

Mondialisation et *Mondialité*

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

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

Depuis le début des années 1990, le terme de *Mondialisation* désigne avant tout une nouvelle étape dans l'inclusion planétaire de phénomènes à la fois économiques, financiers, écologiques et culturels. Cependant, en nous appuyant sur les travaux de la géographe Géraldine Djament-Tran, il nous paraît judicieux de prendre une perspective historique afin de rappeler que, autour de la Méditerranée et dès l'Empire romain, une première mondialisation s'organisait déjà comme un véritable laboratoire d'une proto-mondialisation⁶⁷. Il faudra ensuite attendre le XVe siècle pour que se mette en place une connexion entre différentes sociétés, notamment les pays de l'Ancien Monde (l'Europe) et le Nouveau Monde (les Amériques) qui allait produire, dans un entrelacs de rencontres, relations, massacres et destructions, des processus d'hybridation et de

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

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

métissage culturels.

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

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

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

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

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

69 *Ibidem*, p.17

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

esclaves venus du continent africain - pour culminer au XIXe siècle avec la naissance d'un espace mondialisé des échanges, dans ce que nous pourrions nommer la grande période coloniale. L'ouverture de nouvelles routes maritimes (notamment le canal de Suez et celui du Panama), l'augmentation des flottes marchandes dans les pays européens et américains, ainsi que l'extension du chemin de fer multiplient les échanges. Cette multiplication des échanges contribue à déplacer des millions de femmes et d'hommes dans le monde, notamment au sein des empires coloniaux. A partir de là, dans un processus fait de ruptures (notamment durant la Deuxième Guerre Mondiale et la Guerre Froide) mais évoluant constamment, la mondialisation s'est mise en place. Selon l'OCDE⁷¹, la mondialisation actuelle s'est déroulée ainsi selon au moins trois étapes majeures: après l'internationalisation (le développement des flux d'exportation) et la trans-nationalisation (l'essor des flux d'investissement et des implantations à l'étranger), s'est développée la mise en place de réseaux mondiaux de production et d'information, notamment via les NTIC (nouvelles technologies d'information et de communication). Cette dernière étape de la mondialisation, que l'on appelle aussi globalisation (traduction de l'anglais *globalization*), aurait ainsi produit l'émergence d'une culture du réseau et de la ramification, entrant en conflit avec l'idée de territoire et de racine qui avait prévalu jusqu'alors.

C'est cette nouvelle pensée du réseau qui va pouvoir nous aider à entrer dans la pensée glissantienne de la *Mondialité*. Glissant a reformulé cette pensée de la ramification en utilisant le concept de rhizome, dans une alliance conceptuelle avec Deleuze et Guattari⁷², pour incarner cette pensée du réseau qu'il oppose à la pensée de la racine unique.

Deleuze et Guattari :

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

71 OCDE: Organisation de coopération et de développement économiques

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

73 *Ibidem*, p.32

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

Glissant :

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

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

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

74 *Ibid.*, p.36

75 Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, *op.cit.*, p.23

76 Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde*, *op.cit.*, p. 38

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

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

1. Mondialité et Interculturel: une divergence fondamentale

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

⁷⁷ Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p. 211

En nous appuyant sur les sources données par Pavis⁷⁸, nous remarquons qu'en France, la scène interculturelle prend ses racines dans la rencontre entre les arts et les lettres entre le 18ème et le 19ème siècles. L'idée d'interculturalité, fort liée à la notion d'exotisme, s'intensifie ensuite dans les années 1920 et 1930, notamment via les théories théâtrales de Antonin Artaud, ou via les essais et récits de voyage de Pierre Loti ou encore Victor Segalen. L'idée d'interculturalité perdure jusqu'à l'époque contemporaine, avec un fort regain dans les années 1970 où naîtra le terme à proprement dit. La notion d'exotisme qui y est reliée nous semble essentielle à décrypter à ce stade. Nous ferons ainsi un lien entre exotisme et interculturalité, exotisme et *Mondialité* pour ensuite saisir de quelles manières ces deux notions, pourtant reliées a priori à l'idée d'exotisme, nous semblent si divergentes.

1.1 De l'exotisme

Le terme exotique vient du grec *exôticos* qui signifie ce qui est étranger ou extérieur au sujet. D'après l'historienne Anaïs Fléchet⁷⁹, l'adjectif « exotique » émerge à l'époque des grandes découvertes, notamment celle du continent américain au XVIème siècle. On en voit les premiers exemples dans le *Quart Livre* (1552) de Rabelais, qui joint l'emploi du terme « exotique » au terme de « pérégrin », soulignant de la sorte la pratique du voyage, du mouvement et du déplacement. Cet adjectif qualifiera peu à peu, outre des productions d'objets, des terres, des villes ou des mondes lointains, mais aussi des représentations que l'on se fait de l'Autre.

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

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

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

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

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

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

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

81 *Ibidem*, p.41

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Objectifs et processus divergents

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Le corps et ses écritures

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

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

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

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

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

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

Selon Odette Aslan⁸⁷, le corps a repris un rôle prépondérant sur les scènes occidentales. Durant les trente dernières années, cette attention au corps a provoqué un renouvellement des types d'apprentissages et de techniques, de styles d'interprétation et d'écritures. Dans un même temps, comme nous le verrons dans les chapitres à suivre, le décloisonnement des arts, induit par cette attention particulière au corps, a permis de multiples échanges et transversalités entre les domaines chorégraphiques et dramatiques (cf : *Première partie, II., 2. Corps, théâtre et danse : rencontres et traductions*).

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

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

1. La place du corps

1.1 Filiations, héritages et transferts

Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, Craig, Meyerhold, Piscator ou encore Artaud ont posé le corps comme élément visuel et plastique faisant partie intégrante du théâtre. La dramaturgie visuelle gagne alors en importance, et contribue à faire du texte un matériau scénique à traiter comme les autres éléments du plateau. Joseph Danan⁸⁸ parle aussi de "textes-matériaux" qui introduisent une relation inédite entre le travail de la mise en scène, le corps et le texte. Nous nous y pencherons dans le paragraphe dédié à la question du texte dans l'entre-deux du théâtre, de la danse et de la performance (cf : Première partie, II, 2., 2.2). La scène est ainsi amenée à repenser la question du corps et de sa matérialité au travers de nouvelles lectures. L'espace théâtral devient à la fois physique et plastique. Plusieurs metteurs en scène et théoriciens de la scène, comme Copeau, Grotowski, Kantor, puis plus tard Barba, Brook (cf : *Première Partie*, II., 2., 2.1 *Danse et théâtre : le corps en jeu*), Lecoq, Mnouchkine ou encore Wilson, pour ne citer qu'eux, ont développé un travail et une réflexion autour de l'expressivité maximale de l'acteur et d'une présence corporelle au plateau qui se veut à la fois dramatique, poétique et visuelle. Dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, viennent se mêler au travail développé au théâtre, les conquêtes et les apports de la danse. Nous pensons, entre autre, à l'apport indéniable de Pina Bausch et de la *Tanztheater* (cf : *Première partie*, II, 2., 2.1), mais aussi à celui de Nancy Stark Smith et Steven Paxton⁸⁹ avec leur technique de contact-improvisation, ou encore à l'apport de l'esthétique du Butô grâce à Kazuo Ono.

A ce titre, il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans le cadre des transferts culturels et artistiques qui occupent notre recherche, les danseurs qui ont créé le Butô au Japon dans les années 60 (Kazuo Ono donc mais aussi Tatsumi Hijikata, autre pionnier de ce mouvement) avaient appris eux-mêmes les danses occidentales et ont été influencé par des auteurs tels que Bataille, Genêt ou Artaud⁹⁰. Ces danseurs ont voulu ensuite

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

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

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

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

Apports des sciences humaines

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

2012

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

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

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

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

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

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

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

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

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

97 *Ibidem*, p.251

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

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

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

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

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

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

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

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

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

reste, une opacité, une complexité indéchiffrable. Ce reste est sans doute, à l'intérieur de ce foisonnement-là, l'idée d'une corporéité telle que la posait Michel Bernard¹⁰². Le philosophe l'entendait, à la suite des premières notions d'« incorporéité » que nous évoquions précédemment, comme un processus de structuration-déstructuration-restructuration permanent qui empêcherait de saisir le corps de manière figée.

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

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

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

2. Corps, théâtre et danse: rencontres et traductions

Selon Mickael Kirby¹⁰⁴, du « Département of Performance Studies » de l'Université de New-York, depuis les années 80 les arts vivants du spectacle occidental s'accomplissent, de façon essentielle, au point de rencontre entre la danse et le théâtre. A partir de ce postulat, autour duquel nous nous rangeons, Kirby effectue une analyse de ce qui caractérise la danse et le théâtre, avec un focus plus important sur la première discipline. Nous les reprendrons en résumé puis nous ferons une incursion dans la danse de Pina Bausch, avant d'aborder le point de vue du metteur en scène anthropologue Eugenio Barba¹⁰⁵ pour continuer d'explorer cette relation au corps qu'entretiennent la danse et le théâtre. Nous poursuivrons par une visite du côté du théâtre du metteur en scène Peter Brook¹⁰⁶, afin de comprendre quels sont, pour lui, les enjeux du corps chez l'acteur. Ces différentes incursions dans la pensée des metteurs en scène, chorégraphes et chercheurs de la fin du 20ème siècle, nous permettra de créer une passerelle entre théâtre, danse et performance où se posera la question de la production et de l'utilisation du texte que nous évoquerons via les réflexions menées par le chercheur et dramaturge Joseph Danan. Nous concluons cette partie, concernant les rencontres, les relations et les traductions entre corps, théâtre et danse par un état des lieux des représentations du corps sur la scène contemporaine.

2.1 Danse et Théâtre: le corps en jeu

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

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

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

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

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

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

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

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

La *TanzTheater* de Pina Bausch

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

de sources culturelles, collectives.

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

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

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

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

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

Le corps *inculturé* et *acculturé* chez Barba

Pour Eugenio Barba¹⁰⁹, chacun de nous a d'abord un corps *inculturé*. C'est à dire que chaque individu utilise une technique quotidienne du corps qui découle du contexte

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

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

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

Sur ce parcours allant de l'*inculturation* vers l'*acculturation*, Barba note qu'il est difficile de faire un distinguo entre acteur et danseur. En effet, autant l'un que l'autre diffusent, de par leur présence, une qualité d'énergie du corps prête à se canaliser sous n'importe quelle forme, danse ou théâtre, en fonction de la tradition ou de l'intention dans laquelle ils évoluent. Afin de clarifier davantage sa pensée, Barba propose dans son analyse transculturelle du théâtre la présentation de trois réalités du travail de l'acteur/danseur/performer, se référant à trois niveaux distincts¹¹². Nous les reprenons ici telles qu'elles afin de clore cette incursion dans la pensée de Barba :

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

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

111 *Ibidem*, p. 253

112 *Ibid.*, p. 254

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

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

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

Le corps ancré chez Brook

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

Pour Peter Brook¹¹⁴, l'acteur est un tout. Son corps fait de chair, de muscles, d'organes et fluides, de désir et d'imaginaire forme la totalité de son individualité, celle-ci inscrite, comme le souligne Barba, dans un réseau de conditionnements donnés par la culture. L'on ne peut ainsi parler du corps de l'acteur isolément, comme si il pouvait ne fonctionner que partiellement ou tout seul. A partir de ce postulat de départ, Brook a mis en place dans sa pratique du théâtre des exercices d'éveil, des trainings pour ses acteurs afin que leur corps puisse être préparé à refléter les émotions et les actions appelées à surgir dans l'espace de la représentation scénique. Dans les moments de training puis de répétitions, le corps de l'acteur est malaxé afin qu'une série d'autres sources entrent en jeu et modifient sa forme. Brook rajoute à la suite de Strasberg (fondateur de l'Actors Studio) que «l'acteur doit essayer de comprendre en lui-même quelque chose qui n'est pas de lui.»¹¹⁵ Brook cherche ainsi, à la suite de Barba, à développer chez l'être qui joue «sa capacité d'intensifier ses émotions, de les dilater, tout en l'aidant à s'ouvrir [...]»¹¹⁶

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

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

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

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

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

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

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

l'édition augmentée, p. 17

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

118 *Ibidem.*, p.99

119 *Ibid.*, p.99

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

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

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

2.2 Apports et combinaisons

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

121 *Ibidem.*, p. 298

122 *Ibid.*, p. 306

123 *Ibid.*, p.306

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

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

Ce floutage catégoriel, avant que de devenir un processus éventuel de traduction, entraîne des bouleversements que l'on repère également dans la fonction dramaturgique du texte ; ces changements entraînant désormais de nouvelles productions et utilisations de ce dernier. Ces nouvelles utilisations et manipulations de la matière texte font aujourd'hui l'objet de plusieurs réflexions¹²⁵, notamment celle portée par Joseph Danan que nous étudierons ici.

Entre théâtre, danse et performance: la question du texte

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

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

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

Dans ce croisement entre théâtre, performance et danse, s'est donc produit un flottement où la question du texte a été repensée, remaniée, déconstruite constituant des mises en tension qui induisent une réflexion sur sa pertinence en tant que matériau dramaturgique. Dès les années 1970, cet emmêlement par lequel le théâtre occidental allait devenir à la fois transdisciplinaire, post-dramatique et performatif, Joseph Danan¹²⁶ note que les metteurs en scène Antoine Vitez et Peter Handke avaient déjà repensé la fonction du texte dramatique. Ils ont contribué ainsi à une nouvelle utilisation de celui-ci qui allait relever de ce qui serait dès lors plus juste de nommer un « matériau texte ». Cette période allait ainsi voir émerger un théâtre performatif dans lequel, par exemple chez Handke, serait « mis en avant la performativité de la parole et son action sur le public, par le jeu de l'adresse et la prise à partie »¹²⁷. Chez Vitez, l'acte théâtral reposerait, lui, sur l'engagement des acteurs mettant ainsi la « performance au service du récit théâtral »¹²⁸. La scène allait désormais œuvrer, dans ses procédés transdisciplinaires, à créer des performances théâtrales qui se rapprocheraient de l'idée d'un *théâtre total* tel que l'imaginait Antonin Artaud, au sein duquel il devenait nécessaire de « briser le langage pour toucher la vie »¹²⁹ et s'opposer ainsi à une « idée pétrifiée du théâtre »¹³⁰ qui rejoignait « notre idée pétrifiée d'une culture sans ombre »¹³¹.

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

127 *Ibidem*, p.17

128 *Ibid.*, p.17

129 *Ibid.*, p.19

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

131 *Ibidem*, p.18

De nombreux artistes contemporains privilégient ainsi tout processus qui ne serait pas la mise en scène d'un texte ou d'une œuvre dramatique préexistante. Ces processus s'élaborent avec toutes sortes d'éléments susceptibles de servir l'œuvre, sans hiérarchisation : danse, musique, jeu, vidéo, textes, écriture à partir d'improvisation, extraits, montage de textes hétéroclites. Cette refondation des procédés scéniques, où la place du texte et son utilisation sont repensées, engendre dès lors une grande mobilité et une grande instabilité dans lesquelles se niche une recherche de l'instant, du présent. Les artistes de la scène visent ainsi à atteindre à cette « performance qu'est le théâtre »¹³². Se faisant, Danan observe que ces théâtres instaurent un autre mode de représentation et se rapprochent d'un théâtre du *présenter*, du présent et de la présence. Il cite ainsi Deleuze qui parle du théâtre de Artaud en ces termes : « Etrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme [...] - et pour lequel Artaud avait choisi le mot « cruauté ».¹³³ Réflexions qui ont ensuite permis à Deleuze d'élaborer, dans *Différence et répétition*, sa propre conception du théâtre, entre « le mouvement de la Physis et de la Psyché »¹³⁴. Nous reviendrons sur cet aspect essentiel de la conception du théâtre selon Deleuze où se joue cette puissance de l'instant, au sein de la *Quatrième partie* (cf : I., 2. *Présenter au lieu de représenter*) en abordant une réflexion sur la question de l'incarnation et sur le théâtre du présenter, tel que l'a développé Jean-Frédéric Chevallier¹³⁵.

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

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

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

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

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

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

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

Faire cette incursion dans les réflexions de Danan au sujet de la place du texte sur la scène contemporaine, nous permet de pointer ce paradoxe du texte au sein de notre corpus qui regroupe à la fois des créateurs scéniques ou écrivains de plateau (Delbono, Orlin, Montet), des chorégraphes (Orlin, Montet) et un auteur dramatique, Koffi Kwahulé. C'est à partir de ce constat que nous envisageons la scène contemporaine comme une multiplicité de langages, dans laquelle le choix d'un corpus transdisciplinaire devient crucial pour être à même de décrypter les nouveaux enjeux et perspectives qui s'y jouent. Nous développerons cet aspect dans plusieurs chapitres de cette recherche¹³⁹.

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

137 *Ibidem*, p.55

138 *Ibid.*, p.57

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

3. De multiples représentations

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

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

3.1 Le corps virtuel ou le corps absent

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Le corps souffrant ou violenté

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

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

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

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

Selon Priscilla Wind¹⁴³, Josef Nadj travaille lui aussi sur ces frontières corporelles, faisant du corps scénique un corps-devenir en le confrontant violemment à diverses matières. Cette violence physique qu'il provoque permet une réhabilitation de la sensibilité corporelle en tant que résistance : résistance au contrôle, au policé, au normé et dénonciation aussi de cette violence sourde qui se déploie continuellement, sous des formes diverses, tout au long de l'histoire humaine. La violence exercée sur le corps, et sa monstration, peuvent placer ainsi le spectateur dans une relation cathartique avec la scène et ce qui s'y déploie. Elle pose également de manière frontale, quelquefois inacceptable et souvent fascinante, la relation tumultueuse entre l'animalité, l'instinct et la culture chez l'être humain.

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

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

3.3 Le corps "atypique"

D'après nous, envisager le corps atypique c'est penser d'abord le corps « type ». C'est chercher à définir une typologie du corps allant sur une échelle normée du moins au plus. Il est ainsi nécessaire d'installer une vision normée du corps et de donner ainsi à entendre qu'il y aurait des corps qui, en s'éloignant de cette vision, deviendraient atypiques. Un corps « type », c'est à dire standardisé et normalisé, ne peut s'affirmer, en effet, qu'en l'opposant à son contraire. Dans nos sociétés contemporaines et occidentales, le corps « atypique » est souvent pensé comme un corps déficient, handicapé, malade, petit, gros, maigre, dans un « trop » ou un « pas assez », un corps à la différence irréductible, un corps ex-centré. Il en va de même lorsqu'on réfléchit à la question de la norme en lien avec les appartenances et les identités sociales, sexuelles, religieuses ou ethniques. Comme aime à le dire le performer sud-africain Steven Cohen¹⁴⁴ dans une formule inclusive : « je suis blanc, mâle, juif et homosexuel ».

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

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

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

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

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

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

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

Eleni Papalexiou¹⁴⁶ note, dans un article sur Castellucci, que dans certaines langues, la notion du beau se superpose à l'idée du bon. En grec par exemple, *καλός* (kalos) signifie à la fois « beau » et « bon ». Il est complexe dans ces conditions de scinder ces deux notions, si ce n'est par un choc à la fois esthétique et sensoriel. Romeo Castellucci a une position très radicale à ce sujet et affirme que « c'est l'esthétique qui produit l'éthique ». Pour le metteur en scène, cette esthétique se définit par une expérience étrange et inattendue. Elle ne peut pas être vécue dans un cadre défini par la morale et l'homogénéité, mais plutôt là où devront être transgressées les limites, là où le spectateur devra se déplacer, au-delà des limites d'un regard normé et conformiste. Anne Waeles¹⁴⁷, philosophe, note que « l'exposition de corps souffrants et anormaux dans le théâtre castelluccien nous rappelle la vulnérabilité et la finitude de notre corps »¹⁴⁸. Castellucci souhaite ainsi dénoncer les corps aseptisés en découvrant par un mouvement iconoclaste, c'est-à-dire un mouvement qui détruit « la représentation du monde telle qu'elle nous est donnée et qui semble si souvent aller de soi, pour retrouver le corps originel. »¹⁴⁹

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

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

148 *Ibidem*, p.27

149 *Ibid.*, p.28

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

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

3.4 Le corps hybride

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

appréciée. Plus tard, le terme d'hybridité est devenu un terme courant, employé dans des contextes aussi différents que l'économie, les nouvelles technologies, la cuisine, la littérature ou encore les arts plastiques. Cependant, et jusqu'à notre époque, cette notion apporte avec elle de multiples paradoxes et ambiguïtés. La notion d'hybridité peut, en effet, véhiculer une pluralité de sens parfois contradictoires, occultant ou brouillant la spécificité des processus créatifs et des esthétiques à l'œuvre, notamment sur la scène contemporaine qui nous occupe. Le terme d'hybride, dans lequel peuvent être classées des œuvres scéniques très différentes, rend alors finalement compte d'une catégorie unique, tendant à occulter ou à aplanir la diversité des formes et des modes opératoires à l'œuvre dans les processus de création et dans les représentations corporelles présentes au sein de ces créations. Dans une perspective historique, en l'associant à l'émergence du discours post-colonial et à la critique de l'impérialisme culturel, le concept d'hybridité a canalisé finalement une réflexion et des tensions qui ont animé les recherches des Subaltern Studies¹⁵⁰ et des Cultural Studies¹⁵¹, dans les pays anglo-saxons et les pays du continent africain¹⁵² notamment, pour ces derniers, en menant une réflexion autour des arts contemporains africains, de leur place, leur légitimité, leurs esthétiques au sein des espaces muséaux et d'exposition de la scène internationale (voir à ce titre l'ouvrage de Nicolas Bourriaud, *Une esthétique relationnelle*¹⁵³, dont nous reparlerons en *Troisième partie*).

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

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

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

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

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

telle que nous la vivons aujourd'hui.

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

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

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

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

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

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

3.5 Le corps mutant ou corps augmenté

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6 Le corps cyborg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nous retrouvons également cette préoccupation homme/machine dans les écrits de Heinrich von Kleist¹⁶² dans un texte court, écrit au début du XIX^{ème} siècle, portant sur le théâtre de marionnettes. Dans ce texte, Kleist débute une conversation avec un danseur sur l'animation des marionnettes et tente de saisir en quoi celles-ci «possèdent la capacité de construire l'expérience du danseur, dans un jeu de projection et d'imitation de la nature mécanique de l'humain par le marionnettiste, puis, à travers l'objet ainsi conçu et animé, par le danseur lui-même»¹⁶³. Selon Becker, la marionnette évoquée par le danseur de Kleist serait un objet idéal. A contrario du corps humain dans sa matérialité et son opacité irréductible, elle est un objet libre, sans pesanteur. Elle n'est seulement soumise qu'aux impératifs du mouvement, en dehors de toute pensée, toute émotion, hormis celle de son opérateur (le marionnettiste). En ce sens, elle est un objet infiniment plus performant que l'humain (danseur ou acteur). Cette brève excursion dans le monde de la robotique au travers de la figure de la marionnette, se distancie cependant de la question du corps cyborg mais permet, malgré tout, de saisir les liens chaque fois plus ténus qui se sont instaurés entre l'humain et la machine.

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

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

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

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

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

3.7 Le corps grotesque

C'est à Victor Hugo¹⁶⁴ que reviendrait l'idée que le grotesque, associé à la laideur, appartiendrait à la nature, et impliquerait l'impossibilité de le dissocier du comique et du tragique. Le grotesque ne se contenterait pas ainsi d'établir une juxtaposition entre comique et tragique, il les poserait également dans leur indissoluble simultanéité. Le corps grotesque casse, de cette façon, la frontière entre le haut et le bas. Il est par là même un corps transgressif. Dans une perspective esthétique, comme le définit Pavis, c'est le grotesque qui ouvrirait un canal entre « la bestialité de la nature humaine et l'humanité des animaux »¹⁶⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.8 « Entre-deux corps » et corps poétique

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

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

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

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

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

170 *Ibidem.*, p.19

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

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

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

toutes ses métamorphoses possibles. Ces nouvelles images du corps permettraient ainsi d'entrer dans des écritures où habiterait une pensée du multiple, faisant le deuil du principe de pureté¹⁷⁴. De la sorte, cette multiplicité de corps engendreraient une pensée, une esthétique et une écriture du devenir, faites de contradictions, de modulations, de variations, d'oppositions et de successivité. Elles procéderaient d'une dynamique de l'écart et du détour, de la transformation et de la traduction, dans une oscillation permanente.

D'après nous, la pensée d'un « entre-deux-corps » pourrait se rapprocher de ce que l'anthropologue et metteur en scène Eugenio Barba nommait des corps « dilatés », comme nous l'avons vu précédemment¹⁷⁵. L'artiste en travaillant avec son corps, comme l'enseignait Barba mais aussi Lecoq, apprend à analyser et décomposer le geste pour le renouveler, le bouleverser, repensant ainsi la portée et la signification de son langage corporel. De la sorte, il s'éloigne ainsi peu à peu des clichés, des redites physiques et de ce qui ne fait plus sens¹⁷⁶, comme le souligne Annick Léger. Ce corps « dilaté » fait ainsi appel à l'imagination et aux passions chez l'interprète. Il s'excentre, de passages en métamorphoses et, par là, dépasse la représentation. Il en abolit les frontières. Le spectateur perçoit alors ce déplacement, qui lui offre un espace dans lequel l'imaginaire peut prendre tout son essor. Le spectateur est alors en mesure de sortir de lui-même, de son cadre de références, comme a du le faire l'interprète avant lui. Dans ce processus, nous pensons que le spectateur a la possibilité d'accéder à ce trouble qui pourrait le mener à cet état d'exaltation où l'être est comme transporté hors de lui. Il chemine ainsi dans un espace de sensations qui le mènera vers un espace poétique où nous postulons qu'il aura la possibilité de transformer sa vision du monde.

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

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

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

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

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

¹⁷⁷ Cf : *Troisième partie*, II., 2. *Résurgences baroques et scènes contemporaines*