

La Guerre des Natures

Lenga
Selve

Christophe Rulhes
et le GdRA

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS



Lenga

1 - La talvera	p. 43
2 - Ny fitenin-drazako izay merina	p. 46
3 - Isixhosa	p. 49
4 - Block and Click your Tongue	p. 50
5 - Razafiarisoa	p. 52
6 - Ase serai quand crebarai .1.....	p. 56
7 - Ase serai quand crebarai .2.....	p. 56
8 - Ase serai quand crebarai .3.....	p. 59
9 - Famadihana.....	p. 59
10 - Nomathemba	p. 60
11 - Akoufa .1	p. 66
12 - Akoufa .2	p. 66
13 - Ukwaluka	p. 68
14 - Khayelitsha	p. 70
15 - Los aures.....	p. 75





La Guerre des Natures

Lenga

Selve

L'édition de *La Guerre des Natures* a bénéficié des soutiens de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF) et de la Direction des affaires culturelles de Guyane (DAC Guyane) au titre de la valorisation des langues de Guyane.

Les partenaires et remerciements spécifiques pour *Lenga* et *Selve* sont précisés plus loin en ces pages, en présentation de chaque texte de spectacle.

Depuis 2010 et 2011, le GdRA est conventionné par le ministère français de la Culture en DRAC Occitanie et par la Région Occitanie-Pyrénées-Méditerranée; par la Ville de Toulouse.

Le GdRA est artiste associé à la Plateforme 2 Pôles Cirque en Normandie / La Brèche à Cherbourg et le Cirque-Théâtre d'Elbeuf.

Le GdRA

Christophe Rulhes & Julien Cassier

Le GdRA a pour partenaires réguliers la Direction générale de la Création artistique du ministère français de la Culture; l'Institut français du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture; le Conseil départemental de la Haute-Garonne; l'Adami, société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes; le DICRÉAM, Dispositif pour la création artistique multimédia et numérique du CNC, Centre national du cinéma et de l'image animée; la Spedidam, Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes.

Pour l'écriture des textes du GdRA, Christophe Rulhes est double lauréat des bourses de la SACD, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, et lauréat de l'Aide à la création de textes dramatiques d'ARTCENA dans la catégorie Dramaturgies plurielles.

Photos couverture et pages de garde © Hélène Canaud

Coll. « Mémoire[s] »

© 2019, Les Solitaires Intempestifs, Éditions

1, rue Gay-Lussac – 25000 Besançon

Tél. : 33 (0)3 81 81 00 22

www.solitairesintempestifs.com

ISBN : 978-2-84681-578-9

La Guerre des Natures

Christophe Rulhes et le GdRA

Préface de Joëlle Zask

Lenga

Textes de Christophe RULHES, Lizo JAMES,
Maheriniaina Pierre RANAIVOSON et leur famille
Photographies d'Edmond CARRÈRE et Julien CASSIER

Selve

Textes de Sylvana OPOYA et Christophe RULHES
Photographies d'Hélène CANAUD et Julien CASSIER
Dessins de Benoît BONNEMAISON-FITTE

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

Mise en scène du réel : préface par Joëlle Zask	9
La nature n'existe pas partout : avant-propos par Christophe Rulhes.....	19
Première partie	
Lenga	35
• Nos anciens, Lizo, Mahery, Julien et moi.....	37
• Les personnes/personnages.....	41
• <i>Lenga</i>	43
Seconde partie	
Selve	77
• Depuis Taluwen	79
• La forêt	87
• Les personnes/personnages.....	99
• <i>Selve</i> – Sylvana, Itu, Jekët.....	101
À propos des images et des enregistrements	135
Remerciements	139



PRÉFACE

MISES EN SCÈNE DU RÉEL PAR JOËLLE ZASK

Il y a dans le théâtre du GdRA une adresse au réel qui, loin de convoquer des images, les met à distance, voire critique leur mode de fonctionnement habituel, par contraste avec le «réel» qui, *via* des dialogues, des musiques, des costumes, des langues et tout un foisonnement de rencontres en temps réel, est l'enjeu même de la mise en scène. C'est un théâtre *avec* le réel, du réel et pour le réel, et non *sur* le réel. Le réel n'est pas support, contenu, modèle à imiter, représenté, mais convoqué de manière à ce que les aspects susceptibles de créer une situation partagée entre les participants, y compris le public, qui sont reliés dans un moment-lieu précis, apparaissent et se concrétisent. Plus qu'un «effet de réel», le GdRA est une question, toujours ouverte, qui est posée au «réel» et qui, lorsqu'une action fait qu'elle se pose, produit quelque chose de nouveau, réellement existant.

C'est frappant, car aujourd'hui, la tendance, déréalisante, est plutôt au «tout-image». D'une manière générale, le plus inquiétant n'est pas la prolifération des images, ni même l'idolâtrie qu'elles suscitent, mais la tendance à traiter toute chose pour en faire une image – à fabriquer ou organiser les choses réelles de manière à ce qu'elles ressemblent à des images et soient perçues comme telles. Dans l'idolâtrie, il y a encore la conscience d'un écart entre l'image qui est un truchement et ce qu'elle représente. Mais quand vous regardez par exemple le MuCEM de Rudy Richiotti, la «com» des universités ou des actions de gens en vue d'envoyer des posts sur l'internet, ce que vous voyez est une inversion complète. Ce n'est plus l'image qui ressemble au modèle, mais au contraire la chose réelle qui est faite pour ressembler à une image. Beaucoup d'architectes qui recourent à des coques, des voiles, des grilles, dépourvues de toute finalité structurelle ou fonctionnelle (sinon celle de «faire beau», d'impres-



Une situation d'enquête avec la famille
Ranaivoson à Antananarivo, à Madagascar.

sionner, souvent en recourant à un lexique menaçant) sont de bons exemples de ce que je veux dire ici pour commencer. De même, nous inciter à enseigner à distance, à nous faire soigner à distance, à nous faire des amis à distance, comme si la coprésence effective entre professeur et étudiant, entre patient et médecin, entre personnes singulières était quantité négligeable, revient à accorder toujours plus à l'image et toujours moins à ce qui compte vraiment selon moi, à savoir, les rencontres effectives qui sont faites de processus physiques, chimiques, psychologiques et autres au cours desquels les éléments des êtres en présence, micro ou macro, interfèrent et, se faisant, provoquent l'apparition d'une nouvelle situation. Si ce n'était pas le cas, pourquoi les plus puissants et les plus riches continueraient-ils de voyager pour se serrer la pince et prendre *en face-à-face* des décisions d'importance planétaire ?

Voilà donc esquissé le tableau par contraste avec lequel surgissent des analyseurs intéressants. Car c'est une relation au « réel » d'une tonalité bien particulière qui est proposée par le théâtre du GdRA.

Certes, il y a des points communs avec les « théâtres du réel » qui se revendiquent être tels. Comme lors des premières occurrences d'un théâtre « en prise avec le réel » dans les années 1980, les pièces proposées sont « accessibles à tous, ancrées au cœur de la société et des grandes interrogations qui la mettent en mouvement¹ » ; elles ne relèvent ni d'un esthétisme insulaire ni d'un répertoire sanctifié par la tradition, mais, comme le mettait en exergue, au sujet de ce nouveau théâtre, Maryvonne Saison, elles traitent du « réel » social, politique, culturel, par l'intermédiaire d'actions comme celle de témoigner, par exemple en restituant des entretiens, ou de « rendre la parole », en mettant à contribution des personnes « ordinaires² ». Autre point commun, au GdRA aussi, la frontière entre les professionnels et les autres est assouplie, de même que dans les pièces par exemple mises en scène par Jérôme Bel ou Stefan Kaegi, on fait monter sur la scène des gens alors dits « réels », tels les spectateurs, les grands-mères, les juristes, des enfants, des muezzins du Caire ou des chauff-

1. <http://theatredureel.fr/equipe/>

2. SAISON, Maryvonne, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

feurs de poids lourds, bref, des « vraies gens », non acteurs, non professionnels, mais engagés dans un docu-fiction où « ils jouent leur propre rôle », comme on le voit aussi au cinéma depuis quelques décennies¹.

Mais il y a autre chose de plus spécifique : au GdRA, le réel est moins ce qui conditionne la démarche au terme de laquelle un spectacle est proposé, que ce qui en émerge. Le dualisme classique entre réalité et fiction laisse place à des formes d'interaction variées entre des projets et leur mise en œuvre, des êtres dispersés et des êtres rassemblés, des hypothèses et leur vérification. Le réel n'est pas préalable, encore moins *a priori* ou antécédent, mais conséquentiel. Pour y parvenir, l'écoute, la confrontation, la découverte d'une personne, le témoignage, le dialogue, l'échange des idées et des paroles, bref, l'enquête, sont pleinement mobilisés. Chaque pièce est un voyage de découverte concernant des manières plurielles de signifier et d'événements dont la signification se développe au fur et à mesure. *Lenga* et *Selve* sont une exploration de ce type.

L'alternative simplificatrice et en aucun cas satisfaisante entre le très objectif et le très autocentré est avantageusement contournée. Côté très objectif, le projet de représenter fidèlement la réalité révèle son absurdité ; avec sa mise au rancart s'évanouit une idée préscientifique de la vérité comme adéquation, du genre de celle qui est censée venir se loger dans ce qu'on appelle le « théâtre vérité », prétendu porte-parole neutre du monde, pourvoyeur de sens profond, révélateur de tensions existantes mais autrement inaperçues, messenger politique de première importance, dénonciateur des méchants et des injustices, redresseur de torts, etc. Au GdRA, la représentation comme imitation est donc exclue. L'image n'est pas convoquée, il n'y en a tout simplement pas. Même ce qui est projeté sur les écrans de la scène a le statut non d'une image (laquelle est par définition décontextualisable, puisqu'elle est le signe d'une chose absente), mais d'événements contribuant à l'émergence d'une scène, au sens d'Erving Goffman, comme espace d'interactions situées qui ne pourraient pas se produire ailleurs qu'ici et maintenant. Dire le monde et les gens et les inviter à dire, ce n'est pas les re-présenter.

.....
1. <http://www.slate.fr/story/90527/theatre-vrais-gens>

À l'opposé, côté très subjectif, le théâtre du GdRA fait aussi un grand pas de côté : considérer la scène et le jeu sensible des acteurs, engagés physiquement dans un lieu bien concret, comme l'équivalent d'un tout, une « hétérotopie » (ce terme très utilisé est de Foucault) ou encore un espace de dépaysement rendant compte de la condition humaine en général, n'est ni la réponse à la première attitude souvent donneuse de leçon ni nécessaire. Le régime d'images lié à ce type de représentation, dont la valeur paradigmatique est souvent affirmée, est celui, non plus de la mimesis (imitation), mais de la catharsis conçue comme une identification de la part du spectateur au jeu du personnage ou, plus exactement, à ce qu'il représente, donc à une image.

Il faut remarquer qu'au GdRA, au lieu d'avoir affaire à des personnages, il est fait appel à des personnes singulières qui témoignent, non de ce qui leur passe par la tête, mais de ce dont le partage avec les interlocuteurs présents, enquêteurs attentifs, est pertinent, afin de créer avec eux une *situation*. Par contraste, le théâtre comme « représentation » dans tous les sens du terme (du réel à la scène, du jeu social au jeu dramatique, de l'acteur au personnage, du personnage au spectateur, etc.) manque le réel ou n'a affaire à ses divers aspects que par l'intermédiaire d'images qui se rapportent les unes aux autres et finissent par produire un microcosme. Une fois incorporé dans ce dernier en vertu du dispositif scénique habituel, il est difficile d'en sortir. Nous nous rapportons à lui en tant que simples récepteurs, faute de pouvoir en faire une *expérience* au sens deweyen du terme, c'est-à-dire faute de pouvoir l'intégrer dans une action de notre fait qui, en faisant jouer ses possibilités, déclenche quelque chose de nouveau, susceptible de provoquer une expérience future.

Comme le pensait Lacan, ce qui se passe n'est réel que si la connexion avec un *dehors* a lieu. Pas de réel sans épreuve de réalité. Et pas d'épreuve de réalité sans une expérience dont les conséquences, qu'elles soient partageables ou pas, sont imprévues. Comme l'exprime le mot *thaumazein*, le réel est la surprise, voire l'émerveillement. Le dialogue avec la « nature » est de cet ordre. L'expérience au sens complet est nécessairement écologique, mettant en relation, parfois en prise, un individu et son environnement.



Maheriniaina Ranaivoson dansant une mise en jeu et en forme de soi? une tentative de mise en scène du réel? un rituel? une convocation des esprits et des anciens? une chorégraphie?

D'ailleurs, à l'époque classique de la Grèce antique, et contrairement à ce qu'elles sont devenues dans la littérature les concernant, la mimesis comme la catharsis étaient bien de l'ordre de l'expérience. L'imitation n'est jamais pure, le modèle n'est pas l'objet d'une copie mais d'une inspiration. Elle requiert une interprétation qui engage le sujet et mobilise même sa faculté d'invention (ce dont le grand sociologue, spécialiste du phénomène de l'imitation, Gabriel Tarde, apportera la preuve magistrale). Quant à la catharsis, à lire Aristote, elle ne consiste pas à s'identifier à un personnage mais à éprouver, *via* le jeu des acteurs et le drame qui se déroule, des passions autrement envahissantes, de manière à s'en « purger ». La catharsis est, d'une part, une sorte de décharge d'énergie émotionnelle et, d'autre part, une école du vivre-ensemble. Car il faut bien se rappeler que, dans *La Poétique* d'Aristote qui en traite, elle ne concerne que deux passions, la pitié et le sentiment d'injustice face au personnage qui en est la victime. En partageant sa peine et en s'indignant du sort qui lui est réservé, le spectateur accède aux sentiments vertueux en l'absence desquels il serait incapable d'une vie sociale normale.

Picasso écrit : « La réalité, c'est la manière dont tu vois les choses. » Or, voir les choses, voir ce qu'il y a à voir, voir ce qui est là, rendre visible à soi et aux autres, voir les choses du point de vue de l'autre, c'est déjà tout un programme. Il faut une ou plusieurs méthodes, de l'intérêt pour des situations étrangères, de la bonne volonté, une forte inclination à découvrir des interactions nouvelles, une propension à modifier sa conduite. Le réel consécutif à nos activités d'enquête n'est pas pour autant « fabriqué », au sens où un artifice l'est suivant les caprices de son fabricant ; il dépend d'une position spéciale qu'adopte l'individu afin qu'en s'exposant il accueille ce qui se passe, ce qui suppose qu'il soit à la fois « objectif », attentif aux données réellement existantes de la situation à laquelle il est lié, et lui-même modifié, ne serait-ce qu'au niveau de ses perceptions, par ce qui arrive. Parallèlement, chaque individu est doté, en fonction de son histoire, de capacités d'accueil et de transformation spécifiques. Personnellement, je ne suis pas constituée de manière à entrer en interaction avec des oursins ou avec d'éventuels Martiens. Mais avec les êtres de la forêt auxquels un Wayana pourrait progressivement m'initier, ça marcherait.

C'est dans cet espace d'ajustement réciproque possible que se situe ce qu'on appelle une *enquête*. Elle n'est ni contemplation, qui ne dit rien de l'objet, ni appropriation, qui nie l'objet et le met au service d'une finalité étrangère. Les enquêtes que mènent les membres (permanents ou occasionnels) du GdRA font sans cesse bouger les lignes des acteurs, des performeurs, des publics, bref, de tous les coparticipants. Elles sont le sol sur lequel grandissent des interactions interculturelles, interlinguistiques, interpersonnelles, interdisciplinaires, etc.

Une précision : plus que le préfixe *inter*, le préfixe *trans* aurait-il pu faire l'affaire ? *Inter* a l'inconvénient de laisser penser que les éléments en présence restent ce qu'ils sont, qu'ils soient en relation ou pas. Or, ce n'est pas le cas lors d'une véritable enquête, qui a la propriété de créer, *via* l'élaboration d'un langage commun, y compris éventuellement avec des êtres non parlants, une situation partagée. Mais comme *trans* évoque le passage d'un état à un autre, gardons *inter*, dont les malentendus qu'il suscite sont moins sérieux : en interagissant, les êtres changent intérieurement sans pour autant se confondre, parfois même, comme l'a bien montré Malinowski au sujet du phénomène de l'emprunt culturel, en se différenciant encore plus qu'ils ne l'étaient au départ.

Sollicités de manière à entrer dans un processus de découverte de gestes, de sonorités, de langues, de problèmes culturels et politiques, les publics quant à eux, loin de recevoir passivement des images et de partir ailleurs à la recherche de leur éventuel substrat, participent à l'action et la vivent, *as one of us*, l'un de nous.

Avec *Lenga* ou *Selve*, ce qui est mis en scène n'est donc pas le réel, qui n'est pas donné une fois pour toutes, mais les conditions partagées qui permettent avec poésie, dignité, intelligence, d'y accéder, par la rencontre d'occurrences singulières qui tiennent à la singularité des personnes, au rythme de leur voix, à la nature de leur langue, à leur nature au sens large du terme, qui englobe aussi le milieu naturel et ses transformations.



Rakoto, guide betsimaraka à Vohimana, à quarante-cinq minutes à pied du village d'Ambavaniasy, en forêt de Madagascar, non loin d'Andasibe, le pays des lémuriens.