

[ÉDITO]

AURORE DESPRÉS, GUY FREIXE, CAROLANE SANCHEZ

& JULIA PESLIER

D'UN THÉÂTRE, L'AUTRE

Dans ses pratiques diverses et dans ses formes multiples (danses, chants, musiques, performances, fêtes, rituels), le théâtre nous apparaît sous le signe du préfixe *trans-* : des transports, des transitions, des transhumances, des transferts, des actes transfrontaliers et transculturels, des transformations des gestes et des cultures aussi bien dans l'espace que dans le temps. Ce sont bien ces « voyages » altérant, hybridant, croisant une culture à une autre, mais aussi la réactualisation de l'ancien au sein du plus actuel que ce dossier voudrait déployer dans leurs complexités et diversités. C'est que, jouant des frontières autant que des identités, ou même de tout système symbolique qui pourrait l'enfermer ou l'annihiler, il semble que le théâtre contienne sa propre fuite dans l'expérience de *traversée* auquel il est attaché. Traversant les rives du même et de l'autre, du passé et du devenir, d'un théâtre, s'en

trouve un autre. Sous les flancs de l'Acropole d'Athènes, en 472 avant J.-C., les athéniens assemblés dans le théâtre de Dionysos, écoutaient les récits de leur ennemi vaincu il y a peu. *Les Perses* d'Eschyle, la plus ancienne pièce de théâtre dont on ait retrouvé le texte, offrait ainsi un curieux décentrement : l'étranger trouvait dans cet espace collectif une dimension nouvelle. Ses souffrances étaient reçues avec empathie et compassion. On oubliait la joie du vainqueur pour éprouver la douleur du vaincu. Le théâtre nous sortait du confort de nous-mêmes pour se risquer à cette étrange aventure : ressentir et vivre émotionnellement les passions d'un autre que soi, aussi différent soit-il. Ainsi l'on faisait comme on le fait encore, l'expérience du plus beau des voyages : le partage de l'humaine (et aussi de la non-humaine), condition.

Théâtre et voyage paraissent indissociables. Dionysos n'est-il pas le dieu errant, vagabond, itinérant ? Le chariot de Thespis n'a-t-il pas parcouru l'Attique bien avant que ne soit construit le théâtre de Dionysos à Athènes ? Et pendant le Moyen-Âge, le jongleur, le danseur, le poète n'est-il pas errant, ambulancier, avant de se lier à un seigneur, à un prince ou à un roi ? Quand naissent, au XVI^e siècle, les premières troupes professionnelles en Italie, elles vont parcourir toute l'Europe. Le nomadisme a un charme puissant : il se joue des frontières, tout comme l'acteur se joue des identités.

Le voyage, tout comme le théâtre, produit un effet d'*étrangéisation*, pour reprendre un concept cher à Bertolt Brecht ; cette faculté et ce plaisir que nous avons de mettre loin de nous ce qui nous est familier afin de mieux reconnaître ce que nous ne voyions plus par habitude. Ouvrir les yeux. Voir. Écouter. Pour cela rien de tel que partir au loin pour redécouvrir plus profondément le proche et le prochain. Et ce qui vaut pour nos vies ne vaut-il pas aussi pour les formes artistiques ? Quand Mnouchkine décide de monter le cycle des *Shakespeare*, elle a

confiance dans ce processus de distanciation et d'éloignement pour mieux appréhender ce qui, sinon, risquerait d'être enfoui sous les stéréotypes et les conventions. Les formes lointaines, orientales en l'occurrence, lui serviront, comme à tant d'autres metteurs en scène occidentaux (Eugenio Barba, Peter Brook, Robert Wilson, ...), à se débarrasser des images éculées des représentations des œuvres classiques. Et pour cela, rien de tel que de rêver à partir de formes théâtrales lointaines, pour se les réapproprier librement et constituer un « royaume » d'images affirmant la puissance de l'imaginaire. Ce décentrement a une valeur à la fois dans le processus de travail de l'acteur (liberté d'approche et sollicitation de l'imagination) mais aussi dans l'élaboration du spectacle avec son renouvellement des formes scéniques (tant au niveau scénographique que plastique). Et bien sûr dans la perception même du spectateur, qui lui aussi est appelé à développer un regard neuf et à percevoir autrement ce qui est ainsi mis à distance. Les *Shakespeare* de Mnouchkine n'étaient pas du Kabuki, mais relevaient d'une hybridation maîtrisée, inventive, rêveuse ; un « fantasme » de forme orientale pour renouveler l'écoute et la perception de l'univers shakespearien.

La grande loi du voyage comme du théâtre est la transformation. Tout bouge et s'altère, et les formes scéniques aussi. L'enjeu de ce numéro de *Skénographie* est de repérer et analyser divers types de décentrement qu'on peut appeler transferts, hybridations, métissages, migrations, transformations, évolutions, mutations, résultant des voyages des corps et des gestes autant dans l'espace que dans le temps. Si la richesse de ce dossier tient dans la diversité des pratiques, des formes ou des processus issus des cinq continents étudiés, comme dans la multiplicité des regards et des approches méthodologiques adoptées par les chercheur.es sollicité.es, son enjeu réside plus profondément dans la réévaluation des concepts de « tradition » et de « modernité »

au sein des pratiques scéniques, que la notion de *voyage*, investie dans l'actualité d'un contexte globalisé, a tendu à déconstruire.

Des migrations d'une chanson de gestes médiévale entre le Portugal et l'Amérique du Sud construisant le théâtre-danse traditionnel brésilien actuel qu'étudie Christine **Douxami** à l'évolution des formes esthétiques du Wayang Kulit javanais du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui qu'expose Charline **Bataillard** ; des différents « régimes de traditionnalité » des danseurs burkinabè que présente Sarah **Andrieu** aux « modalités d'appropriation et d'incorporation » de deux danseurs kathak (Sri Pratap Pawar et Akram Khan) qu'analyse tout précieusement Federica **Fratagnoli**, on voit combien l'idée de « tradition » est une matière mouvante, vivante, sans cesse déplacée par des migrations d'apports selon les formations voyageuses même des acteurs multiples qui s'en emparent.

Qu'il s'agisse d'« appropriations » occidentales de formes traditionnelles lointaines, comme le rapporte Guy **Freixe** dans « oser porter le masque d'autres traditions », ou d'« échanges culturels » tels que les expose Brigitte **Prost** dans le parcours d'Omar Porras au Japon, on voit combien c'est finalement la « rencontre », le mouvement d'étrangéisation, les espaces de l'*entre* dans l'expérience de la traversée qui sont investis.

C'est alors que la question du voyage des pratiques culturelles concerne directement celle du voyage des corps et des gestes eux-mêmes dans le temps, que les voyages de l'ancien s'opèrent *dans* et *par* les corps des acteurs-performeurs au présent, que les relais de traces, de mémoires, d'histoires se promènent dans les corporéités les plus actuelles. Ainsi, Aurore **Després** se penche sur l'anachronique intergestualité de la danse et du chant qui surgit au cœur de la corporéité « hypergestuelle » de François Chaignaud ; Carolane **Sanchez** détecte des survivances du pathos de la fête dans les

corporéités flamenco contemporaines ; Lina **Do Carmo** convoque en son propre corps et dans les chorégraphies qu'elle mène avec les enfants sur le site de la Serra da Capivara au Brésil des « archéogestes » résonnant des gestes préhistoriques. Dans ces trois dernières contributions, surgit diversement la notion de « palimpseste » qui, au sein même des incorporations, trouve à exprimer, plus temporellement que spatialement, plus archéologiquement que géographiquement, ce voyage des cultures et des gestes sous le signe de l'hétérogène, de la transformation et finalement de l'altérité du temps même.

Ces études rassemblées ici révèlent la richesse des échanges interculturels, sans que pour autant soient méconnus les problèmes afférents à l'épineuse question de la dimension transculturelle, qui malgré sa position idéaliste affirmant que rien de ce qui est humain ne nous est étranger, n'échappe pas toujours aux dangers d'une pensée essentialiste et universaliste trop souvent ethnocentrée. L'artiste peut-il aujourd'hui, comme à la fin du siècle dernier, prendre sans considération son bien où il le trouve et s'emparer de tout élément culturel pour se l'approprier ? L'artiste a-t-il tous les droits ? La liberté de création n'a-t-elle aucune limite ? L'actualité nous oblige à prendre en considération les liens qui unissent l'art et le politique et plus encore, la dimension politique de l'art ; de cela l'artiste québécois Robert Lepage en a fait dernièrement l'amère expérience. Après l'annulation en juin 2018, suite à des manifestations de la communauté afro-américaine, de son spectacle *Slave*, au motif que des actrices blanches n'avaient pas le droit de s'emparer des chants d'esclave, il a annoncé l'annulation, à la fin du mois de juillet 2018, d'un projet qu'il menait depuis trois années avec le Théâtre du Soleil, *Kanata*, évoquant l'histoire des Premières Nations canadiennes. Des artistes autochtones n'ont pas apprécié d'avoir été écartés d'un tel projet, aucun acteur des Premières Nations ne jouant dans le spectacle. Ainsi, dans un communiqué de presse, Yves Sioui Durand et Catherine Joncas, co-

fondateurs de la compagnie théâtrale Ondinnok, écrivent : « L'imposture de "jouer aux indiens" relève de l'insulte. [...] *Kanata*, malgré les intentions de ses créateurs, reprend les façons de faire coloniales qui nous reléguent aux rôles de figurants ou d'absents puisqu'à cette époque c'était des imposteurs qui jouaient aux "indiens"¹ ». La création au Québec a été annulée, les tournées internationales également, mais Ariane Mnouchkine n'a pas voulu céder à ce qu'elle appelle une « intimidation » et le spectacle finalement se jouera, avec quelques modifications, au Théâtre du Soleil dans le cadre du Festival d'Automne 2018.

Si nous pensons très important aujourd'hui de ne pas évacuer les questions coloniales et postcoloniales au sein desquelles résonnent forcément des dimensions conflictuelles, gageons que les articles de ce « dossier », traversés par les questions d'interculturalité et de transculturalité dans les arts scéniques, œuvrent à penser l'altérité à l'aune d'un geste d'ouverture et à nourrir, en conscience du passé, une relation qui cultive, dans notre condition terrestre, écologique et cybernétique, le possible d'un autre devenir.

La révolte et la détermination sourdent du **carnet de la création**, où les inflexions documentaires croisent la réécriture impeccable des classiques (*Nulle part en paix. Antigone* d'après ANTIGONE de Sophocle, par Darja **Stocker**), où le fait divers bien réel se mêle à la fiction du procès (*Défense du pirate somalien* de Wolfram **Lotz**), où la parole des dramaturges et des artistes donne un espace habitable à la parole de celles et ceux qui se heurtent à l'absence et au

¹ « Ô Kanata », texte de Yves Sioui Durand et Catherine Joncas, co-fondateurs de la compagnie théâtrale Ondinnok, écrit le 16 juillet 2018, <http://www.ondinnok.org/fr/o-kanata/>, consulté le 28 juillet 2018.

refus d'espace dans la cité et dans le pays qui leur échoît (*Rester. Étranger* de Barbara **Manzetti**, avec Hassan **Abdallah**). Le langage y est réaffirmé dans une extension inédite : dans ses formes de l'apprentissage – la langue du FLE (parler le Français-langue-étrangère) –, ses pratiques individuelles et ses pratiques collectives, dans son échancre et sa plasticité, dans son partage radiophonique et sa traduction aussi. Des mots d'Hassan **Abdallah**, demandeur d'asile et de la webradio r22-Tout Monde, de l'habitation et de la publication collectives évoquées par Aurore Després dans sa présentation de *Rester. Étranger*, à l'écriture inclusive des Antigones plurielles et à la décision de rendre visibles les femmes, les enfants, les habitant.e.s voué.e.s à la relégation urbaine chez Darja Stocker et sa traductrice Charlotte **Bomy**, les textes multiplient les formes et les réflexions sur le partage de la langue pour rendre audibles, lisibles, poétiques, politiques les récits de vies et d'agonies, les espoirs et les déboires, les relations, les rencontres et les non rencontres avec des figures qui représentent des points de vue possibles dans la société occidentale plus préservée. Aux fins de non recevoir qu'on leur adresse, les protagonistes viennent opposer et installer des vies marquées par les migrations intérieures, les déracinements, les drames contemporains, les violences qu'on fait et celle qu'on reçoit. Ils viennent émarginer les pages faites de toutes sortes de silences obtus, indifférents, impatientes, dénégateurs qu'on leur a opposés. À leurs côtés, d'autres protagonistes veulent faire rempart : à la misère, à l'isolement et à la marginalisation des plus démunis.e.s, à la silenciation. D'un texte à l'autre, les rivages, les mers et les navires se déploient comme lieux communs et métaphoriques, des scènes reliant le réel au symbolique. La question d'habiter ensemble (une cour de justice, une ville, une université ou un local, un rivage et un port), ne serait-ce qu'une heure et que le temps d'un procès ou d'une tirade, est centrale, commune.

À lire ces textes dans leur contiguïté, eux qui n'avaient pas pour fin d'être publiés dans un même livre, la dérive apparaît comme un motif commun : celle maritime et judiciaire du personnage fictif Ultimo Michael Foufoun, de la Somalie à l'Allemagne (Wolfram Lotz), celle dans la langue française et dans un nouveau pays d'Hassan Abdallah, du Tchad à la France et qui se transforme dans la rencontre avec Barbara Manzetti, celle enfin chez Darja Stocker de la Grèce antique de Sopocle vers trois « rives » du contemporain (le Printemps arabe en Égypte, la forteresse forclosée de Thèbes et la Méditerranée empathique, qui nomment toutes deux l'Europe ambivalente, où touristes, survivants et naufragés se partagent une bande de sables). Ces dérives complexifient la forme d'un sillage où l'art se veut hospitalier, chambre d'écho, d'écoute et de veille, « permanence » pour reprendre le beau terme de Barbara Manzetti, cité par Aurore Després dans sa présentation de la performance et du projet de livre *Rester. Étranger*. Elles se jouent dans la langue et dans le retour au récit : parler le français-langue-étrangère ou un allemand compréhensible à son juge, apporter des preuves de son dire, aussi fantasques que monumentales ou nombreuses, aux puissants qui jugeront *in fine* (tel le portail d'université en guise de diplôme chez Lotz ou les photographies dans *Nulle part en paix. Antigone*), multiplier les histoires individuelles contre les catégories et les statistiques qui les évaluent de leur teneur. Car être jugé dans une langue qui n'est pas la sienne et sans l'humaine garantie des intermédiaires, quand la langue parlée par l'autre « n'est pas prise en compte » et n'est parlée « par aucun des traducteurs assermentés [...] contactés à Paris », comme en témoigne Barbara Manzetti, là serait un plus grand drame, par le déni à une nouvelle échelle.

Approfondissant le remploi de la figure mythique d'Antigone, Catherine **Mazellier Lajarrige** s'entretient avec Darja Stocker, à propos de l'héritage 68, des luttes nouvelles qui s'engagent, de l'articulation aux générations et aux frontières et au travail lent et

feuilleté de la transmission. Au-delà d'une simple association entre une lutte et une génération, c'est plutôt combien en une figure plurielle de soulèvement et de résistance, les générations, à travers elle, viennent soutenir valeurs et exigences morales de leur temps. Car suivant la trajectoire de Faust plus contemporains, Antigone elle aussi devient plurielle, Antigone1, Antigone2, Antigone3, témoignant de la non réductibilité d'une figure et d'un nom à un dire unique, homogène, fini. Mai 68 est aussi à l'honneur, à travers les deux articles d'Alexis **Cauvin** et de Quentin **Tondu**, dans le **carnet des spectacles et des professionnels**, en une ressassie critique et historiographique autour du théâtre et de mai 68, tant au moment des événements que dans le spectacle des commémorations et des célébrations institutionnelles. Repartant du mythique *Paradise Now*, le premier revient sur « le casse-tête idéologique » que représente le « mai 68 théâtral », particulièrement pétri de paradoxes et d'injonctions contradictoires à l'heure des commémorations et des commandes institutionnelles, évoquant avec humour la « crise de la cinquantaine » traversée l'an passé par le désormais « quinquagénaire » Mai 68 dans un panorama étendu des hommages tenus. Le second évoque les séminaires de Françoise Kourilsky, qui se sont tenus entre 1968 et 1970, recensant grand nombre de manifestations, de textes et d'interprétations autour du théâtre à l'époque et qui lui permettent de revenir sur la « légende dorée » et la « légende noire » de mai 68.

Côté chronique de spectacles, Pierre **Lesquelen** revient sur le spectacle créé pour le festival d'Avignon en 2017, *Huis Ibsen*, à propos d'Hendrik Ibsen, par Simon Stone et sur le pari réussi d'une nouvelle écriture épique fondé sur le contrepoint, autour de la saga familiale de l'écrivain. Continuant d'actualiser le lien historique de *Skénographie* avec la revue *Coulisses* et le Théâtre Universitaire de Franche-Comté, David **Ball** et Dimitri **Guichardon** reviennent sur les six spectacles du Festival Inter-universitaire de Langues de Franche-Comté, qui s'est

tenu du 5 au 9 février 2018. En un pari audacieux, les pièces des différents spectacles issus de République Tchèque, de Serbie, de Suisse, d'Algérie, d'Égypte et du Maroc, sont données et mises en scènes dans leur langue d'origine, sans surtitrage, offrant au public par le jeu de l'immersion, une véritable expérience de théâtre dans la langue de l'autre, à l'affût de ses intonations, de ses gestes, de tout ce qui s'ouvre à lui dans la défamiliarisation même et dans le refus de le centrer sur la lecture rapide des dialogues traduits...