulain Alexandra**, *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, collection Arts du spectacle – Théâtre, Éditions Presses universitaires du Septentrion, 2011, 234 p.
- Vannouvong Agnès, Etienne Noémie**, sous la dir., *A bras le corps – Matérialité, image et devenir des corps*, Paris, collection Bibliothèque Art Action Pensée, Éditions Les Presses du Réel, 2013, 604 p.
- Wind Priscilla**, *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Série Recherches Interdisciplinaires et transculturelles, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014, 208 p.

- **Esthétique**

- Basarab Nicolescu**, *Une nouvelle vision du monde : la transdisciplinarité*, [extrait], The International Center for Transdisciplinary Research (CIRET), in *La Transdisciplinarité - Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, URL: <http://ciret-transdisciplinarity.org/transdisciplinarity.php>
- Bernabé Jean**, *Au Visiteur Lumineux - Fènwè et wè klè, le syndrome homérique à l'oeuvre dans la parole antillaise*, Potomitan, URL: <https://www.potomitan.info/travaux/auvisiteur/fenwe.htm>
- Berthet Dominique**, *Une esthétique du trouble*, sous la dir., Paris, collection Ouverture Philosophique, Éditions de L'Harmattan, 2015, 226 p.
- Berthet Dominique**, sous la dir., *Une esthétique de la rencontre*, Paris, Actes de colloque n°12, collection Les Arts d'ailleurs, Éditions L'Harmattan, 2011, 226 p.
- Berthet Dominique**, *Figures de l'errance*, Paris, collection Ouverture philosophique, Éditions de L'Harmattan, 2007, 268 p.
- Berthet Dominique**, *Les défis de la critique d'art*, Paris, collection Esthétiques, Éditions Kimé, 2006, 122 p.
- Berthet Dominique**, *L'audace en art*, sous la dir. Dominique Berthet, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2005, 290 p.
- Berthet Dominique**, sous la dir., *Vers une esthétique du métissage*, Paris, collection Les Arts d'ailleurs, Éditions L'Harmattan, 2002, 194 p.
- Bourriaud Nicolas**, *Radicant – Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Éditions Denoël, 2008, 217 p.
- Bourriaud Nicolas**, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Éditions Les Presses du Réel, 2001, 128 p.
- Cerquiglini Bernard**, *Francopolyphonie du Tout-Monde: penser la francophonie avec Edouard Glissant*, revue Mondes Francophones, 14 novembre 2016, URL: <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/francopolyphonie-du-tout-monde-penser-la-francophonie-avec-edouard-glissant/>
- De Andrade Oswald**, *Manifeste Anthropophage*, extraits, écrit en 1928, traduit du portugais par Lorena Janeiro, édité par la présente collection Pile ou Face, Paris/Bruxelles, Editions Blackjack, 2011 [pour la version française] , 108 p.
- De Andrade Oswald**, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, collection Obras Completas, Éditions Globo, 1995 [2ème édition], 510 p.
- Didi-Huberman Georges**, *Génie du Non-Lieu – air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Collection critique, Éditions de Minuit, 2001, 144 p.
- Didi-Huberman Georges**, *Sentir le grisou*, Paris, Collection critique, Éditions de Minuit, 2014, 122 p.
- Eco Umberto**, *Histoire de la laideur*, sous la dir., traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Flammarion, 2011 (pour la présente édition en version française), 2007, 453 p.
- Ferreira de Brito Antonio**, *De la Geste de domination à la Poétique de la Relation*, Porto, p.p 135-158, in Revista da Faculdade de Letras: Linguas e Literaturas, série II, vol.8, 1991
- Glissant Edouard**, *L'Imaginaire des Langues – entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris



Éditions Gallimard, 2010, 128 p.

**Glissant Edouard**, *Un long emmèlement*, préface, in Hanono Julieta, *Temps Mêlés*, Éditions Manuella, 2009, 64 p.

**Glissant Edouard, Chamoiseau Patrick**, *L'Intraitable Beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, Paris, Éditions Galaade, 2009, 64 p.

**Glissant Edouard**, *Migrations et Mondialité*, entretien, propos recueillis par Landry-Wilfrid Miampika, le 29 juin 2002, in Revue Africultures N°54, *Afrique Tout-Monde – l'Afrique et la globalisation culturelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, janvier-mars 2003, 240 p.

**Glissant Edouard**, *La Lézarde*, Paris, collection Blanche, Éditions Gallimard, 1997 [nouvelle édition], 256 p.

**Glissant Edouard**, *Traité du Tout-Monde – Poétique IV*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 268 p.

**Glissant Edouard**, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Collection Hors série Littérature, Éditions Gallimard, 1996, 160 p.

**Glissant Edouard**, *Poétique de la Relation - Poétique III*, Paris, Collection Blanche, Gallimard, 1990, 248 p.

**Glissant Edouard**, *Philosophie du Tout-Monde*, conférence, dans le cadre du séminaire de l'ITM, Paris, Espace Agnès B, 30 mai 2008. URL: <http://www.edouardglissant.fr/penseedutremblement.html>

**Haraway Donna**, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, traduit par Oristelle Bonis, Paris, collection Rayon Philo, Éditions Jacqueline Chambon / Actes Sud, 2009, 496 p.

**Hohlfeldt Marion**, *Formes de déplacement dans la création artistique contemporaine*, sous la dir. scientifique, journée d'études, 3208 Arts : pratiques et poétiques et la galerie Art & Essai, Rennes 2, février 2011

**Le Bris Michel, Rouaud Jean**, sous la dir., *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif, collection Hors-série Littérature, Éditions Gallimard, 2007, 344 p.

**Madou Jean-Pol**, *Le Germe et le Rhizome: Segalen et Glissant*, in *Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure*, in Cavallero Claude, sous la dir., Chambéry, Éditions Université de Savoie, 2011, 202 p.

**Scarpetta Guy**, *Le trouble*, Art press Spécial, *20 ans, l'histoire continue*, Hors-Série n°13, 4ème trimestre 1992

**Scarpetta Guy**, *L'Artifice*, Paris, collection Figures, Éditions Grasset, 1989, p.324

**Segalen Victor**, *Essai sur l'exotisme*, Paris, collection Biblio Essais, Éditions Le Livre de Poche, 1986, 192 p.

**Sontag Susan**, *L'Oeuvre parle*, Paris, Œuvres complètes vol.V, traduction Guy Durand, collection Énonciations, Éditions Christian Bourgois, 2010, 528 p.

**Wald Lasowski Aliocha**, *Édouard Glissant – penseur des archipels*, Paris, Éditions Pocket, 2015, 544 p.

- **Baroque et résurgences**

**Benjamin Walter**, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, collection Champs, Éditions Flammarion, 2000, 264 p.

- Brunon Jean-Claude**, *Protée et Physis*, revue internationale, Le discours scientifique du Baroque, *Baroque* [article en ligne], 12 | 1987, mis en ligne le 25 juillet 2013, URL: <http://baroque.revues.org/576> ; DOI : 10.4000/baroque.576
- Buci-Glucksmann Christine**, *Baroque et complexité: une esthétique du virtuel*, p.p. 45-54, in Moser Walter, Goyer Nicolas, *Résurgences baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, sous la dir., Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001, 288 p.
- Chancé Dominique**, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, collection Lettres du Sud, Éditions Karthala, 2001, 264 p.
- De Campos Haroldo**, *Le baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constante et une perdurance*, p.p. 91-99, in Moser Walter et Goyer Nicolas, sous la dir., *Résurgences baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001, 288 p.
- Deleuze Gilles**, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris, collection «critique», Éditions de Minuit, 1988, 192 p.
- D'Ors Eugenio**, *Du Baroque*, Paris, collection Folio-Essais, Éditions Gallimard, 1935 (pour la version française), 2000 (pour l'introduction), 182 p.
- Echeverría Bolívar**, *L'ethos baroque*, Revue Période, 8 février 2016, URL:<http://revueperiode.net/lethos-baroque/>
- Goyer Nicolas**, *Désennuyer le monde: énigme et vertige des images dans les films baroques*, p.p. 225-244, in Moser Walter et Goyer Nicolas, sous la dir., *Résurgences baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001, 288 p.
- Laborie Jean-Claude**, *Le baroque en Amérique : une esthétique à l'épreuve du transfert culturel*, in Centre Interdisciplinaire d'Études des littératures d'Aix-Marseille, publié le 26 avril 2012, URL: <http://cielam.univ-amu.fr/node/553>
- Lopes Silva Denilson**, *Les esthétiques contemporaines de l'artifice: du néo-baroque au Camp*, p.p. 157-174, in Moser Walter, Boyer Nicolas, *Résurgences baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001
- Moser Walter, Goyer Nicolas**, *Résurgences Baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001, 288 p.
- Moser Walter**, *Résurgences et valences du baroque*, p.p. 25-44, in Moser Walter et Goyer Nicolas, *Résurgences Baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001, 288 p.
- Rolet Anne**, sous la dir., *Protée en trompe-l'œil : Genèse et survivance d'un mythe – d'Homère à Bouchardon*, collection Interférences, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, 582 p.
- Rousset Jean**, *La littérature de l'âge baroque, Circé et le Paon*, Paris, Éditions José Corti, 1989, 316 p.
- Rousset Jean**, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Éditions José Corti, 1976, 276 p.
- Sauvagnargues Anne**, *Le goût du baroque comme détermination d'un style: Wölfflin, Deleuze*, in revue Appareil [article en ligne], 9 | 2012, mise en ligne le 2 juillet 2012, URL: <http://appareil.revues.org/1413>
- Souiller Didier**, *Circé après Jean Rousset: du corps maniériste à la théâtralité baroque*, p.p. 75-98, in Revue Études Épistémè, n°9, printemps 2006

- Tremblay Emmanuelle**, *Polymorphie du concept: le baroque dans tous ses états* – ouvrage recensé, *Résurgences baroques*, sous la dir., Moser Walter et Goyer Nicolas, Bruxelles, collection Essais, éditions La Lettre Volée, 2001, 288 p., in *Revue Spirale: arts, lettres, sciences humaines*, n°183, mars-avril 2002
- Vuillemin Jean-Claude**, *L'Épistémè baroque: le mot et la chose*, Paris, collection Savoir Lettres, Éditions Hermann, 2013, 390 p.
- Wölfflin Heinrich**, *Renaissance et baroque* [1888], traduction française Guy Ballangé, Paris, Éditions Livre de Poche, 1985, réédition Gérard Montfort, 1988, 350 p.
- Wölfflin Heinrich**, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Collection Emblemata, Éditions Gérard Monfort, 2006, 197 p.
- Yurkievich Saul**, *Fusion et effusions baroques*, p.p 265-266, in Moser Walter et Goyer Nicolas, sous la dir., *Résurgences baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection Essais, Éditions La Lettre Volée, 2001, 288 p.

- **Philosophie**

- Antonioli Manola**, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Collection œuvres philosophiques, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, 268 p.
- Bachelard Gaston**, *La poétique de l'espace*, Paris, Collection Quadrige/grands textes, Éditions PUF, 1957/2007 (9ème édition), 214 p.
- Bachelard Gaston**, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Collection biblio essais Le Livre de Poche, (origine Éditions Stock), 1994 (pour la présente édition), 160 p.
- Benasayag Miguel, Del Rey Angélique**, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007 (2012), 232 p.
- Benasayag Miguel**, *Le mythe de l'individu*, collection Sciences humaines et sociales, Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2004, 182 p.
- Chevallier Jean-Frédéric**, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, Besançon, collection Expériences Philosophiques, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015, 144 p.
- Deleuze Gilles**, *Pourparlers*, Paris, Collection critique, Éditions de Minuit, (1990) 2003, 256 p.
- Deleuze Gilles**, *La méthode de dramatisation*, [1967], in *L'Île déserte. Textes et entretiens*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, 416 p.
- Deleuze Gilles**, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Collection critique, Éditions de Minuit, 2002 (1981), 158 p.
- Deleuze Gilles**, *L'Épuisé*, in Beckett Samuel, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 112 p.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix**, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, *Mille plateaux*, Collection Critique, Éditions de Minuit, 1980, 648 p.
- Deleuze Gilles**, *Un Manifeste de moins*, in Deleuze Gilles, Bene Carmelo, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 136 p.
- Deleuze Gilles**, *Logique du sens*, Paris, Collection critique, Éditions de Minuit, 1969, 392 p.
- Deleuze Gilles**, *Différence et répétition*, Paris, Éditions PUF, 1968, 416 p.
- Deleuze Gilles**, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence donnée dans le cadre des mardis

de la fondation Femis – 17/05/1987, [article en ligne], source: <http://www.webdeleuze.com/>, in Le Peuple qui manque, plateforme curatoriale – art/recherche, URL: <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

**Hortonéda Jeanine**, *Utopie et hétérotopie. En quête de l'intime*, Revue *Empan* 2010/1 (n° 77), p. 69-78. DOI 10.3917/empa.077.0069

**Marzano Michela**, *Penser le corps*, Paris, Collection Questions d'éthique, Éditions PUF, 2002, 192 p.

**Merleau-Ponty Maurice**, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Collection Tel, Éditions Gallimard, 1945 (1976), 560 p.

**Morin Edgar**, *La méthode. VI. Éthique*, Paris, Éditions Le Seuil, 2004, 256 p.

**Nancy Jean-Luc**, *L'espèce d'espace pensée*, [Préface], in Benoît Goetz, *La Dislocation*, Paris, Éditions de la Passion, 2001, 192 p.

**Nietzsche Friedrich**, *La Naissance de la tragédie*, Paris, collection Bibliothèque 10/18, Éditions Bourgeois, 1991, 269 p.

**Riaudel Michel**, *Faut-il avoir peur de de l'anthropophagie?*, Communication lors des journées organisées par le Collège international de Philosophie, *Brésil-Europe : repenser le mouvement anthropophagique*, Paris, Maison de l'Amérique latine, 20 et 21 juin 2007

**Schopenhauer Arthur**, *Le monde comme volonté et représentation*, Paris, collection Quadrige, Traduit par A. Burdeau, Édition revue par Richard Roos. Préface de Clément Rosset, Éditions PUF, 2014 [dernière édition], 1472 p.

**Todorov Tzvetan**, *Nous et les autres*, Paris, collection Points/Essais, Éditions du Seuil, 1989, 464 p.

- **Anthropologie**

**Bastide Roger**, *Le rêve, la transe et la folie*, Collection Points-Essai, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [réédition], 320 p.

**Becker Joffrey**, *Le ballet mécanique : Machines à danser, liberté de mouvement et mises en scène de l'autonomie*, Séminaire *Traditions Iconographiques et Mémoire Sociale* (C. Severi, D. Vidal) – École des Hautes Études en Sciences Sociales – Musée du Quai Branly – Paris, janvier 2010

**Bianquis-Gasser Isabelle, Le Breton David, Méchin Colette**, sous la dir., *Le corps, son ombre et son double*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000, 306 p.

**Bolle De Bal Marcel**, *Éthique de reliance, éthique de la reliance : une vision duelle illustrée par Edgar Morin et Michel Maffesoli*, *Nouvelle revue de psychosociologie* 2009/2 (n° 8), p. 187-198, URL: DOI 10.3917/nrp.008.0187

**Cerclet Denis**, *Marcel Jousse : à la croisée de l'anthropologie et des neurosciences, le rythme des corps*, *Parcours anthropologiques*, 9 | 2014, mis en ligne le 30 septembre 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://pa.revues.org/310> ; DOI : 10.4000/pa.310, p.25

**Duvignaud Jean**, *Le Jeu du jeu*, Paris, Éditions Balland, 1980, 158 p.

**Fintz Claude**, sous la dir., *Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, 508 p.

- Fintz Claude**, sous la dir., *Le Corps comme lieu de métissages*, Paris, collection Nouvelles études anthropologiques, Éditions L'Harmattan, 2003, 405 p.
- Gauthard Nathalie**, *Fêtes, mascarades et carnivals: circulations, transformations et contemporanéité*, Paris, collection Les Anthropopages, Éditions L'Entretemps, 2014, 332 p.
- Laplantine François, Nouss Alexis**, *Métissages – de Arcimboldo à Zombi*, Paris, collection Agora – Pocket, Éditions Pauvert, 2001 [texte intégral], 640 p.
- Le Breton David**, *Sociologie du Corps*, Paris, Editions PUF, 2008, 128 p.
- Maffesoli Michel**, *Le Réenchantement du monde – une éthique de notre temps*, Paris, Editions La Table Ronde, 2007, 208 p.
- Maffesoli Michel**, *Le Voyage ou la conquête des mondes*, collection Paroles retrouvées, Paris, Éditions Dervy, 2003, 74 p.
- Verdeil Jean**, *Dionysos au quotidien: essai d'anthropologie théâtrale*, Éditions Presses Universitaires de Lyon, 1998, 211 p.

- **Mondialisation, frontières et imaginaires**

- Awumay Edem**, *Le Jazz: les voix de l'exil et de l'ancrage*, [article], [www.organdi.net/article.php3?id\\_article=65](http://www.organdi.net/article.php3?id_article=65)
- Barthélémy Fabien, Boichot Camille**, *Entre mouvement et ancrages : les spatialités d'artistes mobiles*, *Belgeo* [En ligne], 3|2014, mis en ligne le 16 juin 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://belgeo.revues.org/13317> ; DOI : 10.4000/belgeo.13317
- Bassi Marie, Fine Shoshana**, *La gouvernance des flux migratoires "indésirables"*, *Revue Hommes et migrations*, 1304-2013, 77-83
- Berque Augustin**, *Lieu 1*, in *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Levy Jacques, Lussault Michel, sous la dir., Paris, Éditions Belin, 2003, 1128 p.
- Condé Maryse, Djebbar Assia, Redonnet Marie**, sous la dir. de Typhaine Leservot, *Le corps mondialisé*, Collection Le corps en question, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008
- Djament-Tran Géraldine**, *Rome et le processus de mondialisation*, *Annales de géographie* 2009/6 (n° 670), [article en ligne], p. 590-608. DOI 10.3917/ag.670.0590
- Fléchet Anaïs**, *L'exotisme comme objet d'histoire*, *Revue Hypothèses* 2008/1 (11), p. 15-26, URL: DOI 10.3917/hyp.071.0015
- Fourny Marie-Christine**, *La frontière comme espace liminal*, *journal of Alpine research*, revue de géographie alpine, 101-2, 2013, mise en ligne le 7 avril 2014, URL: <http://rga.revues.org/2015> ; DOI: 10.4000/rga.2115
- Gouzi Christine**, *Migrations et identités artistiques*, EHNE – Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe, 2016, mis en ligne le 23/11/2015, URL: <http://www.ehne.fr/article/lart-en-europe/migrations-et-identites-artistiques>
- Keller-Privat Isabelle**, *Sur la nef ouverte de l'exil : ébauche de conclusion*, in Alexandre-Garner Corinne et Keller-Privat Isabelle, sous la dir., *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, 360 p.
- Laïdi Zaki**, «*Les imaginaires de la mondialisation*», in *Mixités, Egalité, Identités*, *Revue Projet*, 2005/4 (n° 287)
- Olivieri-Godet Rita**, *Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique*,

*la littérature et le cinéma brésiliens : un dialogue fécond*, *Amerika*, 2 | 2010, mis en ligne le 25 juillet 2010, URL : <http://amerika.revues.org/1086> ; DOI : 10.4000/amerika.1086

- **Cinéma**

- Chiesi Roberto**, sous la dir., *La Rabbia - Pier Paolo Pasolini*, Bologne, Éditions Cineteca Bologna, [italien], 2009, 220 p.
- Delbono Pippo**, *Un cinéma contaminé par la vie*, entretien, propos recueilli par Giona A. Nazzaro, Magazine La Couleur des jous, Genève, décembre 2015
- Deleuze Gilles**, *Cinéma 2 – Image-Temps*, Paris, collection critique, Éditions de Minuit, 1985, 384 p.
- Joubert-Laurencin Hervé**, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1995, 416 p.
- Maître Jacques**. *Joubert-Laurencin Hervé, Pier Paolo Pasolini. Ecrits sur le cinéma*, in Archives de sciences sociales des religions, n°65/2, 1988. 280 p.
- Pasolini Pier Paolo**, *La Rage*, traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoît Casas, introduction de Roberto Chiesi, Caen, Éditions Nous, 2014 [pour la traduction française], 128 p.
- Plasseraud Emmanuel**, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, collection Arts du spectacle – Images et sons, éditions Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 272 p.

- **Littérature**

- Bakhtine Mikhaïl**, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, traduction du russe Andrée Robel, Paris, collection Tel, Éditions Gallimard, 1982 (1970), 480 p.
- Bekri Tahar**, *Exils*, in *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, suivi de *Réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, 254 p.
- Detienne Marcel**, *Les dieux d'Orphée*, collection Folio histoire, Éditions Gallimard, 2007 (1989 pour la première édition abrégée), 240 p.
- De Wilde Laurent**, *Monk*, Paris, collection Folio, Éditions Gallimard, 1996, 320 p.
- Eco Umberto**, *L'œuvre ouverte*, Paris, collection Essais, Éditions du Seuil, 1965 [pour la traduction française], 320 p.
- Frankétienne**, *Anthologie secrète*, Québec, Éditions Mémoire d'encrier, 2005, 176 p.
- Fuentes Carlos**, *Terra Nostra*, volumes I et II, Paris, collection Du Monde Entier, Éditions Gallimard, 1979, 833 p.
- Hugo Victor**, *Préface de Cromwell*, Œuvres complètes, Paris, collections « bouquins », vol. Critique, Éditions Robert Laffont, 1985, 1530 p.
- Ovide**, *Les Métamorphoses*, collection Folio classique, Éditions de Jean-Pierre Néraudau, Éditions Gallimard, 1992, 640 p.
- Perse Saint-John**, *Vent I*, in *Œuvres complètes*, collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 1972 (nouvelle édition), 1472 p.

**Velter André**, [Préface], in Cheng François, *A l'Orient de tout*, collection Poésie, Éditions Gallimard, 2005, 336 p.

- **Psychanalyse**

**Dufourmantelle Anne**, *Eloge du risque*, Collection Petite Bibliothèque, Éditions Payot et Rivages, 2011 et 2014 (pour l'édition de poche), 288 p.

**Giaccardi Giorgio**, *Les voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque*, *Cahiers jungiens de psychanalyse* 3/2008 (N° 127) , p. 77-93, URL: [www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2008-3-page-77.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2008-3-page-77.htm). DOI : 10.3917/cjung.127.0077.

**Jung Carl Gustav**, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, collection Idées, Éditions Gallimard, 1973, 288 p.

**Lacan Jacques**, *Le Séminaire, livre XX : Encore*, Paris, Éditions Le Seuil, 2004 (1975), 400 p.

**Maurano Denise**, *La présence du Baroque dans l'invention de la psychanalyse*, in Didier-Weill Alain, Paris, sous la dir., *Freud et Vienne*, collection Actualité de la psychanalyse, Éditions Erès, 2004, p. 256

**Maurano Denise**, *Entre maniérisme et baroque, quelques considérations sur le style et la jouissance dans la transmission de la psychanalyse*, *Essaim* 1/2004 (n°12), p. 125-137, URL: [www.cairn.info/revue-essaim-2004-1-page-125.htm](http://www.cairn.info/revue-essaim-2004-1-page-125.htm). DOI : 10.3917/ess.012.0125

- **Sites internet**

**Delbono Pippo, compagnie**: <http://www.pippodelbono.it/>

**Kwahulé Koffi**: <https://koffikwahule.jimdo.com/biobibliographie/>

**Montet Bernardo, compagnie Mawguerite**: <http://www.ciemawguerite.com/>

**Robyn Orlin, compagnie**: <http://www.robynorlin.com/>

**Institut du Tout-Monde**: <http://www.tout-monde.com/>

**Compagnie Lasko** : [www.compagnie-lasko.fr](http://www.compagnie-lasko.fr)

**Laboratoire du Geste**: [www.laboratoiredugeste.com](http://www.laboratoiredugeste.com)

**Numéridanse**: [www.numeridanse.tv/fr](http://www.numeridanse.tv/fr)

**Revue Contact Quaterly**, Dance and improvisation journal, URL: <https://contactquarterly.com/cq/about-cq/index.php>





# **Annexes**

## Les artistes du corpus



### **Robyn Orlin**

Robyn Orlin est née à Johannesburg en Afrique du Sud, en 1955. Ses parents émigrèrent de l'Europe de l'Est (Pologne et Lituanie) vers l'Afrique du Sud avant la Seconde Guerre Mondiale. La chorégraphe vit aujourd'hui entre l'Afrique du Sud et l'Allemagne (Berlin). Elle dit se trouver dans une position étrange: celle d'être l'étrangère juive à Berlin et d'être nouvelle étrangère en Afrique du sud, de par son statut de femme blanche.

Formée à la danse classique en Afrique du Sud, elle poursuit un cursus en danse contemporaine à Londres puis étudie les arts visuels à Chicago. Forte de ces influences, elle situe ses productions entre danse et théâtre et convoque la vidéo.

Robyn Orlin milite pour un art politique et interroge des thèmes comme l'apartheid ou le sida. Elle réalise aussi un travail de terrain dans les townships. Ses spectacles, parfois provocants, et du même coup controversés, bénéficient aujourd'hui d'une large reconnaissance internationale.

Qu'elle explore le double impérialisme du ballet (néo-colonialisme de la culture occidentale et prééminence dans la vision institutionnelle), la question du genre ou les

ravages du SIDA, elle mêle étroitement sur scène le texte, plus ou moins improvisé, la vidéo en direct, une certaine esthétique pop et *camp*. Elle est en effet incapable de se laisser enfermer dans les limites d'une forme unique et préfère exposer les couches ou les facettes multiples d'un même sujet dans diverses formes.

En 1999, elle a obtenu le troisième prix aux Rencontres chorégraphiques de l'Afrique, et en 2000 le prix Jan Fabre de l'œuvre la plus subversive aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine – Saint - Denis. Robyn Orlin a été nommée Chevalier dans l'Ordre National du Mérite en 2009.

### *Répertoire*

***Oh Louis... we move from the ballroom to hell while we have to tell ourselves stories at night so that we can sleep... (avec Benjamin Pech), 2017***

***And so you see... our honorable blue sky and ever enduring sun... can only be consumed slice by slice... (avec Albert Ibokwe Khoza), 2016***

***Coupé-décalé (avec James Carlès), 2014***

***At the same time we were pointing a finger at you, we realized we were pointing three at ourselves..., 2014***

***In a World Full of Butterflies, It Takes Balls to Be a Caterpillar... Some Thoughts on Falling..., 2013***

***Beauty Remained for Just a Moment then Returned Gently to Her Starting Position (avec le collectif Moving into Dance de Sylvia Glasser), 2012***

***...Have You Hugged, Kissed and Respected Your Brown Venus Today?, 2011***

***Call It... Kissed By the Sun... Better Still the Revenge of Geography...! (avec Ibrahim Sissoko), 2010***

***With Astonishment I Note the Dog... (avec la Compagnia dell'Accademia nazionale di danza di Roma pour la Biennale de Venise), 2009***

***Walking Next to Our Shoes...Intoxicated By Strawberries and Cream, We Enter Continents Without Knocking..., 2009***

***Babysitting Petit Louis (avec les gardiens du Musée du Louvre), 2009***

***Dressed To Kill... Killed To Dress..., 2008***

*Confit de Canard (avec Anne Crosset), 2008*

*L'Allegro, il pensiero ed il moderato (pour l'Opéra national de Paris), 2007*

*Hey Dude I Have Talent I'm Just Waiting for God... (avec Vera Mantero), 2005*

*When I take off my skin and touch the sky with my nose, only then can I see little voices amuses themselves..., 2005*

*Although I Live Inside... My Hair Will Always Reach Towards the Sun (avec Sophiatou Kossoko), 2004*

*Babysitting series, 2004*

*And we decided to erect a monument to dance in France, 2004*

*We Must Eat Our Suckers With the Wrapper On..., 2001 (2002)*

*Ski-Fi-Jenni...and the frock of the new..., 2002*

*Rock my tutu, 2001*

*Daddy I've Seen This Piece Six Times Before And I Still Don't Know Why They Are Hurting Each Other, 1999*

*Orpheus? I Mean Eurydice? I Mean The Natural History of a Chorus Girl, 1998*

*Naked on a Goat, 1996*

*With astonishment I note the Dog, 1996*

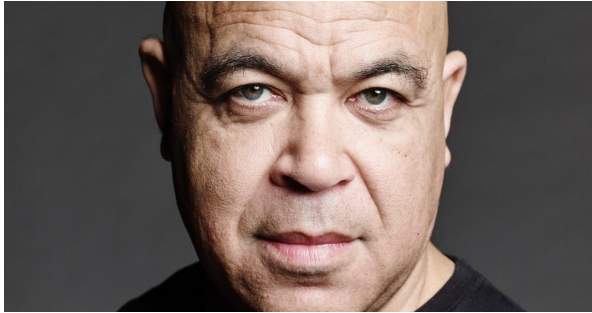
*If you can't change the world change your curtains, 1990*

*If the whole population of China jumped up and down at the same time, the earth would move, 1989*

#### *Films*

*Water...anything can happen! (avec un texte de Koffi Kwahulé), 2016*

*Histoires cachées, sales histoires (court-métrage), 2004*



## **Bernardo Montet**

Bernardo Montet est né à Marseille en 1957. Sa mère est vietnamienne et son père est guyanais. Bernardo passe son enfance et son adolescence entre N'Djaména, Faya-Largeau (Tchad) et Dakar Fann (Sénégal). Revenu en France, à Bordeaux, il débute des études de psychomotricité puis rencontre la danse avec Sylvie Tarraube-Martigny, Jean Masse et Jacques Garros (fondateur du Travail Corporel). Il part à Bruxelles suivre la formation de l'école Mudra de Maurice Béjart. Il obtient ensuite une bourse française du Ministère de la Culture pour aller étudier au Japon la danse Butô avec le maître japonais Kazuo Ohno. Cette rencontre avec le maître de Butô lui fera prendre un tournant décisif dans sa carrière de danseur.

Il co-dirige ensuite avec Catherine Diverrès le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne jusqu'en 1998. Cette année-là, il va créer la compagnie *Mawguerite* puis deviendra artiste associé au Quartz jusqu'en 2003, à Brest. C'est là qu'il va créer la pièce *O.More* qui marquera fortement son parcours. Il est à la direction du Centre chorégraphique national de Tours de 2003 à fin 2011 où il crée neuf pièces. Bernardo développe des projets pédagogiques et artistiques singuliers tels que *Veiller par le Geste* et *Les Grands Ateliers*.

En 2012, il reprend la direction de la Compagnie *Mawguerite* qu'il implante à Morlaix, dans le Finistère, où il devient artiste associé au projet *SE/cW – plateforme d'arts et de recherches* associant le cinéma La Salamandre, la compagnie de théâtre l'Entresort, le musicien Rodolphe Burger et l'association de musiques électroniques

Wart.

Il collabore avec plusieurs artistes tout au long de son parcours de danseur et chorégraphe. Depuis *Pas de Ciel*, solo fondateur imaginé avec le cinéaste Téo Hernandez, il signe entre autres *Issê Timossé* (avec la complicité de Pierre Guyotat, auteur et récitant), *Beau Travail* (en collaboration avec Claire Denis), ou encore *O.More* avec des musiciens gnawas.

Portées par l'exigence et la radicalité, toutes ses créations traitent de sujets qui lui sont chers comme le colonialisme, la mémoire, l'identité, la conscience des corps ou encore la résistance.

### *Répertoire*

*Carne*, 2017

*Le Soleil du Nom*, 2016

*Lux Tenebrae*, 2014

*(Des) Incarnat(s)*, 2012

*Des Hommes* (assisté de Geneviève Vincent), 2011

*Isao*, 2010

*Batracien, l'après-midi*, 2009

*Apertae*, 2008

*Les Batraciens s'en vont*, 2006

*Parcours 2C (Vobiscum)*, 2004

*O.More*, 2002 (reprise en 2015)

*Bérénice*, de Racine (co-dirigé avec Frédéric Fisbach), 2001

*Dissection d'un homme armé*, 2000

*Ma Lov'*, 1998

*Issê Timossé* (en collaboration avec Pierre Guyotat), 1997

*Pain de Singe*, 1987

*La Chute de la Maison carton* (co-écrit avec François Verret), 1986

*Instance* (co-écrit avec Catherine Divèrres), 1986

#### *Films*

*Beau Travail* (acteur et chorégraphe), de Claire Denis, 1998

*Pas de ciel* (danseur et chorégraphe), de Théo Hernandez, 1987



### **Pippo Delbono**

Pippo Delbono, acteur, metteur en scène et cinéaste, est né à Varazze en 1959. Après avoir commencé sa formation dans le théâtre de tradition, il se consacre pendant plusieurs années à l'étude de la relation entre théâtre et danse, en particulier dans les principes du théâtre de l'Orient où le travail de l'acteur et du danseur s'unissent. Significatives, pendant ce parcours, sont les rencontres de travail avec Ryszard Cielslak, Iben Nagel Rasmusen et Pina Bausch. À la fin des années 1980 il fonde sa compagnie avec laquelle il crée tous ses spectacles depuis *Il tempo degli assassini* (1986) à *Urlo* (2004). *Guerra* a obtenu le Prix de la Critique 1998, *Gente di Plastica*, le Prix Olimpici 2003 et *Urlo* le Prix Olimpici 2005. En 2009, Pippo Delbono reçoit le « Prix européen des nouvelles réalités théâtrales » pour l'ensemble de ses créations.

En 1996, sa rencontre avec Bobò, sourd, muet, microcéphale, interné dans

l'hôpital psychiatrique d'Aversa (dans le sud de l'Italie) depuis 45 ans, marque un tournant dans son travail. Avec Bobò, commence une collaboration artistique qui le conduira à ouvrir sa compagnie à des personnes en provenance d'un monde éloigné du théâtre et de la danse. Naissent ainsi les premiers moments d'un langage théâtral qui conditionnera fortement une technique rigoureuse, menant l'expérience vers la recherche d'une danse moins virtuose mais profondément liée à la vie.

Actuellement la compagnie est constituée d'acteurs, de danseurs, d'autres personnes qui accompagnent depuis de nombreuses années ce travail, comme Bobò, Gianluca et Nelson, qui par leur spécificité physique, ont fortement marqué le langage poétique de Pippo Delbono. Ses spectacles ont été présentés dans les principales capitales européennes, en Amérique du Nord, Amérique Centrale et du Sud, et ont suivi, en parallèle, le parcours de pays comme l'Irak, la Bosnie, l'Albanie, la Palestine et se sont adaptés aux situations extrêmes de la guerre et des conflits.

En 2003, il réalise son premier long métrage *Guerra*, sélectionné à la 60e Mostra de Venise, pour lequel il reçoit le prix Ovidio d'Argent du meilleur film au Sulmona Cinema Festival et le David di Donatello, meilleur long métrage documentaire. En 2006, il réalise le film *Grido*, sélectionné au 1er Festival de Cinéma de Rome, sorti en France en juin 2009. Le Festival de Locarno de 2009 lui rendra un hommage particulier en projetant tous les films de Pippo Delbono dont *La Paura* réalisé avec un téléphone portable.

En 1999 il publie *Barboni, Il teatro di Pippo Delbono* (Editions Ubulibri, 2004), *Pippo Delbono, Mon théâtre* (Editions Actes Sud), et *Le Corps de l'acteur* (Editions Les Solitaires Intempestifs). En 2005, Les Carnets du Rond-Point publient un entretien avec Pippo Delbono. En 2008, les éditions Actes Sud publient *Récits de juin* et en 2009 Les Solitaires Intempestifs publient un livre de Bruno Tackels sur Pippo Delbono (voir bibliographie).

Au cinéma, comme acteur, il est dirigé par notamment Peter Greenaway, Bernardo Bertolucci, Yolande Moreau, Valeria Bruni Tedeschi ou encore Shirel Amitay.

### *Répertoire*



*Vangelo*, 2015  
*Orchidée*, 2015  
*La Notte*, 2014  
*Il Sangue*, 2013  
*Erpressung/Ricatto*, 2012  
*Dopo la battaglia*, 2011  
*Rosso Bordeaux*, création pour EVENTO 2011 (Bordeaux)  
*La Menzogna*, 2008  
*Questo Buio Feroce*, 2006  
*Racconti di Giugno*, 2005  
*Urlo*, 2004  
*Gente di Plastica*, 2002  
*Il Silenzio*, 2000  
*Esodo*, 2000  
*Her Bijit*, section Théâtre de la Biennale de Venise, 1999  
*Guerra*, 1998  
*Itaca*, 1998  
*Barboni*, 1997  
*La Rabbia*, 1995  
*Enrico V*, 1993  
*Il Muro*, 1990  
*Morire di musica*, 1988  
*Il tempo degli assassini*, 1987

*Opéras*

*Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, livret de Giovanni Targioni – Tozzetti et Guido Menasci, 2012  
*Obra Maestra*, 2007

*Films*

*Vangelo*, 2016  
*La Visite*, 2015  
*Sangue*, 2013  
*Amore Carne*, 2011

*La Paura*, 2009

*Blue Sofa*, 2009

*Grido*, 2006

*Guerra*, 2003

*Livres*

*Sangue - Dialogo tra un artista buddista e un ex brigatista tornato in libertà*, en coll. avec Senzanni Giovanni Firenze (Italie), collection Bastille, éditions Clichy, 2014

*Pier Paolo Pasolini - Urlare la verità*, sous la dir. de Delbono Pippo, Firenze (Italie), collection Sorbonne, éditions Clichy, 2014

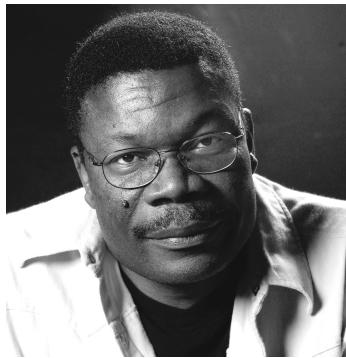
*Dopo la battaglia, scritti poetico-politici*, Firenze (Italie), Barbès Editore, 2011

*Regards*, hors collection, Actes Sud Théâtre, Paris, 2010

*Récits de juin*, Arles, éditions Actes-Sud, 2008

*Mon théâtre*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2004

*Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, six entretiens romains avec Hervé Pons, Besançon, éditions les Solitaires Intempestifs, 2004



## **Koffi Kwahulé**

Koffi Kwahulé est né en 1956 à Abengourou (Côte d'Ivoire). Il s'est formé à l'Institut National des Arts d'Abidjan, à l'École de la rue Blanche et à l'université Paris III - Sorbonne où il a obtenu un doctorat d'Études théâtrales. Il est l'auteur d'une trentaine de pièces, publiées aux éditions Lansman, Actes-Sud, Acoria et Théâtrales, traduites en une vingtaine de langues, et créées en Europe, en Afrique, en Amérique

latine, aux USA, au Canada, au Japon et en Australie. Depuis janvier 2016, il est auteur associé au CDN de Montluçon dirigé par Carole Thibaut. Koffi Kwahulé est Chevalier des Arts et des Lettres.

L'écriture, la langue et l'œuvre du dramaturge et romancier Koffi Kwahulé sont nourries par le jazz et ses interprètes. On ressent cette influence à la lecture ou à l'audition de ses textes tant ses mots traversent le corps de l'acteur ou l'épiderme du lecteur. Ruptures de rythme, répétitions, chevauchements des mots comme des notes, les pièces de Kwahulé entretiennent un rapport intime avec cette musique, entraînant avec elle l'histoire du peuple afro-américain, et celle du continent Africain.

Ses oeuvres ont fait l'objet de maintes mises en scène dont les plus récentes sont notamment : *Jaz* au Théâtre de l'Opprimé (2017) et *Big Shoot* au Théâtre de La Loge (2015) par Alexandre Zeff; *Nema* par Marie Ballet au Théâtre de l'Opprimé (2015) ; *Fidelio* (Beethoven, Beckett, Kwahulé) par Tilman Knabe au Theater Trier (2015) ; *Brasserie (Bira Fabrikasi)* par Kemal Aydogan au Moda Sahnesi d'Istanbul, (2015) - trad. turque d'Ezgi Coskun ; *P'tite-Souillure (Nestyda)* par Tomase Stanka au H2/O de Prague (2015) - trad. tchèque de Michal Laznovsky ; *L'Odeur des arbres* par Isabelle Pousseur au Théâtre Océan-Nord de Bruxelles (2015) ; *Misterioso-119* par Cédric Dorier au Théâtre Vidy-Lausanne (2014) et par Laurence Renn Penel au Théâtre de la Tempête, Paris (2014); *La Mélancolie des barbares*, par Sébastien Bournac à la Scène Nationale d'Albi et Théâtre National de Toulouse (2013) ; *Blue-S-cat* par Inagaki Kazutoshi au Shinkoenji Atractors Theatre de Tokyo (2014), par Jacquelyn Landgraf au The Invisible Dog Art Center, Brooklyn (2012) et par Kzutoshi Inagaki au Kissa Sadaiki de Tokyo (2014); *Brasserie*, par Christophe Merle au Théâtre de Cahors (2012) ; *Le jour où Ti'zac enjamba la peur* par Luc Rosello au Jardin de l'État de Saint-Denis de la Réunion (2011) ; *Les Recluses* par Denis Mpunga au Théâtre Varia-Bruxelles (2009) ; *Jaz* par Daniela Giordano au Teatro Palladium de Rome (2007) ; *Big Shoot* par Michèle Guigon avec Denis Lavant au LMP (2008) et au Théâtre Vidy-Lausanne (2009). En outre, une de ces dernières pièces, écrite en 2016 et intitulée *SAMO (Tribute to Basquiat)*, a été mise en scène par Laëtitia Guédon, au théâtre de la Loge, à Paris.

Kwahulé a publié également des nouvelles et des romans (*Babyface*, Ed. Gallimard, 2006, Grand Prix Ahmadou Kourouma, *Monsieur Ki*, Ed Gallimard et

*Nouvel an chinois*, Ed. Zulma, 2015). Il a reçu le Prix Edouard Glissant 2013 destiné à honorer une oeuvre artistique marquante de notre temps. Pour l'ensemble de son oeuvre, il a reçu en 2015 le Prix Mokanda et le Prix d'Excellence de Côte d'Ivoire.

*Répertoire (pièces publiées)*

*L'odeur des arbres /Le jour où Ti'zac enjamba la peur/Un doux murmure de silence* (2016, Editions Théâtrales)

*Nema* (2011, Editions Théâtrales)

*Les Recluses* (2010, Editions Théâtrales)

*La Mélancolie des barbares* (2008, Ed. Lansman, 2009)

*Ave Maria* (in « Regards-9 », Ed. Lansman, 2008)

*Brasserie* (2004, Editions Théâtrales, 2006)

*Misterioso-119* (2004, Editions Théâtrales, 2005)

*Blue-S-cat* (2004, Editions Théâtrales, 2005)

*Scat* (in 5 petites comédies pour une Comédie, Editions Lansman, 2003)

*Le Masque boiteux ou Histoires de soldats* (Ed. Théâtrales, 2003)

*El Mona* (2001, in “ Liban, écrits nomades 1 ”, Ed. Lansman, 2001)

*Une si paisible jolie petite ville*, (in *Théâtres en Bretagne* n°10, 2001)

*P'tite-Souillure* (1999-00, Editions Théâtrales, 2000)

*Big Shoot* (1999, Editions Théâtrales, 2000)

*Jaz* (1998, Editions Théâtrales, 1998, 2007)

*La Dame du café d'en face* (Ed. Théâtrales, 1998) - Prix SACD-RFI 94

*Fama* (1995, Ed. Lansman, 1998)

*Village fou ou Les Déconnards* (1997, Editions Acoria, 2000) - Prix UNESCO du MASA 99

*Les Créanciers* (pièce courte, 1997, Ed. Théâtrales, 2007)

*Bintou* (1996, Ed. Lansman, 1997, 2004)

*Il nous faut l'Amérique !* (1990, Ed. Acoria, Paris 1997)

*Cette vieille magie noire* (1991, Ed. Lansman, 1993 et 2006)

Robyn Orlin

*And so you see...*



@Jérôme Seron

*At the same time we were pointing...*



@Christophe Raynaud de Lage

*Beauty Remained....*



@John Hogg

# Bernardo Montet

## *Des Hommes*



@Bernard Duret

## *O.More*



@Denis Rion

## *Batracien, l'après-midi*



@Alain Monot

# Pippo Delbono

## *La Rabbia*



@Pietro Carcello

## *Vangelo*



@Samuel Rubio

## *La Menzogna*



@Jean-Louis Fernandez

## Koffi Kwahulé

*Samo*



@Tristan Jeanne-Vals

*Big Shoot*



@Sylvie Chalaye

*Cette vieille magie noire*



@Andréa Flores



## Esthétiques de la « Mondialité » sur les scènes contemporaines

### *Corps et écritures du déplacement*

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet et Robyn Orlin

#### Résumé

Au sein de notre contemporanéité mondialisée, la vitesse des flux, des échanges et des transferts culturels se sont accrus. Dans ce contexte caractéristique de notre modernité, il existe des figures dominant le paysage: les figures du déplacement. Elles s'incarnent en de multiples identités et représentations et se retrouvent face à une forme de flexibilité ou d'urgence où la question de la frontière a pris une place prépondérante. Dans ce contexte, la question de la déterritorialisation des corps, des identités et des imaginaires est devenue un enjeu important qui altère et transforme les notions de constance et de stabilité dans la création et les langages scéniques. Les transferts artistiques et culturels peuvent ainsi être perçus comme le résultat de déplacement dont la nature aléatoire mettrait à l'épreuve la création et ses processus. Dès lors, l'œuvre scénique serait à envisager comme un lieu de convergence au sein duquel se rencontreraient de multiples visions du monde et de l'humain. Il deviendrait alors essentiel d'appréhender la question du déplacement physique et symbolique dans une dynamique relationnelle où le rétrécissement des espaces et du temps n'aurait de sens que dans une conscience de notre appartenance au *Tout-Monde*, conceptualisé par Édouard Glissant. Réfléchir aux formes et aux mutations des représentations et des écritures inscrites dans la *Mondialité* serait donc participer au décryptage de la complexification des modalités et des processus de création scénique en posant comme condition à ces processus une pensée du déplacement et de la traduction. Cette pensée, à la fois esthétique et éthique, ouvrirait la voie à la sauvegarde de la diversité des imaginaires nécessaires à toute création.

Corps / Écritures / Déplacement / Mondialité / Création / Contemporanéité / Imaginaires / Traduction / Esthétique

## Aesthetics of the «Mondialité» on the contemporary scenes

### *Body and writing of the move*

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet and Robyn Orlin

#### Abstract

In our globalized contemporaneity, the speed of flows, exchanges and cultural transfers have increased. In this characteristic context of our modernity, there are figures dominating the landscape: the figures of travel and movement. They are incarnated in many identities and representations and meet some form of flexibility or emergency where the question of the frontier has taken a significant place. In this context, the question of the deterritorialisation of bodies, identities and imaginaries has become an important issue that alters and transforms the notions of constancy and stability in creation and scenic languages. Artistic and cultural transfers can consequently be perceived as the result of moving whose random nature would test the creation and its processes. In this way, the stage work should be considered as a place of convergence in which many visions of the world and the human are to be found. Then it would become essential to grasp the question of physical and symbolic move in a relational dynamic in which the narrowing of spaces and time would have meaning only in a consciousness of our belonging to the *Tout-Monde*, conceptualized by Édouard Glissant. To reflect on the forms and mutations of the representations and writings inscribed in the *Mondialité*, it would be to participate in the making sense of the complexification of the modalities and processes of scenic creation, by positing as a condition to these processes a thought of move and translation. This aesthetic and ethical thought would open the way to safeguarding the diversity of imaginaries necessary for all creation.

Bodies / Writings / Move / Mondialité / Creation / Contemporaneity / Imaginary / Translation / Aesthetic

## Estéticas da “Mondialité” nas cenas contemporâneas

### *Corpo e escrituras do deslocamento*

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet et Robyn Orlin

#### Resumo

Em nossa contemporaneidade globalizada, a velocidade dos fluxos, trocas e transferências culturais aumentou. Neste contexto, característico da nossa modernidade, há figuras que dominam a paisagem: as figuras do deslocamento. Elas são encarnadas em múltiplas identidades e representações e encontram-se diante de uma forma de flexibilidade ou urgência, onde a questão da fronteira ocupa um lugar predominante. Neste contexto, a questão da desterritorialização de corpos, identidades e imaginários tornou-se uma questão importante que altera e transforma as noções de constância e estabilidade na criação e nas linguagens cênicas. As transferências artísticas e culturais podem assim ser percebidas como resultado do deslocamento cuja natureza aleatória testaria a criação e seus processos. Daqui em diante, o trabalho do palco deve ser considerado como um lugar de convergência em que muitas visões do mundo e do ser humano estão encontradas. Seria então essencial compreender a questão do deslocamento físico e simbólico em uma dinâmica relacional em que o estreitamento dos espaços e do tempo teria significado apenas na consciência de nossa pertença ao *Tout-Monde*, conceituado por Édouard Glissant. Refletir sobre as formas e mutações das representações e escritas inscritas na *Mondialité*, seria participar na decifração da complexificação das modalidades e dos processos de criação cênica, propondo como condição para esses processos um pensamento de deslocamento e de tradução. Este pensamento, tanto estético como ético, abriria o caminho para preservar a diversidade dos imaginários necessários para qualquer criação.

Corpo / Escrituras / Deslocamento / Mondialité / Criação / Contemporaneidade / Imaginário / Tradução / Estética

## Le estetiche della «Mondialité» nelle scene contemporanee

### *Corpo e escrituras dello spostamento*

Pippo Delbono, Koffi Kwahulé, Bernardo Montet e Robyn Orlin

#### Sintesi

Nella nostra contemporaneità globalizzata, la velocità dei flussi, degli scambi e dei trasferimenti culturali è aumentata. In questo contesto caratteristico della nostra modernità, ci sono figure che dominano il paesaggio: le figure dello spostamento. Sono incarnate in molte identità e rappresentazioni e si trovano di fronte a una forma di flessibilità o urgenza in cui la questione della frontiera ha preso un posto di rilievo. In questo contesto, la questione della deterritorializzazione dei corpi, delle identità e degli immaginari è diventata una questione importante che altera e trasforma le nozioni di costanza e stabilità nella creazione e nei linguaggi scenici. I trasferimenti artistici e culturali possono perciò essere percepiti come conseguenza dell' spostamento in cui la natura casuale avrebbe messo alla prova la creazione e suoi processi. D'ora in poi, il lavoro scenico dovrebbe essere considerato come un luogo di convergenza in cui si possono trovare molte visioni del mondo e del essere umano. In questo, sarebbe diventato essenziale di capire la questione dello spostamento fisico e simbolico in una dinamica relazionale in cui il restringimento dello spazio e del tempo avrebbe senso solo nella coscienza di appartenenza nel *Tout-Monde*, concettualizzato da Édouard Glissant. Riflettere sopra le forme e trasformazioni delle rappresentazioni e scritture incise nella *Mondialité* sarebbe quindi partecipare della decrittazione della complessità dei termini e processi della creazione sceniche, posizionando come condizione per questi processi un pensiero di spostamento e traduzione. Questo pensiero, sia estetico che etico, apre la strada a salvaguardare la diversità degli immaginari necessari per qualsiasi creazione.

Corpi / Scritture / Spostamento / Mondialité / Creazione / Contemporaneità / Immaginari / Traduzione / Estetica

