

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 Pasolini¹⁷⁸. Hervé Pons définit, par ailleurs, son théâtre comme un « théâtre de la contradiction »¹⁷⁹. 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*)¹⁸⁰.

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*¹⁸¹ ou encore *Dopo la battaglia - scritti poetico-politici*¹⁸².

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 Kossoko¹⁸³ ou le solo de Albert Silindokuhle Ibokwe Khoza¹⁸⁴.

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 Louarn¹⁸⁵ 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'entrelacent¹⁸⁶. 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'eux¹⁸⁷ 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*.

¹⁸⁷ 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. »¹⁸⁸

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*¹⁸⁹. 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

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

¹⁸⁹ 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 spécifique¹⁹⁰. Selon Sylvie Chalaye, « ces dramaturgies tenteraient d'écrire les corps et n'opéreraient plus comme un [simple] médium, comme un langage scénique ou plastique. »¹⁹¹. 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 Chalaye¹⁹². 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 [...]. »¹⁹³

Corps 2: Orlin

Nous retrouvons cette utilisation du corps comme espace et théâtre du drame chez Orlin. 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, Orlin 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 grotesque¹⁹⁴ - 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. »*¹⁹⁵

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*¹⁹⁶ 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 Quillet¹⁹⁷ 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^e 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 subversion¹⁹⁸ 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 dilatation¹⁹⁹. Sa danse va ainsi cheminer dans le « vif d'une expérience de soi et du monde »²⁰⁰ 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 »²⁰¹ 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 »²⁰². 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. »*²⁰³

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 »²⁰⁴ 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*²⁰⁵, 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*²⁰⁶ 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»²⁰⁷. 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. »²⁰⁸

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 recherche²⁰⁹ 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^{ème} 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*²¹⁰ 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. »*²¹¹

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^{ère} édition 1993

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

identités se trouvent troublées, croisées, mêlées, hybrides²¹² 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 [...].* »²¹³

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 [...]»²¹⁴.

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 »²¹⁵. 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. »²¹⁶

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.»*²¹⁷

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 ? »²¹⁸

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 »²¹⁹. Elle rejoignait en ce sens le dramaturge Kossi Efoui qui, dans le recueil *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le Syndrome Frankenstein*²²⁰, 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*²²¹ 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 Syndrome 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*-²²² 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.»²²³, 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. »*²²⁴

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 théâtrale²²⁵. Selon Barrière²²⁶, 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 ? »*²²⁷

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

²²⁷ 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. »²²⁸

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

²²⁸ 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 ».²²⁹ 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.

²²⁹ 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.* »²³⁰

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 Delbono²³¹.

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.* »²³²

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-Guillon²³³, 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*²³⁴, 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*²³⁵. 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.»²³⁶

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 »²³⁷. 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

237 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.»²³⁸

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 Kwahulé²³⁹), 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. »²⁴⁰

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 Orlin²⁴¹. 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 Fuchs²⁴² 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*²⁴³ (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*²⁴⁴ 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 humain²⁴⁵ 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 fictionnel²⁴⁶. 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 »²⁴⁷, met en scène « des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles »²⁴⁸. Des œuvres qui se présentent « comme une force exceptionnelle de dérivation »²⁴⁹. 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. »²⁵⁰

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. »²⁵¹

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*²⁵²). 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 Bastide²⁵³ 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 »²⁵⁴. 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 mythe²⁵⁵, 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 gnawa²⁵⁶ 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 précédemment²⁵⁷. *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*²⁵⁸ et ont été repris également par Catherine Naugrette au sein de son ouvrage *L'esthétique théâtrale*²⁵⁹, 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. »²⁶⁰ 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 culture²⁶¹. 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 Montet²⁶² 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.*»²⁶³

«*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*»²⁶⁴

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 multiples²⁶⁵.

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*²⁶⁶. 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. »*²⁶⁷

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. »*²⁶⁸

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, 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 ! [...] »²⁶⁹

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

²⁶⁹ 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 entretien²⁷⁰ 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.»²⁷¹

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 Kwahulé²⁷², 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 [...] »²⁷³ 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 »²⁷⁴. 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 »²⁷⁵.

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»²⁷⁶. 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.»²⁷⁷ 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. »²⁷⁸

Nous considérons ainsi que ces procédés de fragmentations incluant un autre

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

²⁷⁸ 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 Maffesoli²⁷⁹ 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)[...]. »²⁸⁰

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 Bal²⁸¹ 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 »²⁸². 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. »²⁸³

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 festivières - 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 »²⁸⁴. 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. »²⁸⁵

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'imité 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

²⁸⁵ 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. »*²⁸⁶

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 »²⁸⁷, en reprenant la formule de Didi-Huberman. Nous avons relevé précédemment cette spécificité de la compréhension « différée »²⁸⁸. 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.

286 *Ibidem*, p.39

287 *Ibid.*, p.42

288 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.[...]* »²⁸⁹

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 [...]* »²⁹⁰

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.* »²⁹¹

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*²⁹². 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 »²⁹³.

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.