Une pensée du déplacement

1. Mondialité et Relation

« Le voyageur est le témoin d'un « monde parallèle » où l'affect, sous ses diverses expressions, est vagabond, et où l'anomie a force de loi. »²⁹⁴

« Je ne dis pas que l'on choisit d'être dans l'errance, mais on peut avoir une propension à considérer l'errance non pas comme un manque mais comme une valeur. »²⁹⁵

Comme nous l'avons déjà abordé dans les chapitres précédents au sein de la Partie I, les caractéristiques du travail de Orlin, Delbono, Montet et Kwahulé ancrent leur écriture et leur esthétique dans l'espace fécond de l'entre-deux. Un espace qui devient indissociable d'un trouble du sujet qui leur permet d'accéder à une interrogation de leur propre identité et, par là, des identités qui habitent leurs créations. Ce trouble fait ainsi éclater les frontières intérieures, incitant à abandonner les certitudes²⁹⁶ : certitudes du langage et des mots, des représentations, d'un monde unique et clos sur lui-même. Leurs spectacles matérialisent de cette manière une « rupture de la quiétude et de la norme »²⁹⁷, comme peut l'énoncer Michel Maffesoli, renvoyant leur esthétique à des espaces de transition et d'entre-deux qui définisse aussi le caractère de l'errance : une quête d'autre chose, d'un autre lieu.

Dans les chapitres suivants, nous aborderons plusieurs aspects théoriques et conceptuels essentiels à l'élaboration d'une convergence entre esthétique de la scène, déplacements et rencontres induits par les processus de la *Mondialité*. Par cet intermédiaire, nous reviendrons sur différents éléments qui constituent les convergences entre les œuvres des artistes du corpus, tels que nous les avons abordé en *Deuxième*

294 Maffesoli Michel, *Le Voyage ou la conquête des mondes*, collection Paroles retrouvées, Paris, Éditions Dervy, 2003, p.16

295 Glissant Edouard, *Migrations et Mondialité*, entretien, propos recueillis par Landry-Wilfrid Miampika, le 29 juin 2002, in Revue Africultures N°54, *Afrique Tout-Monde – l'Afrique et la globalisation culturelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, janvier-mars 2003, p.10

296 Cf: *Deuxième partie*, I., 2., 2.2 *Identités mouvantes*

297 Maffesoli Michel, *Le Voyage ou la conquête des mondes*, op.cit, p.65

Partie. Ces convergences esthétiques ou de dispositifs scéniques seront croisées avec différentes notions qui relèvent du déplacement. En premier lieu, nous aborderons la figure de l'errant et la question de la frontière puis nous reviendrons sur la *Poétique de la Relation* et la *Mondialité* de Glissant. Nous nous dirigerons ensuite vers l'*esthétique du trouble*, développée par Dominique Berthet, afin de poser les jalons nécessaires à la compréhension des concepts suivants. Nous verrons ainsi la notion de *radicant* formulée par Bourriaud pour aller vers le processus de création anthropophage du mouvement culturel brésilien porté par De Andrade. Nous finirons cette partie par la formulation d'une nouvelle esthétique que nous avons dénommée esthétique de la *migrance*. Afin d'illustrer notre propos et les concepts qui l'habitent, nous soumettrons plusieurs analyses de pièces de notre corpus et plusieurs exemples qui ouvriront vers la pratique scénique.

Errances et frontières

« *L'expérience de l'errance transforme, comme tout moment fort de l'existence. Après, plus rien n'est pareil. Le regard que l'on porte sur les choses a changé...* »²⁹⁸

Ce regard nouveau que l'on porte sur les choses comme le formule Berthet est au cœur du travail des artistes du corpus. Glissant, pour sa part, détermine la figure de l'errant par un désir de connaissance du *Tout-Monde*²⁹⁹ dans son principe de mise en relation : « [...] dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur, ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais [...] »³⁰⁰. Cette inscription de l'artiste dans le concept de l'errance ouvre ainsi à cette totalité du monde qui déplace et engendre tout à la fois, en récusant une pensée *universalisante*.

Revenons alors quelques instants sur les parcours de ces artistes³⁰¹, à la fois d'ici et d'ailleurs, et dont les esthétiques se tissent au gré de cette errance à la fois physique,

298 Berthet Dominique, *Figures de l'errance*, Paris, collection Ouverture philosophique, Éditions de L'Harmattan, 2007, [Prologue], p.12

299 Pour Glissant, Le Tout-Monde est totalisant mais pas total, in *Traité du Tout-Monde*, *op.cit.*, p.22

300 Glissant Édouard, *Poétique de la Relation - Poétique III*, *op.cit.*, p. 33

301 Cf: annexes

mentale et artistique qui comme nous le rappelle le chercheur Dominique Berthet, « [...] est la quête incessante d'un ailleurs.»³⁰²

Koffi Kwahulé, originaire de Côte d'Ivoire et vivant depuis de très nombreuses années en France, se considère à la fois comme ivoirien, français et surtout parisien. Par ailleurs, il définit sa propre écriture comme étant largement influencée par des musiciens de jazz américains tels que Thelonius Monk, Jonh Coltrane ou Wynton Marsalis. L'écriture de Kwahulé puise ainsi dans les racines noires américaines tout en étant implantée également dans les mythes originaires de la Grèce antique, dans les figures bibliques ou encore dans la parole du griot africain, comme nous avons pu le voir dans la *Deuxième Partie*.

Robyn Orlin, elle, est originaire d'Afrique du Sud et vit depuis plusieurs années à Berlin, en Allemagne. Ses créations sont le plus souvent représentées en Europe, et notamment en France. Son travail porte surtout sur des sujets ayant trait aux histoires de vie de ses danseurs-performers originaires pour beaucoup du continent africain, ou sur l'histoire culturelle et sociale de l'Afrique du Sud. Ses spectacles ouvrent en même temps à une réflexion élargie sur le post-colonialisme, le racisme, la maladie, notamment le sida, le genre ou encore les stéréotypes. Autres tissages, autres processus de créolisation.

Bernardo Montet, de son côté, est né en France d'un père Guyanais et d'une mère vietnamienne. Il a passé toute son enfance et son adolescence entre le Tchad et le Sénégal. Il hérite ainsi à la fois d'une pensée de l'errance (par l'origine de ses parents et par ses déplacements durant son enfance), et la fois d'une « idée insistante que, par ses ancêtres, ses origines sont africaines. »³⁰³ Il vit aujourd'hui à Morlaix, dans le Finistère. Son travail porte sur la conscience des corps, la résistance, la mémoire, le colonialisme et les identités. Au sein de ses pièces, l'écriture des corps se forme dans une dimension à la fois politique et poétique des corps où se rejoue nos humanités, dans toute leur complexité, à la fois sauvages et douces, violentes et civilisées, amères et remplies

³⁰² Berthet Dominique, *Figures de l'errance*, op.cit., p. 11

³⁰³ Geneviève Vincent, sous la dir., *Bernardo Montet*, op.cit., p.5

d'espoir.

Pippo Delbono est le seul qui est né et qui vit dans son pays d'origine, l'Italie, de parents italiens. Il est cependant, à la suite de Pier Paolo Pasolini (dont il revendique la filiation, comme nous le verrons), en rapport avec tous les lieux du monde, Italie comprise, et se faisant il se considère lui aussi dans une situation d'exil et d'errance. Dans le sens où le formule Berthet : « Long périple à la recherche de ce lieu acceptable dont l'inattendu, l'inconnu et l'errance sont les composantes. Dans cette errance, l'objectif n'est pas de se perdre mais au contraire de se trouver.»³⁰⁴ Nous pourrions ainsi définir l'errance de Delbono comme un déplacement immobile. Nous devons également prendre en compte, comme nous l'avons déjà évoqué son partenaire de toujours à la scène, Peppe Robledo (argentin et exilé en Europe au moment où la dictature faisait rage dans son pays). C'est par lui également que le travail de Pippo Delbono est traversé par des questionnements sur l'exil et la frontière. De *Il Tempo degli Assassini* (1987) à *Vangelo* (2015), en passant par *Esodo* (2000) ou *Guerra* (1998), l'écriture de Pippo Delbono explore cette question et allie cette première exploration à la question de la frontière au sens large, qu'elle soit scénique, langagière ou esthétique.

Selon Maffesoli³⁰⁵, la figure de l'errant, devient dans ses déplacements, le témoin d'un monde parallèle. Il représente l'étrangeté et l'imprévisible. Il ne fait, en effet, vraiment partie ni d'un espace ni d'un territoire. Il évolue dans un espace de l'entre-deux composé d'imprécisions, de labilité, de passages et d'instantanés de contact. La figure de l'errant renvoie ainsi à la métaphore du passeur, constructeur de passerelles entre les mondes.

La question de l'errance, quelle soit physique, métaphysique, philosophique ou esthétique requiert un questionnement et une nécessaire transgression de la frontière – celle-ci ne pouvant se concevoir qu'en envisageant d'abord la sédentarisation. Ce que nous avançons ainsi dans cette recherche, c'est que l'expérience de l'exil et de l'errance ouvre à un autre regard, à d'autres procédés de création, à des esthétiques particulières

³⁰⁴ Berthet Dominique, *Les figures de l'errance, op.cit.*, p. 11

³⁰⁵ Maffesoli Michel, *Le Voyage ou la conquête des mondes, op.cit.*, p.16

où sera remise en question et transgressée l'idée de frontière, et donc l'idée de territoire. Cette expérience de l'exil, de l'errance et de la frontière (qui en découle) détermine un vacillement identitaire mais aussi un vacillement de la perception. Les contours ne cessent alors d'être redéfinis tout au long de cette expérience. C'est ce que, reprenant le terme de Glissant, on pourrait nommer une « pensée du tremblement qui s'accorderait aux vibrations et aux séismes du monde »³⁰⁶, là où se joue l'irrésolu, le doute, l'ambiguïté et le bouleversement : le *Chaos-monde*³⁰⁷.

« Chercher à saisir ce qui nous arrive dans notre désorientation et dans notre dislocation, une façon de chercher à nous saisir nous-mêmes en plein déplacement, en plein vol ou en pleine errance ».³⁰⁸

La philosophe Manola Antonioli cite cette phrase de Jean-Luc Nancy, dans *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*³⁰⁹, mettant ainsi en exergue dans une filiation à la fois deleuzienne et glissantienne, les mécanismes de *territorialisation* et de *déterritorialisation* à l'œuvre dans notre contemporanéité où la pensée de l'errance semblerait s'imposer pour penser notre modernité, inscrite dans le *Chaos-monde*. Cette pensée de l'errance, dans son déplacement à la fois physique et mental, devient ainsi porteuse d'une évolution du regard : regard de l'autre et de soi, regard de soi sur l'autre, et de l'autre sur soi. Dans ce va-et-vient, où évolue l'imaginaire, se trouverait le creuset d'une nouvelle identité qui, pour Glissant, ne serait plus perçue alors comme identité fermée mais plutôt comme identité relationnelle. Cette identité devient donc mouvement, et se construit dans l'étendue. Glissant cite Segalen en affirmant que dans ce déplacement « [...] la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire et la connaissance poétique »³¹⁰. Il rajoute que la reconnaissance de l'autre en fait une constituante esthétique, « le premier édit d'une véritable poétique de la Relation. »³¹¹

306 Glissant Edouard, *Philosophie du Tout-Monde*, conférence, dans le cadre du séminaire de l'ITM, Paris, Espace Agnès B, 30 mai 2008. URL: <http://www.edouardglissant.fr/penseedutremblement.html>

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

308 Nancy Jean-Luc, *L'espèce d'espace pensée*, [Préface], in Benoît Goetz, *La Dislocation*, Paris, Éditions de la Passion, 2001, p.13

309 Antonioli Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, collection œuvres philosophiques, Éditions L'Harmattan, 2003, p.252

310 Glissant Édouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p.42

311 *Ibidem.*, p.42

Une Poétique de la Relation

« *La Poétique de la Relation se construit sur un nouvel art poétique où tous seraient de véritables exotes pour comprendre le cheminement à faire ou à refaire du Un au Multiple [...].* »³¹²

Pour Glissant, la pensée de la Relation implique de «[...] de favoriser des lieux de passage, dans ces «pays-mêlés, où les espèces se mélangent, où les routes sont incertaines, où les montagnes soudain s'aplatissent et les rivières prennent le goût de la mer.»³¹³ Comme nous l'avons vu plus haut, la figure de l'errant participe donc de cette pensée relationnelle et, dans ces « pays-mêlés » qu'elle traverse, récuse l'idée d'une pensée de la racine unique. Comme nous l'avons remarqué en *Première Partie*, et à la suite de Deleuze et Guattari qui avaient eux-mêmes critiqué la notion de racine, Glissant valorise plutôt la notion de rhizome. Manola Antonioli se range également à cette notion, à la suite de ces penseurs de la déterritorialisation et de la *Mondialité*, en avançant que « le rhizome est une des déclinaisons possibles des archipels à venir, et la philosophie de la déterritorialisation est une pensée tremblante et incertaine qui, depuis un récent passé, nous aide à comprendre les mutations et les « catastrophes » en cours dans notre présent. »³¹⁴

Plonger à la fois dans la *Mondialité* conceptualisée par Glissant et dans une poétique de la *Relation*, c'est donc débiter une réflexion sur la question de soi et de l'autre, de l'intime et du collectif, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'Un et du Multiple. En nous aidant également de la pensée de la philosophe Jeanine Hortonéda³¹⁵, nous avançons donc qu'«être soi» ne serait pas statique et immobile mais plutôt mobile et instable, ce qui engendrerait plutôt un «devenir soi». Cet aspect nous semble essentiel pour comprendre les mutations dans les représentations de corps et d'identités mais aussi dans les mutations esthétiques de la scène contemporaine. Nous pourrions, en effet, envisager l'idée de l'identité de façon poreuse et flexible dans une nécessité de

312 Ferreira de Brito Antonio, *De la Geste de domination à la Poétique de la Relation*, Porto, p.p 135-158, in Revista da Faculdade de Letras: Linguas e Literaturas, série II, vol.8, 1991, p.139

313 Glissant Édouard, *Un long emmèlement*, Ouverture à *Temps Mêlés* de Julieta Hanono, Editions Manuella, 2009, p.7, in Wald Lasowski Aliocha, *Edouard Glissant – penseur des archipels*, Paris, Éditions Pocket, 2015, p. 39

314 Antonioli Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, op.cit. p.257

315 Hortonéda Jeanine, *Utopie et hétérotopie. En quête de l'intime*, Revue *Empan* 2010/1 (n° 77), p. 69-78. DOI 10.3917/empan.077.0069

mouvement et de rapport, dans un entrelacs permanent entre soi et les autres. Au sein de cette pensée relationnelle, les frontières entre extérieur et intérieur deviendraient alors mouvantes, et à réinventer de manière permanente.

La *Poétique de la Relation* est ainsi pour nous le moyen de créer une nouvelle grille de lecture mais aussi un outil de traduction pour appréhender les enjeux esthétiques des écritures des artistes de notre corpus. Ces outils conceptuels nous aideront à réfléchir aux mutations à l'œuvre sur la scène contemporaine pour en dégager de nouvelles lignes à la fois pratiques et théoriques, qui nous mèneront jusqu'à la dernière partie de cette recherche.

Il a à noter que Glissant envisage l'exercice de la traduction comme un « art de la fugue », un « renoncement qui accomplit ». Il donne notamment l'exemple de l'acte de traduction d'un poème dans une autre langue. Dans cet acte, il y a renoncement à une grande part de « son rythme, de ses structures secrètes, de ses assonances, de ces hasards qui sont l'accident et la permanence de l'écriture. »³¹⁶ L'art de traduire, selon Glissant, apprend ainsi l'art de l'esquive et de l'approche, l'art de l'effleurement, et la pratique de la trace. Cet art s'érige contre les pensées de système et les certitudes en privilégiant l'incertain, en ramassant « l'imprévisible du monde. »³¹⁷ C'est donc dans un « droit à l'opacité »³¹⁸ que se composeraient et se traduiraient les imaginaires des artistes de notre corpus, préservant ainsi l'hétérogénéité du *Divers* dans lequel leurs écritures s'inscrivent.

1.1 Esthétiques du trouble

Effacer ou dissoudre les limites, abolir les frontières et débiter une errance esthétique qui mêlerait influences et langages, autant que langues et courants artistiques, c'est se diriger vers une esthétique de l'opacité, de l'hybridation et du trouble. Dans l'abolition d'un cadre défini, d'une catégorie établie, les certitudes se floutent, comme

316 Glissant Édouard, *Traité du Tout-Monde*, op.cit., p. 28

317 *Ibidem*, p. 29

318 *Ibid.*, p.29

nous l'avions déjà remarqué dans notre introduction au travers de la pensée de Berthet.

Nous revenons sur l'esthétique du trouble dans cette partie dédiée à la *Mondialité* et à la *poétique de la Relation* car nous pensons, à la suite de Berthet, nécessaire cette prise en compte du trouble esthétique dans l'approche critique des processus de création contemporaine. A ce stade de notre recherche, il est en effet clair, que les œuvres de notre corpus relèvent d'une résistance aux catégories qui amorce, se faisant, la création de nouveaux espaces de perception et de réception dans lesquels le trouble a une place prépondérante.

La post-modernité, désignée comme telle dans les années 1980-90, avait donné lieu à une « ère du vide », selon Scarpetta³¹⁹, dans laquelle avait disparu les notions de subversion et de transgression. De l'art comme engagement et combat qui caractérisait les mouvements d'avant-garde, nous étions passés à un art et une esthétique de l'acceptation. Entre les avant-gardes et le post-modernisme, Scarpetta percevait cependant un espace alternatif duquel émergeait une esthétique du trouble. Cette dernière introduisait un « coefficient d'impureté et de déstabilisation »³²⁰ en trichant avec les codes, en perturbant les orthodoxies et en fissurant les conformismes. Une posture artistique de résistance en somme qui, selon Berthet³²¹, serait toujours pertinente dans certaines productions artistiques actuelles. Les artistes s'inscrivant dans cet espace de résistance aborderaient ainsi la question essentielle de la production d'une œuvre comme vecteur d'un trouble déstabilisateur pour le regardeur (ou le spectateur dans le cadre d'œuvres scéniques). Cet art du trouble détournerait ainsi les normes et les codes, suscitant des dérapages et des glissements, à la fois d'ordre esthétique, sémantique et symbolique. Nous rejoignons Berthet également sur l'importance qu'il accorde à la question du corps dans cet art du trouble où nous repérons ce qui nous avez déjà occupé dans la *Première Partie* avec la notion de corps hybride.

Dans ces nouvelles représentations de corps, nous avons noté que la notion d'hybridité nous amenait dans des espaces énigmatiques où les normes et les codes corporels étaient remis en question. Se côtoyaient dès lors, dans un emmêlement

319 Scarpetta Guy, *Le trouble*, Art Press Spécial, 20 ans, *l'histoire continue*, Hors-Série n°13, 4ème trimestre 1992, p.134

320 *Ibidem*, p.134

321 Berthet Dominique, *Art et société: au risque du trouble*, p.p 65-76, in D. Berthet, sous la dir., *Esthétique du trouble*, *op.cit.*, p.67

hétérogène, hétéroclite et hétérodoxe, l'humain et la machine, le laid et le beau, le désir et le dégoût, la douceur et la violence, l'érotique et le morbide, l'épuré et le baroque ou encore le monstrueux et le sublime³²². Au travers de cet emmêlement, ce qui est soulevé relève, selon nous, de l'inconstance, du débordement et de la métamorphose, comme valeur intrinsèque de l'humanité.

Dans les œuvres du corpus, nous saisissons ce trouble à la fois dans les corps qui traversent les spectacles mais également dans les langages multiples qui en se décloisonnant fusionnent à la fois dans les processus de création et dans la finalisation scénique. Les artistes jouent ainsi sur le décalage, l'ambiguïté, l'incertitude, l'étrange, voir l'extravagant.

Le trouble chez Pippo Delbono

Ces nouvelles images et représentations troublantes du corps ont pu suscité chez le spectateur des réactions de rejet violent comme nous l'évoquions avec le travail de Pippo Delbono. Les spectateurs étaient choqués, offensés, ulcérés par ces images qui déplaçaient les codes à la fois du « beau » et du théâtre, comme en témoignent les nombreuses réactions lors des apparitions et du jeu scénique de Gianluca Ballaré ou encore de Bobò. Se pose ainsi la question que nous avons déjà posée lors de la présentation du corps « atypique » ou normé, dans la partie dédiée aux représentations de la scène contemporaine. Nous avons souligné à ce moment-là que penser le corps comme « atypique » c'était d'abord devoir penser le corps « type », comme normé et standardisé. Dans ce cas, notre perception du corps « atypique » devait se baser sur une typologie du corps cheminant sur une échelle normée, du moins au plus. Il y aurait donc des corps qui, en s'éloignant de l'échelle de la norme et du standard, deviendraient atypiques. Dans nos sociétés contemporaines occidentales, le corps « atypique » est souvent pensé comme un corps déficient, handicapé, malade, petit, gros, maigre, dans un « trop » ou un « pas assez ». Il est donc un corps qui transgresse et déborde la norme et de cette manière trouble celle-ci, tout en troublant notre perception. Nous notions

322 Cf. *Première Partie*, I. 3., *Corps atypique et Corps grotesque*

également que lorsqu'on réfléchit à la question de la norme, il en allait de même avec les appartenances et les identités sociales, sexuelles, religieuses ou ethniques.

Pippo Delbono questionne donc les normes en troublant notre perception. Ses spectacles s'attaquent ainsi à tout discours, tout allant-de-soi, toute représentation mettant en jeu l'apparence et l'identité normées qu'elle soit artistique, culturelle, sociale, religieuse ou sexuelle : nudité, corps différents, corps malades (rappelons-nous également de Romeo Castellucci qui va encore plus loin dans la présentation de ces corps-là), corps profanes (travestis, putains, fous) et corps sacrés (la Vierge, le Christ, les ecclésiastiques, les personnalités politiques). Ses pièces regorgent d'écarts et d'emmêlements où la norme est déconstruite. De la sorte, Delbono questionne l'altérité nécessaire à une résistance au discours unique dominant.

Nous avons remarqué précédemment que cette posture contestataire réfléchissait ainsi à l'altérité dans toutes ces dimensions visibles, et dans tout ce qu'elles pouvaient véhiculer comme visions et appréhensions du monde, différentes de la notre. Pizzinat³²³ résumait bien ce trouble qui pouvait prendre les spectateurs en soulignant que ces « corps atypiques » étaient comme des miroirs de nous tous, dans lesquels nous nous regardions sans masque, sans le fard de l'injonction à atteindre une beauté marchandise et standardisée.

Umberto Eco, dans *Histoire de la laideur*, cite le fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud, en rappelant que celui-ci admettait qu'en art « [...] il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas. »³²⁴ Il suffit en effet de déplacer, de subvertir les normes en vigueur de la vie quotidienne, pour nous retrouver face à d'étranges anomalies où se meuvent des corps et des visages différents, comme ont pu les peindre par exemple Otto Dix ou James Ensor. Si nous accentuons encore ce déplacement en y ajoutant du frivole, du sexy, du raffiné, du dandysme, de l'excessif ou encore un jeu trouble autour de la question du genre, et nous obtiendrons alors des esthétiques *Camp et Trans*³²⁵, comme le démontrent aussi les spectacles de Robyn Orlin, qui se rapprochent beaucoup, d'après nous, de la pensée

323 Pizzinat Baptiste, *Ce corps atypique que nous avons tous*, op.cit., p. 50-53

324 Eco Umberto, *Histoire de la laideur*, sous la dir., Paris, Éditions Flammarion, 2011 [pour la présente édition en version française] (2007), p.320

325 Cf. voir également p.266

contestataire de Delbono sur la question des représentations du corps.

Le travail des artistes scéniques, s'inscrivant dans une esthétique du trouble, se situent et grandissent ainsi dans une zone de conflit, et se faisant, construisent des objets de résistance à la pensée dominante dans le but d'étonner, de déstabiliser et finalement questionner la réalité qui nous entoure. Les esthétiques du trouble, hostiles à la transparence et à l'ordre, nous renvoient à l'impureté, à l'indocilité, à une perturbation du *status quo*, à une lutte contre les allant-de-soi et les conformismes. Elles s'inscrivent de la sorte dans la poétique défendue par Glissant qui fait de l'équivoque, de l'énigmatique, du profus, de l'opacité et de la créolisation les fondamentaux du principe esthétique de la *Mondialité*.

Il nous semblait ainsi essentiel, en ce début de *Troisième Partie* où nous déploierons différents aspects conceptuels qui participent à la constitution d'écritures du déplacement, de poser les principes d'une esthétique du trouble nous permettant de mieux évaluer et comprendre les éléments à suivre.

Petite éloge du conflit: une posture éthique du trouble

Nous voudrions nous arrêter quelques instants, afin de conclure ce chapitre dédié à l'esthétique du trouble, sur la mise à jour des conflits dans ce qui ne relève pas du « même » mais dans ce qui introduit à une pensée du *différend* (de la controverse) et de la différence. Le conflit tel que nous l'utilisons ici se matérialise, comme nous l'avons vu plus haut, dans l'acceptation d'un sentiment d'étrangeté, d'une anomalie, d'une particularité inhérente à ce qui est autre que soi.

Cette mise en lumière de la notion de différend ou de conflit, vise le dévoilement, le surgissement du divers. On pourrait le percevoir comme ce qui déborde de l'autre, pour arriver jusqu'à soi. C'est également, et par extension, une mise à jour de la déviance, de ce qui n'appartient pas à la norme, à l'attendu. Cette posture, que nous

venons de voir en tant que productrice d'objets esthétiques, peut relever aussi d'une posture éthique. Elle devient alors tentative de porter un regard sans crainte sur cette part non maîtrisable de l'humain, de l'autre, sans chercher à la formater. Mettre à jour le conflit sans le craindre suppose, selon Angélique Del Rey et Miguel Benasayag³²⁶, de ne pas chercher à dominer les contradictions ou les différences, de ne pas les réduire à une dimension d'affrontement pur et simple, diminuant de la sorte la dimension créatrice propre au conflit. C'est ainsi, rajoutent Del Rey et Benasayag, ne pas aller « dans le sens de la norme dominante, d'emblée considérée désirable par tous »³²⁷. Nous pourrions ainsi avancer que les écritures de Kwahulé, Montet, Orlin et Delbono relèvent également d'une éthique du conflit dans le sens où elles mettent à jour justement cette complexité de l'autre et sa mise en jeu dans la relation avec autrui. Nous verrons notamment un des possibles de cette éthique du conflit dans le chapitre *Le processus de création anthropophage : du totem au tabou*³²⁸.

En s'appuyant sur cette approche du conflit définie par Del Rey et Benasayag, il est possible de formuler l'idée d'une conscience de corps et d'identités complexes et pluriel(le)s ; conscience qui passe par la révélation de ce qui fonde l'humain, pétri de forces contradictoires, mélange de clair-obscur. Selon les deux philosophes, ces forces ont cette capacité de cohabiter en un seul corps, un seul individu, et représentent ainsi toute la complexité du corps collectif, c'est à dire de la société. Cette conscience particulière évolue dans le monde du sensible : sens, émotions, forces et tensions qui la meuvent. Une conscience de la marge, de l'écart, de l'entre-deux qui sont autant d'éléments qui cherchent leur complétude, sans jamais l'atteindre. L'éthique du conflit contient ainsi des éléments de désirs, de ravissement, de souffrance et de jouissance, d'émotions multiples, de sensations opaques et de contraires qui peuvent coïncider, le temps d'un controversé, d'une rencontre, d'un échange, d'une étreinte, d'un banquet cannibale (comme nous le verrons plus loin), lors d'un processus de création. C'est donc envisager la rencontre, la relation dans un constant recommencement pour appréhender l'autre, en sachant que l'autre sera toujours différent. Après avoir posée comme élément

326 Benasayag Miguel, Del Rey Angélique, *Eloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p.42

327 Benasayag Miguel, Del Rey Angélique, *op.cit.*, p.43

328 Cf. *Troisième Partie*, I., 1., 1.4

critique la perspective combinée d'une esthétique du trouble et d'une éthique du conflit, nous reviendrons maintenant à la pensée glissantienne pour préciser davantage ce qui, au sein des œuvres du corpus, pourrait être défini comme œuvres *archipéliques*.

1.2 Des œuvres *archipéliques*

Nous avons déjà noté que le contexte particulier de rencontres et d'interactions accélérées, propre à notre modernité, participent à augmenter l'afflux de nouvelles influences et de nouveaux modes opératoires qui participent ainsi à l'élaboration de nouvelles esthétiques. En *Deuxième Partie*, dans les chapitres *Esthétiques de l'entre-deux et à la transdisciplinarité*, *Identités mouvantes* et *Fragmentation, rythme et structure*, nous avons remarqué cette prédominance des flux et des interactions accélérés comme autant de nouveaux moteurs pour les processus de création des artistes du corpus. Ces différentes caractéristiques permettent, en outre, de penser les œuvres de notre corpus au travers de la pensée *archipelique*³²⁹, conceptualisée par Glissant.

La scène contemporaine, en effet, se diffracte et se fragmente en de multiples styles et langages, à l'image d'une société qui produit, par la vitesse de ses échanges, une pluralité de représentations de l'Autre. Dans ces espaces *archipéliques*, les œuvres créées effectuent des traductions, c'est à dire qu'elles se réinventent, se réactualisent et interprètent avec les imaginaires multiples dont elles sont issues. L'importance dans ce processus est l'activation nécessaire à un imaginaire du croisement qui relève d'une opération de créolisation, incluant l'idée d'emmêlement et de passage ; idée donnée par la figure de l'errant que nous avons vu plus haut.

Sous cet angle inédit, les œuvres créées projettent des éléments qui relèvent de la dérive, de l'écart, de l'hybridation et de l'interstice. Pour elles, la division des genres, des styles, des langages n'existe pas. Elles deviennent de la sorte *archipéliques*. Elles se fraient des chemins dans une relation nouvelle entre les cultures, les corps, les écritures,

329 Glissant appelle «pensée archipelique» une «pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture.», in *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 43-44

les langues et finalement les représentations que l'on se fait de tout cela. Sous cet angle, la scène contemporaine peut ainsi se présenter comme un véritable laboratoire où il est possible d'expérimenter et de traduire des aspects contradictoires et fragmentaires, multiples et opposés dans une multiplicité de procédés et de références. L'expérience du déplacement des artistes de notre corpus - que nous pensons à la fois dans son aspect physique, mental et artistique – permet de se diriger vers cette recherche de nouveaux territoires esthétiques et d'écritures. Wald Lasowski, en parlant de la pensée de Glissant, note que le cœur de sa philosophie permet de «Penser l'ouverture multiple du processus – ses possibles, ses devenirs, ses souterrains nomades, ses virtualités, ses imaginaires [...]»³³⁰. Ce qui impliquerait de mettre en place un double dispositif, à la fois approche de l'espace (l'étendue) et approche du temps (l'inattendu).

Les œuvres *archipéliques*, comme nous avons décidé de les nommer ici, sont donc des œuvres à la fois ancrées dans une esthétique particulière, dans une expérience propre à chaque artiste, et à la fois reliées à de multiples ancrages, de multiples mouvements, dans un aller-retour entre plusieurs identités, langages et cultures. Ces œuvres s'ouvrent de cette façon à la possibilité de l'ordre et du désordre, de la mesure et de la démesure, des réalités complexes de notre époque. D'après Jean-Pol Madou, au sujet de l'œuvre de Glissant et de celle de Segalen, il y aurait :

«[...] continuité de l'œil et du paysage, en entremêlement de nerfs optiques et de rhizomes à même la chair du monde.»³³¹

Dans les œuvres des artistes de notre corpus nous voyons l'expérience du déplacement et de l'errance qui autorise l'amorce d'une relation, et enjoint à réorganiser notre imaginaire, non pas dans le renoncement ni le rejet, mais plutôt dans l'acceptation du mouvement, de l'entremêlement et de la complexité du Divers. « [...] La pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté.»³³²

330 Wald Lasowski Aliocha, *Edouard Glissant – penseur des archipels*, op.cit., p. 137

331 Madou Jean-Pol, *Le Germe et le Rhizome: Segalen et Glissant*, in *Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure*, sous la dir. de Cavallero Claude, Chambéry, Editions Université de Savoie, 2011, p.74

332 Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p. 31

Dans notre chapitre dédié aux *Identités mouvantes*, nous avons évoqué l'image du carrefour qui pourrait se rapprocher de la pensée *archipélique* glissantienne, comme autant d'îles tissant des croisements, reliées les unes aux autres, à la fois dans leur spécificité et dans leur connexion, et tissant un entrelacs de multiples territoires. Dans cette pensée *archipélique*, la question du carrefour est partout puisque chaque point (chaque île) se relie à un autre et devient ainsi, chaque fois, lieu de croisement. Ceci nous semble alors inséparable de la notion combinée de flux, de rythmes et de fragments, composant une totalité que Glissant nomme le *Tout-Monde*. La pensée *archipélique*, s'étalant dans l'étendue en de multiples rhizomes, donne ainsi une belle traduction de l'image du réseau dont nous parlions tantôt ; réseau qui figure le caractère de notre modernité mondialisée.

« Lieux qui se joignent par mille bords, se connaissent sans codes, s'émeuvent par-delà les anciens impossibles. Des imaginaires qui font dérive, et s'entrecroisent par dessus les océans, au-dessus des frontières, dans le silence ou dans l'émoi des dieux. »³³³

Carne de Bernardo Montet : une mise en relation

Dans l'intermezzo II de cette recherche, il était question d'un des derniers spectacles du chorégraphe Bernardo Montet, *Carne* (2017), pièce pour cinq danseurs. Nous y revenons maintenant. La création de ce spectacle opère selon une pensée *archipélique* et donne une belle illustration de ce que les artistes contemporains peuvent relater et traduire avec leur propre langage ; ceux-là étant constitués de traces, de trajectoires et de croisements, tissant une trame entre l'ici et l'ailleurs, l'aujourd'hui et l'hier, à la fois dans l'étendue (l'espace) et l'inattendu (le temps). C'est en ce sens que l'on peut parler de créations métisses, là où se trouvent des adaptations qui tout en entretenant une mémoire font fructifier une trace « non pas à proprement parler de l'origine, de l'original ou de l'originel mais de ce qui a permis de parvenir aux formes nouvelles d'aujourd'hui »³³⁴. A la fois traces et traductions de celles-ci.

333 Glissant Edouard, Chamoiseau Patrick, *L'Intraitable Beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, Paris, Éditions Galaade, 2009, p.48-49

334 Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissages – de Arcimboldo à Zombi*, op.cit., p. 49

*Carne*³³⁵ de Bernardo Montet est un questionnement d'abord sur la disparition, celle d'une culture, d'un système de pensée, d'une métaphysique, d'une cosmogonie. Elle s'articule autour d'une pensée du corps dans ce qu'elle a de ritualisé, de construit au travers des danses et des ornements corporelles, passant notamment par la transe, caractéristique du travail chorégraphique de Montet. Ce dernier est parti d'une population et d'une culture aujourd'hui disparue (le peuple Selk'nam), ancrées auparavant sur la Terre de feu en Argentine, pour aborder la question du « tremblement », pensée élaborée par Glissant.

*« A la fois communauté, groupe, ensemble d'histoires, d'identités et de corps, à la fois individualité qui se cherche en luttant, dans un glissement permanent entre refus et acceptation. Corps qui dessinent dans l'espace le besoin de résister ou de se fondre. Perpétuelle contradiction de l'humain : survivance et effacement. »
(Intermezzo III)*

Qu'est-ce qui relie cette culture, ces femmes et ces hommes disparus aujourd'hui à ce chorégraphe français, formé à la danse contemporaine en Europe et au Butô, au Japon, si ce n'est ce parcours de l'errance et cette mise en Relation qui constitue notre contemporanéité, que Glissant nomme à la fois poétique de la Relation et *Mondialité*? Qu'est-ce qui fonde ce besoin, cette urgence de dire ce qui n'est plus, ce qui est ailleurs, ce qui, a priori, ne serait pas inscrit dans le cadre de référence immédiat de l'artiste ? La mise en marche du processus de création découle d'un nécessaire questionnement sur ce qui fonde la réalité et nécessite une transformation, une sublimation de cette dernière. Le processus de création réagit ainsi à une nécessaire remise en question de cette réalité. Elle se nourrit d'ajouts, d'influences, de surprises, de questionnements qui restent sans réponse mais qui insufflent à l'artiste le besoin de créer. C'est dans ce sens que l'artiste s'inscrit dans cette pensée de la trace et de l'errance, cette poétique qui passe par le « lieu commun » et la pensée du tremblement.

Cette pensée et cette poétique sont soulignées, et se font ainsi plus effectives, lorsque les artistes mettent en place cette errance inscrite dans la *Mondialité*. L'œuvre de Montet, qu'illustre bien la pièce *Carne*, opère dans ce processus qui mêle la matière du monde, conjoint les cultures - celles d'hier et celles d'aujourd'hui - et entretient une relation entre plusieurs espaces, plusieurs zones culturelles, convoqués en un lieu de

335 Entretien avec Bernardo Montet sur son spectacle *Carne*: <https://vimeo.com/207296344>

rencontre (qui est l'œuvre artistique). Il en résulte un inattendu, un imprévisible de la rencontre où Montet, par exemple, questionne à la fois la complexité de l'humain mais aussi l'esthétique de la danse dans laquelle ses danseurs évoluent. Leurs corps, venus de tous les horizons, habitent la scène de leur histoire et traduisent, par leur présence spécifique, l'histoire d'une population disparue, en l'excédant, en la sublimant. Montet fait ainsi entrer en nous (le public) un renouvellement de temps, d'espaces et de lieux perdus. Il en présente une autre ouverture, une relecture, une traduction enfin qui illustre l'urgence, comme l'enjoint Glissant, de prendre en compte la «diversité démesurée du monde»³³⁶.

*« Il y a un besoin profond de suspendre le temps, de réactualiser notre rapport au monde pour être à nouveau contemporains des vivants, d'ouvrir grand les yeux. »*³³⁷

Nicolas Bourriaud, dont nous allons explorer la pensée dans le chapitre suivant, évoque pour sa part, en parlant de la possibilité d'un *art relationnel*, la mise en œuvre à la fois d'une discussion illimitée avec le monde et d'une durée à éprouver:

*« La possibilité d'un art relationnel (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique et privé), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne [...]. Elle (l'œuvre d'art) se présente désormais comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée. »*³³⁸

Au sein de leurs œuvres, Montet, Orlin, Kwahulé ou Delbono retranscrivent cet *art relationnel* dans toute la complexité des cultures et des interactions humaines. Ils réfléchissent au bouleversement et à la fragilité de notre contemporanéité. Ils participent de cette manière à l'émergence de nouvelles esthétiques et, se faisant, mettent en place de nouvelles grilles de lecture selon des critères de « coexistence » que Bourriaud définit comme « la transposition dans l'expérience vécue des espaces construits ou représentés par l'artiste, la projection du symbolique dans le réel. »³³⁹

336 Glissant Edouard, *Traité du Tout-Monde*, op.cit., p.229-230

337 Montet Bernardo, extrait, texte de présentation sur le site de la cie Mawguerite, pour sa pièce *Carne*: <http://www.ciemawguerite.com/pièces/carne/>

338 Bourriaud Nicolas, *L'Esthétique Relationnelle*, op.cit., p.p 14-15

339 *Ibidem*, p.86

1.3 *Radicant* et nomade: voyages et traductions

«Chercher à saisir ce qui nous arrive dans notre désorientation et dans notre dislocation, une façon de chercher à nous saisir nous-mêmes en plein déplacement, en plein vol ou en pleine errance». ³⁴⁰

Nous avons évoqué plusieurs fois dans cette recherche cet élément central qu'est la question de l'errance, qu'elle soit physique (territoriale) ou symbolique (imaginaire), dans ce que nous pensons être un des facteurs de l'émergence de nouvelles esthétiques scéniques. Nous l'abordons maintenant au travers de la pensée du critique d'art Nicolas Bourriaud et de la philosophe Manola Antonioli qui peuvent, tous deux dans le champ qui leur est propre, contribuer à cerner davantage notre objet de recherche en l'enrichissant de leurs apports conceptuels. Par le biais de Nicolas Bourriaud, d'une part, nous aborderons la notion du *radicant* comme outil critique pour penser les œuvres contemporaines. Et d'autre part, par le biais de Manola Antonioli, nous approcherons les notions de déterritorialisation et de re-territorialisation, empruntées à Deleuze et Guattari.

Ligne de fuite selon Antonioli

Antonioli explique, dès le début de son ouvrage *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, que «la ligne de fuite est l'enjeu de la création [...]»³⁴¹ pour des écrivains (nous parlerons nous d'artistes plus généralement) «qui ne fuient pas dans un monde hors du monde [...] mais qui poussent à l'extrême leur capacité de regard.»³⁴² Cette posture, qui caractérise les artistes de notre corpus, tend à défaire, dans les processus de création, les certitudes acquises pour ouvrir à d'autres regards, d'autres représentations et postures du corps, d'autres langages. Ce sont des voyages qui laissent « la place à de nouveaux

340 Nancy Jean-Luc, *L'espèce d'espace pensée, op.cit.*, p. 13, in Antonioli Manola, *Geophilosophie de Deleuze et Guattari, op.cit.*, p. 252

341 Antonioli Manola, *Geophilosophie de Deleuze et Guattari, ibidem*, p.27

342 *Ibid.*, p.27

processus de subjectivation encore inconnus »³⁴³, comme le note Antonioli.

Pour la philosophe, les déplacements à la fois dans l'espace et dans la pensée s'interpénètrent et engendrent une déterritorialisation créant de nouveaux agencements sur la ligne de frontière qui sépare, et réunit à la fois, le monde extérieur et le monde intérieur. Ces processus de création, inscrits dans le déplacement (ou le voyage), relèvent ainsi d'un «faire avec», et se meuvent dans les espaces de l'entre-deux. L'artiste, dans ce cas, n'est pas replié sur sa seule intériorité mais reste ouvert au multiple, au pluriel, au collectif. Les esthétiques qui émergent de cette « ligne de fuite » sont ainsi des résultats d'agencements constitués d'éléments hétérogènes. Ces imaginaires à l'œuvre permettent d'accueillir toutes les appartenances, dans une constance paradoxale dans le sens où celle-ci serait composé de perpétuelles métamorphoses.

Les esthétiques scéniques regardées sous cet angle deviennent ainsi des carrefours et des lieux de rencontres, à la fois ouvertes aux diverses formes culturelles d'ici et d'ailleurs, mais aussi de leur époque et de celle passée, comme nous l'avons vu précédemment dans la dernière création de Bernardo Montet, *Carne*.

Cette posture relevant de cette « ligne de fuite », comme le précise Antonioli, implique dans les processus de création de bouleverser la pensée et la notion d'espaces et de territoires pour pouvoir saisir quelque chose relevant du devenir : une pensée en mouvement, à la fois ancrée et déracinée, déterritorialisée et re-territorialisée. Antonioli évoque à ce titre, dans une métaphore cartographique : « une logique transversale, ouverte sur la complexité des devenirs [...] de plus en plus nécessaire pour lire ces nouvelles cartes aux frontières mouvantes ».³⁴⁴ La pensée d'une logique transversale chez Antonioli rejoint, selon nous, la pensée glissantienne de l'archipel dans sa nature à la fois fluctuante et *reliante*, difficilement délimitable. L'archipel est ainsi un espace déterritorialisé, fait de multiples origines « îliennes », constitué de multiples interfaces, et démultipliant de la sorte passages, échanges et rencontres qui, pour reprendre ce que disait Antonioli, génèrent un processus de subjectivisation encore inconnu.

³⁴³ *Ibid.*, p.27

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 31

Cette pensée, que Glissant puis Antonioli ont emprunté à Deleuze et Guattari (*Mille Plateaux*, 1980) et que Glissant prénomma une « pensée du rhizome », est une des déclinaisons possibles de cette pensée de la ligne de fuite, de l'errance et du nomadisme ; une pensée du tremblement qui peut aider à lire et traduire ces nouvelles esthétiques qui habitent la scène contemporaine.

La pensée du *radicant* selon Bourriaud

Après la « ligne de fuite » que nous avons abordé par le biais de la pensée de Antonioli, nous nous pencherons maintenant sur la pensée du *radicant* que Bourriaud a conceptualisé dans son ouvrage *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*³⁴⁵. Inscrire la notion de *radicant* au sein de l'élaboration d'une grille de lecture et de traduction, comme outil critique à même d'appréhender l'émergence de nouvelles esthétiques, c'est d'abord revenir sur la notion de *rhizome*, chère à Glissant et empruntée, comme nous l'avons souligné, à Deleuze et Guattari.

Le rhizome selon Glissant

Au sein de la nature, le rhizome relève du végétal et s'oppose à la racine et au modèle de l'arbre, par son mouvement et la multiplicité de ses connections. Il se forme dans une extension infinie et proliférante, comme par exemple, si l'on veut rester sur le végétal, le fraisier ou encore la mangrove, à laquelle Glissant fait souvent allusion dans ses écrits. Le rhizome ne se définit ainsi pas par l'unité (par le Un) mais par le multiple, dessinant sans cesse des lignes de transformations par des directions imprévues et mouvantes. De la sorte, le rhizome traduit une ouverture aux modifications et aux adaptations dans les espaces qu'il habite et parcourt en étendue, par ses ramifications. Il s'inscrit à la fois dans une pensée îlienne et à la fois dans une pensée de l'errance. Cette double appartenance crée ce monde et cette pensée *archipélique* dont parle tant Glissant. De ce fait, le rhizome s'oppose à une pensée du territoire fermé, à l'idée de frontière, à l'identité close et, plus généralement, à l'idée de sédentarité et d'implantation. Cette pensée s'inscrit ainsi dans le flux du devenir, dans l'entre-deux et se constitue dans

³⁴⁵ Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Éditions Denoël, 2008

l'entrelacs. Cette pensée glissantienne rejoint celle du *radicant* chez Bourriaud qui en constitue une variante, offrant un apport à la fois conceptuel et poétique où la notion d'altérité revêt toute son importance. Notion d'altérité qui a occupé d'autres chercheurs et penseurs du métissage et de la créolisation dans une pensée de la traduction, comme en témoigne cette phrase illustrant ce processus chez l'anthropologue François Laplantine :

«Lorsque je traduis, je traduis autant l'autre en moi que je me traduis en l'autre, trouvant par ce contact, cette exposition, cette épreuve de l'étranger, des ressources langagières, des modes de pensée et d'expression qui y étaient latents et que je réactive.»³⁴⁶

Du rhizome au radicant

Le critique d'art Nicolas Bourriaud inscrit sa pensée, à la suite de François Laplantine que nous venons de citer, dans une dynamique du déplacement et de la traduction pour penser l'œuvre d'art contemporaine. Pour cela, il pose donc comme principe l'image du radicant afin d'explicitier sa démarche. Ce terme, tout comme celui du rhizome, est issu du végétal. La variation qui s'établit entre *rhizome* et *radicant* est constituée principalement par le fait que ce dernier acquiert, en plus de la multiplicité de ses connexions et de ses directions qui le lie au rhizome, une dimension de déplacement intégrant de la sorte un principe plus tangible encore de transformation perpétuelle. Nous pourrions résumer cette variation entre *rhizome* et *radicant* de cette manière : le premier a des racines multiples tout comme le second, mais les multiples racines du second se créent et se transforment au gré de ses propres déplacements. Le radicant se distingue donc par l'errance qui participe à sa transformation. Le rhizome s'élabore plutôt selon une logique *archipelique* d'interconnexions, dans cette métaphore « caribéenne » énoncée par Glissant. Il se distingue par son étendue, se constituant en de multiples territoires. Le radicant y ajoute une variante, la transformation dans le déplacement, que nous pourrions envisager comme un tracé de « territoires flottants », comme nous l'aborderons plus loin. Par le radicant, Bourriaud donne ainsi une variante de la multiplicité donnée par le rhizome, déjà formulée par Glissant, où l'idée de

³⁴⁶ Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissages – de Arcimboldo à Zombi*, op.cit, p. 1029

déplacement, de mouvement permanent permettrait l'apparition une transformation dans laquelle se joue l'acte de traduction.

Une pensée de la traduction

La pensée de la traduction serait à même d'adapter, de transformer et de faire sien le nouvel espace, le nouvel élément, le nouveau contact qui s'opère chaque fois que le radicaire touche, pénètre, effleure ou rencontre. De la sorte, cet acte de transformation (donné par la traduction) donnerait vie à une nouvelle identité, un nouveau langage, une nouvelle langue, de nouvelles formes.

Bourriaud revient sur l'individu contemporain pour expliquer cette notion, en soulignant que ce dernier évoque pour lui ces plantes qui ne s'en remettent pas à une seule et unique racine pour croître, comme l'article également Glissant, mais progressent en tout sens et se développent en fonction du sol qui les accueille.

« [...] L'adjectif radicaire qualifie ce sujet contemporain tenaillé entre la nécessité d'un lien à son environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la singularité, entre l'identité et l'apprentissage de l'Autre. Il définit le sujet comme un objet de négociations. »³⁴⁷

Bourriaud rajoute que la pensée du radicaire permet de se défaire sans dommage de ses racines premières pour se ré-acclimater, se ré-adapter, préférant ainsi à l'incarnation le jeu des panoplies, les identités successives et les abris éphémères. La pensée du radicaire met ainsi l'accent sur l'itinéraire, le parcours, les surfaces traversées, dans lesquels « le sujet radicaire se présente ainsi comme une construction, un montage : autrement dit une œuvre, née d'une infinie négociation. »³⁴⁸

Dans ce qui relève du processus de création, la traduction ne relèverait pas seulement d'un original (forme, objet, langage, espace, élément culturel) ou d'un traducteur mais à la fois de l'un et de l'autre. Le processus inclurait ensuite un troisième élément essentiel qui, lui, relèverait de l'entre-deux et de l'entrelacement, comme nous

³⁴⁷ Bourriaud Nicolas, *Radicaire – pour une esthétique de la globalisation*, op.cit., p. 58

³⁴⁸ *Ibidem*, p.63

l'avons déjà évoqué précédemment. Cette variation apportée par la notion de radicant permet, nous semble-t-il, d'enrichir nos outils conceptuels et critiques en offrant une notion fondamentale, celle du processus de traduction.

Cette notion de traduction que nous relevons chez Bourriaud et que le dramaturge en danse Guy Cools³⁴⁹ interprète comme un processus inhérent à tout acte de création, nous renvoie à l'idée que toutes sources d'inspiration doivent être « traduites » dans et par l'univers, le(s) langage(s) et la/les culture(s) de l'artiste. Dans ce processus, ce qui importe n'est pas la fidélité à la source d'origine mais bien plutôt l'introduction dans l'espace d'arrivée de nouveaux éléments permettant la création d'un nouveau langage. Comme nous avons pu le remarquer dans les exemples donnés en début de recherche, les notions de corps, incluant les types de présence et les écritures qui peuvent en découler, incorporent les connaissances d'autres disciplines artistiques, d'autres ères culturelles ou d'autres ères de recherche, comme l'anthropologie.

Brigitte Gauthier, déjà citée dans la partie dédiée à la *Tanztheater* de Pina Bausch, précise que « la meilleure façon de lutter dans un rapport de force – c'est le rapport qui peut s'engager dans un acte de traduction³⁵⁰ - consiste à s'appropriier le langage de l'autre, en saisir les règles, en connaître les détours, les subtilités et savoir s'insinuer dans les failles [...] »³⁵¹. Ce que nous avons appelé une errance dans le processus de création, une déterritorialisation, un voyage et que nous pourrions aussi appelé un détournement. C'est au travers de cette focale multidimensionnelle que nous allons maintenant aborder l'écriture *francopolyphonique* de Koffi Kwahulé.

La *francopolyphonie* de Kwahulé: un acte de traduction *radicant*

L'écriture de Koffi Kwahulé, et par là sa propre histoire au sein de l'histoire contemporaine, porte les traces des flux et échanges sociaux et culturels des espaces de la mondialisation. Elle prend d'abord racine(s), comme le souligne Fanny Le Guen en

349 Cools Guy, *De la dramaturgie du corps en danse*, in *Mettre en scène aujourd'hui*, Cahiers de théâtre jeu, Numéro 116, 2005, [revue en ligne], URL: id.erudit.org/iderudit/24810ac

350 Commentaire inséré par nous-mêmes

351 Gauthier Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, *op.cit.*, p. 165

introduction de sa thèse « Belles de Jazz »³⁵², dans le jazz qui a su « [...] éclairer sa condition d'immigré, qu'il partage avec sa diaspora, et qui rejaillit, dans son écriture, sous la forme d'une tension transatlantique. » Cette écriture, comme nous l'avons évoqué à plusieurs moments de cette recherche, porte en elle à la fois la source et le résultat d'une résistance au mouvement global de la mondialisation. Et c'est donc dans cette résistance-imprégnation qu'elle peut se définir à la fois comme une écriture de la Mondialité et comme une écriture radicante.

L'écriture de Kwahulé s'organise autour d'une imprévisibilité, d'une imprédictibilité et d'un refus d'assignation. Elle se sert et fait sienne cette abolition des frontières induite par les espaces mondialisés, et se constitue dans une identité mouvante insérée dans le flux incessant des échanges. Glissant soulignait justement, dans son *Introduction à une poétique du Divers*³⁵³, cette nécessité qu'il nommait « baroque » d'inventer des formes multiples dans le panorama foisonnant où prolifèrent toutes les langues et les cultures du monde en se rencontrant, se heurtant, se mêlant, se repoussant aussi. « *Le monde se créolise* » expliquait encore Edouard Glissant, « c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémissibles [...] »³⁵⁴.

L'intensification des flux migratoires³⁵⁵ et des flux financiers, la banalisation de l'expatriation, l'explosion du tourisme de masse mais aussi la densification des réseaux de communication ont dessiné peu à peu ce qu'on pourrait nommer de « nouvelles cultures transnationales ». Dans ce contexte, Bourriaud explique que « [...] nous ne pourrions défendre la diversité qu'en la hissant au niveau d'une valeur, au-delà de son attraction exotique immédiate et des réflexes conditionnés de conservation, c'est-à-dire à la constituant en catégorie de pensée. »³⁵⁶

352 Le Guen Fanny, *Belles de jazz - Voix et violences des figures féminines dans l'œuvre de Koffi Kwahulé*, position de thèse, thèse de doctorat sous la dir. de Denis Guénoun, École doctorale III, Littératures françaises et comparée, Université Paris Sorbonne, 2012, [Introduction]

353 Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, op.cit. p.38

354 Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, op.cit, p.15

355 Bassi Marie, Fine Shoshana, *La gouvernance des flux migratoires "indésirables"*, Revue *Hommes et migrations*, 1304-2013, 77-83

356 Bourriaud Nicolas, *Radicant – Pour une esthétique de la globalisation.*, op.cit, p.21

L'écriture de Kwahulé est portée par les sons et les rythmes qui déplacent et transforment sans cesse la structure de la langue. Elle est ainsi parcourue d'un élan, d'un mouvement susceptibles de s'imposer comme un exemple phare du renouveau de l'écriture (notamment théâtrale) de langue française aujourd'hui. Ce renouveau s'inscrit dans la lignée des auteurs issus de la diaspora (Antilles, Océan Indien, Afrique, Maghreb, Québec) mais aussi d'auteurs écrivant et vivant dans les pays africains. Dans un entretien³⁵⁷ mené par Sylvie Chalaye, Kwahulé explique que dans sa condition *diasporique*, il se retrouve à la fois «adossé à l'Afrique», mais qu'en même temps il lui faut construire, dans l'espace actuel (la France), quelque chose d'inouï. Il s'agit pour lui de créer un autre espace culturel et spirituel qui n'est pas la reconstruction nostalgique de l'espace d'où il vient. Kwahulé porte en lui, de cette manière, l'héritage des écrivains «débroussailleurs» et «trituteurs» de langue de la période post-coloniale, comme Sony Labou Tansi, Amadou Kourouma, écrivains africains ou encore Aimé Césaire et Gontran-Damas, écrivains caribéens, pour ne citer qu'eux. Il s'inscrit, dans notre contemporanéité, au sein des mêmes espaces de recherche d'une langue francopolyphonique, aux côtés de Edouard Glissant, bien sûr, mais aussi Patrick Chamoiseau, Kossi Efoui, Amin Maalouf, Salman Rushdie, Nancy Houston, Dany Laferrière ou encore Frankétienne, dans cette filiation revendiquée à une écriture ouverte aux influences du *Tout-Monde*.

De cette manière, Kwahulé revendique une non-assignation dans son identité d'écrivain, qu'il envisage comme plurielle. Il est alors important de spécifier que si on voulait employer le terme d'«écrivain ivoirien» pour identifier l'auteur, on n'identifierait en rien son écriture qui, elle, est traversée par de multiples sources et apports. Kwahulé, tout comme les écrivains cités plus haut, ont créé et délié une pensée, une attitude, un type de rapport au monde qui ont contribué à ébranler de nombreux repères concernant les littératures et les identités artistiques. Ils ont commencé à ouvrir un espace pour ce qui allait devenir ce que Glissant a appelé une *identité-monde* et que nous nommons de notre côté dans ce chapitre une *identité radicante*, en nous référant à Bourriaud. Au travers de ces écrivains, la langue française, sortie de la gang du classicisme et de sa

357 Chalaye Sylvie, entretien avec Koffi Kwahulé, *Immigration et conscience diasporique*, in *Diaspora: identité plurielle*, revue Africultures, *op.cit.*, p.p. 159-163

vieille et longue histoire tumultueuse avec l'histoire coloniale, a cherché et a élaboré une nouvelle manière de s'écrire et de se dire, une nouvelle façon de voir et de penser le monde.

Lorsqu'on parle d'ouverture dans l'écriture de Kwahulé et des multiples apports qui la traversent, on dégage ainsi l'idée du déplacement qui occupe tout cette deuxième partie de notre recherche. Dans sa démarche artistique, le point de vue de Koffi Kwahulé s'est ainsi peu à peu déplacé d'une conscience africaine vers ce que Sylvie Chalaye a pu nommer «une conscience *diasporique*», dans la façon de penser le monde et de l'écrire. Ses mots ont donné ainsi chair à son oeuvre en explorant la notion de « l'entre-deux », cette faille entre ce que l'on était et ce que l'on devient, comme nous l'avons remarqué dans l'entretien de Kwahulé (p.133), mené par Sylvie Chalaye dans la revue *Africultures*. Un entre-deux inquiétant et stimulant où tout est à reconstruire, à faire naître à nouveau. On pourrait définir ainsi l'écriture de Kwahulé comme relevant de l'expérience, expérience de l'écriture, expérience du lecteur et du spectateur: rien dans cette écriture ne lui dit quel chemin est à suivre. Il y a ouverture, il y a pulsation, il y a mise en mouvement et un déplacement peut s'effectuer. Au lecteur ou au spectateur de dessiner son propre chemin pour élaborer, grâce à son ressenti, une compréhension propre. Koffi Kwahulé défend ainsi une écriture et une identité en mouvement, à la fois plurielle et complexe. Dans cette complexité qui le caractérise au sein de son écriture, Kwahulé met en crise le regard que nous posons sur le monde dans lequel nous vivons. Il met en crise également la langue française en la traversant de part en part avec sa propre vision, sa recherche incessante d'une langue autre. En se déplaçant de l'endroit où on pourrait vouloir l'assigner, il contraint celui qui le lit ou qui assiste à ses pièces à se déplacer.

« Je peux me tromper/ Je me trompe peut-être./ Peut-être que je me./ Probablement./ Je me./ Je me plante./ Je me./ Je me goure./ Je me./ Je me fourre le doigt, toute la main./ Et même, ne mégotons pas,/tout le bras dans l'oeil./ Certainement jusqu'à l'épaule./ Mélidéscha me dit toujours/ Tu es un agneau et/ les agneaux ne comprennent rien aux femmes./ Mais quelque chose me dit que. »³⁵⁸

³⁵⁸ Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat, op.cit.*, p.89

Lorsqu'on parle d'espace francophone et de francophonie pour tenter de définir l'écriture et la langue de Kwahulé, nous devons ainsi nous poser la question de la langue française, de ses espaces et de son devenir. Ces vingt dernières années, s'est dessinée dans l'espace littéraire français une forte présence des écrivains «dits francophones», comme Kwahulé. Des prix prestigieux (notamment sur l'année 2006) ont été décernés à des écrivains francophones, tels le Goncourt, le Renaudot, le prix de l'Académie Française ou encore le prix Fémina. Les écrivains de la «marge» ou de la périphérie - si on envisage la métropole comme le centre - en y accédant, décentrent et déplacent ce centre en y intégrant le monde. On peut ainsi dire que la langue française s'est déplacée vers la marge (depuis l'époque coloniale) et que la marge aujourd'hui, par le biais de ces écrivains, revient vers le centre créant à la fois un brouillage et une abolition des frontières où la langue ne peut continuer à se maintenir, sans créer des frictions entre les anciens et nouveaux tenants de l'idiome. C'est dans ce nouvel espace de la langue qu'apparaîtra ce que nous nommons, à la suite de Cerquiglini, une *francopolyphonie*³⁵⁹. Ce dernier évoquait l'apport de la pensée glissantienne, notamment le concept de créolisation, dans la construction d'un nouvel imaginaire des langues.

«[...] il s'agit d'avoir au cœur l'intuition active de la créolisation, dans l'esprit la conscience qu'elle fut à l'œuvre tout au long de l'histoire de cette langue. Pour cela le rôle des créateurs est exemplaire et décisif. »³⁶⁰

Cette situation nouvelle a fait proclamer aux écrivains, considérés comme francophones, la naissance d'une littérature-monde qui se souhaitait sortie du carcan traditionnel de la littérature française comme modèle de référence. Ces écrivains ont ainsi signé en 2007 le manifeste *Pour une littérature monde en français*³⁶¹ - qui a donné lieu ensuite à une parution chez Gallimard³⁶². Ce manifeste a été signé par quarante-quatre écrivains dont Tahar Ben Jelloun, Edouard Glissant, Nancy Huston ou encore Wajdi Mouawad, Amin Maalouf et bien sûr Koffi Kwahulé. Tous ces écrivains ont en commun la particularité d'être des auteurs de l'entre-deux et de l'exil, parlant et écrivant

359 Terme utilisé par Bernard Cerquiglini dans un article sur Edouard Glissant, publié dans « Mondes Francophones », avril 2006

360 Cerquiglini Bernard, *Francopolyphonie du Tout-Monde: penser la francophonie avec Edouard Glissant*, revue Mondes Francophones, [article en ligne], 14 novembre 2016, URL: <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/francopolyphonie-du-tout-monde-penser-la-francophonie-avec-edouard-glissant/>

361 Manifeste *Pour une littérature monde en français* paru dans *Le Monde des Livres*, le 16 mars 2007

362 Le Bris Michel, Rouaud Jean, sous la dir., *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif, collection Hors-série Littérature, Éditions Gallimard, 2007

plusieurs langues, avec une langue commune, le français. Se dessine ainsi, dans cette proclamation de la naissance d'une littérature-monde, un devenir de la langue française où se trouvent mis en avant les apports et les métamorphoses qui l'habitent dans une constante évolution. C'est dans cette évolution et cette transformation que nous retrouvons finalement les processus de traduction tels que nous l'avions soulevé au travers de la pensée de Bourriaud. Pour les écrivains du manifeste, à la fois *francopolyphones et francopolygraphes*, la langue doit se libérer pour s'ouvrir au dialogue des cultures, en dehors de toute forme d'impérialisme culturel et linguistique, et en dehors de toute uniformisation. Dans le préambule de la charte de la Francophonie du 23 novembre 2005, on peut lire justement:

«La langue française constitue aujourd'hui un précieux héritage commun qui fonde le socle de la Francophonie, ensemble pluriel et divers. Elle est aussi un moyen d'accès à la modernité, un outil de communication, de réflexion et de création qui favorise l'échange d'expériences [...]»

A la lecture de ce extrait, il serait envisageable que le manifeste *Pour une littérature monde en français* puisse s'inscrire dans la charte de la Francophonie. Pourtant, une séparation s'opère entre les présupposés d'une francophonie ouverte sur la diversité et les échanges d'expériences - mais toujours porteuse de valeurs universalisantes - et les écrivains *francopolyphones* signataires du manifeste *Pour une littérature-monde en français*. Ce dernier stipule effectivement une ouverture sur le monde comme la Francophonie peut l'annoncer mais, il s'en différencie en y ajoutant un caractère transnational: dialogue sans hiérarchie des cultures, des langues et des langages en dehors de toute forme d'impérialisme culturel. Les tenants d'une littérature-monde affirment ainsi la nécessité de sortir d'une conception ethnocentrée de la littérature. Ils ouvrent ainsi le débat sur l'approche de la langue française – nous pourrions dire des langues françaises - et les modalités de son devenir. Nous percevons la tension entre conservation et purisme de la langue, d'un côté, et ouverture sur à la fois la diversité, la traduction, la *créolisation* et l'abolition des frontières langagières, d'un autre côté. Cependant, au-delà des ressorts politiques qu'engage une réflexion sur la francophonie, la question pour les deux parties reste l'enjeu central d'une langue pensée, imaginée, parlée et écrite. Et c'est dans cet espace que la création prend tout son sens.

Comment une langue vit-elle grâce à ce travail de création chez ces écrivains? Comment évolue t-elle? Quelle peut-être son histoire au travers des multiples apports qu'elle a reçu et reçoit tout au long de son existence, dans sa fonction de communication, de symbolisation, de rencontre et d'imaginaire ? Peut-être est-il nécessaire de se souvenir ici que seules les langues *mortes* ne se transforment plus? La langue française et ses devenir sont au centre des préoccupations de celles et ceux qui créent dans cette langue. Cette crise, cette remise en question donnent à penser que la langue française tout en vivant de ce qui la forme aujourd'hui, doit continuer à s'adapter, à se métamorphoser, à s'acclimater. Elle doit continuer à effectuer des passages, des actes de traduction. et l'écriture *radicante* de Kwahulé, tout comme les écritures scéniques des artistes de notre corpus, peuvent aider à faire avancer ces questionnements.

Ces processus de création œuvrent pour une ouverture qui se veut transfrontalière et transculturelle et qui, dans ses déplacements, annonce l'émergence d'esthétiques *radicantes*, inscrites dans cette *Mondialité* chère à Glissant. En restant proche de cette pensée, d'ailleurs, on peut observer que ces déplacements amènent à prendre acte de la nécessité d'un décloisonnement de la pensée, des pratiques d'écriture et des symboles que les écrivains signataires du manifeste exposent de cette manière: « [...] La langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit ».

Ces processus, inscrits dans la condition de la figure de l'errant, peuvent s'accompagner, comme nous l'avons analysé par le biais de la pensée de Bourriaud, d'un nouveau mode éthique, celui de la traduction. Comme Bourriaud l'a remarqué, toute traduction renferme une adaptation du sens, un passage d'un code à un autre qui implique que l'on maîtrise et que l'on s'ouvre au moins à deux langages, deux cultures, deux esthétiques, deux héritages. Et dans ce transcodage, rien ne va de soi, l'imprévisible a force de loi. C'est sur ce point, également que l'on reviendra au concept de *créolisation*. Dans *Introduction à une poétique du Divers*, Glissant expliquait que

« Le langage du traducteur opère comme la créolisation et comme la Relation dans le monde, c'est à dire que ce langage produit de l'imprévisible. »³⁶³ En faisant acte de traduction, on accepte ainsi une possible opacité de sens, on accepte une part d'indicible et d'inattendu car toute traduction - inévitablement incomplète puisque fruit d'une nécessaire interprétation - laisse derrière elle des restes. La traduction peut donc se définir comme un déplacement en ce qu'elle fait bouger le sens et donne à voir des tremblements.

Les écritures relevant de ces tremblements ont ainsi acquis leur particularité dans la force et la surprise de l'improvisation, de l'adaptation et de la réinterprétation, en fabriquant des modes d'échanges entre les signes et les formes, les rythmes et les espaces. Dans ces écritures, les voix et les corps déploient des formes de pensée et de représentations dans le chaos du monde et permettent de faire exister une parole libératrice, d'ouvrir des espaces d'expression qui pourront être sans cesse contestés, remis en question, et sans cesse renouvelés. Ces écritures tendent toujours vers la surprise, vers l'inconnu, vers cet espace où les formes (mots, corps, images, représentations) portent, s'étendent et résonnent comme autant de sons et de sens cachés qui se révèlent peu à peu, dans l'avancée. La philosophe Manola Antonioli, parlant de l'instabilité et du déséquilibre comme formidables possibilités de recommencement et de transformation, avance qu'« [...] il faudra probablement renoncer à l'illusion d'une unité d'avant la séparation, d'une origine perdue, et à la nostalgie d'un fondement stable et définitif, il faudra apprendre à accepter la persistance du chaos et de ses devenirs incessants au sein du monde et de la pensée.»³⁶⁴ Les esthétiques *radicantes* se positionnent dans cette instabilité féconde, en voyageant dans l'espace et le temps, en créant des «cartographies alternatives du monde contemporain»³⁶⁵, mettant en route des objets de pensée en les insérant dans une multitude de chaînes, de réseaux, d'archipels, diluant ainsi leur possible origine dans la multiplicité. Elles se définissent ainsi, comme le souligne Bourriaud, par des passages de «[...] signes à travers des territoires hétérogènes, et par le refus de voir la pratique artistique assignée à un champ spécifique, identifiable et définitif.»³⁶⁶

363 Glissant Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, op.cit., p.45

364 Antonioli Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, op.cit., p.255

365 Bourriaud Nicolas, *Radical – Pour une esthétique de la globalisation*, op.cit., p. 146

366 *Ibidem*, p.p. 153-154

1.4 Un processus de création anthropophage: du tabou au totem

Tabou I.

Brésil, épisode fondateur. Au XVI^{ème} siècle, des Indiens Caeté dansent autour d'un feu où ils font cuire le corps dépecé du premier évêque du Brésil, l'Evêque Sardinha. Celui-ci avait fait naufrage sur cette *terra incognita* tout récemment conquise, où il était venu entreprendre la catéchèse des populations indigènes, au nom de l'Eglise portugaise.

Tabou II.

Brésil, XVI^{ème} siècle toujours. Un aventurier allemand, du nom de Hans Staden, est capturé par les Indiens Tupinamba. Il est lui aussi dévolu à la dévoration lors d'un banquet rituel. Mais, le moment venu, les Tupinamba décident de l'abandonner: ils sentent en lui un manque de bravoure qui enlève à sa chair toute saveur. L'appétit anthropophage ne peut alors être rassasié. Chair triste ne convient pas.

Selon la légende, dévorer l'évêque Sardinha aurait permis aux *Caeté* de s'approprier la puissance de l'étranger. Dans l'acte II, décider de ne pas manger l'aventurier « Staden », aurait empêché les *Tupinamba* d'être contaminés par sa lâcheté. Beaucoup plus tard, dans les années 1920, ce mythe a été réactivé et utilisé par les avant-gardes modernistes *paulistas* (de la ville de São Paulo) dans la prolongation de la Semaine d'art moderne, en février 1922. Le mouvement *anthropophagique* brésilien naissait. Oswald de Andrade (1890 – 1954), une des têtes de file du mouvement, allait ensuite écrire le *Manifeste Anthropophage* (1928) et prononçait cette phrase emblématique du mouvement: «*Tupy or not Tupy* (du peuple indien Tupi-Guarani), *that is the question.*» De même que les indigènes Tupi-Guarani dévoraient leurs «bons» ennemis et se nourrissaient de leurs qualités, le mouvement *anthropophagique* brésilien des années 20 reprenait à son compte cet acte de dévoration de l'étranger. Ils s'approprièrent ainsi sa force vitale, commémorant dans un rituel endogène, la dévoration d'un élément exogène. L'autre, qui est avalé, digéré, transformé et qui donne ainsi force de transformation à celui qui l'ingère, est un «autre» qui est admiré. Ses

qualités sont donc amener à se mêler au soi, un soi qui au terme de ce processus qui ne peut être qu'inachevé, de dévoration/digestion/transformation, ne sera plus le même. Dans ce mouvement artistique et éthique, la culture européenne devait être dévorée, comme pouvait le faire São Paulo, cette grande ville (gigantesque aujourd'hui), dévorant les étrangers, les immigrés pour les transformer en Brésiliens. Cette dévoration, qui aurait pu être synonyme d'une dérive identitaire et nationaliste, se revendiquait paradoxalement xénophile. En effet, une fois le processus d'ingestion terminé, il était alors question de l'exporter pour le faire partager aux autres.

« En tant qu'événement pur consistant à anéantir et à assimiler son autre, elle [l'anthropophagie] a un caractère performatif particulièrement exploité par la parole d'Oswald de Andrade qui supprime, raie d'un trait de plume ou d'un coup de dent la contradiction : « J'ai demandé à un homme ce qu'était le Droit. Il me répondit que c'était la garantie de l'exercice de la possibilité. Cet homme s'appelait Galli Mathias. Je l'ai mangé. »³⁶⁷

Le mouvement *anthropophagique* introduit ainsi la notion de performativité en même temps que celle de flexibilité et de fluidité dans la pensée de l'identité. Il décourage ainsi toute tentation à la fixité et à l'immuabilité. Cette métaphore *anthropophagique* - qui permet de comprendre à la fois le Brésil des années 20 et de ses avant-gardes, et le Brésil contemporain formé au travers de différentes vagues d'immigration, de métissages et de rencontres depuis le XVIème siècle - accepte de cette manière de s'ouvrir à une pensée de la métamorphose, de la relation et de la traduction d'un langage dans un autre qu'il soit idiomatique, textuel, culturel ou artistique. Ce mouvement permet, par ailleurs, d'aborder la rencontre des cultures sans connotation identitaire, en enlevant toute hiérarchisation en terme de supériorité ou d'infériorité, de source ou d'origine, et donc en enlevant tout concept de pureté. Il peut être ainsi une des approches pour appréhender les processus d'hybridation culturelle et artistique à l'œuvre sur la scène contemporaine. Cette approche, que nous entendons aussi comme code de lecture et code de traduction, se développera donc ici sous le signe de la « dévoration » ; dévoration d'une altérité à la fois multiple et variable qui engendre des processus inépuisables de création, mais aussi de récréation, de la réalité de soi et de

367 Riaudel Michel, *Faut-il avoir peur de de l'anthropophagie?*, Communication lors des journées organisées par le Collège international de Philosophie, *Brésil-Europe : repenser le mouvement anthropophagique*, Paris, Maison de l'Amérique latine, 20 et 21 juin 2007, p.7

la réalité du monde qui nous entoure.

«[...] Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage.
[...] Filiation. Le contact avec le Brésil Caraïbe. Ori Villegaignon print terre.
Montaigne. L'homme naturel. Rousseau. De la Révolution française au Romantisme,
à la Révolution bolchéviste, à la Révolution surréaliste [...] »³⁶⁸

Nous prendrons ici deux exemples, se situant à quarante ans d'intervalle de l'histoire culturelle du Brésil et relevant de cet héritage anthropophage : la religion d'umbanda (créée à la fin des années 20) et le mouvement artistique Tropicaliste (créé à la fin des années 60).

Umbanda et Tropicalisme

La signification de la création de la religion d'umbanda (dont le nom officiel est « spiritisme d'Umbanda ») n'est compréhensible que si, justement, on l'insère dans la droite ligne du mouvement moderniste et *anthropophagique* qui l'a précédée. L'Umbanda naît, en effet, à la fin des années 20, créée par des intellectuels brésiliens, dans le sud-est du pays (région de São Paulo), juste après la création du *Manifeste Anthropophage* de Oswald de Andrade (1928). Cette nouvelle religion combine à elle seule plusieurs éléments d'une grande diversité religieuse et culturelle. Il s'agit pour celle-ci d'incorporer et de célébrer de manière rituelle au moins trois des composantes de la nation brésilienne (les indiens, les africains et les portugais) ainsi que d'autres composantes « hors sol », étrangères. Elle procède donc par un entremêlement et des transformations en s'appuyant sur le spiritisme français d'Allan Kardec pour réinterpréter cette multitude d'apports qu'elle récupère, attrape (et dévore) : les esprits indiens tels que les *caboclos*, la *macumba* d'origine africaine bantoue, les divinités arrivées d'Afrique de l'Ouest avec les esclaves : *orixas* issus du *candomblé*, les saints protecteurs de la religion catholique (dont deux des plus populaires au Brésil : Saint-Georges et Saint-Antoine), les divinités orientales mais aussi des symboles maçonniques et hébraïques.

368 De Andrade Oswald, *Manifeste Anthropophage*, extraits, écrit en 1928, traduit du portugais par Lorena Janeiro et édité par la présente dans la collection Pile ou Face, Paris/Bruxelles, Editions Blackjack, 2011 [pour la version française]

Nous nous trouvons ainsi à la fois devant une religion mais aussi devant une façon de voir le monde, de se comporter, de développer un imaginaire en étant, selon les cas et en fonction des entités que l'on *incorpore* pendant la cérémonie (on utilise le terme *chevaucher* dans le *candomblé*), un homme ou une femme, un indien (autochtone), un portugais blanc ou un africain noir, un enfant, un adulte ou un vieillard, un païen ou un chrétien, un sauvage ou un civilisé, et tout cela sans peur de se perdre soi.

En fait, la résolution de cette ambiguïté au sein de cette multiplicité d'identités se dessine au travers du culte lui-même où sont présents à la fois chants, musiques, danses et transes, dans l'acceptation de cette culture aux multiples facettes qu'est la culture brésilienne³⁶⁹.

Afin de continuer à illustrer la fécondité des imbrications et des traductions culturelles à l'œuvre au Brésil, nous allons nous pencher maintenant sur le mouvement *Tropicaliste*³⁷⁰ qui puise lui aussi sa force créatrice, tout comme la religion d'umbanda, dans une « dévoration » et une mise en relation critiques des éléments provenant de sources culturelles très diverses.

Le *Tropicalisme* est, pour sa part, une tendance esthétique née à la fin des années 60. Il s'établit tout d'abord au sein de la musique populaire brésilienne (MBP) et atteint par, voie de conséquence, un très large public. C'est en 1967, lors du 3^{ème} Festival de Musique Populaire de la chaîne télévisée *TV Record* à São Paulo que deux des figures de proue du mouvement vont se faire connaître, les musiciens Caetano Veloso et Gilberto Gil. L'origine du nom qui a été donné au mouvement à cette époque provient du titre d'une chanson de Caetano Veloso intitulée *Tropicália*. A cette période, plusieurs artistes dans des domaines différents tels que le cinéma, les arts plastiques, le théâtre ou encore la poésie partageaient les mêmes préoccupations esthétiques que les musiciens *tropicalistes*. Nous citerons à titre d'exemples les mouvements proches du *Tropicalisme* : le *concrétisme*, la poésie *concrète* ou encore le Teatro Oficina, sous la houlette du plasticien Helio Oiticica, de l'écrivain Augusto de Campos, et du dramaturge

369 Une partie des sources documentaires sur le Brésil et l'umbanda a été puisée dans l'ouvrage de François Laplantine et Alexis Nouss: *Metissages – de Arcimboldo à Zombi, op.cit.*

370 Une partie des sources documentaires sur le Tropicalisme a été puisé chez Olivieri-Godet Rita, *Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique, la littérature et le cinéma brésiliens : un dialogue fécond, Amerika* [article en ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 25 juillet 2010, URL : <http://amerika.revues.org/1086> ; DOI : 10.4000/amerika.1086

José Celso Martinez, pour ne citer qu'eux.

Le point de départ du mouvement *Tropicaliste* relève d'une perspective contenant un ensemble de composantes culturelles à tendances antagonistes, voir conflictuelles. Elle place côte à côte les éléments les plus hétéroclites au sein d'un ensemble composite où vont se côtoyer kitsch et raffiné, modernité et archaïque, local et global. On pourrait ainsi parler, comme le précise Rita Olivieri-Godet, « d'un regard panoramique qui se pose sur les choses »³⁷¹ à la fois pour les contempler, les critiquer, les célébrer et les transformer. Ces processus d'emmêlement et de collage accumulent des éléments disparates dans un langage discontinu et parfois chaotique. Images et discours s'entrecroisent, en exacerbant ce qu'il y a de fragmentaire et parfois violent dans l'expérience urbaine – ce mouvement ayant pris sa source puis son essor dans l'espace urbain. Par ailleurs, cette tendance cosmopolite et urbaine du *Tropicalisme* se manifeste par l'intégration du *pop'art* et se tourne résolument vers l'avant-garde américaine. Les *tropicalistes* expriment ainsi, au contraire de leurs prédécesseurs modernistes, un refus de la culture classique européenne qui se confond, pour eux, avec une conception élitiste et conventionnelle de l'art. De ces échanges productifs, que nous appellerons « dévorations », découle la constitution d'un mouvement artistique collectif capable d'ébranler les anciens codes et langages artistiques, en premier lieu dans la musique mais également, comme nous l'avons vu plus haut, dans la littérature (notamment la poésie), le cinéma, le théâtre et les arts plastiques.

*« Du Modernisme au Tropicalisme il y a tout un parcours anthropophage qui permet de les rapprocher. Tous deux sont marqués par l'ambition de réaliser une réinterprétation de la culture brésilienne. Ils ont en commun une façon de se tourner vers la réalité du pays, en la regardant d'un œil qui revêt une dimension anthropologique. »*³⁷²

Dans tous les champs qu'il recouvre, ce regard panoramique effectué par le *Tropicalisme* ne refuse pas de voir ce qui là, devant lui, et s'expose comme autant de données et de modalités complexes d'un réel exacerbé. La déstructuration et l'emmêlement formels pratiqués par le *Tropicalisme* devient ainsi une pratique

371 *Ibidem*

372 *Ibid.*

subversive. Elle impose, par le fait esthétique, un nouveau fonctionnement aux différents langages artistiques qu'elle initie ou côtoie. Elle participe de cette façon à l'émergence d'un nouveau regard sur la réalité qui l'entoure.

Dans ces deux mouvements des avant-gardes brésiliennes du XX^{ème} siècle, nous retrouvons cette volonté de créer des imaginaires qui pratiquent la décontextualisation, la déterritorialisation, la déstructuration et la restructuration des langages tels que les propose les espaces de la *Mondialité*, de la *Créolisation* et ceux de la *Relation*, tels que formulés par Glissant. Le brouillage des références, la confusion des registres culturels, le chevauchement du vécu et de la fiction, la pratique du mixage/*remixage* sont autant de traits issus d'un univers fractal ou *archipélitique* formé par le contact des mondes. Nous retrouvons ces mêmes pratiques dans les processus de création et les écritures des artistes de notre corpus qui appellent à penser la création dans une modulation et une alternance d'hybridité culturelle et de trans-territorialité. Enfin, le mouvement *anthropophagique* brésilien nous permet - au-delà d'un mode éthique spécifique de penser la relation à l'autre et plus spécifiquement de penser la relation à l'autre dans l'acte de créer – de renouer pleinement avec la corporéité, dans les représentations et les écritures du corps, objet de cette recherche. Nous reprendrons donc ici pour émailler notre propos, deux pièces de Robyn Orlin, *Daddy, I've seen this piece six times before...*(1998) et *Rock my tutu* (2002).

Figures classiques dévorées: les tutus de Orlin

«Plutôt que briser les vitres du palais académique du sens, et ainsi donner valeur au construit, célébrer, en forçant le trait, le travail d'in-consistance du devenir.»³⁷³

Si le ballet classique et la figure de la ballerine sont très souvent explorés dans les pièces de Robyn Orlin, notamment dans les deux pièces que nous allons aborder, ce n'est pas pour les ridiculiser, ni pour les pasticher. Orlin tente plutôt de déplacer le regard et de transgresser les codes, en rappelant que ces figures «classiques» ne sont que des importations qui, dans le cas de l'Afrique du Sud et de son régime de l'apartheid, relèvent d'une violence coloniale. Orlin propose alors, avec l'aide de ses interprètes aux

³⁷³ Laplantine François, Nouss Alexis, *op.cit.*, p. 591

identités multiples (blanches et noires, femmes, hommes et transsexuel(le)s, gros et maigres) un montage par collages qui éclate la narration et le discours, en s'emparant des corps pour créer de nouveaux espaces de représentations. Dans *Daddy, I've seen this piece six times before...* la danse est convoquée en incluant tous les styles, ballet classique compris, pour justement pouvoir transgresser tous les styles. La danse devient alors politique autant que poétique, prise en charge par des performers, des acteurs et des danseurs.

Cette hybridité des langages présente chez Orlin transforme les différences en égalités et inversement, brisant et réunissant en même temps, et dans le même lieu (la scène), ces deux aspects dans une simultanéité apparemment impossible. Se faisant, Orlin fait intervenir ces nouvelles représentations comme force de subversion, en mettant en oeuvre un acte de transformation et de traduction. Son travail s'inscrit ainsi dans une double voie, à la fois de transformation et de résistance, que l'on retrouve dans la vision anthropophagique du brésilien Oswald de Andrade. Orlin utilise ainsi ce que Andrade appelle la transformation du «tabou en totem»³⁷⁴ en réinvestissant le champ de la figure de la ballerine classique et du ballet (le tabou) pour le transformer, réalisant ainsi son propre «totem»: une destruction créatrice, une dévoration qui stimule la ré-création constante, violant l'intouchable et rompant avec les limites, les frontières et les catégories.

*«La désacralisation anthropophagique n'implique pas l'irrespect mais un rapport d'égal à égal, de totem à totem, où s'abolissent les hiérarchies.»*³⁷⁵

Dans la pièce *Rock my tutu*, Orlin explore et «dévore» encore une fois le ballet classique avec *Le Lac des Cygnes*. Dans cette création, la chorégraphe mêle plusieurs figures, allant des figures classiques du ballet au grotesque, à la «belle» ballerine et la «moche», en passant par des figures de femmes «primitives» ou «civilisées», animales ou *machiniques*. De cette façon, Orlin déjoue les attentes de la figure archétypale de la féminité intériorisée par la ballerine classique. Elle attire également l'attention - transgression du tabou - sur les organes sexuels des danseuses, par exemple

374 De Andrade Oswald, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Éditions Globo, [2ème édition], 1995, p. 101

375 Riaudel Michel, *Faut-il avoir peur de de l'anthropophagie?*, op.cit., p.9

lorsque celles-ci s'assoient face au public pour se rajouter des chaussons de danse, révélant ainsi, dans les froufrous de leur tutu volumineux, leurs entre-jambes. Le tabou de la distance sacrée du ballet classique est transgressé également par la proximité des interprètes avec le public, dans une abolition du quatrième mur cher à Orlin. Il y a ainsi à la fois une réévaluation de la relation public-danseuse et du statut de la ballerine comme objet spectaculaire. La ballerine chez Orlin n'est plus une belle et gracieuse apparition résistant à tous contacts tactiles (et donc sexuels). Elle noue une relation intime, organique et charnelle avec le public. Et se faisant, en perdant son caractère éthéré (et d'une certaine manière virginal), elle descend de son piédestal. Les danseuses du *Lac des Cygnes*, dans *Rock my tutu*, s'animalisent ainsi de manière bien plus subversive que dans le ballet du répertoire classique, en explorant la métamorphose de la femme en oiseau. Orlin manifeste ainsi une volonté à la fois poétique et politique d'expérimentation de la limite (ou de la frontière) qui accompagne une dynamique de création de nouveaux territoires esthétiques.

On retrouve ce même sens de la subversion où les tutus se retrouvent dévorés, déformés, réinterprétés dans la pièce *L'allegro, il penseroso ed il moderato* que Orlin travaille avec des danseurs de l'opéra de Paris. Dans cette création que la chorégraphe élabore au sein de l'opéra de Haendel, les danseurs classiques sont à leur tour dévorés par l'univers de Orlin qui, se faisant, transgresse les codes de la danse classique pour composer une création *anthropophagique*.

Figures de dévoration dans *Misterioso-119* de Kwahulé

« Le manifeste anthropophage vaut par ses latences, qui peut-être [...], appelle à sortir du rapport altérité/identité pour introduire au travail de la différence, et plus encore du différend/t. »³⁷⁶

« Ce n'est que par cette appropriation physique que l'on peut comprendre le sens profond du texte et avoir accès à une autre dimension [...]. »³⁷⁷

Misterioso-119, comme nous l'avons déjà évoqué, est une plongée dans l'univers carcéral féminin. Nous suivons les détenues, sous la houlette d'une invisible « Mère

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 11

³⁷⁷ Mouëllic Gilles, *Koffi Kwahulé jazzman*, avant-propos, in Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit., p.6

supérieure », dans les moments où elles se retrouvent pour l'atelier théâtre, animé par une intervenante extérieure. C'est autour de cette dernière que se jouera l'acte de dévoration qui nous occupe ici. En fond sonore, dans l'auditorium 119 (référence aux événements du 11 septembre à New-York), une femme que nous ne voyons pas, joue le lancinant *Misterioso* de Thelonious Monk.

Dans la pièce, dès le début, nous nous retrouvons face à une tension qui s'élabore entre des contraires et des oppositions, sans que nous sachions bien de qui ils émanent, si ce n'est du collectif des détenues. Cette tension qui peut se comprendre, à première vue, dans le conflit qui se joue autour de l'atelier théâtre avec les détenues, s'organise dans ses fondements autour d'opposés tels que dedans/dehors, plein/vide, présence/absence, amour/haine. Elle donne lieu à une énergie qui se déploie au fil du récit, une mise en mouvement, un aller vers qui aboutira à l'acte de dévoration où sera consommé le corps de l'intervenante théâtre. Cet acte d'« incorporation » fera ainsi disparaître cette tension, palpable tout au long du récit et laissera place, comme nous le ferons, à un incommensurable isolement. L'union consommée dans l'acte de cannibalisme n'apportera pas la paix escomptée. La disparition de l'autre laissera une béance dans laquelle viendra s'engouffrer le *Misterioso* de Thelonious Monk, à « fendre l'âme du silence » (*Misterioso-119*, p.65).

Dans cet acte de dévoration, se regroupent ainsi des éléments de destruction, de désintégration de l'autre, mais aussi de transformation, tel un acte d'amour pour cette « autre », venue de l'extérieur.

« [...] le mot manger est exactement le même que faire l'amour. Je te mange. Tu manges. Tu me manges. Tu me manges. Tu me manges. Nous mangeons. Nous nous mangeons. [...] Mange-moi. Mange-moi. On mange la personne que l'on aime... [...] »³⁷⁸

Cet acte de dévoration comme nous le montre ce passage, et bien d'autres tout au long de la pièce (cf: p.27, 35, 36, 46, 58 et 60), est un acte de désir et de possession où la détenue signifie à la fois son amour, son attirance physique et sa haine. Sentiments

³⁷⁸ Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit., p.36

violents et contradictoires qui seront finalement acceptés par l'animatrice, afin de répondre à ses propres pulsions mortifères.

« Retirez vos dents de mon sein...Là que vous trouvez si doux, dans le cou, regardez, il y a une veine...[...] Moi, si je vous avais aimée de l'amour dont vous dites m'aimez, j'aurais déjà planté la lime à ongles dans l'adjuration de cette veine [...]. »³⁷⁹

La figure dévorante pourrait être ainsi la métaphore à la fois du sentiment exacerbé de la passion des esprits et des corps, et à la fois d'un amour impossible, entre une détenue (une femme du dedans) et l'animatrice théâtre (une femme du dehors). Elle pourrait ainsi signifier une rencontre impossible entre deux mondes distincts qui ne peuvent se retrouver que dans la destruction et la disparition d'un de ces deux mondes. Cette figure pointe également les pulsions primaires de la détenue (sexualité et nourriture), celles mortifères de l'animatrice, avec des images et des allusions récurrentes tout au long de la pièce à la sexualité et à la violence combinée (seins, caresses, sexes, odeurs, couteau, marteau etc). La violence et, finalement le cannibalisme, deviennent de la sorte le seul moyen d'entrer en contact avec cet « autre ».

En outre, cette entrée par le biais de l'amour et de la sexualité inassouvis, culminant par l'acte de cannibalisme, nous permet de soulever la question de la privation et de l'absence de rapport duel femme/homme dans le milieu carcéral. Cet inassouvissement se matérialise d'abord par une logorrhée verbale au sujet de partenaires sexuels, d'amoureux réels ou imaginaires des détenus ; mais aussi par des allusions au père qui aurait dû avoir comme fonction de « protéger » de la mère (p.47), autre figure de dévoration ; par le meurtre du « mâle » (p.31), racontée par une détenue, dans laquelle elle pousse son « petit copain » sous une rame de métro qui arrive à quai, alors que celui-ci soupesait ses seins devant tout le monde en lui disant qu'elle avait des « seins à la fois chauds et humides comme des pis de vache ».

Les figures de *Misterioso-119* créent également, dans leur communion orgiaque de la fin de la pièce, un lien avec la figure des bacchantes. En effet, dans le tableau

³⁷⁹ *Ibidem*, p.59

XVII – Eucharistie (p.61) alors que les détenues partagent les restes de la victime expiatoire (l'intervenante), les identités se retrouvent mêlées. On ne discerne plus ce que nous avons cru reconnaître comme individualités dans les chapitres précédents. Des récits différenciés, d'où semblaient émerger des individualités, nous passons ainsi à une parole unifiée, celle du chœur, que nous pourrions dès lors prénommer le *Chœur des bacchantes*. L'acte de dévoration est un rituel collectif, et donc *communiel*, dans le sens de communion, renvoyant à l'Eucharistie justement. Dans ce rituel *communiel* et *bacchique*, alliant ainsi symbolique catholique et symbolique pré-chrétienne, surgit en même temps que le « Un », le délire et la folie que l'on ne peut maîtriser. La notion d'individualité est abolie pour laisser place à un sentiment fusionnel qui se traduit par l'incorporation du corps et de l'esprit de l'intervenante sacrifiée³⁸⁰.

Dans la pièce, il est rappelé à plusieurs reprises que la pulsion charnelle (et fusionnelle) de la détenue amoureuse l'empêche de se maîtriser, comme lorsqu'elle s'excuse auprès de l'animatrice théâtre, après l'avoir mordue : « Je me suis oubliée...Excusez-moi...Je me suis abandonnée [...] » (p.35). Nous retrouvons ce même thème du délire, lorsque une autre détenue (mais est-ce bien une autre?) raconte que dans un accès d'égarement, elle a assassiné son enfant, né d'un viol (p.51-54), parce-que dit-elle, cette enfant « aurait dû se tenir à distance », à l'instar de Agavé qui, sous l'emprise du délire dionysiaque, met en pièce son propre fils, le roi Penthée, le prenant pour un lion.

Par cette entrée dans ce rituel de mise à mort, nous pouvons également imaginer une autre sorte de rituel, cette fois en tant que rite de passage: de l'intérieur (le milieu carcéral) vers l'extérieur (la vie libre). En effet, les détenues pourraient manger et donc incorporer cette matière venue du dehors (le corps de l'intervenante) afin de s'octroyer la force nécessaire pour sortir de l'univers clos et, d'une certaine manière, protégé de la prison. La détenue amoureuse le signifie d'ailleurs en ces termes : « J'ai fini d'expié ; j'affronterai bientôt le dehors. Et je n'aime pas. Je me sens mieux ici. Je n'ai pas envie de sortir. Je n'aime pas leur liberté. Je n'aime pas cette camisole de force que/ ils imposent

380 Nous invitons à revenir sur la figure mythique du Christ dans le chapitre Mythe 1 : Kwahulé, *Deuxième Partie*

à la vie. »³⁸¹

Dans cet univers de l'enfermement qui traverse l'œuvre de Kwahulé (que ce soit *Blue-S-Cat*, *La Mélancolie des Barbares* ou encore *Bintou*), ces figures de détenues qui habitent *Misterioso-119* semblent ainsi matérialiser un barrage, un empêchement. Alors que la limite a été franchi, que les pulsions primaires ont débordé du cadre, que l'acte tabou du cannibalisme a eu lieu, persiste ce trou, cette béance, cette solitude rendue concrète par le *Misterioso* de Monk. Finalement, l'acte de dévoration et d'incorporation de l'autre n'a signifié qu'une seule chose: l'empêchement des corps à «faire corps» avec eux-mêmes.

1.5 Des esthétiques de la *Migrance*

Nous voudrions nommer les différents concepts que nous venons d'aborder dans cette deuxième partie de la recherche sous le terme d'esthétiques de la *migrance*. Ce chapitre propose ainsi de conclure cette traversée dans le *Tout-Monde*, ayant débuté dans la Caraïbe avec Glissant, pour se déterritorialiser en autant de rhizomes et d'archipels, accompagné cette fois par Antonioli et se diriger ensuite vers le déplacement du radicaire, modulation du rhizome chère à Bourriaud, et parcourir encore archipels, réseaux et ressacs des océans pour se re-territorialiser au Brésil en participant au banquet anthropophage de De Andrade.

Nous considérons que ces esthétiques évoluent sur des *territoires flottants*, à la fois circonscrits (en soi) et fluctuants (de l'autre à soi et de soi à l'autre). Ces esthétiques se construiraient ainsi autour de cette pensée de la Relation et de *Mondialité* autour de la notion de déterritorialisation. Elles se nourriraient, telle la pensée anthropophage de De Andrade, de l'Autre tout en restant associées à la pensée du radicaire, telle que la définit Bourriaud. Elles se déploieraient à la fois dans la fracture, l'absorption, le tissage et la perte et formeraient une nouvelle perception, un nouveau regard, et enfin un transcodage, une traduction. Et pour revenir à l'exil et à l'errance, les esthétiques de la *migrance*, appliquées donc au domaine de la création, se concevraient à la fois comme

381 Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit., p. 47

expérience physique, expérimentation de création, et deviendrait la condition même de notre relation à autrui, en temps que posture éthique.

Passengers et les territoires flottants

Afin d'illustrer notre propos sur cette dimension esthétique, nous souhaiterions faire maintenant une brève incursion dans le domaine cinématographique avant de revenir à la scène. Nous avons évoqué à l'instant l'idée de *territoires flottants* induits par ces esthétiques de la *migrance*. Dans cette optique, il nous semble intéressant de décrypter, avec cette grille de lecture, le film *Passengers* (2016) de Morten Tyldum. Ce film de sciences-fiction cristallise, d'après nous, cette idée de flottement, d'espace de transition dans lequel s'actualisent de constantes métamorphoses. Il donne, par ailleurs, à voir ce qui traverse les expressions artistiques contemporaines (des plus populaires au plus élitistes) dans lesquelles les questions de l'errance, du déplacement et des rapports nouveaux de temps et d'espace travaillent les sujets abordés.

Pitch de départ. *Passengers* : dans un futur proche, à bord d'un vaisseau intergalactique nommé *Avalon*, une femme et un homme voyagent en hibernation comme les cinq mille autres passagers du vaisseau. Ils sont partis pour coloniser une autre planète, alors que la planète Terre est devenue surpeuplée et sur-polluée. Suite à une série d'avaries causée par une tempête de météorites, l'homme est réveillé puis réveille lui-même la femme, quatre-vingt dix ans trop tôt, bien avant la fin du trajet qui les amenait vers la nouvelle planète. Il leur est dès lors impossible de se replonger dans un sommeil artificiel. A partir de ce pitch de départ, une rencontre amoureuse et quelques péripéties vont jalonner ce film hollywoodien à grand spectacle, mais ce n'est pas cela qui nous intéresse ici. Ce qui nous semble intéressant de remarquer, et que nous mettons en lien avec les esthétiques de la *Migrance*, c'est cette tension du lieu, de l'espace entre l'avant (la planète Terre), l'après (la planète à coloniser) et le présent (ce vaisseau en mouvement) dans lequel ces deux protagonistes «éveillés» sont circonscrits. Une déterritorialisation cosmique (rien que ça). Ce lieu du vaisseau devient, en effet, à la fois un lieu de l'enfermement (où d'autre pourraient-ils aller?) et un entre-deux, un

espace de transition. Il représente, selon nous, le *territoire flottant* à la fois lieu précaire (vaisseau avarié filant dans l'immensité cosmique), lieu ouvert (au milieu de nulle part) et lieu de métamorphose puisqu'il implique une adaptation vitale à un contexte particulier (la sortie de l'hibernation puis la survie). Dans ce *territoire flottant*, en mouvement permanent - au moins pour les quatre-vingt dix ans à venir - ces «migrants» interstellaires vont devoir construire un autre rapport au temps, à l'espace qui les entoure, et à l'autre. Ce lieu qui n'aurait dû être qu'un moyen de transport dans lequel ils n'auraient pas vraiment vécu (seulement dormi) va devenir leur lieu de vie et redéfinir leur ancrage, et donc leur identité. Ils vont devoir se *re-territorialiser*. Une métaphore de cet ancrage, de cet enracinement en mouvement est, sans contexte, le moment où un des protagonistes plante un arbre au milieu de la grande hall du vaisseau ; arbre qui été destiné d'abord à être planté sur la nouvelle planète. Par ce geste, se symbolise explicitement l'acceptation à cette nouvelle appartenance. Par cette image de l'arbre, planté au milieu d'un vaisseau spatial filant à grande vitesse dans le cosmos, nous percevons également la matérialité, la réalité à dimension humaine de ce *territoire flottant*, territoire de l'entre-deux et du déplacement où la racine se fait *radicante*. Le film se finit par l'image de la grande halle rempli de végétations, d'animaux et de constructions en bois, tel un îlot étrange au milieu du rien, une anomalie dans cet endroit qui n'aurait jamais dû se prêter à transformation. L'espace minimaliste et chirurgical du vaisseau est ainsi colonisé, dévoré par la vie humaine, et ainsi devient lieu de foisonnement végétal. Le vaisseau intergalactique, en se transformant en *territoire flottant*, fait ainsi émerger une esthétique de la *migrance*, créée par ces deux protagonistes en transit qui ont choisi de s'ancrer (en dedans), tout en se déplaçant à l'extérieur. Une sorte de métaphore d'un nomadisme futur et d'une nouvelle culture de l'exil.

La mise en place de cette esthétique de la *migrance* bouleverse ainsi les frontières entre le dedans et le dehors. Elle déclenche une mise en mouvement, une itinérance obligée, une véritable potentialité d'errance. Elle ébranle le sens du monde en étant traversée par l'abolition des frontières, dans un aller-vers, une impermanence, un changement continu. Elle devient un voyage entre l'ici et l'ailleurs, entre soi et l'autre et devient poétique: une pensée du tremblement.

Migrance 1: Kwahulé

« *Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance, ceux qui tirent chaque jour leur barque sur d'autres rives, savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles...* »³⁸²

Au sein de ces esthétiques de la *migrance* qui dessinent des *territoires flottants*, le théâtre de Kwahulé convoque des corps de l'entre-deux, des corps en devenir. Ces derniers peuvent être dispersés, violentés, disparus, cachés, disloqués ou avalés avec, par exemple, le personnage de *Jaz* (1998), corps et vie sans histoire, sans destin dans un no man's land, entre cités et sanisette où Jaz s'est faite violée ; avec la disparition de l'animatrice de théâtre dans *Misterioso – 119* (2005), dans cette prison trempée par les rêves, les mots et les désirs de femmes enfermées ; avec le retour de Shaïne à la recherche de l'histoire son père, dans son village métamorphosé, de *L'Odeur des arbres* (2016) ; ou encore avec les corps meurtris et les identités masqués des femmes, elles aussi enfermées, dans *Les Recluses* (2010). Kwahulé enserre ainsi les corps et les identités dans des espaces cloisonnés pour mieux les faire déborder, sortir, errer, se transformer finalement. L'enfermement premier est toujours synonyme de disparition et de mort, de violence concrète faite aux corps. Le débordement qui s'ensuit, l'ouverture, l'aller-vers devient, lui, synonyme de métamorphoses, de rencontres, de transformations, même au prix de la transformation ultime : la mort. Ce sont des corps qui traversent les espaces et sont traversés, sans cesse. Sylvie Chalaye explique l'écriture de Kwahulé ainsi :

« [...] *Cette traversée existentielle qui structure ses œuvres dramatiques a toujours valeur initiatique, elle sous-tend une métamorphose et se fait rite de passage.* »³⁸³

Nous avons déjà évoqué le lien entre écriture, jazz et improvisation chez Kwahulé. Le mouvement du jazz et l'improvisation dans l'écriture du dramaturge sont également, selon nous, des éléments importants dans la création d'une esthétique de l'écart et de la *migrance*. Par son écriture, Kwahulé endosse le rôle de l'improvisateur

382 Perse Saint-John, in Kwahulé Koffi, *L'Odeur des arbres*, citation en ouverture, Montreuil, Editions Théâtrales, 2016

383 Chalaye Sylvie, *Koffi Kwahulé: d'une traversée à l'autre*, in *Une Fratrie de cœur, Fratrie Kwahulé: scène contemporaine choeur à corps*, revue *Africultures* n° 77-78, Dossier, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p.148

(ou de l'improvisiste) faisant sortir les mots de l'espace enclos de l'attendu pour l'amener vers l'inconnu, l'inattendu, et recréer ainsi un nouvel espace, inédit, qui pourra créer un «lieu commun», un espace à la fois novateur et relationnel. Ce procédé propre à l'improvisation ouvre de nouveaux chemins de création, de perception, d'écoute, de rythmes et, est à l'image d'une des figures emblématiques de l'écriture musicale de Kwahulé : le jazzman John Coltrane. Tous deux, comme le souligne Virginie Soubrier³⁸⁴, sont ou ont été à la recherche de ce «lieu commun» que nous retrouvons par ailleurs chez Edouard Glissant. C'est dans la pièce *Jaz* que Kwahulé entrera de plein pied dans son rôle d'«improvisiste» en remettant en question de façon radicale la dramatisation classique, en bousculant l'idée de fable, de personnage, de dialogue, de linéarité et de temporalité. Il atteindra le sommet de son écriture *jazzique* avec le bien nommé *Misterioso – 119* que nous avons déjà évoqué et qui donne à entendre toute la musicalité de Thelonious Monk. Dans une des premières pièces du dramaturge ivoirien, *Cette vieille magie noire* (2006), nous découvrons également le personnage de Shadow, entraîneur d'un boxeur nommé Shorty. Shadow est la figure archétypale de l'immigré noir et son personnage est à la fois complexe et brouillée. Il ne parvient pas, en effet, à avoir d'identité stable. Il reste au seuil de la réalité, il ne parvient pas à s'ancrer. Son identité est perpétuellement remise en jeu par les autres, et devient de ce fait insaisissable et protéiforme. Shadow est à la fois existant ou inexistant dans le discours d'autrui. Par cet état d'entre-deux dans lequel il se trouve, en marge et dans l'écart de deux communautés, de deux inconscients, noirs et blancs, Shadow est à la périphérie, dans l'ici et l'ailleurs, à la fois dedans et dehors. Il navigue en territoire flottant. Il incarne cette figure de l'errant, entre présence et absence, à la fois dans le concret et l'irréel. Ce que Soubrier désigne comme « l'impersonnage », en se référant au terme de Jean-Pierre Sarrazac³⁸⁵ et que Kwahulé développera dans bon nombre de ses pièces pour personnifier la figure du disparu ou de l'absent.

Migrance 2: Orlin

Nous retrouvons ces mêmes territoires flottants, facteurs d'émergence d'une

384 Soubrier Virginie, *Vers une fraternité mystique universelle: «l'improvisiste» de Koffi Kwahulé*, in *Fratrie de chœur, Fratrie Kwahulé : scène contemporaine chœur à corps*, *Ibidem.*, p.191

385 Sarrazac Jean-Pierre, *La crise du personnage*, in «Jouer le monde», Louvain La Neuve, Éditions Études Théâtrales, 20, 2001, p.41-50

esthétique de la *migrance*, dans les corps de l'entre-deux chez Robyn Orlin. La chorégraphe part, tout d'abord de ce constat : le corps, les danseurs, le public sont colonisés, c'est à dire enfermés, assignés dans des allants-de soi, des idées préconçues. De ce constat de départ, naît une recherche de transformation, dans ce que peut vouloir dire aujourd'hui «être colonisé». La question du regard porté sur l'autre, sur le corps de l'autre, pour Orlin, peut en dire long sur soi-même. Comment les corps sont-ils perçus, ressentis et construits par l'autre? Et en quoi cela influence t-il le regard que l'on porte sur soi? Selon la chorégraphe, il n'y a encore à ce jour que très peu de représentation et de discours, par exemple, sur le corps africain par les africains eux-mêmes. Ils sont, selon elle, comme « exilés » de leur propre corps. Cette absence de discours est alors porteuse de conséquences à la fois sociales et culturelles sur l'ensemble du continent. Le corps africain reçoit, le plus souvent violemment, les standards de beauté et de laideur, de perfection et d'imperfection dictés par le regard occidental. Le continent africain subit ainsi toujours ce discours sur le corps qui le réduit bien souvent à l'image de maux physiques comme la maladie – explorée dans *We must eat our suckers with the wrapper on...* (2001 et 2002) - la faim ou encore les codes de beauté divergents – explorés dans *Have You Hugged, Kissed and Respected Your Brown Venus Today?...*(2011) et *Beauty Remained For Just A Moment Then Returned Gently To Her Strating Position* (2012). Les danses et les performances de Orlin tentent alors de révéler tous ces mécanismes afin de réévaluer les corps, en tentant de susciter un autre type de regard, en contournant et détournant les idées reçues, pour sortir des allants-de-soi. Ce qu'en ethnométhodologie³⁸⁶ on appelle *breaching*, c'est à dire l'ouverture d'une brèche, un déplacement du regard créant une étrangeté.

Orlin s'interroge ainsi sur le refoulement, cette absence de discours d'une part, et cette pléthore discursive de l'autre (le discours occidental), d'autre part. Elle évoque, au fil de son œuvre, à la fois le poids du regard occidental et ce que peut en faire la femme ou l'homme africain(e). Il est dès lors question de décoloniser l'imaginaire pour pouvoir poser un autre regard sur soi, mais aussi plus généralement sur les êtres et leurs représentations. Dans la pièce *And so you see... our honourable blue sky and ever*

386 L'ethnométhodologie s'est développée dans les années 1950 aux Etats-Unis par le sociologue Harold Garfinkel. Il s'agit d'un courant de la sociologie destiné à comprendre la manière dont les individus entre eux constituent quotidiennement le sens du monde social.

enduring sun...can only be consumed slice by slice... (2016), le corps du danseur/performer est à la fois ludique et ironique, tiraillé entre une possible transformation, un déclin, une disparition et l'éclat du renouveau. Le danseur/performer embarque dans les sept péchés capitaux bibliques pour un voyage au travers de ce que Orlin nomme un «requiem pour l'humanité». Cette humanité qui, malgré le chaos du monde et peut-être aussi grâce à lui, tente de vivre en traversant les destructions et les fractures accumulées. Autre regard qui se forme et se demande si il est possible, en tant que Sud-Africain, de coloniser Wolfgang Amadeus Mozart (l'ailleurs) tout en se servant du quotidien (l'ici) comme moyen d'expression. De cette manière, les corps, comme autant de territoires flottants, font émerger de nouvelles constructions symboliques, de nouveaux signifiants, de nouvelles identités, et se faisant inventent une nouvelle lecture du monde.

Migrance 3: Delbono

La caractéristique du théâtre de Delbono dans laquelle, selon nous, nous pouvons retrouver cette esthétique de la *migrance* se situe dans plusieurs aspects de son écriture. La présence des îlots nous semble être un des premiers aspects à traiter. Nous observons en effet dans les œuvres de Delbono, une construction d'îlots de solitude. Ceux-ci matérialisent, de notre point de vue, la dimension d'exil de chaque protagoniste au sein de la société (notamment italienne) que Delbono ne se lasse de dépeindre dans ses spectacles. L'artiste, d'abord, se sent exilé dans sa propre communauté. Il cherche une autre voie, une autre alternative au monde qui l'entoure. La personne "hors norme" ensuite (peut-être l'essence même de ce qui fonde l'artiste) qu'elle soit homosexuelle, handicapée, clochardisée ou immigrée, se sent également exilée, relayée à la marge. Tous les spectacles de Delbono montrent, dans la matérialisation scénique de ces îlots de solitude, cette solitude de l'être, cette souffrance de l'écart. Pour le dramaturge italien, ces personnages à la fois seuls et errants sont importants en ce qu'ils permettent de donner à sentir au public l'isolement de chaque acteur, et par là de chaque être humain. Et nous retrouvons cette solitude sur le plateau même lorsque les acteurs jouent des scènes collectives. On se souviendra de ces banquets, récurrents dans les spectacles de Delbono, où se côtoient sans jamais se rencontrer évêques, cardinaux et militaires,

aristocrates, hommes d'affaires, grandes bourgeoises et putains. Ce procédé scénique et dramaturgique a, en outre, pour conséquence de mettre l'accent sur ce que raconte le corps de l'acteur de cette solitude. Nous avons en tête l'image des clowns ou des arlequins, joués par Gianluca Ballaré et Bobo, assis à la lisière du plateau dans les spectacles *Urlo* (2004) et *Il Silenzio* (2000). Nous repensons également aux paroles-cris de Bobo traversant l'espace de sa démarche, solitaire et incertaine, sur fond de paysage désolé, dans le film *Guerra* (2003) tourné en Palestine et en Israël. Nous pensons encore aux pleurs de cette femme, en ouverture de *Urlo*, mangeant et buvant face à nous, servie par deux hommes silencieux et imperturbables devant son désespoir.

L'autre aspect de l'écriture de Delbono qui nous semble relever d'une esthétique de la *migrance* est dans l'utilisation stricto sensu du thème de l'errant. Nous avons déjà évoqué précédemment *Il tempo degli assassini* (1987) et *Guerra* (1998). Nous pouvons également évoquer *Esodo* (2000) où nous découvrons Fadel et Eda, de véritables exilés, ou encore Nelson le « clochard céleste », homme exilé et exclu socialement. On le retrouvera seul comme le Christ, sur la croix dans *Vangelo* (2015). Cette dernière création, en proie à la fois avec l'actualité des migrations et avec une plongée dans les figures de la religion catholique, nous amène à croiser la route de tous ces migrants et réfugiés contemporains qui échouent sur les rivages de l'Europe.

Pendant la création du spectacle *Vangelo*, Pippo Delbono a filmé et photographié, notamment dans les camps de réfugiés syriens aux alentours de Zaghreb, des Christs, des Madones, des martyrs de notre contemporanéité : images et visages de femmes et d'hommes de l'exil qui ont traversé et transgressé les frontières étatiques au péril de leur vie et qui se mêlent aux images et aux textes bibliques. Une errance à la fois païenne et religieuse, spirituelle et matérialiste revêtant différentes formes ici et ailleurs, en Italie ou loin de la péninsule, comme dans cette séquence du spectacle où des réfugiés africains nous regardent, sur la toile de fond d'un champ de maïs. Cette errance kaléidoscopique que Delbono veut nous donner à voir, il la filme encore, cette fois dans un hôpital au moment où il y est soigné pour une maladie des yeux. Il dit montrer ainsi « son voir-double, désespéré et grotesque »³⁸⁷. Un « voir-double » qui fait

387 D'Agostin Kristina, *Vangelo*, [article en ligne], in Revue Carnet d'Art, critique, février 2016, URL:

écho, selon nous, à l'époque brouillée et sombre dans laquelle nous évoluons, dans la cécité de ce qui se vit si près de nous, et fait écho d'autre part, à la nécessité d'une critique, par le biais d'un regard qui doit se déplacer. Un "voir-double" qui appelle également à une double vision, c'est à dire une vision qui inclue au lieu d'exclure, qui regarde l'invisible, qui perçoit ce que d'autres ne voient pas ou ne veulent pas voir. Delbono propose ainsi un acte de résistance à la cécité, dans une époque furieuse à la fois violente, paradoxale et contradictoire. Il propose d'ouvrir les yeux, un éveil de soi.

«Observer le monde à l'extérieur et à l'intérieur de nous, nos cellules, nos atomes. Observer les processus des choses qui naissent, qui vieillissent et qui meurent. Simplement observer.»³⁸⁸

Migrance 4 : Montet

« Danser, c'est atteindre cet état de vide, hors de sens, du sentiment, de l'instant de la pensée, ce « lieu », cet « espace » où le vivant n'est plus et où le mort se réincarne. »³⁸⁹

La danse de Bernardo Montet relève, selon nous, d'une *errance enracinée*. C'est cet oxymore qui semble le mieux décrire ce qui fonde la pensée chorégraphique de Montet. Nous développons, en outre, une recherche en parallèle de celle-ci qui explore cet aspect contradictoire de Montet et lui confère toute son originalité.

Lorsque nous parlons d'*errance enracinée*, nous soulevons d'abord le fait que la danse pour le chorégraphe est avant toute chose une forme de l'esprit. En ce sens, il peut la considérer d'un point de vue conceptuel, tout en lui conférant un nécessaire engagement de l'être dans sa totalité³⁹⁰. Pour Montet, la danse c'est abstraire, c'est à dire « tirer hors de soi », être en mesure de s'extirper de soi, mais aussi extirper de soi ce que l'on ne connaît pas encore. La danse est ainsi perçue comme un chemin de connaissance, une quête de l'inconnu, et donc aussi de l'autre. L'autre qui danse, l'autre qui est simplement là, à côté, l'autre qui est loin, mais qui interpelle et touche par son

<http://www.carnetdart.com/vangelo/>

388 Delbono Pippo, *Un cinéma contaminé par la vie*, entretien, propos recueilli par Giona A. Nazzaro, Magazine La Couleur des jours, Genève, décembre 2015

389 Montet Bernardo, *Le corps manifeste*, in Vincent Geneviève, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 22

390 *Ibidem*, p.19

absence. Le mouvement de soi vers l'autre, de l'intérieur vers l'extérieur, de ce qui peut émouvoir, de ce qui est relève encore de l'étrange, de l'inconnu, tout cela créé le mouvement qui se transformera en danse. Montet souligne que le fait de « presser hors de soi cet état informel, violent, dû à une longue attente, nécessite une transformation de la perception. »³⁹¹ La danse pour Montet est ainsi une pensée du tremblement face à la multiplicité du monde dans laquelle le danseur est inscrit. Là est, selon nous, la première *migrance* de la danse du chorégraphe.

Dénommer la danse du chorégraphe comme une *errance enracinée*, c'est également relever son rapport à l'espace et au temps. Ce rapport, dans ses chorégraphies, s'élabore dans une tension entre le vide occupé par les corps des danseurs, dans leurs mouvements et leurs énergies, et les instants accumulés où le temps s'étire et se matérialise dans la durée. Cette durée instaure un déplacement de la perception où le spectateur se retrouve face au silence, à la lenteur, au vide puis dans des fulgurances de corps, soudain, voit émerger une matière corporelle dense qui emplit l'espace de la scène. Le rapport au sol, et par là à l'ancrage, est évidemment important pour tout danseur mais chez Montet, la plupart des interprètes évoluent avec une densité caractéristique qui relève à la fois du compact, de l'opaque et de la légèreté, comme si les danseurs étaient habités par une force (que nous nommerions aussi énergie) qui les traverserait de l'intérieur vers l'extérieur, et inversement. Nous sentons alors toute la dimension émotionnelle et énergétique de la terre. Et c'est en ce sens que nous pourrions dire que la danse de Montet est une danse tellurique.

L'errance enracinée dans la danse du chorégraphe se joue également dans cette contradiction entre ancrage et flottement. En effet, dans les pièces de Montet, les corps sont inscrits dans des espaces de l'entre-deux. Ils flottent dans des zones liminales où l'image du spectre, de l'absent, des limbes ou du rêve n'est jamais loin, sans pour autant être donné de manière explicite. Bien sûr, la scénographie, les lumières et la musique des pièces participent de cette impression, elles vont dans ce sens. Ce qui prédomine est une sensation de mystère où les corps fuient la transparence et recherchent l'opacité, que ce soit dans les gestes de la danse, dans les interactions entre danseurs, dans les

³⁹¹ *Ibid.*, p.21

enchaînements chorégraphiques, dans les ruptures et les embardées, dans les bribes de textes qui peuvent surgir aussi, tels un flux qui jaillit des interprètes. Il y a une opacité qui relève de l'onirique et qui maintient le spectateur dans cet espace étrange et mystérieux de l'entre-deux qui fait penser à un rituel qui pourrait rappeler un rituel chamanique, et qui relève bien souvent de la transe, comme nous l'avons déjà remarqué.

« *Il n'y a pas de chamanisme sans emprise du corps, et prise du corps comme l'on parle de prise de risque. Partager une telle expérience, c'est plonger son être dans le précipité en cours.* »³⁹²

Bien sûr l'esthétique de la *migrance* présente chez Montet s'élabore aussi par le biais des thématiques qu'il aborde : la mémoire, l'identité, le colonialisme, la conscience des corps, ou encore la résistance. Mais ces thématiques sont toujours reliées à ce que nous venons de présenter. Elles n'en sont jamais distinctes, elles ne se suffisent pas à elles-mêmes. Elles sont transcendées, tirées hors d'elle et au-delà d'elles par les caractéristiques de la danse du chorégraphe pour atteindre à cette « pensée qui danse » ; pensée par laquelle l'interprète se voit confier la responsabilité d'aller au-delà de lui-même pour métamorphoser ses mouvements en une quête de l'urgence qui l'exécède. En cela, la pensée de la danse de Montet pourrait être rapprochée de la pensée de l'écrivain Pierre Guyotat³⁹³, avec lequel Montet a travaillé sur la pièce *Issé Timossé* (1997). L'écrivain défend, en effet, l'importance d'une capacité de l'artiste à rester dans le mouvement de l'invention, que ce soit d'une nouvelle langue, d'une ponctuation, d'un rythme ou d'un nouveau langage. La *migrance* dans la danse de Montet pourrait alors se voir comme une expérience intérieure ouvrant à une constante réinvention de soi et par là, à une renaissance.

Nous pensons que la danse de Montet réinvente ainsi, au fil des pièces, de nombreux territoires éphémères, des *territoires flottants* dans l'entre-deux, au sein desquels le corps crée un ancrage qu'il efface au fur et à mesure de ses mouvements, engrangeant en lui, à chaque pas, pied posé au sol, geste qui s'élève et se dérobe, un fragment de cet ancrage qu'il portera plus loin. Le corps s'inscrit ainsi dans une traversée, un temps onirique qu'il « féconde plus qu'il n'énonce »³⁹⁴, comme le dit si bien

392 Blanchet Marc, *Bernardo Montet est un batracien*, in Vincent Geneviève, *Bernardo Montet, op.cit.*, p.68

393 Verret François, *Montet Bernardo*, Vincent Geneviève, *Conversation*, in Vincent Geneviève, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 81

394 Blanchet Marc, *op.cit.*, p.66

Marc Blanchet en parlant de la pièce de Montet, *Batracien l'après-midi* (2007). La danse du chorégraphe est ainsi tour à tour *migrante* et *radicante*.

L'expérience du déplacement à la fois physique, symbolique et éthique que nous avons repéré tout au long de cette troisième partie chez Delbono, Orlin, Kwahulé et Montet détermine de la sorte des écritures et des esthétiques de la *migrance* qui se dessinent davantage dans les marges, voire même « entre » les marges, dans des cartographies imaginaires toujours en train de s'inventer. Ces écritures appellent à développer un théâtre où se mêlent les genres, les langues, les langages, comme autant d'hybridation des formes provoquant une perturbation, un chamboulement, un trouble dans la matière même des spectacles et dans la perception du spectateur ou du lecteur. Les esthétiques de la *migrance*, deviennent également éthique de l'écart, ouvrant à la possibilité d'un acte de traduction des désordres du monde, condensés dans ces marges où tout se brouille, se déplace et se bouleverse. Un acte de traduction qui nous fait accéder à une autre lecture de l'impermanence caractéristique de notre modernité.