

Une pensée de l'inclusion

Nous pensons important de débiter cette dernière partie de notre recherche, en revenant tout d'abord sur le contexte de départ de celle-ci qui oriente l'étude que nous effectuons. Nous nous plaçons, en effet, à la fois dans la pratique, comme artiste de la scène, et dans la théorie, en tant que chercheuse. Notre travail artistique et de recherche se développe ainsi autour des apports et des transmissions que l'un peut provoquer chez l'autre, incluant des aspects de la praxis artistique à ceux de la recherche théorique, et inversement. Nous l'avions déjà illustré dans les deux chapitres portant sur la mise en scène de *Blue-S-Cat* de Kwahulé (*Deuxième et Troisième Parties*). Cette *pensée de l'inclusion* parcourt l'ensemble de notre réflexion et a comme objectif principal d'essayer d'abolir les frontières entre disciplines, champs et pratiques en œuvrant pour une transdisciplinarité dans une recherche que nous avons souhaité construite en ramifications. Cette entrée en matière introduira également les chapitres à suivre qui clôtureront notre recherche, en suggérant que chaque élément, chaque aspect abordés tout au long de cette étude concourent à esquisser, par inclusion, un paysage particulier dans le panorama complexe et profus des scènes contemporaines.

Au travers de l'approche esthétique et anthropologique de la scène portant sur le corps et ses écritures, nous avons d'abord exploré la pensée de la *mondialité* et la pensée *archipélique* chères à Glissant. Puis nous avons voyagé au sein de l'anthropophagie culturelle brésilienne et parcouru les concepts qui jalonnent la pensée *radicante* de Bourriaud. Ces différents courants esthétiques nous ont permis de repérer ce qui pouvait nous aider à définir ce que nous avons appelé, à notre tour, une esthétique de la *migrance*. Nous avons ensuite parcouru le champ esthétique dessiné par les résurgences baroques dans les œuvres de la scène contemporaine pour nous aider à définir ce que nous avons ensuite nommé le corps et les écritures *Trans*, autre concept appliqué à la scène et qui tente, peu à peu, de formuler cette *pensée de l'inclusion* qui nous occupe maintenant.

Au sein de cette quatrième et dernière partie, nous reviendrons sur la pensée de Glissant dans son rapport à la langue et au langage au travers de la *Créolité*, comme élément de renversement. Cette première incursion nous amènera à replonger dans l'écriture de Kwahulé sous l'angle du jazz et de la pensée radicante, telle qu'elle a été abordé dans la *Troisième Partie* et telle que nous l'avions déjà évoqué dans le chapitre dédié à la *francopolyphonie* chez Kwahulé. Cela nous permettra ensuite de plonger dans la matière du spectacle *Issé Timossé* de Bernardo Montet où se sont rencontrés écriture d'un texte et écriture des corps.

Ces explorations nous mèneront vers un des enjeux fondamental des écritures contemporaines, à savoir la notion du *présenter* en place de la représentation, explorée par Jean-Frédéric Chevallier⁴⁷⁹. Nous y aborderons la question de l'incarnation et des alternatives qui se dessinent au travers de cette notion de *présentation*. Afin d'illustrer ce propos, nous aborderons à nouveau le travail de Orlin puis de Delbono. Nous effectuerons une analyse du film *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini que nous mettrons en miroir avec le spectacle *La Rabbia* de Pippo Delbono, dans ce que nous pensons être un rapport de filiation artistique.

Cette quatrième et dernière partie vise ainsi à replacer les artistes de notre corpus dans les questionnements contemporains qui habitent le travail de nombreux autres artistes. Ces questionnements peuvent aider à repenser la scène au travers de l'émergence d'un nouveau paradigme que nous définirons dans le dernier chapitre de cette recherche.

1. De nouveaux procédés d'écriture

1.1 Renverser la réalité : langue, langage, écriture chez Glissant

Edouard Glissant soulignait, dans son *Introduction à une poétique du Divers*⁴⁸⁰, cette nécessité qu'il nomme « baroque » d'inventer des formes multiples dans le

479 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit.

480 Glissant Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, op.cit., p.38

panorama foisonnant où prolifèrent toutes les langues et les cultures du monde en se rencontrant, se heurtant, se mêlant, se repoussant aussi. Cette pensée porterait ainsi en elle de nouveaux horizons, des vacillements, des ruptures, de nouvelles dynamiques internes et une force d'improvisation. Pour y accéder, Glissant défend l'aspect fondamental de la pratique de l'oralité, et plus encore de l'*oraliture*. Celle-ci, dans le cadre du conte par exemple, met en œuvre de dispositifs qui fonctionnent « in praesentia », en présence du conteur ou du maître de la parole, comme il est appelé aux Antilles. L'importance alors est donnée à la gestuelle, la mise en corps de la parole, la densité de la présence requise entre les différents protagonistes, à la fois conteur et auditeur/spectateur, comme l'explique Jean Bernabé⁴⁸¹. La parole prend alors toute son ampleur. Nous retrouvons cette importance de la mise en corps de la parole au sein des œuvres de notre corpus, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans cette recherche et comme nous le verrons par la suite afin d'illustrer, au sein de ce chapitre, l'idée de pensée organique dans les processus d'écriture.

Cette invention de formes multiples du langage détient un pouvoir de subversion présente, selon Glissant, dans la créolisation et la poétique qui en découle. Il cite, encore une fois, l'exemple du conteur créole qui se servant de procédés tels que la répétition, le redoublement, le ressassement, la mise en haleine, s'éloigne, voire s'oppose aux canons de la langue française. Ces langages procèdent ainsi par accumulations, comme nous le constaterons également dans les processus d'écriture des artistes du corpus. Glissant note que dans ce foisonnement-là, où agissent différentes poétiques des langues, peut advenir une « sorte de variance infinie des sensibilités linguistiques »⁴⁸². La question de la traduction devient ici essentielle. Cette pensée de la traduction impliquerait une approche particulière de sa propre langue que Glissant définit alors, selon l'approche, soit comme une langue « ouverte » soit comme une langue « fermée ». Lorsque la langue est approchée de façon « ouverte », elle prend en compte l'existence des autres langues et leurs influences sur la langue que nous pratiquons. Dans l'approche « fermée », l'on ignore cette influence. Il est ainsi question d'imaginaire des langues et de mise en réseau de celles-ci. Glissant met ainsi en avant un usage non-hiérarchisé des langues et des

481 Bernabé Jean, *Au Visiteur Lumineux - Fènwè et wè klè, le syndrome homérique à l'oeuvre dans la parole antillaise*, [article en ligne], Potomitan, URL: <https://www.potomitan.info/travaux/auvisiteur/fenwe.htm>

482 Glissant Édouard, *L'Imaginaire des Langues*, op.cit., p.27

langages constitués de poétiques différentes.

Au sein de ces poétiques des langues, Glissant note par ailleurs qu'au sein de l'écriture, la poésie a une force en elle qui permet d'aller au-delà du réel, en défaisant les genres où alors il serait possible d'« écrire des poèmes qui sont des essais, des essais qui sont des romans, des romans qui sont des poèmes. »⁴⁸³ Dans ces procédés stylistiques qui se mettent en œuvre dans l'écriture se joue une investigation du réel, mais aussi de l'imaginaire, des profondeurs, et par là des interdits qui peuvent normaliser une langue,. Se joue également un dépassement des conventions, que ce soit de la prose ou de la poésie où, autant l'une que l'autre peuvent devenir tournolements, ivresse, chaos, rêveries.

Dans ces procédés qui impliquent un processus de créolisation, les résultats (et donc les catégories qui pourraient y être apposées) sont imprévisibles. C'est là que Glissant défend l'importance du rôle du poète qui « va chercher non pas des résultantes prévisibles mais des imaginaires ouverts [...] »⁴⁸⁴ Il en va ainsi de l'avenir des langues pour Glissant, avenir dans lequel les langages dépasseraient les langues en intégrant de multiples sortes de dimensions, de formes, de représentations, de silences qui en feraient autant d'éléments nouveaux de la langue. Cet appétit du foisonnant est, pour Glissant, un appétit du monde, du *Tout-Monde*, qui implique, comme nous l'avons vu dans la *Troisième Partie*, l'errance et la dérive, la *drive* comme on le dit en Martinique. C'est à dire la fragilité, la disponibilité et l'acharnement au mouvement, en abandonnant les pensées de système et en privilégiant l'ambiguïté, l'incertitude, le déplacement. Nous revenons ainsi à l'idée d'une pensée-rhizome ou radicante (selon Bourriaud) impliquant des écritures, des langues, des imaginaires et finalement des *identités-relations*⁴⁸⁵.

« [...] Le souffle du lieu rencontre d'autres souffles et se transforme en cette rencontre. »⁴⁸⁶

483 *Ibidem.*, p.p. 29-30

484 *Ibid.*, p.33

485 *Ibid.*, p.40

486 *Ibid.*, p.52

1.2 L'écriture jazzique de Kwahulé

«Car les mots sont pour lui des signes aimantés qui s'entrechoquent et s'attirent, se blessent et se démembrant parfois, mais sans oublier qu'une autre harmonie est à forger, qu'une autre pensée est à éveiller, qu'un autre chant est à naître.»⁴⁸⁷

Comme nous l'avions remarqué précédemment, à l'origine de l'écriture de Koffi Kwahulé, il y a d'abord le jazz. Ce dernier, en effet, a influencé profondément les structures des textes du dramaturge, comme autant de notes musicales que le jazzman composerait sans rigueur apparente, ni direction précise. Le dynamisme interne des œuvres de Kwahulé s'effectue, à l'image de cette musique, dans l'improvisation et la surprise permanente. Les séquences présentes dans ses textes y sont indépendantes et fonctionnent tels des couplets tenus à distance les uns des autres. Lorsque nous plongeons dans son écriture, l'apparence décousue et saccadée de celle-ci semble avoir pour objectif de supprimer l'évidence de la compréhension, et renvoyer le lecteur ou le spectateur à une spirale rythmique, que l'on a pu définir comme une «compréhension en perpétuel devenir». Pierre Letessier⁴⁸⁸ définit cette écriture comme une recherche d'harmonies complexes et de béances à la façon de Coltrane, mêlant sons nouveaux, dérives de sens mais aussi références bibliques, chants, apartés, digressions, tout en développant des pulsations rythmiques et en créant des altérations. Selon nous, ce type de procédé stylistique ouvre l'écriture de Kwahulé à une dimension poétique où les espaces et les vides créés inviteraient à ce que nous qualifierions, pour faire suite à cette notion de « devenir », d'appréhension « dansée » du texte. La matière texte serait ainsi davantage perçue comme partition musicale, chemin à parcourir avant que d'être porteuse d'une narration. Le rythme et le souffle, en étant la priorité, engageraient le mouvement.

« Toute création véritable [...] est un exil, car elle est le lieu d'une vision unique, une quête de soi et des autres, un espace où s'élabore la langue d'écriture, langue où se mêle la voix de chaque écrivain, son souffle, son rythme, sa respiration, son corps, son être. »⁴⁸⁹

487 Velter André, préface, in Cheng François, *A l'Orient de tout*, collection Poésie, Editions Gallimard, 2005, p.11

488 Letessier Pierre, *Musique et didascalies dans le théâtre de Koffi Kwahulé: de la parenthèse à la béance*, in *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas: Poétiques contemporaines et oralité*, Revue d'Études Françaises N° 18 - 2013, Université de Budapest

489 Bekri Tahar, *Exils*, in *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, suivi de *Réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, Paris, Editions L'Harmattan, 1994, p.179

Au sein des pièces du dramaturge, tantôt l'écriture est rapide et se fait d'un seul jet (de son), tantôt elle se fait mouvement, marquée par des temps que déterminent les monologues ou soliloques des personnages. La référence au jazz dans son écriture s'intensifie parfois avec la présence sur scène de musiciens et de mélodies. *Cette vieille magie noire* ou *Misterioso-119* vibrent au son de cette musique. Ce sont des espaces et des moments entiers que le dramaturge lui consacre. «*Mon idéal d'écrivain, c'est Monk.*», cette phrase courte de Kwahulé revient souvent dans les entretiens, les articles et les essais écrits sur lui (notamment dans *Frères de Son – Koffi Kwahulé et le jazz*⁴⁹⁰). Il semblerait nécessaire, pour pouvoir analyser au mieux ses textes, de s'imprégner de la musique de Thelonious Monk. Les rythmes et le phrasé du musicien de jazz habite par exemple explicitement *Misterioso-119*⁴⁹¹ ou structure le récit de *Cette Vieille magie noire*⁴⁹². Dans cette dernière pièce, Angie et son orchestre de jazz jouent presque en alternance avec les acteurs. La musique ponctue les séquences en donnant aux mots une autre résonance et au texte, l'allure d'une partition musicale. Tout comme la violoncelliste, que l'on ne voit pas mais que l'on entend jouer le *Misterioso* de Monk, dans *Misterioso – 119*.

Kwahulé trouve dans le geste des grands improvisateurs du *be bop* et du *free jazz* cet éclairage de sa condition d'immigré. En faisant sien le geste de l'improvisateur de jazz, il place son projet d'écriture à l'opposé d'une narration et d'une dramatisation traditionnelles. Il en privilégie plutôt le jeu du hasard dans les aléas d'une action qui, en se déroulant, paraît édifier au fur et à mesure un récit, sous le regard du lecteur ou du spectateur. Cela produit ainsi, dans la structure du texte et dans la dramaturgie, des effets d'improvisation. Kwahulé privilégie également une déstructuration du dialogue théâtral, en brisant la structure question/réponse attendue et le marquage des orateurs ou des personnages. Il met ainsi en avant une polyphonie et une choralité des voix où ce qui surgit à l'oreille relève davantage de la musicalité, du rythme et de la texture des mots que de la narration. Ces effets donnent corps à une matière textuelle faite de heurts et d'embardées qui la lie à la musique mais aussi au flux ininterrompu de la parole qui

490 Mouëllic Gilles, *Frères de Son – Koffi Kwahulé et le Jazz : entretiens*, op.cit.

491 Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, op.cit.

492 Kwahulé Koffi, *Cette Vieille Magie Noire*, op.cit.

jaillit ; parole jaillissante que nous retrouvons dans le *flow* du *spoken word* ou du slam. Parmi les pièces emblématiques de cette démarche, nous retrouvons aussi, outre *Misterioso-119* et *Cette Vieille Magie Noire*, la pièce *Jaz*⁴⁹³. Celle-ci se structure autour d'un monologue qui raconte le viol d'une femme. En ouverture de la pièce, Kwahulé cite une phrase de Dizzy Gillespie : « Qu'on fasse beaucoup ou peu de notes n'a pas d'importance, il faut simplement que chacune de ces notes ait un sens. » Puis Jaz et ses doubles entrent dans l'arène: une cité, une place « Bleu de Chine » et une sanisette dégueulasse, débordante d'excréments.

« [...] Des insultes./Tu es bien comme les autres./C'est toi qui m'y contrains./De même qu'il y a des têtes à claques/il y a des femmes à viol./Pour la première fois depuis que l'homme au regard de Christ/l'a précipitée dans la sanisette/Jaz se sentit coupable.[...] »⁴⁹⁴

Nous retrouvons cette violence faite aux femmes dans beaucoup d'autres pièces du dramaturge, comme par exemple dans *Les Recluses*⁴⁹⁵. Ce sont toutes des femmes à la parole confisquée, des femmes exposées, des femmes du secret et en même temps des femmes rendues transparentes par la violence. Et ces femmes vont se redresser, apprendre à le faire. Lorsqu'on parcourt ces histoires de femmes, il nous semble redécouvrir le passé de toutes celles qui ont habité l'histoire de l'esclavage aux Etats-Unis ; celles qui ont chanté leur douleur et leur lutte, telles Billie Holiday ou Nina Simone. On plonge en même temps dans l'universalité de cette violence qui déploie dans toute l'histoire de l'humanité. Comme le précise Fanny Le Guen⁴⁹⁶, dans l'introduction de sa thèse, la mythologie kwahuléenne est à la fois sous-tendue par l'histoire de la diaspora noire, par la culture littéraire de son pays natal, la Côte d'Ivoire, par celle de son pays d'adoption, la France, autant que par les cultures afroaméricaines. Dans cette même introduction, Le Guen rajoute, par ailleurs, que «[...] le théâtre de Koffi Kwahulé élargit la création contemporaine occidentale à tous ceux et toutes celles, lecteurs / lectrices, spectateurs / spectatrices, et artistes, qui se reconnaissent aussi dans l'histoire transatlantique. Il les emmène dans le *Tout-Monde*, théorisé par Glissant, où

493 Kwahulé Koffi, *La Dame du Café d'en face/Jaz*, Montreuil s/ Bois, collection Répertoire contemporain, Éditions Théâtrales, 1998

494 *Ibidem*, p.77

495 Koffi Kwahulé, *Les Recluses*, Montreuil/s Bois, collection Répertoire contemporain, Editions Théâtrales, 2010

496 Le Guen Fanny, *Belles de Jazz*, *op.cit.*, p.3

chaque expérience humaine devient exemplaire et partageable.»

L'écriture jazzique de Kwahulé a ainsi acquis sa particularité dans la force et la surprise de l'improvisiste, en fabriquant des modes d'échanges entre les signes et les formes, les rythmes et les espaces. Les voix et les personnages de ses pièces déploient leur pensée dans le chaos du monde et permettent de faire exister une parole libératrice, d'ouvrir un espace d'expression qui sera, sans doute, sans cesse contesté, et sans cesse renouvelée. L'écriture de Kwahulé pense ainsi le monde comme le jazz peut le matérialiser en sons rationnels et irrationnels, achevés et inachevés, simples et complexes, unis et diffractés, étendus et profonds. *Radicante* et jazzique, cette écriture tend toujours vers la surprise, vers l'inconnu, vers cet espace où les mots peuvent porter comme autant de sons et de sens cachés qui se révèlent peu à peu. Elle s'emporte, elle nous emporte et nous émeut car elle nous déplace en circulant librement. L'écriture de Kwahulé propose ainsi un langage inédit et novateur traversé et dessiné par le jazz et par toutes les cultures qui cohabitent chez le dramaturge. Peut-être est-ce là un des marqueurs importants qui permettrait d'appréhender une nouvelle catégorie de pensée de la création contemporaine, à la fois dans ses procédés d'écriture et ses esthétiques. Nous continuerons à explorer cet aspect à la fois organique et inclusif en nous penchant maintenant sur une des créations de Bernardo Montet, *Issé Timossé*.

1.3 Corps et texte: l'expérience de *Issé Timossé*

Issé Timossé (1997) de Bernardo Montet pourrait d'abord être défini par la rencontre d'un corps et d'un texte, d'un danseur et d'un auteur. Mais nous pourrions le définir également en disant que cette pièce est la rencontre d'un danseur-auteur avec un auteur-danseur, tant la danse et les mots s'imbriquent, se heurtent, se chérissent, s'éprouvent et se répondent dans une énergie commune.

«Jamais, peut-être, le verbe et la danse ne sont se écoutés avec une telle pudeur.

Jamais, sans doute, le verbe et la danse ne se sont laissés traverser autant l'un par l'autre...»

Issé Timossé – qui veut dire *expérience traversée par le corps*, en langue Ibo de Côte d'Ivoire et du Nigéria – est ainsi né d'un désir commun de création entre le chorégraphe Bernardo Montet et l'écrivain Pierre Guyotat. La genèse de la pièce remonte cependant plus loin, dix années plus tôt, avant leur désir commun de création. L'élément premier et fondateur a été la lecture du texte *Eden, Eden, Eden* de Guyotat, par Montet. Ce fût, dit celui-ci, comme une déflagration. Cette lecture plongea Montet dans des abîmes insondables qui lui étaient étrangers jusque là. Le chorégraphe le formule ainsi : « Je trouvais que cette écriture t'obligeait à plonger dans la poubelle que tu as en toi. La violence jusqu'au sang, l'amour jusqu'au foutre. »⁴⁹⁷

Lorsque dix ans plus tard, Montet a abordé *Issé Timossé*, la présence à la fois du texte et de la voix de Guyotat, dans sa langue, lui a ainsi paru évident. La première expérience de la lecture d'*Eden, Eden, Eden* pouvait être réactivée, cette fois sur un plateau et en duo, dans le mouvement combinée de la voix et de la danse. Dans cette pièce, Montet désirait alors que le « nous » à la fois danseur-spectateur-auditeur plonge dans ces abîmes que Montet appelle « notre *im-monde* », « notre *in-humanité* ». Le désir à ce moment-là était de faire travailler l'auditeur-spectateur, de l'intérieur, dans son inconscient, et ce malgré les filtres que l'on pouvait mettre quand on écoute quelque chose ou quelqu'un.

Cette pièce, qui lors de sa sortie a suscité des réactions très fortes et contradictoires, reste un moment fondateur dans le parcours artistique du chorégraphe. Elle révèle au travers des corps, des peaux et des mots une thématique chère aux deux artistes: l'histoire du colonialisme avec sa cohorte d'asservissement, de soumission, d'humiliation, de révolte, d'oublis aussi, et les traces que cette histoire a laissé durablement dans les esprits et les corps. *Issé Timossé* est aussi et surtout, l'invention d'une langue : celle que porte en lui Guyotat et qui, au travers de son texte et de sa voix, va essaimer sur le plateau, amplifiée, portée, déportée et traduite par le corps en

497 Entretien avec Bernardo Montet et nous-mêmes, Brest, juillet 2017

mouvement de Montet. Un duo de langue et de corps se matérialise ainsi sur scène et projette vers le spectateur un maelstrom, une matière chaotique en fusion, un fleuve de matières liquides, solides et gazeuses. A la première écoute du texte, nous avons d'ailleurs pensé instantanément à un volcan proche de l'irruption, prêt à cracher la lave de ses entrailles. Cette matière faite de la langue de Guyotat et du langage de Montet forme cette autre langue à la fois rythmée et lancinante, rugueuse et soyeuse qui nous fait plonger dans la prime enfance, là où naît le plaisir du langage qui ne se revêt pas encore de sens mais de vibrations, de sons, de rythmes, d'énergie. Elle est ainsi cette langue des origines et la somme de toutes les langues réprimées, oubliées, englouties par l'histoire coloniale et post-coloniale, en prise avec le pouvoir central et l'hégémonie des langues officielles. En ce sens, *Issé Timossé* pourrait être une pièce sur le refus de l'asservissement. Une pièce qui explore les chemins de la libération. Et qui se propulse ainsi dans son étrangeté comme objet insolite à la fois fascinant et repoussant - si l'on en croit les réactions que la pièce a pu suscité auprès de certains spectateurs.

Pour cette pièce, Bernardo Montet souligne l'importance de la présence charnelle de Pierre Guyotat sur le plateau, à la fois comme corps et voix déferlante. Cette présence de corps et de voix demandait au chorégraphe une autre façon d'envisager la danse, soudain en proie à cette énergie qui le portait, le poussait ou le dominait selon les cas. Un chemin devait être tracé, un voyage devait s'effectuer dans cet espace créé par la puissance des mots et par le souffle même de la voix de Guyotat. Montet se retrouvait ainsi comme en présence d'un autre danseur. Et grâce à cette présence de corps et de voix, Montet devenait auteur du texte de Guyotat. Et Guyotat auteur de la danse de Montet.

Au sein du processus de création, Montet a d'abord demandé à Guyotat de lui « traduire » le contenu du texte écrit pour la pièce : le monde dans lequel le récit se déroulait. Ce monde tournait autour d'une figure centrale : « le putain ». C'est ce « putain » que Montet décida de figurer au travers de sa danse, en laissant d'abord la langue le pénétrait, dans son étrangeté, son sens, sa musique particulière. Qu'est-ce que cette langue pouvait susciter en lui, comment résonnait-elle, quelle immobilité faisait-

elle grandir, quels mouvements. Il était alors essentiel de se laisser *im-pressionner* par le texte, pour qu'à la fois il fasse *pression* et *imprime* sa matière dans et sur le corps du chorégraphe. Important aussi était le fait de laisser le texte défiler comme un paysage nouveau, un panorama devant lequel on pouvait se tenir, puis dans lequel on pouvait entrer. Le texte et la voix, peu à peu, devenaient des sentinelles, des guides, ou comme le dit Montet, « des anges-gardiens ». Tout cela est devenu essentiel avant de pouvoir entrer dans le mouvement et le geste dansés à proprement parlé.

L'entrée dans le texte puis l'entrée dans le mouvement de la danse à l'intérieur du texte et de la voix, n'a pas été facile pour autant. Une lutte s'est installée. Montet se sentait souvent submergé par leur puissance et leur profondeur. Il se battait pour ne pas être englouti par le texte, ne pas disparaître dans la voix de Guyotat, et laisser la danse s'épuiser dans le vide. Montet se rappelle ces moments de lutte et de rage où il essayait de tenir la tête hors de l'eau, en vain. Alors, nous a-t-il dit, « je me couchais et me disais que je n'y arriverai jamais.»⁴⁹⁸

*«Bien souvent, l'œuvre nous dépasse. Je vois souvent le spectacle comme un combat perdu d'avance: les spectateurs viennent voir comment nous perdrons cette bataille.»*⁴⁹⁹

Pour le chorégraphe, le texte résonnait d'un monde qu'il voulait atteindre par la danse, tout en sachant que la danse serait toujours en deçà. Comment alors permettre au monde de Guyotat et au monde de Montet d'opérer la rencontre qui finalement allait engendrer la naissance de *Issé Timossé*?

Le texte comme matière organique

Nous revenons ici sur la question du texte telle que nous l'avions d'abord abordée dans la *Première partie*, en portant notre attention sur les réflexions de Joseph Danan au sujet de l'utilisation de la matière texte sur la scène contemporaine. A cette occasion,

498 Entretien avec Bernardo Montet, *op.cit.*

499 Montet Bernardo, *Le Corps Manifeste*, propos recueillis par Patrick Bossati, initialement paru in *Cahiers du Renard* n°11/12, 1992 et dans la présente édition, *Bernardo Montet*, sous la dir. De Geneviève Vincent, *op.cit.*, p.20

nous avons remarqué que le statut du texte avait changé. Il pouvait fonctionner, selon les cas, comme texte-matériau, texte-source, texte invisible, texte improvisé, textes hétérogènes composés de fragments ou encore pluralité de textes. Sa place pouvait ainsi passer d'une place minimale, presque inexistante, à une place secondaire ou première, selon le canevas, la mise en espace scénique, la chorégraphie ou la mise en scène. Cette nouvelle utilisation de la matière texte proposait de vivre plutôt une expérience de laquelle surgissaient des présences sonores, visuelles ou comme c'est le cas dans *Issé Timossé*, des présences que nous qualifierons d'organiques.

Dans le cas du travail de Montet sur cette pièce, le texte se présentait comme matière pour composer une forme, dans laquelle sa pensée chorégraphique allait s'élaborer autour de l'espace et du temps comme éléments principaux de la narration. Un dialogue, mais aussi une lutte comme nous l'avons vu précédemment allaient s'instaurer dans un processus d'accumulation, de mise en couche. Ce processus entraînait alors dans une dynamique organique qui raconterait quelque chose de l'ordre de la mémoire sensorielle, comme autant d'effets d'accumulation de l'humain. Ce processus servirait de la sorte à comprendre comment l'éphémère du texte donné par la voix de Guyotat allait laisser une trace dans le corps et la pensée de Montet.

La matière du texte est donc perçue au travers de sa densité, de sa charge, autant que pour son sens et pour la puissance de ses mots. Cette densité est palpable de façon totalement organique à l'audition du texte. Il est possible de le façonner comme une matière. Il est possible également d'en extraire quelque chose. Le texte devient donc aussi une matière-source.

Même si à l'audition, le texte ne revêtait pas de sens premier - étant dans la langue particulière de Guyotat - Montet a eu accès à des explications données par l'auteur. Un des éléments fondamentaux du texte se trouvait dans la figure du « Putain ». Une figure qui parcourt, par ailleurs, différents textes de l'auteur et qui évolue dans une sorte d'arrière monde post-apocalyptique. Cette figure est à la fois la personnification de la beauté et de la laideur du monde. D'elle s'épanchent toutes sortes de matières

organiques et de liquides divers. Tout cela crée matière à danser, en se saisissant de l'énergie qui en jaillit.

Montet a donc pris avec lui toute la sensualité à la fois jouissive et nauséabonde qui s'écoulait du texte, par l'impulse de la parole de Guyotat. Le chorégraphe s'est servi de cette tension et de cet engagement que l'auteur mettait dans tout son corps pour trouver en lui le flux qui ferait surgir la danse. Il fallait ainsi, au dire de Montet, à la fois un ancrage dans une densité organique et une sorte de philosophie du temps et de l'espace afin de pouvoir s'abstraire et « tirer hors de soi » ce qui faisait résonance avec la matière-texte (devenue corps à son tour). Selon Denis Cercelet, reprenant la pensée de Marcel Jousse : « « Les corps attirent les corps ». Rien ne les sépare et les phénomènes de résonance vont les inscrire à la fois dans l'absorption d'autrui – rendue possible par la non-connaissance de soi – et la restitution. Il y a diffusion d'énergie selon une logique vibratoire, une mécanique ondulatoire, une dynamique interactionnelle. »⁵⁰⁰

Pour parvenir à cette conscience dans la danse, Montet cite souvent en exemple l'expérience qu'il a pu vivre avec le Butô. En effet, cette danse, qui est avant tout une « pensée » avant que d'être une pratique, demande un travail *archaïque* (dans le sens d'une étape première qui pose les fondements) et énergétique qui relève du minéral, du végétal, de l'animal, de la matière et finalement de la poésie. C'est un corps « déterminé par une autre relation au monde »⁵⁰¹. Ce travail insiste alors sur la nécessité de laisser son bagage, qu'il soit culturel, langagier ou intellectuel. Le corps doit entrer dans un état d'avant la culture, il doit s'acculturer. Nous revenons ici également sur cette notion que nous avons abordé avec le corps *inculturé/acculturé* chez Barba, au sein de la *Première Partie*. Nous avons noté que lorsque l'individu entrait en formation pour devenir acteur ou danseur – ici nous y revenons avec l'exemple de l'apprentissage d'une pensée du Butô - il allait apprendre, au travers de différentes disciplines, techniques corporels et training, à évoluer vers un corps *acculturé*, ou tout du moins en voie d'acculturation, celle-ci ne pouvant pas être totale. C'est ce *corps-duel*, composé d'*inculturation* et

500 Cercelet Denis, *Marcel Jousse : à la croisée de l'anthropologie et des neurosciences, le rythme des corps, Parcours anthropologiques* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 30 septembre 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://pa.revues.org/310> ; DOI : 10.4000/pa.310, p.25

501 De Lamberterie Domitie, *La Métaphysique de la chair – Antonin Artaud et la danse Butô, op.cit.*, p.54

d'*acculturation* que Montet explore dans sa danse. Dans ce travail du Butô dont parle le chorégraphe, le corps se dilate permettant ainsi au danseur de saisir le monde extérieur (ici le texte de Guyotat) et de l'incorporer. Le danseur pourra ainsi *gestualiser* ce qu'il a incorporé. Il aura acquis une conscience du processus qui lui permettra de « [...] composer, décomposer, recomposer les actions et les gestes dans un « rejeu » de ce qui s'est joué en lui. »⁵⁰² De Lamberterie, de son côté, remarque que le danseur de Butô désorganise et réorganise son corps mentalement afin de ne plus percevoir à leur place ordinaire ses organes. Il évacue ainsi l'organisation physique initiale de son corps pour en ressentir une nouvelle⁵⁰³.

⁵⁰² *Ibidem*, p.25

⁵⁰³ De Lamberterie Domitie., *La Métaphysique de la chair – Antonin Artaud et la danse Butô*, *op.cit.*, p.74

2. Présenter en place de représenter

Pour un théâtre à l'épreuve du monde. Telle est la formule qui pourrait inaugurer le mieux ce chapitre, tout en créant une continuité avec les précédentes explorations de cette recherche. Comme nous le verrons ensuite dans le chapitre dédié à *La Rabbia* de Delbono et Pasolini, Jean-Frédéric Chevallier, metteur en scène et philosophe, a mis en place des outils conceptuels pour définir ce que nous nommons à sa suite un *théâtre du présenter* ou de la *présentation*. Pour se faire, Chevallier a proposé une mise en relation de la philosophie de Deleuze avec le théâtre, notamment dans la réflexion que le philosophe a menée au sein de l'introduction de *Différence et répétition*⁵⁰⁴, mais aussi dans *Un manifeste de moins*⁵⁰⁵, in *Superpositions* qui accompagne un texte de théâtre de Carmelo Bene, ainsi que dans *L'Épuisé*⁵⁰⁶, in *Quad*, qui fait suite à des pièces brèves de Samuel Beckett.

Pour Chevallier, les aspects théoriques qu'impliquent la pensée philosophique ne se dissocient pas de la pratique que suppose le travail théâtral. Dans cet aller-retour et cette contamination de la pratique et de la théorie se joue l'expérience concrète, immédiatement « expérimentable ». C'est ainsi dans le concret de l'expérimentation couplée à sa réflexion philosophique que Chevallier a abordé l'écart entre « représenter » et « présenter » au théâtre, en suggérant à la suite de Deleuze de mettre en avant les notions de *présent*, de *présence* et de *présentation*. Ce qui compte alors ce sont les mouvements au *présent*, la *présence* incontournable, le *devenir-présent* ainsi que les variations *présentes*. Pour Chevallier, ces notions seraient d'une grande aide pour tenter de comprendre les phénomènes théâtraux contemporains. Ce qui l'intéresse ainsi, au-delà du passage de la représentation à la *présentation*, ce sont toutes les potentialités théâtrales qui peuvent surgir, justement, par-delà ce passage. Nous en ferons une application concrète dans le chapitre dédié à la *présentation* comme alternative à l'incarnation.

504 Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, *op.cit.*

505 Deleuze Gilles, *Un Manifeste de moins*, in Deleuze Gilles, Bene Carmelo, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

506 Deleuze Gilles, *L'Épuisé*, in Beckett Samuel, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992

Nous pensons intéressant, à ce stade de la présentation de la pensée de Chevallier, de la relier à celle du philosophe Miguel Benasayag que nous avons déjà cité dans *Petite éloge du conflit : une posture éthique du trouble* (p. 172). Dans *Le mythe de l'individu*⁵⁰⁷, Benasayag revient sur les conditions particulières de notre société contemporaine régie, comme jamais auparavant, par le déracinement, la libération des flux et la déterritorialisation. Dans son chapitre « La forclusion du présent »⁵⁰⁸, Benasayag évoque le paradoxe des populations qui, vivant dans ce contexte, n'ont cependant jamais autant rêvé de sédentarisation, de fixité, de représentations tendant à éliminer le devenir - dont le nomadisme justement pourrait être le fer de lance. La représentation est ainsi, telle que nous la retrouvons sur scène, une possibilité d'invariant et de principes, de repères et de normes, tendant à l'évitement pourtant inéluctable d'avec l'angoissante complexité du devenir. A contrario, Benasayag défend lui cette potentialité du devenir où les représentations ne satureraient plus les situations qu'elles représentaient auparavant. Comme Chevallier, il met plutôt en avant le *présent* que nous sommes, le *présent* que nous vivons, dans la complexité et l'inattendu de ce qui nous constitue ; ceux-là pouvant se révéler être un mystère, opaque et formé de multiples plis, comme nous l'avons remarqué en étudiant les résurgences du baroque dans les arts de la scène.

Pour revenir spécifiquement à la scène, nous remarquons à la suite de Chevallier que la notion de représentation relève d'un invariant, d'une fixité des formes et des repères dans le sens où, comme le dit ce dernier « pour parvenir à représenter quelque chose, il importe que ce quelque chose existe hors de la représentation que l'on entend en faire. [...] Il faut ensuite que tous les spectateurs de cette représentation reconnaissent à celle-ci sa valeur représentative ; il faut qu'il y ait consensus. »⁵⁰⁹. Chevallier illustre bien son propos en prenant différents exemples de représentations que l'on peut retrouver au théâtre : « il y a *une* idée de l'arbre, *une* idée du bien et *une* idée de l'amour – une seule, la même pour tous. »⁵¹⁰ Pour rester sur l'idée de l'arbre, du bien ou de l'amour et leur fonction de représentation, si ceux-ci en sont libéré, il sera

507 Benasayag Miguel, *Le mythe de l'individu*, collection Sciences humaines et sociales, Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2004

508 *Ibidem*, p.149

509 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, *op.cit.*, p. 18

510 *Ibidem*, p. 18

nécessaire de reconsidérer également la posture et l'attitude du spectateur face à cet « arbre », cet « amour » ou ce « bien ». Ces derniers provoqueront alors des réactions multiples et pourront être perçus tout au long de l'acte théâtral de différentes manières. L'arbre, la chaise, l'amour, la haine, le bien, le mal, l'homme, la femme etc deviennent alors pures présences et par là deviennent provocation, éveil, mouvement, sursaut, mystère, évocation sensible de forces. Ils ne sont plus figés dans une représentation. Ils se présentent seulement. Ils sont là. Et dans cette présence, dans cette immédiateté mouvante peut se créer un espace d'échos nécessaires à la subjectivité de chaque spectateur. Un éveil de l'imaginaire qui implique le mouvement du devenir.

2.1 La présentation: une alternative à l'incarnation

Le travail des artistes du corpus nous posent, comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises, la question de la norme et donc de la fixité et de l'invariant par l'utilisation, a contrario, de nouvelles présentations de corps, de figures et de types souvent absents des scènes occidentales. Se faisant le spectateur se confronte à cette étrangeté que nous avons soulevé au paragraphe précédent, au travers de la pensée de Chevallier. A partir de cette posture, à la fois esthétique et éthique, nous explorerons maintenant la question de l'incarnation sur scène et des alternatives qui peuvent être inventées pour aller au-delà, et par-delà cette question centrale qui occupent Delbono, Orlin, Montet et Kwahulé ainsi que de nombreux chercheurs et artistes contemporains.

En nous plaçant à la suite de la pensée de Chevallier, nous partons de l'hypothèse que l'acteur, c'est à dire la personne *en acte* sur scène, est avant tout une *présence* provocante de l'humain avant que d'être, ou en place d'être, l'incarnation d'un personnage. Se pose ainsi la problématique suivante: en quoi cette présence provocante de l'humain en place de l'incarnation - une *présentation* en place d'une *représentation* - peut-elle ouvrir à une nouvelle façon de penser, de voir et d'utiliser l'acteur (incluant théâtre, danse ou performance) ? En quoi peut-elle permettre la création de nouveaux imaginaires, que ce soit dans la production d'œuvres scéniques ou dans la réception du spectateur?

En novembre 2014, lors du colloque *Rires de Jazz: Esthétique(s) Jazz: la scène et les images*⁵¹¹ organisé par le laboratoire Séféa, au Musée Dapper, nous avons déjà évoqué le travail de Robyn Orlin en proposant le concept de *corps-jazz en effervescence* qui permettait d'appréhender le travail de cette artiste sous l'angle du débordement, tel que nous l'avons vu également dans l'œuvre de Kwahulé : débordement du cadre traditionnellement assigné à l'acteur, performer ou danseur en scène, et proposant un dispositif scénique où le corps de l'artiste et celui du spectateur entraînent dans un jeu relationnel qui permettait de déplacer et déconstruire les conventions et les stéréotypes (la fixité, les invariants). Ces derniers étant liés chez Orlin, d'une part, à la question de la représentation spectaculaire, et d'autre part, à la question de la représentation des corps et des identités, notamment dans la figure de l'homme et la femme noir(e)s, et des cultures africaines.

Dans notre contemporanéité, la notion du *présenter* en place de la représentation est souvent mise en lien avec le langage performatif, inscrit dans le champ théâtral ou chorégraphié. Celui-ci est en effet dans l'acte lui-même, dans le faire, et non dans la représentation d'un personnage ou dans celle d'une narration. Le langage performatif a pris un véritable essor ces vingt dernières années dans les créations contemporaines répertoriées sous le terme de « théâtre postmoderne » ou « post-dramatique », tel que l'a défini Lehmann⁵¹². Des artistes, très différents dans leur esthétique, tels Rodrigo Garcia, Pina Bausch, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Bob Wilson partent ou sont partis de la présence sur le plateau, des histoires ou de l'univers d'acteurs, des danseurs ou performers pour montrer et mettre en scène non pas des personnages mais des présences fortes, des figures, des mises en acte, servant un univers esthétique où dominait l'impact visuel ; celui-ci étant animé et traversé par les apports des arts plastiques, de la chorégraphie et du cinéma.

Le *présenter* et le performatif : une multiplicité de sens

511 URL: <http://www.univ-paris3.fr/rires-de-jazz-esthetique-s-jazz-la-scene-et-les-images-2e-edition--292707.kjsp>
512 Lehmann Han-Thies, *Le Théâtre Postdramatique*, op.cit.

Dans l'œuvre de Robyn Orlin, nous retrouvons dans une approche performative ce jeu des présences et cet impact visuel fort qu'elle élabore avec ses interprètes. Comme nous l'avons déjà remarqué ce qui caractérise son travail dans ce jeu des présences, relève d'une élaboration autour de la déconstruction du cliché par la dérision. Le jeu combinatoire des présences, de la dérision et du cliché éloigne ainsi le spectateur – c'est un premier point fondamental - de l'attendu et de la description. La fragmentation des récits dans les spectacles et la multiplicité des langages utilisés entre performance, théâtralité, danse, vidéo et abolition du 4ème mur, participent également – c'est un deuxième point - d'une nouvelle réception du spectateur. Celui-ci se retrouve à regarder dans les images, hors de ces images mais également et à la fois, hors de lui-même.

Les interprètes se déplacent en permanence sur la frontière floue du jeu et de la performance : représentation fugace d'un personnage, présentation de figures stéréotypées, récit intime ou le paraissant, et finalement, dans ce va-et-vient, une pure présence où il est difficile de se raccrocher à une fixité, dans les différents éléments que Orlin pose sur le plateau. Il est dès lors impossible de s'attacher à un invariant (par exemple un personnage ou à une narration) car ce qui est présenté sur scène ne va plus de soi. Le spectateur navigue plutôt à vue entre présences présentées là et événements et actions qui se succèdent. Ce mouvement permanent, où le spectateur se retrouve plongé, rend ainsi illusoire les notions de règles, normes et principes traditionnellement assignés à la représentation spectaculaire. Il va se créer un vide où se nichera l'inattendu et où pourra se développer la subjectivité du spectateur assistant à ce perpétuel déplacement. Orlin utilise ainsi des codes et des clichés pour les démonter successivement et laisser place à une interrogation, un malaise ou une incompréhension, obligeant le spectateur à mettre en place un cheminement intérieur.

Cet entremêlement de signifiants, d'une part, créé par les interprètes ou acteurs en scène (nous rappelons que nous utilisons le terme d'acteur dans le sens d'une personne « en acte » sur scène), et d'autre part, créé par la perception du spectateur, engendre un espace composé par les singularités et la subjectivité de chacun. Il est certain que cet aspect particulier peut laisser le spectateur dans un flottement, un vide

qu'il n'arrivera pas à remplir. Il lui faut aller vers, entrer lui-même en mouvement, sans attendre que le fil de la compréhension du spectacle lui soit offert sur un plateau (si l'on peut dire). L'espace sensible créé là, dans ce procédé, implique de fait une mise en mouvement de l'imaginaire. Ce qui peut impliquer alors un apprentissage, ou mieux, une dé-formatation du spectateur. La notion de *compréhension* semble ici cruciale. Elle relève, selon nous, de l'étymologie même du terme : du latin *com-prendere*, c'est à dire *prendre avec*. Un spectacle demande t-il à être compris en ce sens? Sans doute. Ou demande t-il plutôt, et en premier lieu, à être re(s)senti ? La compréhension (forcément multiple) pouvant advenir plus tard. Nous laissons cette interrogation en suspens. Elle n'est pas le sujet ici. Mais il est certain que le procédé du *présenter* place le spectateur dans une posture de mouvement et un sentiment d'étrangeté qu'il lui faudra accepter pour aller jusqu'au bout du voyage.

Présenter en place de ou en simultanéité de représenter/incarner un personnage en scène, c'est ainsi utiliser la logique du ET (E-T) en place du OU, comme nous le verrons plus loin dans le développement que nous ferons autour de *La Rabbia* de Delbono et Pasolini. C'est ainsi revendiquer une logique de l'entre-deux. L'acteur n'est pas ce personnage OU cet autre. Il est tout cela à la fois, et totalement autre chose, toujours entre deux mouvements, deux identités, deux actions, deux caractères. Il n'est pas assigné à un rôle. Il se définit non pas par ce qu'il semble être ou représenter mais par ce qu'il fait, par ce qui le meut, en acte. Nous pensons par exemple, dans le cas des spectacles de Orlin, à cette autre femme en robe à fleurs et lunettes de soleil kitsch glissant sur des dizaines d'assiettes en plastique rouge (*Daddy, I've seen this piece six times before*) ou à cet homme élégant coiffé d'un sac en cuir rouge et discutant avec le public de la possibilité de trouver un bon manager pour ses spectacles (*Coupé-Décalé*, créé avec James Carlès).

Dans les spectacles de Orlin, l'importance des actions et des interactions avec le spectateur consistent ainsi à expérimenter, à « faire » et à faire expérimenter dans un mouvement incessant entre scène et salle. Les acteurs sont donc là pour montrer, présenter quelque chose. Ils sont avant tout présences en action. Et si, dans le cas des

spectacles de Orlin, ils peuvent initialement sembler représenter quelque chose, très vite l'idée de représentation s'évanouit, laissant le spectateur gêné dans sa représentation première. Ce dernier devra alors se diriger vers d'autres perceptions, d'autres constructions, s'inscrivant à son tour dans le « devenir ».

Représentation, idéologie et identités

Jean-Frédéric Chevallier insiste, par ailleurs, sur la relation entre idéologie et représentation. Et concernant Orlin, mais aussi les autres artistes du corpus, cette relation nous semble cruciale. C'est sans doute sur ce point que penser et pratiquer le théâtre comme art du *présenter* peut se révéler fondamental. Le travail de Orlin participe, selon nous, de cette déconstruction des idéologies, quelles soient post-coloniales, mercantiles ou tout simplement théâtrales. Ses spectacles fabriquent, comme nous venons de le voir, un espace d'expérimentation. Espace que l'on retrouve, avec l'univers qui leur est propre, dans les œuvres des autres artistes de notre corpus : expérimentation créée par les interstices, les béances, les figures, les variations et les répétitions, comme nous l'observerons plus loin chez Kwahulé, puis chez Delbono, avec le spectacle *La Rabbia* et le film éponyme de Pasolini, en présentant ainsi les apports conceptuels et esthétiques que peut procurer l'écriture cinématographique à l'écriture théâtrale.

Ces notions d'inattendu et d'expérimentation, où se joue la relation entre représentation et idéologie, se retrouvent également dans d'autres écritures contemporaines, comme chez le dramaturge Kossi Efoui. Dans le recueil de Sylvie Chalaye, *Le Syndrôme Frankenstein*⁵¹³, Efoui le formule ainsi: « il s'agit de ne plus être présent là où on est attendu, mais systématiquement donner rendez-vous ailleurs, déplacer les questions ailleurs ». Efoui reprend un peu plus loin, en ces termes: « La fameuse rupture est idéologique: être en dehors. Et être en dehors c'est être en dehors d'un discours dominant ». Koffi Kwahulé, artiste de notre corpus, défend quand à lui une opacité dans son écriture, un empêchement de tout rapport discursif immédiat.

513 Chalaye Sylvie, *Le Syndrôme Frankenstein*, op.cit., p. 24

Marcel Zang, toujours dans *Le Syndrôme Frankenstein*, parle de l'inconnu comme le moyen d'entrer en mouvement, de retrouver la vie, le rythme, la turbulence. Il dit encore: « tout ce qui est variable, tout ce qui bouge, qui évolue, dérange forcément. La meilleure façon de ne pas être dérangé c'est d'arrêter le mouvement de l'autre »⁵¹⁴. Nous retrouvons dans ces énonciations les notions de mouvement et d'immédiateté, de présence et d'expérimentation qui préoccupent Chevallier et Benasayag, et qui redessinent la question de l'identité autant que celle de l'identique.

Le théâtre du *présenter* résonne ainsi avec l'esthétique *radicante*, telle que l'a définie Bourriaud, par un processus de sélections, d'ajouts et de multiplications qui réorganise les signes afin de multiplier une identité par d'autres. Les acteurs de ce théâtre du *présenter* ont dès lors des enracinements successifs, simultanés ou croisés. Ils se matérialisent et s'actualisent dans une logique inclusive du ET et non du OU, comme nous l'évoquerons plus loin. Ce théâtre préfère à toute incarnation le jeu mouvant des panoplies successives. Il revendique, se faisant, une apologie de l'hétérogénéité et de la pluralité des mondes. Il fait sortir les acteurs de l'enclos et de l'assignation à une identité, à une représentation de l'identique et de l'attendu. Il renvoie à une identité en mouvement, une identité fragile, qui n'est plus le seul fondement solide de l'existence.

Au travers de cette pensée en action se dessine un positionnement éthique où est questionné le rapport des gens entre eux, leur rapport au monde. Se faisant les artistes tentent de détourner, de déplacer le discours dominant. Développer la pensée et la pratique d'un théâtre du *présenter*, c'est donc aller dans le sens d'une reformulation des notions d'incarnation, et par là des notions d'identités et de représentations closes. C'est, comme nous rappelions plus haut, créer de l'inattendu en revendiquant l'expérimentation et l'expérience, par une participation active du spectateur qui lui permettra de poser un nouveau regard sur la complexité du monde. Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre suivant qui abordera le théâtre de Kwahulé.

Dans ce nouveau paradigme du *présenter*, le spectateur n'est plus face au

514 *Ibidem*, p.65

consensus de la représentation qui demande un allant-de-soi dans la réception, un code commun, unique et préexistant. Il entre dans un cheminement où son imaginaire va devoir se mettre en branle, là où ne seront posées que des questions, là où ne seront données que des ouvertures et des possibles. Les acteurs ainsi présents sur scène sont des individus en perpétuel devenir, des êtres en mouvement. Ils présentent des figures puis les défont, ils présentent des images et les effacent, ils sont dans le faire, dans l'immédiateté de l'action. Ce théâtre du *présenter* rend propice aux écarts et, par là, donne au spectateur le pouvoir d'être producteur de sa propre vision, de son propre questionnement et donc de se mouvoir à son tour. Dans l'insatisfaction des formules et des catégories pré-existantes, les artistes d'un théâtre du *présenter* tenteraient de se frayer de nouveaux chemins en mettant en route leurs racines tout en leur déniaient, comme le dit Nicolas Bourriaud⁵¹⁵, la vertu de définir complètement leur identité. L'acteur en scène tout comme le spectateur deviennent des *Homo-viator*, dont les passages à travers les formes, les actions et les signes renvoient à l'expérience de la traversée, migration nécessitant une traduction, une remise en question des acquis et une mise en chemin de l'imaginaire pour écrire une partition propre, un texte à soi. Ce que nous pourrions aussi définir comme un « devenir créateur ».

2.2 Le théâtre de Kwahulé: une sortie de la représentation?

Avec le théâtre de Koffi Kwahulé et la spécificité de son œuvre qui s'élabore autour de l'écriture dramatique, a contrario des autres artistes du corpus, se pose la question cruciale d'une possibilité de sortir du cadre de la représentation, telle que nous venons de l'évoquer. Ce questionnement renvoie directement à la réflexion qu'a menée Joseph Danan sur la question du texte dramatique. Danan estime que l'écriture qui se destine au théâtre s'élabore sur la frange se situant entre une « dramaturgie fragilisée et son absence ou quasi-absence. »⁵¹⁶ Les auteurs contemporains iraient ainsi vers l'écriture d'un pur texte-matériau, comme nous avons pu le voir dans *Issé Timossé*, de Bernardo Montet, avec le texte de Pierre Guyotat, ou alors vers celle qui maintiendrait un principe dramaturgique. Cette écriture devrait alors être à même, selon Danan, d'inventer de nouveaux modèles dramaturgiques pour pouvoir s'intégrer aux nouveaux enjeux et aux

515 Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, op.cit, p.23

516 *Ibidem*, p.53

nouvelles aspirations de la création scénique contemporaine. Au sein de ces nouvelles formes d'écriture, celle du texte-paysage a fait son apparition, mêlant arts plastiques et musicalité⁵¹⁷, comme le souligne Danan.

L'écriture de Kwahulé, comme nous l'avons vu plusieurs fois dans cette recherche et comme l'ont explorée beaucoup de chercheurs avant nous, relève d'une écriture musicale, d'une écriture *jazzique*. Cette écriture pourrait ainsi être perçue dans sa construction comme une partition musicale, mais également comme une improvisation musicale, elle aussi ancrée dans la tradition de l'improvisation de jazz. Dans cette écriture, au-delà de la dramaturgie qui pourtant existe, se fait d'abord sentir une émotion donnée par le rythme et le flux de la structure⁵¹⁸. Kwahulé, comme nous l'avons déjà noté, défend une opacité dans son écriture afin d'empêcher tout rapport discursif immédiat, privilégiant ainsi l'expérience avant que de mettre en avant la compréhension du texte. La dramaturgie chez Kwahulé relèverait alors plutôt d'une composition, dans le sens de composition musicale, dans une combinaison de variations, de répétitions, de tensions, de ruptures qui servirait à l'élaboration du principe dramaturgique.

Dans cette écriture se joue ainsi également une *organicité* du texte, comme nous l'évoquions au sujet de *Issé Timossé* de Montet. Cette *organicité* serait ainsi musicale et s'ancrerait dans le rythme avant de s'appuyer sur le sens. Le lecteur et plus encore le spectateur, en prise avec la voix de l'acteur, se retrouverait sous l'emprise (cette fois) d'une « logique de la sensation »⁵¹⁹, telle que l'a définie Deleuze (cf : *Logique de la sensation et primauté des images*, p.245). Danan suggère ainsi que dans le moment de la représentation, le spectateur devra être « lui-même son propre instrument pour mesurer ce qui aura bougé en lui d'un moment de l'œuvre [...] à un autre [...] et être à l'écoute d'un sens possible. »⁵²⁰ Georges Banu, que cite Danan, propose pour sa part « une dose d'oubli »⁵²¹ dans la partition préalablement établie qui engendrerait un mouvement

517 *Ibid.*, p.54

518 Cf. p. 135

519 Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, *op.cit.*

520 Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?* *op.cit.*, p.62

521 Banu Georges, *L'Oubli - essai en miettes*, Besançon, Collection Essais, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 61, in Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?* *op.cit.*, p.67

perpétuel de la pensée.

« [...] Oridé. / L'amie de Jaz. / Belle à réveiller un mort. / Plus maintenant. / Oridé est morte de se savoir belle. / Sur le boulevard des Encens. / Une main tendue/ ouverte comme une prière/ sur le ciel fermé. / Oridé s'arrête devant la main/ qui psalmodie une pièce. Oridé regarde la main. / Attentivement. [...] »⁵²²

Ces premiers éléments qui nous semblent participer de l'écriture de Koffi Kwahulé nous indiquent donc peut être la possibilité d'une sortie de la représentation, telle que nous l'avions vu au travers de la pensée du philosophe et metteur en scène Jean-Frédéric Chevallier. Mais est-ce suffisant pour permettre au spectateur de sortir de la logique de la représentation en lui permettant de choisir dans une association, voir une accumulation de mots, d'images et de sensations, une autre image, un autre sens, cette fois interstitiel, dans un rapport libre et sans règles pour lui ? Chevallier souligne qu'au théâtre il est possible de s'essayer « à composer des séries de mots : pour que ceux-ci ne produisent plus que de pures sensations, sans signification aucune »⁵²³ afin que la structure logique explose. Dans ce cas, le spectateur doit, une fois emportée par la musicalité du texte, s'accrocher aux mots, aux propositions verbales, aux phrases, aux répétitions et aux silences - nous renvoyons, par ailleurs, à notre chapitre *Fragmentation, rythme et structure* qui permet de renforcer le propos. Et se faisant, comme le souligne Chevallier, « quelque chose d'autre survient, comme une méditation personnelle et intérieure. »⁵²⁴ Le texte écrit selon ce procédé épuiserait le sens et deviendrait alors incantatoire. En poussant cette logique encore plus loin, le spectateur, confronté à ceux ou celles qui prononcent les mots, finit par entendre une autre sorte de langue, insolite, devenue étrangère, comme autant de « mondes possibles, auxquelles les voix confèrent une réalité toujours variable, suivant la force qu'elles ont, et révocable, suivant les silences qu'elles font. »⁵²⁵

« Elle ne m'a pas regardé/elle regardait la rue et/comme je passais par là/ dans la rue/ forcément à moins/ d'être aveugle ou même myope/ elle ne pouvait que me voir/sans pour autant me regarder/ regarder Stan distinctement/ en particulier Stan mais/ moi faisant partie de la rue/ moi comme élément/ simple élément d'un tout/ pas

522 Kwahulé Koffi, *La dame du café d'en face/ Jaz*, op.cit., p.65

523 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit., p.106

524 *Ibidem*, p.107

525 Deleuze Gilles, *L'Épuisé*, op.cit., p.67, in Chevallier Jean-Frédéric, *ibid.*, p.109

plus important qu'un autre/ pas plus important par exemple que/ je ne sais pas moi/ le lampadaire/ le lampadaire jaune/ le lampadaire jaune et vert/ le lampadaire jaune vert et rouge/ l'arrêt de bus ou/ la poubelle ou [...] »⁵²⁶

Cette capacité à créer des ouvertures, d'autres mondes possibles se retrouvent, dans l'écriture de Kwahulé, par un autre aspect que nous pensons fondamental. Cet aspect se rapporte directement à certains de ses textes qui se structurent sans mention de personnages, avec des didascalies qui peuvent être de véritables matériaux textuels, et non pas seulement des indications scéniques. Nous avons abordé cet aspect à deux reprises sous des angles différents, dans une mise en scène de *Blue-S-Cat*⁵²⁷. Cette particularité dans l'écriture de Kwahulé permet dès lors d'accueillir une diversité des interprétations dans la mise en scène, une pluralité dans l'utilisation des interprètes, tant dans leur nombre que dans leur style. Les textes du dramaturge comportent ainsi plusieurs entrées, plusieurs strates de compréhension, d'interprétation, de mises en espace, et donnent la possibilité au metteur en scène de créer son propre univers, son propre langage, en jouant justement avec la multiplicité de sens que les textes recouvrent. Nous désignerons ce genre de textes dramatiques, des « œuvres ouvertes », en nous référant à Umberto Eco⁵²⁸.

Dans ce que Eco désigne comme « œuvre ouverte », le seul critère auquel nous pourrions recourir pour évaluer une œuvre serait l'adéquation entre nos « propres possibilités de jouissance esthétique et les intentions implicitement manifestées par l'auteur dans son travail »⁵²⁹. Il s'établirait ainsi une dialectique entre l'œuvre et « l'ouverture » de ses « lectures »⁵³⁰. Eco parle également d'une dilatation à l'infini que nous pourrions renvoyer à l'idée que la perception du spectateur face, par exemple, à un texte de Kwahulé ne pourrait plus se laisser limiter par une loi, une règle idéale du monde, et devrait tendre plutôt, comme dans la peinture à l'époque baroque « à une découverte, à un contact toujours renouvelé avec la réalité. »⁵³¹

526 Kwahulé Koffi, *Big Shoot/ P'tite Souillure*, op.cit., p.29

527 Cf : Deuxième Partie, I., 2.7, *Une mise en scène transdisciplinaire : Blue-S-Cat*, et Troisième partie, II., 2.2, *Blue-S-Cat de Koffi Kwahulé : double et illusion dans la création 2018...*

528 Eco Umberto, *L'oeuvre ouverte*, op.cit.

529 *Ibidem*, p.135

530 *Ibid.*, p.136

531 *Ibid.*, p.29

Cette ouverture, ces mondes possibles dans l'œuvre de Kwahulé nous donnent ainsi des éléments permettant de considérer le théâtre du dramaturge dans une perspective de sortie de la représentation. Ce qui pourrait sembler difficile, a priori, dans le cas d'un texte dramatique, s'offre donc dans l'écriture musicale de Kwahulé. Celle-ci s'organise et se structure au travers d'une logique de la sensation, d'un sens qui s'épuise ou est différé, d'entrecroisements insolites et inattendus, de mises en relation et finalement s'élabore dans une logique d'ouverture. Dans ce théâtre « énergétique », nommé par Chevallier à la suite de Lyotard, « le cœur viendrait d'abord, il s'éveillerait le premier et peut-être de la pensée éclorait ensuite. Mais ce serait le *traversement* du cœur qui produirait de la pensée. »⁵³²

2.3 *La Rabbia* de Delbono et Pasolini

*«La rabbia è un film di montaggio, un film – saggio politico, un film poetico. Meglio, un testo in poesia espresso per immagini, con la rabbia in corpo.»*⁵³³

La Rabbia, quatrième film du poète et réalisateur Pier Paolo Pasolini, a été réalisé entre 1962 et 1963, et produit par l'*Opus Film* de Gastone Ferranti. Elle peut être considérée comme un cas unique dans l'histoire du cinéma italien, selon le critique Roberto Chiesi⁵³⁴. Pasolini l'avait conçue comme l'expression d'«un nouveau genre cinématographique», un film de montage sur le temps présent et sur ses malaises. A ce premier montage de Pasolini a été ensuite adjoint un deuxième montage, très différent, de Giovanni Guareschi. Ce dyptique avait été imaginé par le producteur Gastone Ferranti après avoir vu le premier montage effectué par Pasolini qu'il aurait trouvé trop engagé à gauche. Le producteur d'*Opus Film* préféra alors confronter la vision de deux intellectuels aux tendances idéologiques très différentes, voir opposées. Après Pasolini, Ferranti invita donc Guareschi pour que les deux intellectuels, dans une sorte de pugilat cinématographique, commentent avec leurs points de vue respectifs des événements de l'actualité et des images d'archives. Dans cette présente analyse, pour des raisons à la fois thématiques, esthétiques et méthodologiques, nous nous concentrerons, comme expliqué plus haut, sur la seule version de Pasolini.

532 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit., p.125

533 Di Carlo Carlo, assistant-réalisateur sur *La Rabbia*, 1963

534 Chiesi Roberto, *La Rabbia - Pier Paolo Pasolini*, Bologne, éditions Cineteca Bologna, [italien], 2009

Dans *La Rabbia* de Pasolini, qu'il s'agisse du choix exclusif de matériaux pré-constitués (morceaux d'autres films, reproductions de photographies, de peintures, films d'archives ou d'actualités) ou qu'il s'agisse du montage lui-même, et de l'insertion de textes mis en voix en prose et en vers (par Giorgio Bassani pour la voix en poésie et Renato Guttuso pour la voix en prose), fait coexister et se combiner des images et des textes d'une manière nouvelle et particulière. A partir de 1963, Pasolini a donné jour à de nombreux projets en se confrontant à d'autres types d'écriture filmique, comme le film de montage (*La Rabbia*), le film-enquête (*Comizi d'Amore - 1964*) ou le film « carnet de notes », dont *Carnet de notes pour une Orestie Africaine* (1969-1973) faisant partie d'un projet plus vaste nommé *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*.

C'est cette confrontation avec ces nouveaux moyens d'écriture et d'expressions pour penser et créer un film qui nous intéresse dans le cas de *La Rabbia*. Elle a ouvert la voie, selon nous, à cette singularité qui nous occupe dans cette analyse créant des filiations et des passerelles esthétiques avec la scène théâtrale et performative. Dans une première partie, nous dégagerons donc cet héritage et le mettrons en lien avec l'écriture scénique de Pippo Delbono. Puis nous aborderons la question du découpage et du montage avec un chapitre dédié à la fragmentation et au jeu combinatoire. Nous continuerons à développer cet aspect en abordant la logique du « ET » et du « ENTRE » que nous avons par ailleurs déjà abordé. Nous finirons notre analyse en explorant le sujet principal de cette partie de la recherche : l'écriture de la *présentation* ou du *présenter*.

De Pasolini à Delbono : un héritage cinématographique

Le procédé d'écriture filmique de Pier-Paolo Pasolini, dans *la Rabbia*, déplace la réception des images dites d'actualité vers l'écriture d'un poème visuel qui se veut à la fois critique et lyrique. Pippo Delbono, réalisateur lui-même, a mainte fois évoqué la figure du poète et réalisateur de *La Rabbia*. On retrouve également dans les écrits du

metteur en scène, notamment dans *Dopo la Battaglia, Scritti poetico – politici*⁵³⁵ ou dans ses films *Guerra* (2003), *Grido* (2006), *La Paura* (2009) ou encore *Amore e Carne* (2011), des préoccupations stylistiques, des thématiques et une esthétique proches de celles du poète et cinéaste Pasolini.

Au sein de ses spectacles, Delbono entremêle des images scéniques, des éclats textuels, des mises en jeu corporelles, dramatiques ou encore chorégraphiques, des paysages musicaux, et compose de cette manière un théâtre poétique et énigmatique dans la lignée de Pasolini, mais aussi de Fellini. Son théâtre est ainsi un théâtre éminemment cinématographique qui fait échos au cinéma italien des années 60 et qui peut croiser aussi une esthétique proche de celle, par exemple, d'Emir Kusturica. On repère tout au long de son œuvre des grands thèmes et des procédés récurrents qui rappellent ceux de Pasolini, de Fellini ou de Kusturica, comme les fragments de récits, la prolifération des images, les identités multiples, la nostalgie, la fuite du temps, les ruines et la violence de l'Histoire, la contradiction, l'ambivalence, le travesti, l'artifice, la magie, la mort, le rêve.

La filiation avec Pasolini, plus particulièrement, s'accroît encore lorsqu'on se penche sur les sujets de certains de ses spectacles. Qu'il s'agisse de la dictature en Argentine (*Il tempo degli assassini - 1987*), de la guerre des Balkans (*Guerra - 1998*), de la destruction de la ville de Gibellina (*Il Silenzio - 2000*), du drame Palestinien, de la mort tragique d'ouvriers dans une usine du nord de l'Italie (*La Menzogna – 2008*) ou de son dernier spectacle *Vangelo* (2015) sur la figure du Christ et sur la tragédie des migrants actuels, on retrouve des thématiques pasoliniennes, et une pensée qui se veut à la fois élégiaque et critique des réalités sociales et politiques de son époque. Pasolini habite ainsi Delbono comme une espèce de figure tutélaire, emblème d'une résistance à l'uniformisation, à la norme, à la fermeture et à la parole unique.

Par ailleurs, l'héritage pasolinien chez Delbono s'étend également à une *écriture par montage*, que nous avons déjà désignée comme une *écriture de la fragmentation*, à la page 135. C'est cet aspect que nous explorerons plus spécifiquement ici afin de mener notre exploration jusqu'à la notion de *présentation*.

535 Delbono Pippo, *Dopo la Battaglia, Scritti poetico – politici*, op.cit.

Delbono, lui aussi, procède donc à une déconstruction et à un déplacement du regard dans ses dispositifs scéniques par une nouvelle élaboration, un nouveau montage des images et des représentations qu'il met en scène. Que ce soit chez Pasolini ou chez Delbono, il s'agit de faire émerger, dans ce que les images véhiculent et cristallisent, d'autres images et d'autres points de vue. Nous pourrions le dire plus simplement encore: il s'agit de présenter les images autrement pour les laisser nous parler autrement. Il s'agit de déplacer le regard et par là faire émerger une autre vision du monde.

Pasolini écrit, dans son traitement pour le film *La Rabbia* publié dans le journal *Vie Nuove* (N°38, 1963), et réutilisé ensuite dans le livre *La Rage*, paru en 2014 :

«[...] *Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi: tout autour de soi se présente comme "normal", privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est.*»⁵³⁶

Le travail de Delbono pourrait tout à fait se mettre en miroir avec les mots de Pasolini, dans les deux époques et contextes qui sont les leurs. Les spectacles de Delbono ne laissent personne indemne, ils troublent, que ce soit par la grâce, la joie, la colère ou l'agacement. Chaque représentation d'un spectacle du metteur en scène laisse le public divisé: les pour et les contre. Des cris fusent souvent, suspendant les représentations théâtrales. Des personnes outrées sortent de la salle. Le public est bougé, troublé, touché, déplacé dans sa vision du monde et des hommes. Delbono, tout comme Pasolini, sont, ont été tout à la fois aimés, adulés ou détestés, conspués. Devant leurs œuvres, il est difficile de rester privé d'excitation, d'émotion, d'empportement. Elles sont à la fois opaques, mystérieuses et populaires. La rage du poète (*la rabbia del poeta*) comme le disait Pasolini est là dans cette immédiateté où se crée un état d'urgence (*un stato d'emergenza*) que l'on pourrait aussi traduire par *un état d'émergence*, comme le fait Hervé Joubert-Laurencin⁵³⁷.

536 Pasolini Pier Paolo, *La Rage*, traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoît Casas, introduction de Roberto Chiesi, Caen, Éditions Nous, 2014 [pour la traduction française], p. 15

537 Maître de conférences à l'Université Paris Diderot, Hervé Joubert-Laurencin est spécialiste d'André Bazin et de Pier Paolo Pasolini. Il a écrit *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (éd. Cahiers du cinéma, 1995) et a édité *Pier Paolo Pasolini. Ecrits sur le cinéma* (Archives de sciences sociales des religions, n°65/2, 1988)

Pippo Delbono était encore un enfant dans les années 60 lorsque Pasolini tournait *Mamma Roma* (1962) puis *La Rabbia* (1963) ou encore *La Ricotta* (1963). En 1995, soit une trentaine d'années plus tard, au moment du vingtième anniversaire de la mort de Pasolini, Delbono crée à son tour *La Rabbia*, son spectacle au titre éponyme. Le metteur en scène tient, à ce moment-là, à définir ce spectacle non pas comme une commémoration mais plutôt comme une dédicace qui rendrait hommage à la correspondance intime de l'homme et du poète, de son engagement et de sa vision poétique; relation au monde que l'on retrouve au sein des œuvres et de la troupe de Delbono.

Cette dédicace de Delbono à la fois au film, à l'œuvre et à l'engagement de Pasolini fait émerger, selon nous, ces «forces qui nous habitent au plus profond»⁵³⁸ comme l'énonce Chevallier ; forces qui habitent toute l'œuvre de Delbono et mettent en mouvement les corps et les présences dans chacune de ses créations. Lorsque nous évoquons cette réalité profonde et physique dans le travail de Pasolini et Delbono, nous nous référons, à la suite de Chevallier, à une mise à jour des forces qui habitent l'humain, des plus lumineuses au plus obscures, des plus évidentes aux plus complexes. C'est dans cette part de l'intime et cette complexité de l'humain que s'ouvre, d'après nous, une recherche esthétique où se niche un sentiment d'exil qui replace les corps et l'écriture de ces deux artistes dans cet « entre-deux corps » dont nous parlions en début de recherche (cf : « *Entre-deux* » corps et corps poétique).

Que ce soit par leur vécu intime, par leur histoire familiale ou par leur positionnement artistique et politique, les deux artistes, dans un monde et une époque qui leur étaient propres, ont senti la nécessité de contrer ce qu'ils estimaient être de faux accords, et que nous pourrions résumer ici en deux points : l'uniformisation et la norme. Ils ont cru ainsi en l'utopie de la poésie et du cri, à la fois comme chant politique, comme chant amoureux et comme champ esthétique. Ces liens et ces mises en relation sont, nous semble-t-il, les ferments de cette *puissance de l'immédiat* autour de laquelle s'articulent leurs deux écritures.

538 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, op.cit., p.27

Fragmentation et jeu combinatoire

Pour *la Rabbia*, Pasolini avait comme contrainte de partir de quatre-vingt dix mille mètres de pellicules d'archives, d'images pré-constituées, donc d'images déjà choisies et traitées, et ne lui appartenant pas. La logique d'une déconstruction, d'un découpage s'impose alors lorsqu'on regarde son film. Pasolini a utilisé ces images mais sorties de leur contexte, découpées, arrachées à leur fil d'actualité, à leur commentaire et à leur chronologie. Elles deviennent ainsi des sortes de figures, comme le visage de Marilyn Monroe, icône de la féminité hollywoodienne des années 50/60, couplé à l'Adagio d'Albinoni et à la voix en poésie, portée par Bassani ; comme le visage désespéré et tragique d'un enfant algérien, précédé par la vision d'un avion militaire planant dans le ciel ; ou encore, comme le soleil disparaissant derrière le nuage spectaculaire d'une explosion atomique.

Pasolini sort les images, filmées ou photogrammes, de leur appartenance d'origine et se les réapproprie. La déconstruction par la fragmentation permet ainsi, d'une part, le dégagement d'un contexte premier, et d'autre part, la réappropriation au travers d'une nouvelle écriture. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, dans son essai *Sentir le grisou*, en parlant du film *La Rabbia*, il a fallu «le geste double d'un "détachement» (distacco) qui observe et d'une «rage» (rabbia) qui prend position »⁵³⁹. Les images assemblées deviennent ainsi œuvre en soi et n'ont plus la seule valeur de l'actualité telle qu'elle avait été imposée tout d'abord par les médias. Ce qui aurait dû être une œuvre journalistique ou documentaire est devenue une œuvre politico-poétique, dotée d'un pouvoir contestataire et transgressif que Gastone Ferranti, le producteur, n'avait pas manqué de remarquer, en qualifiant le film de trop engagé à « gauche » et pas assez commercial.

Dans ses dispositifs scéniques ou ses films, Pippo Delbono ne procède pas autrement. Il dégage des images fortes, qu'il puise dans ce qui forme la société contemporaine, que ce soit en Italie ou ailleurs dans le monde. Sorties de leur contexte

⁵³⁹ Didi-Huberman Georges, *Sentir le grisou*, Paris, collection critique, Éditions de Minuit, 2014, p.40

premier, ces images sont retraduites, réécrites, réinterprétées par le montage de la mise en scène, comme autant de fragments qui en se juxtaposant, se croisant, s'enchevêtrant élaborent peu à peu un sens nouveau. Les images restent présentes comme figures et n'ont plus cet allant-de-soi insufflé par le discours dominant et normatif de la société dont elles sont issues. Delbono crée un vide autour de ces images afin que cet espace puisse permettre l'émergence d'un autre regard et d'une nouvelle lecture.

L'écriture singulière de Delbono est à la fois poétique et prosaïque et enfle dans l'espace du plateau en se dirigeant droit sur le spectateur. La voix de Delbono (voix concrète et physique sur le plateau) agit ainsi comme celles de Bassani et Guttuso dans *La Rabbia* de Pasolini. Elle emplie l'espace et se projette, donnant à l'image présente à ses côtés une autre signification, une autre réalité, dans l'immédiateté du présent. L'image, devenue figure, en est ainsi ré-actualisée. Le spectateur est donc impliqué directement dans le processus, puisqu'il va devoir déchiffrer ce qu'il lui est donné là dans l'immédiat. Il ne pourra pas simplement recevoir un discours pré-établi auquel il s'attend. Il va devoir entrer en mouvement.

Bruno Tackels, dans son livre sur Pippo Delbono, *Ecrivains de plateau V*, souligne que l'artiste «devient non seulement celui qui parle à nous tous, mis surtout celui qui parle *de* nous tous, et qui dit, par de si mystérieux détours, tout ce que nous ne voulions pas entendre.»⁵⁴⁰ Il touche, explique encore Tackels, « des points limites de l'humain : le corps meurtri, la sexualité exposée dans tous ses états de désir, l'animalité, la religion omniprésente, les êtres exclus de la norme (par la norme) [...] »⁵⁴¹. Le spectateur est ainsi bougé dans ses certitudes, confronté à lui-même au travers de la parole de l'artiste, et plongé dans les recoins intimes complexes de l'humain.

Pour revenir à la question de l'image, dans le cas du travail de Pasolini comme dans celui de Delbono, il y a une sorte d'épuisement de cette dernière, qui déplace le spectateur vers une nouvelle perception, exempte d'un discours pré-établi et passant

⁵⁴⁰ Tackels Bruno, *Pippo Delbono – Ecrivains de plateau V*, op.cit., p.22

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 46

outre sur une certaine « tyrannie du sens »⁵⁴². Le jeu combinatoire des images échappe à la chronologie et à la description. Il propose plutôt de regarder hors de l'image et par là même hors de soi, dans cet espace vide laissé par la décontextualisation et le nouvel agencement. La nouvelle combinaison, une fois la surprise passée et le désarroi, peut-être, laisse place à une autre parole qui est celle de l'artiste. Elle permet de remettre en connexion les images fragmentées, en décalant cependant une possible logique du montage.

Cette écriture, poétique ou en prose, plonge le spectateur dans un trouble, qui n'est autre que la parole du poète, c'est à dire le contraire d'un discours ou d'un commentaire. On se retrouve dans l'espace et le temps de l'épuisement, épuisement du regard, du sens, épuisement qui permet de se distendre, de se laisser aller, d'être à l'écoute, dans un espace autre, posé là. Les images se répètent et varient en même temps, elles se combinent et s'annulent, elles s'installent dans un certain rythme puis s'accélèrent. Elles changent au gré des textes et de la polyphonie des voix. Se sont des voix qui se font *voir* autant que les images comme nous le distinguons dans le film *La Rabbia*. Elles se rassemblent autour d'une voix chez Pippo Delbono : voix off, voix amplifiée, voix murmurante ou criante qui s'adresse au spectateur. Elles se divisent dans *La Rabbia* de Pasolini, entre Bassani, Guttuso et la voix officielle de l'actualité cinématographique. Les images et les textes fragmentés deviennent ainsi un magma créant un espace en ébullition (et donc en mouvement), un écart, ou encore une béance dans lesquels le spectateur est plongé, et mettent à jour une multiplicité de forces et de mouvements, différent(e)s les un(e)s des autres. C'est dans ce procédé que se dessine le concept de répétition proposé par Gilles Deleuze et que nous retrouverons au prochain chapitre au travers de la pensée de Jean-Frédéric Chevallier.

«Le théâtre de répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme «puissance terrible»»⁵⁴³

542 Entretien de Pippo Delbono avec Bruno Tackels, Le Havre, mai 2004

543 Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, op.cit., p. 19, in Chevallier Jean-Frédéric, op.cit., p.31

Dans ce procédé de fragmentation, de combinaison et de répétition que nous venons d'aborder, vient se nicher une logique participant à la fois de l'écriture en tant que telle, et de son processus. Cette logique est celle du « ET » et du « ENTRE » sur laquelle nous nous sommes déjà appuyés précédemment pour repenser l'approche du théâtre et de ses écritures.

Logique du « ET » et du « ENTRE »

« Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, [...] une ligne de fuite ou de flux. C'est sur cette ligne de fuite que les choses se passent; les devenirs se font, les révolutions s'esquissent. »⁵⁴⁴

A la différence du « ou » qui traduit une logique binaire - de ce discours ou de celui-ci, de cette idée ou de celle-ci, de ce choix ou de celui-là - la logique du « et » et de « l'entre » est de nature inclusive (alors que celle du « ou » est exclusive). Dans le cas de *La Rabbia*, comme dans le cas des spectacles et des films de Delbono, la variation des images est inclusive dans le sens où elle ne se structure pas autour du « OU » mais autour du « ET », engendrant un sentiment de répétition. La variation-répétition des images produit une mise en mouvement, un devenir où le « ET » va produire du « ENTRE ». Dans ce dernier se trouve le vide dont nous parlions plus haut, vide ou interstice dans lequel peut se nicher la subjectivité de l'artiste, puis du spectateur, dans un entremêlement de leurs propres singularités. Cette logique combinatoire effectuée dans l'écriture puis à réception, dans la salle, servira à accentuer la singularité de chaque possible, présent dans ces interstices, ainsi que chaque rapport entre ces possibles. Le spectateur, dans un regard qui demande à la fois ouverture et amplitude, va se mettre en mouvement dans une logique d'inclusion. Chevallier l'explique aussi de cette façon : « Pour le spectateur, l'espace regardé et épuisé par ce regard se convertit lui-même en un entre-deux où du rythme se produit, c'est à dire où se nouent des instants critiques comme autant de passages d'un espace à un autre

⁵⁴⁴ Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, (1990) 2003, p. 65, in Chevallier Jean-Frédéric, *op.cit.*, p. 104

espace. »⁵⁴⁵

Cette logique du « ET » engendrant des interstices crée un espace d'accueil. La radicalité de l'esthétique du film de Pasolini et du spectacle de Delbono, *La Rabbia*, se situe dans ce procédé, poétique, politique et utopiste, marqué par la volonté de mettre en doute le sens de choses (des représentations), et ainsi résister à l'uniformité et la norme imposées par la société. Cette radicalité demande alors au spectateur de faire fonctionner sa subjectivité et ses affects pour sortir du chemin tracé par les allants de soi des représentations : mettre en doute, remettre en question le consensus, le modèle de ce qui « devrait être » afin de produire du mouvement, de nouvelles consistances, des interrogations, et donc du devenir.

«[...] une certaine façon d'éprouver quelque chose (un certo modo de provare qualcosa) se retrouve identique à elle-même face à certains de mes vers et à certaines de mes prises de vues.»⁵⁴⁶

Au travers de ces différents aspects que nous venons d'explorer, nous pouvons dégager l'idée d'un certain pouvoir émancipateur dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini et de Pippo Delbono. Nous donnons ainsi raison à Roberto Chiesi⁵⁴⁷ qui parlait d'une forme différente de narration filmique et nous l'étendons, pour notre part, à la narration scénique. Au travers de cette approche spécifique de la *Rabbia* de Pasolini et de Delbono, il nous semble possible de saisir certains enjeux communs dans les évolutions esthétiques du champ cinématographique et du champ scénique, par ce qui est désigné aujourd'hui comme esthétique « post-dramatique ». La radicalité de ces procédés d'écriture se situe ainsi aussi bien, comme nous l'avons vu plus haut, dans la forme esthétique que dans le nouvel espace de réception qu'elle engendre. Par ailleurs, cette position peut ouvrir à la question de la représentation que nous allons aborder dans le chapitre suivant avec la mise en place d'une écriture de la *présentation* ou du *présenter*.

545 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre, ibidem*, p.110

546 Pasolini Pier Paolo, *Al lettore Nuovo* (1970), in Didi-Huberman Georges, *Sentir le grisou, op.cit.*, p.82

547 Chiesi Roberto, *La Rabbia - Pier Paolo Pasolini, op.cit.*

Une écriture de la présentation

Dans les esthétiques contemporaines « post-dramatiques », lorsqu'on parle de nouvelles écritures, il n'est plus tant question de mettre en crise la conceptualisation du théâtre que de jouer son ouverture : « on multiplie les possibilités de mises en relation (les combinaisons exhaustives) dans l'espoir que certaines d'entre elles produisent du tiers[...] »⁵⁴⁸. Il est question alors d'effectuer des traversées, des transgressions, des relations. *La Rabbia* de Delbono, et plus généralement toute son esthétique théâtrale, au travers de l'héritage que nous avons mis à jour dans ce chapitre, ouvre à ces possibilités. Nous avons remarqué dans les précédents chapitres qu'il en est de même dans les œuvres de Robyn Orlin, Bernardo Montet et Koffi Kwahulé qui traduisent ces possibilités de mises en relation dans le langage qui leur est propre.

Comme nous l'avions déjà remarqué dans le chapitre *Représentation, idéologie, identité*, Chevallier insiste sur les apports de la philosophie à l'endroit des arts quand à la relation entre idéologie et représentation (apports notamment par la pensée de Deleuze). Grâce à ces apports, en effet, nous constatons que certains artistes de la scène ont pu penser de nouvelles pratiques et de nouveaux procédés qui ne participeraient plus de la RE-présentation.

Selon nous, les œuvres des artistes de notre corpus participent à cette mutation du théâtre. Par ailleurs, ils essaient de saisir ce qu'engendre ces mutations esthétiques sur les phénomènes de réception alors que, encore aujourd'hui, le théâtre qui se fait majoritairement en Europe reste ancré dans des règles et des codes traditionnels qui vont à l'encontre de cette nouvelle vision. Se forme ainsi un hiatus, que nous jugeons fécond, puisque celui-ci engendre un espace de questionnement dans lequel peut s'inscrire la recherche.

En s'éloignant d'une certaine tradition théâtrale européenne et d'une tradition de

⁵⁴⁸ Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre*, op.cit., p. 105

la danse propres au XXème siècle qui part du « théâtre d'art » impulsé par Stanislavski ou Jovet, en passant par le « théâtre populaire » de Vilar ou le « théâtre critique » brechtien, ou encore en s'émancipant de la « danse moderne » de Duncan puis de Graham ou encore de la « Post modern dance » de Cunningham ou Childs, ces artistes mettent en œuvre sur le plateau une expérimentation plutôt qu'une représentation ; cette dernière impliquant une narration, des règles et des codes traditionnels. Les artistes de notre corpus s'inscrivent ainsi dans ce mouvement de la scène qu'occupent ou ont occupé des artistes comme Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Jan Fabre, Pina Bausch (avec qui d'ailleurs Pippo Delbono a travaillé à ses débuts d'acteur) ou encore Rodrigo Garcia. Ces derniers, avec l'esthétique qui leur est propre, se sont employés à se défaire du préfixe RE- dans le mot « RE-présentation » pour, dans le concret et l'immédiateté du plateau, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer les figures (derrière le sens premier des images) et sortir d'un sens univoque. A la fois emprunts des formes et des recherches de leurs « pères », ils oeuvrent pour donner un nouveau souffle aux arts de la scène.

De cette façon, ils dégagent des présences sous la représentation, des « pures présences » ou des « zones de présences », comme l'exprime Gilles Deleuze dans son essai *Différence et répétition* que cite Chevallier⁵⁴⁹. Le regard et l'ouïe du spectateur s'attachent alors au présent physique des corps, au présent de l'interprète et de sa voix, à ces zones d'intensité créées, comme nous pouvons nous attacher aux zones d'intensité créées par les combinaisons d'images et de voix dans *La Rabbia* de Pasolini.

« [...] Une matière vivante, polyphonique, aux multiples centres, que l'on ne peut saisir que si on les lit comme on lit une phrase, par un mouvement panoramique, qui n'a pas peur de prendre le temps de scruter chaque particule du plateau, sûr d'y trouver un fragment de sens. »⁵⁵⁰

Ce qui compte dans ces procédés d'écriture est bien l'immédiateté, le devenir-présent dans l'acte de regarder, d'entendre, et plus généralement de sentir. Devant ces œuvres, le spectateur n'est plus face au consensus de la représentation qui demande un allant-de-soi dans la réception, un code commun, unique et préexistant. Il se retrouve engagé dans un procédé qui, amenant à un travail de déconstruction, de répétitions, de

549 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le Théâtre*, op.cit., p. 13

550 Tackels Bruno, Pippo Delbono – *Ecrivains de plateau V*, op.cit., p.103

jeu combinatoire et d'inclusion du « ET », déplace l'identique vers le disparu et le multiple. Ce procédé ouvre à ce qui est là, ici et maintenant, dans toute sa singularité et sa complexité, instaurant ainsi une dynamique du « devenir ». Il s'agit donc pour le spectateur «de laisser (abandonner) les éléments stables pour laisser (permettre) à d'autres matériaux, d'autres manières et d'autres possibilités de poindre. Il s'agit de rendre possible d'autres surgissements. »⁵⁵¹

Tels sont les enjeux qui habitent les écritures des artistes du corpus, que ce soit dans une filiation cinématographique comme chez Delbono ou que ce soit par d'autres procédés, comme ceux liés au jazz chez Kwahulé, à la performance chez Orlin, ou encore à la recherche d'une pensée de la danse traversée par la transe chez Montet. Ces nouveaux enjeux permettent finalement de saisir l'émergence de nouvelles écritures scéniques, à la fois ancrées dans notre contemporanéité et dans l'héritage de mouvements artistiques passés ou issus d'autres espaces culturels.

551 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le Théâtre – rompre avec la représentation, op.cit.*, p.62

3. Vers un nouveau paradigme de la scène

Tout en s'inscrivant dans une filiation aux arts de la scène - leg des approches et recherches faites tout au long de la deuxième moitié du 20ème siècle – les œuvres des artistes de notre corpus développent une approche de création transdisciplinaire ouverte sur le monde et ses différentes traditions et cultures qui relèverait à la fois d'esthétiques de la *Mondialité* ou d'esthétiques créolisées, et à la fois, selon le terme employé par Lehmann⁵⁵², du post-dramatique pour le théâtre et concernant la danse, d'un « post » où s'inscrit la « post-modern dance » et au-delà la pluralité de formes et d'hybridation de la danse contemporaine (notamment comme nous l'avons vu précédemment au travers de la *Tanzteater* de Bausch, issue du mouvement expressionniste allemand).

C'est en ce sens, que nous pensons que cette approche marque une rupture avec les repères scéniques occidentaux traditionnels. Au sein de cette rupture, il nous semble important de repenser cette nouvelle logique esthétique des scènes contemporaines, souvent qualifiée de difficile. Difficile, en effet, pour beaucoup de spectateurs qui attendent ou s'attendent encore à assister, au sein des créations contemporaines, à une illustration de textes classiques, de répertoires dansés ou encore de textes contemporains qui relèveraient d'une logique de la fable, d'une narration, dans des contextes logiques ou définis, d'auto-justifications culturelles ou encore d'une logique qui passerait par des personnages ou des danses identifiables et reconnaissables.

Les esthétiques « post- », elles, s'appliquent désormais à élaborer une approche relevant d'une abstraction et d'une transdisciplinarité des langages qui, dans le cas du théâtre, opérerait au-delà du drame. Comme nous l'avions remarqué dans l'écriture de Kwahulé ou encore dans l'approche de la danse chez Montet, cela ne signifie pas forcément une négation ou une ignorance de la tradition. Cette tradition, en fonction des artistes, se retrouve soit affaiblie, soit subvertie, soit transformée, traduite. Ce qu'ils cherchent avant tout c'est à déplacer le spectateur en le plongeant dans une énigme, un mystère.

⁵⁵² Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op.cit.

« [...] *Danger. Pourtant, ils sont incroyablement ensemble, jusqu'au scénographe et éclairagiste Rémi Nicolas. Il n'y a ni décor ni costumes: tout fait corps, tout menace le corps. Sensation de danger. Tal Beit Halachmi arpente la scène, puissante, fragile, menaçante, discrète aussi. On sent le poids de Dimitri Tsiapkinis, la danse sort de lui comme un chant enfoui. Marc Charles Veh, qui bat des doigts, est hébété, comme s'il venait de voir l'horreur. Bernardo Montet accède à une certaine impudeur quand il ne bondit pas furieux, rugueux. On est au milieu d'eux, là où les frontières se déplacent constamment, fasciné. Ça n'est pourtant pas beau à voir. Ils se sont souillés pour nous donner une chance de survie.* »⁵⁵³

Des artistes comme Montet ou Orlin, issus de la danse contemporaine, jouent à transformer des territoires connus et repérés, en détournant les engagements attendus du corps en danse et en opérant un glissement vers d'autres espaces que le corps s'approprie. Ce dernier se réinvente pour ouvrir d'autres gestuelles, d'autres relations, d'autres constructions du mouvement, faisant glisser le sens de la représentation vers un nouveau système de relations à la fois chorégraphiques et performatifs.

Dans un entretien autour des écrivains issus de la diaspora africaine, Jean-Michel Ribes notait, par exemple, « qu'il y a une espèce de résurgences des énergies, une réinvention des structures dramatiques, une porosité à la dérive irrationnelle et drolatique [...]. Il y a un jaillissement qui balaye les structures dramatiques habituelles, les vieux intégrismes de l'écriture occidentale. »⁵⁵⁴ Faisant échos tout en développant les propos de Ribes, Lehmann⁵⁵⁵ décrit, de son côté, le post-dramatique comme « les membres ou les branches de l'organisme dramatique » qui seraient « même comme matériau moribond, toujours présents » et constitueraient ainsi « l'espace d'un souvenir qui éclate et « s'éclate » à la fois ».

Joseph Danan⁵⁵⁶, que nous avons déjà évoqué, a réfléchi également à cette transformations des catégories et des repères traditionnels au théâtre qui ont grandement interféré dans la production et l'utilisation de textes dramatiques. Danan parle ainsi lui

553 Verney Marie-Christine, *Choc des rythmes et des cultures – Ma'Lov, Bernardo Montet*, extrait, article dans le journal Libération, du 24 octobre 1998

554 Ribes Jean-Michel, *Au coeur des relations humaines*, [entretien] p.p. 171-173, in *Africultures*, n°54, janvier-mars 2003, Editions l'Harmattan, p.172

555 Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op.cit., p. 36

556 Danan Jospeh, *Entre théâtre et performane: la question du texte*, op.cit.

aussi d'un nouveau paradigme de la scène dans lequel les auteurs dramatiques se doivent de repenser leur écriture afin de s'adapter à la scène et aux désirs de ses créateurs (metteurs en scène, chorégraphes...). De son côté, Catherine Naugrette, citant Maryvonne Saison, souligne que la crise actuelle du théâtre renvoie à un bouleversement global des modes de penser dans lequel s'impose l'idée « qu'il faut faire le deuil de toute représentation d'une réalité devenue désormais éclatée et chaotique. »⁵⁵⁷ Naugrette appelle ainsi à une profonde réforme esthétique du théâtre par laquelle il faudrait, citant Denis Guénoun : « changer de terrain, restructurer tout l'édifice, penser à nouveaux frais cela que nous appelons « théâtre » - et peut-être quelque chose d'autre, dénommé autrement – comme hétérogène et accueillant aux pratiques et à la vie qui l'excèdent. »⁵⁵⁸

C'est dans ce contexte de crise des langages de la scène, qui appelle à repenser les catégories et les langages, qu'a surgi ce que nous avons appelé, dès le début de cette recherche, un trouble. Ce dernier a été tout d'abord une sensation de l'ordre de la perception qui, dans l'étendue et la répétition du phénomène, a provoqué un questionnement. De la sorte, nous avons lié ce trouble, dans la perception et la réception de certaines œuvres contemporaines, à une incompréhension, faite de fascination ou de rejet, qui laissait apparaître des interrogations par le floutage ou la disparition des critères et repères qui construisaient le théâtre ou la scène chorégraphique jusqu'alors. Ce trouble dans sa résolution possible était à même de nous offrir une autre posture, un nouveau regard pour nous aider à définir une nouvelle approche à même de lire et traduire les nouveaux imaginaires et procédés d'écriture qui habitent la scène contemporaine. Au travers des nombreux aspects issus de nos propres observations et de celles de nos prédécesseurs (artistes et chercheurs), nous avons ainsi émis l'hypothèse de l'émergence d'un nouveau paradigme de la scène, constitué à la fois « par la cohabitation quasi inévitable de structures et d'éléments stylistiques « futurs » et des composantes traditionnelles. »⁵⁵⁹, comme le définit Lehmann.

557 Saison Maryvonne, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, collection *L'Art en bref*, Editions L'Harmattan, 1998, p.38, in Naugrette Catherine, *L'Esthétique Théâtrale*, op.cit, p.244

558 Guénoun Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, collection *Penser le théâtre*, Editions Circé, 1997, p.2, in Naugrette Catherine, *ibidem*, p.245

559 Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op.cit., p.31

Cependant, il reste que la multiplicité des esthétiques contemporaines rend aujourd'hui difficile, pour ne pas dire impossible, de créer un unique critère permettant de décrypter les phénomènes scéniques relevant de ce nouveau paradigme. Il s'agirait plutôt d'ouvrir des perspectives dans lesquelles les questions de transdisciplinarité et d'abolition des frontières stylistiques et catégorielles qui en découlent sont cruciales pour comprendre ces nouvelles perspectives qui, au sein de notre recherche, débutent par une inscription dans la *Mondialité*.

3.1 Perspectives plurielles selon 3 principes

Une approche plurielle donc sur laquelle nous nous sommes penchée, en choisissant un corpus qui était, selon nous, représentatif de l'émergence de ce nouveau paradigme, tout en s'inscrivant dans une filiation particulière relevant à la fois des écritures du corps et d'une pensée de la *Mondialité*. A partir de ces deux éléments, nous avons créé une sorte d'arborescence dans laquelle nous avons mis en lien différents concepts et apports théoriques relevant de l'esthétique, de la philosophie et de l'anthropologie, comme autant d'éléments susceptibles de traduire ces nouveaux imaginaires ; ces derniers traversant la scène contemporaine dans une lecture transversale à même de préserver la diversité qui se déploie dorénavant. Ces différents aspects, que nous avons choisi d'ancrer dans la pratique scénique des artistes du corpus, illustrent en l'éclairant d'un nouveau regard la prolifération stylistique et esthétique des œuvres tout en offrant une grille de lecture « ouverte », capable d'élaborer une critique des arts des scènes actuelles.

La complexité du monde, que Glissant a désigné comme relevant du *Chaos-monde*, semble dès lors imposer une pensée de la complexité et du tremblement où les notions de *liminalité*, de trouble et de déplacement évacuent la tentation de créer de nouvelles catégories univoques. Nous évoquons plus haut la logique du « ET » et du « ENTRE » en place de la logique du « OU ». Cette approche nous semble à même d'illustrer cette pensée de la complexité dans une logique de l'inclusion qui procède d'une pratique combinatoire et non hiérarchique. C'est à partir de ces différents

éléments, présentés tout au long de notre recherche, que nous établirons ci-dessous une brève synthèse constituée des principes déterminants l'émergence de ce nouveau paradigme de la scène. Ces principes offriront ainsi des éléments de connaissances susceptibles de former le socle, toujours mouvant puisque en changement perpétuel, d'une nouvelle approche critique de la scène contemporaine, inscrite dans la *Mondialité*, que nous pourrions appeler une « critique de l'entre-deux ».

Principe 1 : **Le déplacement**, par le préfixe *trans-* qui regroupe les notions de passage, de transgression, d'errances, de trouble, d'impermanence, de *migrance*, comme autant de perspectives d'ouverture.

Principe 2 : **La métamorphose** qui regroupe les notions de devenir, de débordement baroques, de changement et d'impermanence (comme le principe 1), de trouble, d'impureté, d'identités mouvantes.

Principe 3 : **Le présenter** qui regroupe le renversement de la réalité, la sortie de la représentation, la valorisation de la figure en place du personnage, le texte comme matière démultipliée, la multiplicité de sens.

3.2 Une pensée de l'entre-deux

Nous repérons à l'intérieur de ces trois principes synthétisés, que nous avons déployé tout au long de cette recherche, la question essentielle de l'entre-deux. Cet entre-deux que nous percevons tant dans les espaces culturels, qu'identitaires, poétiques, thématiques, discursifs, géographiques ou encore temporels, est l'expression d'une dialectique sans fin qui l'inscrit dans le déplacement, le mouvement, la tension et le devenir, remettant ainsi sans cesse en jeu la question de l'altérité. Le principe de l'entre-deux permet, de la sorte, d'interroger constamment les possibilités de se voir, de regarder, de percevoir autrement en explorant l'altérité de l'autre. Dans un monde chaotique et fragmenté, il compose avec une pensée du seuil et de l'écart qui témoigne d'une remise en question de la fixité des identités en relevant leurs fragilités et leurs virtualités, et en proposant ce que le metteur en scène Olivier Saccomano appelle « des

mises en scène du monde »⁵⁶⁰.

Que ce soit dans le préfixe *trans-* qui implique la notion de transfert et de déplacement, dans les dynamiques du devenir des résurgences baroques et des divers procédés de métamorphoses ou dans les écritures de la présentation qui privilégient une multiplicité de sens, il en va d'une éthique et d'une esthétique de l'entre-deux. Cette esthétique renvoie aux nuances, aux variations, aux répétitions, aux possibles, aux singularités et aux différences empêchant ainsi toute fixité et valorisant le principe de relation. Elle renvoie également à ce que Chevallier appelle un dispositif combinatoire qui dégagerait « des présences sous la représentation, par-delà la représentation »⁵⁶¹.

Les artistes de notre corpus montrent ainsi, au sein de leur univers spécifique, ce positionnement éthique et esthétique du déplacement, de l'écart et de l'entre-deux. Ce positionnement les insère à la fois dans le vaste espace de la création contemporaine inscrit dans la *Mondialité* et dans le renouveau des écritures scéniques, où s'élaborent des rapports inédits et des traductions entre les disciplines, les influences artistiques et culturelles.

3.3 De la traduction, comme éthique et esthétique

Au sein de cette nécessité de traduction engendrée par les rapports inédits, et souvent insolites, eux-mêmes générés par les flux et les échanges de la *Mondialité*, il s'agit de défendre une indétermination du code, en refusant comme le souligne Bourriaud, « tout code-source octroyant une origine unique aux œuvres et aux textes »⁵⁶². Nous l'avions déjà souligné dans un chapitre précédent (cf : Troisième partie, I., 1., 1.3, *Une pensée de la traduction*), et nous y revenons maintenant car ce principe opératoire alliant éthique et esthétique nous semble fondamental dans l'élaboration d'une nouvelle pensée critique de la scène contemporaine où s'inventent de nouveaux

560 Saccomano Olivier, *L'époque des mises en scène du monde*, [article], in *Figures du désordre sur la scène contemporaine*, Butel Yannick, sous la dir., revue Incertains Regards, Cahiers dramaturgiques n°2, Editions PUP, 2013, à lire en ligne sur le site de la compagnie du Zieu, URL: <http://www.duzieu.net/wp-content/uploads/2017/01/lepoque-des-mises-en-scene-du-monde.pdf>

561 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre - Rompre avec la représentation*, *op.cit.*, p. 143

562 Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, *op.cit.*, p. 153

paradigmes. Nous nous rangeons à l'avis de Bourriaud⁵⁶³ lorsque celui-ci voit dans la traduction une collectivisation du sens d'un discours qui mettrait « en route » un objet de pensée en l'insérant dans un réseau, une chaîne, une multitude de référents, diluant ainsi son origine dans la multiplicité et constituant de la sorte un mode de résistance contre le formatage et la fixité des représentations et des catégories. En ce sens, la traduction se définirait par « le passage des signes à travers des territoires hétérogènes, et par le refus de voir la pratique artistique assignée à un champ spécifique, identifiable et définitif. »⁵⁶⁴ Bourriaud avancerait ainsi la possibilité de définir l'art selon un critère de *traductibilité*, vu également comme une pratique du transfert, une pratique du déplacement qui exprimeraient au plus près notre époque.

Kwahulé, Orlin, Delbono et Montet pratiquent tous quatre cet art de la traduction qui démontre un véritable désir chez eux de valoriser l'instable contre la stabilité disciplinaire, catégorielle, identitaire ou encore stylistique. Au travers de leurs œuvres et de leurs procédés d'écriture, ils choisissent de passer entre les formats, bouleversant ainsi les canons esthétiques sur lesquels reposaient jusqu'alors la critique de la scène contemporaine. Par leur pratique, ces artistes participent à l'élaboration d'un art de la traduction où des éléments appartenant à une culture théâtrale, dansée, visuelle, textuelle, sociale ou philosophique locale se voient transférés jusqu'à un univers qui leur est propre. Par cet acte, ces éléments sont mis en mouvement, sont métamorphosés, dans une relecture faite d'empathie, de rejet, de fascination, de compréhension et d'opacité qui rendra leurs œuvres uniques.

A titre d'exemple et afin d'illustrer notre propos, nous revenons ici sur la pièce *Carne* (2017) de Bernardo Montet. Dans cette pièce, le désir de Montet était non pas de représenter les indiens *Selk'man* tels qu'ils avaient vécu à l'aube du 20ème siècle, juste avant leur disparition, mais bien de mettre en route une pensée de la traduction en partant de cette population aujourd'hui disparue pour présenter sa propre vision de la disparition, de la résistance à celle-ci. Se faisant, il souhaitait que cet ancrage premier puisse évoluer et se déplacer vers la contemporanéité et les questionnements de notre

⁵⁶³ *Ibidem*, p.153

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.p. 153-154

propre condition humaine. De cette manière, Montet désirait œuvrer pour une « manifestation du tremblement » qui ferait chanceler les certitudes, les doctrines et, de la sorte, laisserait une place à l'altérité, et par là « à tout l'Autre qui est en nous »⁵⁶⁵.

Dans *Carne*, les danseurs évoluent ainsi dans un espace non contextualisé, un *non-lieu* ou un *lieu commun* comme nous l'avions déjà remarqué, et un ancrage par leur corps, leurs costumes et leurs danses qui relève de tous les territoires, celui de la Terre de Feu, certes, mais aussi et surtout ceux de notre société contemporaine située dans un espace et un temps transitoires relevant de l'entre-deux et de la rupture et suscitant de nombreuses incertitudes. Ce temps du déplacement appelle une dynamique du passage où se croisent les vivants, les morts et les fantômes, le passé et le présent, l'avenir toujours à imaginer.

« Plus que de formes, il faudrait ici parler d'interformes. Larvaire, mutant, laissant apparaître son « origine » sous la couche plus ou moins opaque de son nouvel usage ou de la combinaison nouvelle dans laquelle il se voit « pris », l'objet culturel n'existe plus qu'entre deux contextes. »⁵⁶⁶

Montet, Kwahulé, Orlin et Delbono en tant qu'artistes du *Tout-Monde* relèvent ainsi ce défi qui est d'explorer un nouvel espace-temps dans lequel se créent de nouvelles écritures et de nouveaux imaginaires arpentant le *Chaos-Monde* dans une esthétique et une éthique du déplacement et de la Relation. Ils opèrent par traductions successives qui illustrent ce nouveau monde mis en réseau : un monde *archipélique*. Ils contribuent de la sorte à l'élaboration d'un nouveau paradigme de la scène où se dessinent finalement des *esthétiques de la Mondialité*.

565 Texte de présentation de la pièce par Bernardo Montet sur le site de la compagnie Mawguerite URL: <http://www.ciemawguerite.com/pièces/carne/>

566 Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, op.cit., p.p. 181-182

« Il y a tant à dévoiler du monde, que vous pouvez laisser aller celui-là dans sa perspective. Mais il ne vous quittera plus. L'ombre qu'il fait au loin projette près de vous. »⁵⁶⁷

567 Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, op.cit., p.224