

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.»³⁹⁵

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.

³⁹⁵ 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^{ème} 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 Wölfflin³⁹⁶ 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*³⁹⁷, 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. »³⁹⁸

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^{ème} 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... »³⁹⁹ 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. »⁴⁰⁰ Pour le philosophe, le Baroque devient alors « [...] la dernière tentative de reconstituer une raison classique, en répartissant les divergences en autant de mondes possibles [...] »⁴⁰¹. 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. »*⁴⁰²

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. »*⁴⁰³

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. »⁴⁰⁴

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. »⁴⁰⁵

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*⁴⁰⁶ 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 Souiller⁴⁰⁷, 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 Brunon⁴⁰⁸, 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"⁴⁰⁹. 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^{ème} 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. »⁴¹⁰ 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*⁴¹¹, 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 »⁴¹². 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 abordé⁴¹³. 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. 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 dionysiaque⁴¹⁴, la dyade Apollon-Dionysos, telle qu'elle a pu être proposée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*⁴¹⁵.

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. »⁴¹⁶ 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 »⁴¹⁷. 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 »⁴¹⁸. 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. 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 Benjamin⁴¹⁹ et que reprend Denise Maurano dans son chapitre sur *La présence du baroque dans l'invention de la psychanalyse*⁴²⁰. 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 baroque⁴²¹ 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 »⁴²². Jean-Claude Vuillemin, de son côté, propose de concevoir le baroque « comme l'expression d'une certaine manière de se représenter le monde »⁴²³ 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*⁴²⁴, 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 »⁴²⁵. 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 »⁴²⁶. 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. »⁴²⁷

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

Laborie⁴²⁸, 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.»⁴²⁹ 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. »⁴³⁰

Haroldo de Campos⁴³¹, 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 »⁴³².

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 »⁴³³ mais au contraire dans une mise en relation « pour qu'une nouvelle vérité se fasse jour »⁴³⁴. 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. »⁴³⁵ Pour Glissant, le poète cherche ainsi « à « enrhizomer » 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. »⁴³⁶

*« 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. »*⁴³⁷

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.»⁴³⁸

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 »⁴³⁹ 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 »⁴⁴⁰ 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 »⁴⁴¹. 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. »⁴⁴²

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 baroque⁴⁴³, 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 »⁴⁴⁴ ; 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.»⁴⁴⁵

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*⁴⁴⁶ 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. »⁴⁴⁷ 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 »⁴⁴⁸.

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*⁴⁴⁹, 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. »⁴⁵⁰

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

⁴⁵⁰ 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-Glucksmann⁴⁵¹. 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*⁴⁵². 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)⁴⁵³. 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 Goyer⁴⁵⁴, 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.

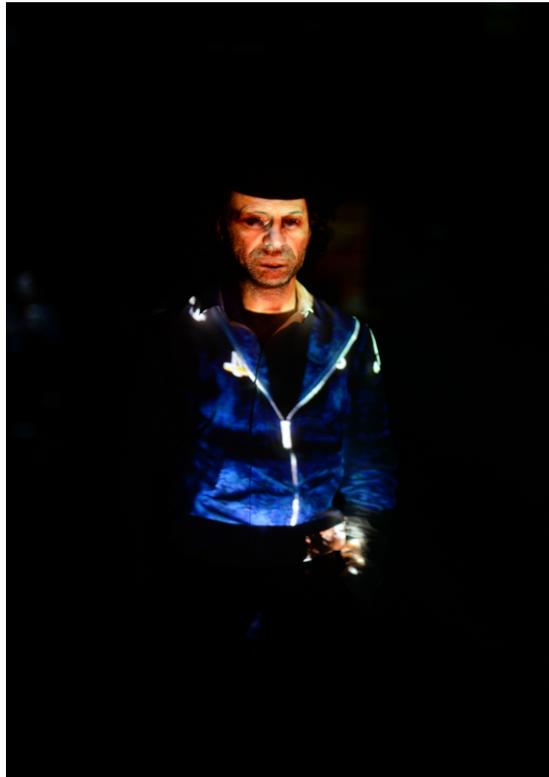
453 Plasseraud Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, op.cit., p.73

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?»⁴⁵⁵

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*⁴⁵⁶.

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 [...].»⁴⁵⁷

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 »⁴⁵⁸, 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, Moser⁴⁵⁹ 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, tiraillé 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 reconstruits⁴⁶⁰, 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.* »⁴⁶¹

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 »⁴⁶².

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-Foufafou 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...
[...]* »⁴⁶³

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. »⁴⁶⁴ 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. »⁴⁶⁵ 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. »⁴⁶⁶

465 Scarpetta Guy, *L'Artifice*, Paris, collection Figures, Éditions Grasset, 1989, p.202

466 *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 Écritures *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.»⁴⁶⁷

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

⁴⁶⁷ 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. »⁴⁶⁸

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

⁴⁶⁸ Lopes Silva Denilson, *Les esthétiques contemporaines de l'artifice: du néobaroque 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 Sontag⁴⁶⁹. 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*⁴⁷⁰, 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. »⁴⁷¹ 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. »⁴⁷² Par ailleurs, en parlant des peintures de Francis Bacon⁴⁷³, 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 joue⁴⁷⁴. 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. »⁴⁷⁵ 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 Yurkievich⁴⁷⁶ 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. »⁴⁷⁷ 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 »⁴⁷⁸.

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/>