

MYTHES ET RÉÉCRITURES – OU LA SCÈNE COMME ÎLE DÉSÉRTE.

Magali Nachtergaele

« L'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique », Gilles Deleuze¹

Dans un jeu vidéo star du confinement en 2020, votre personnage avatar arrive sur une île déserte où il sympathise avec des animaux qui vous aident à vous installer, dans une chimère inter-espèce étrangement régie par des règles capitalistes. Cette île déserte, déjà peuplée en fait, a occupé les esprits durant une période d'enfermement et d'attente, comme un espace de re-création et de récréation hors du réel, hors du temps, dans une simulation de vivre-ensemble anthropomorphe avec le vivant. Mais que ce soit dans une contrée lointaine, comme sur scène, l'on n'arrive jamais dans un espace totalement vide, sur une île « déserte ». Si elle semble inhabitée, elle est traversée d'histoires, celles que l'on découvre ou construira sur place, et qui se mêlent à celles que l'on porte en nous. Et des règles régissent son environnement. L'île déserte, comme la scène, est aussi le lieu de la réécriture des mythologies, page blanche sur laquelle on fonde une utopie et une uchronie, le temps d'un spectacle, avec ses contraintes et ses limites, mais aussi parfois, son imposante mémoire.

Mythes en scène, traversées et renversements

Se réapproprier des histoires sur scène n'est pas simplement puiser dans un répertoire de ballet mais une autre manière de se raconter et d'inviter les mythes à se mêler aux écritures scéniques. Petits ou grands, les récits personnels et collectifs revisitent l'histoire des corps et des individualités, dans un mouvement qui prolonge les réécritures de soi à l'ère des

réseaux sociaux. L'évocation du jeu de console peut sembler anecdotique, pourtant, le succès de la pièce *Jeanne Dark* (Marion Siéfert, 2020) sur scène et/ou Instagram montre bien comment, en détournant le grand nom d'une héroïne nationale, le jeu du virtuel et de l'image animée fait sens aujourd'hui, dans une échappée transmédiatique qui éclaire la notion de récit, mais aussi les frontières. Ainsi la grande épopée mythique *Gilgamesh* (2022), par le metteur en scène Miyagi Satoshi, amateur de grands récits qui a monté *Antigone* (2017) ou le *Mahabharata* (2006) témoigne de la traversée des mythes, tandis que *La Création du monde* (1923-2012) du danseur et chorégraphe congolais Faustin Linyekula² montre la nécessité de leur renversement et de leur réécriture permanente, pour les déconstruire et les rendre lisibles dans un nouvel espace-temps pour repenser les communautés.

Quand Gaëlle Bourges, dans *OVTR* pour « on va tout rendre » confronte appropriation culturelle et fondements de la civilisation, le grand récit des origines déraile et devient un espace ludique de transformation du discours docte et savant de la figure du conférencier, portée par Gaspard Delanoë. Tout part d'une carte postale de l'Acropole, monument archétypal de l'antiquité grecque, et d'un coucher de soleil, stéréotype d'une vision crépusculaire du monde, pour tracer un récit personnel mêlé de rencontres visuelles et sonores contemporaines, et du souvenir mythique des cariatides



qui s'activent en arrière-plan. Les mythes servent autant de décor que de trame gestuelle pour les corps, comme des modes d'emploi que l'on détournerait, comme les « archères » de Mylène Benoit, qui transpose, à partir de la pratique du *kyudo*, art ancestral du tir à l'arc japonais, des chorégraphies rituelles de guerrières et des récits de violences, résistances et de luttes. Ces croisements entre temporalités et géographies reconfigurent l'espace scénique comme lieu de rencontre mais aussi d'installation, une zone à défendre expérimentale pour récits du présent et du futur, où l'image vient appuyer le texte, transposer le discours historique dans un espace de création sensible et émotionnel, où il devient plastique, malléable, réadaptable.

Futurs désirables

Ce n'est pas un vain travail, loin de là, et les mythes les plus lointains racontent eux aussi quelque chose du présent. L'horizon de la « *Bocas de Oro* », la porte du soleil des civilisations précolombiennes, fait écho chez Marcela Santander Corvalán, aux révoltes chiliennes de 2019, pour redessiner l'espoir d'un futur, hors de la violence et de l'oppression. À la manière des performances afrofuturistes d'artistes, Kapwani Kiwanga, et son cycle de conférences performances *Afrogalactica : a brief history of future* (2011-...), ou Joséfa Ntjam, plus récemment, avec *Hilolombi #2 et si nos corps en forme de goutte côtoyaient les étoiles* (2018-

19), les mythes anciens africains, Imamou figure du vaudou haïtien chez l'une, Hilolombi, dieu créateur chez les Bassas du Cameroun, se projettent dans un futur où les artistes deviennent anthropologues, ingénieures ou afronautes à la conquête de nouvelles planètes et modes de vie. Penseur de l'utopie, Norbert Elias expliquait que certaines manières de penser la société demandaient un gros effort d'imagination, un monde sans rapport de pouvoir inégal par exemple et dressait un tableau sombre de la science-fiction, ancrée dans une vision très masculine, eurocentrée et technologique du futur. Pourtant, à travers les récits cybernétiques, les fictions féministes, les échappées afrofuturistes et la réactivation du pouvoir des corps, une histoire alternative s'écrit sur la scène, comme sur une île déserte, ouverte aux possibles et laissant le pouvoir à l'imagination.

¹ Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Paradoxe, Minuit, p. 14.

² Voir Carole Maccotta, « Faustin Linyekula : dynamiques postcoloniales de l'adaptation. *La Création du monde (1923-2012) et Pour en finir avec Bérénice...* », in *Danse contemporaine et littérature*, Recherches, CND, 2015, p. 51-58.

