la mère disparue de Novarina. Une marionnette géante manipulée par tous les acteurs, fait alors son apparition, et tous dansent avec l'effigie (Figure 4). Au cœur de cette fête de Pâques ou de cette fête des morts, la figure inanimée de la marionnette tient une place cruciale et sa taille démesurée ne peut pas, par ailleurs, donner l'illusion qu'il s'agit de l'acteur Daniel Znyk. L'enjeu n'est pas de ressusciter au plateau l'acteur décédé mais de continuer de le faire vivre au sein même de la mort. Sur une musique festive, le personnage nommé « l'Esprit » chante alors : « Un jour un mort, s'relevant tout seul / Dit : Mais où c'que j'ai foutu mon pyjama / D'linceul, trou d'vie ! / Voilà t'y pas que j'y trouve plus la serrure / D'mon cercueil ![30] ». L'allégresse du chant, comme celle de la danse, est ici force de vie. Elle invalide tout désespoir comme tout *pathos* sans pour autant évacuer le tragique. On s'autorise ici, en somme, à vivre le tragique mais au cœur même du comique. Le seul geste tenable, peut-être supportable, en ce qui concerne la mort est ainsi celui du geste carnavalesque – comme le souligne exemplairement le narrateur du *Discours aux animaux* qui annonce : « Demain d'accord, je change de tête de mort[31] ».



Figure 4. *L'Acte Inconnu*, écriture et mise en scène Valère Novarina (2007), capture d'écran extraite de la vidéo du Théâtre de la Colline « Valère Novarina et La Colline », <merci de noter l'URL>.

30 *Ibid.*, p. 140.

31 Valère Novarina, *Le discours aux animaux,* Paris, POL, 1987, p. 268.

TXT_26_MpRepresenterJouerSimulerMort.indb 65 09/12/2025 17:05



Figure 5. *Jaz* de Koffi Kwahulé, mise en scène d'Alexandre Zeff (2017), © Camara Oscura/Clara Pauthier.

Les dispositifs que ces auteurs mettent en œuvre suivent donc nécessairement des schémas dramaturgiques qui les éloignent des modèles plus canoniques, où la mort venait frapper dans un moment de bascule névralgique à l'échelle de l'intrigue. Comme souvent dans les écritures théâtrales contemporaines, la dramaturgie se préoccupe moins de la mécanique de l'action et concerne plus souvent des drames intérieurs, au sein desquels une voix peut se démultiplier (polyphonie), ou encore des dialogues rétrospectifs. Virginie Soubrier explore d'ailleurs cette remise en question du modèle dramatique à l'échelle de l'œuvre de Koffi Kwahulé. Dans son ouvrage *Le théâtre de Koffi Kwahulé. L'utopie d'une écriture-jazz*[10], elle met en perspective la mémoire du jazz et son influence sur les singularités dramaturgiques de l'auteur, ainsi que le suggère également la citation placée ci-dessus en exergue.

Se battre pour le dernier souffle

Ces corps, s'ils ne meurent pas sur scène, sont devenus dans l'espace de la mort des substances vibratoires ou ondulatoires qui nous parviennent grâce à la cérémonie théâtrale. Par ailleurs, lorsque la mort est représentée par le biais du meurtre, nous verrons que la focale est alors plus souvent placée sur celui qui donne la mort que sur celui qui trépasse. Le meurtrier est celui qui a la main mise sur l'ultime exhalaison. Le relief des personnages mourants apparaît dans l'économie relationnelle qui les lie à celui qui tient leur dernier souffle entre ses mains : soit il se bat pour le lui arracher, soit il se voit définitivement privé de cette ultime liberté, celle de mourir. Dans les dramaturgies d'Afrique

10 Virginie Soubrier, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. L'utopie d'une écriture-jazz*, Amsterdam, Rodopi, 2015.

davantage sur la manière dont vous avez travaillé sur cette scène ? Est-ce que les comédiens vous ont fait des suggestions ?

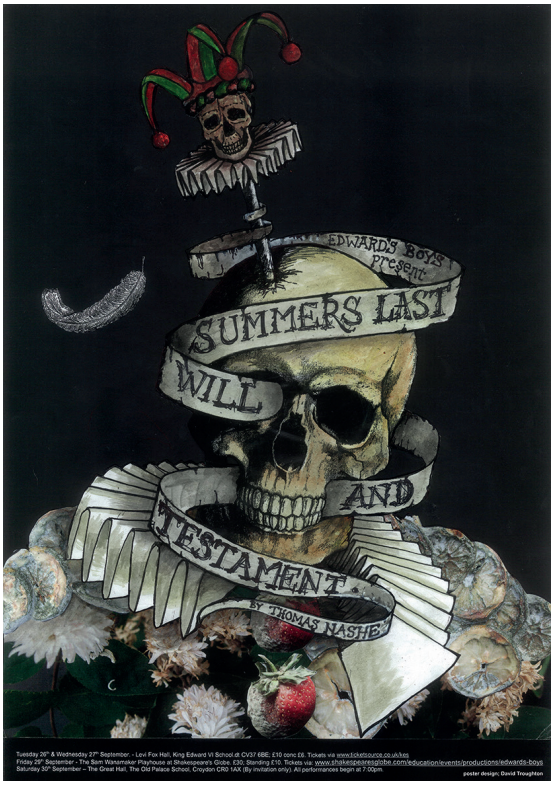


Figure 7. Affiche de *Summer's Last Will and Testament*, Edwards Boys (2017), © David Troughton.

PM : Voilà une question fort intéressante ! Franchement, nous n'arrivons jamais à ces résultats en sondant la mémoire de deuils personnels, les peurs de la mort. Tout ce que la troupe présente sur scène découle de nos échanges ; tout le monde travaille assidûment pour partager les effets que nous cherchons à créer, et tout le monde comprend, grâce aux répétitions, ce qu'il faut faire pour arriver à ce résultat, aux niveaux individuel et collectif. C'est ce que j'entends par l'expression « A job o' work » – un boulot à accomplir.

Antonio's Revenge est une pièce remarquable. C'est clairement une tragédie, effroyable par sa violence excessive et sa dimension grotesque. Le sang semble inonder la scène, comme dans les outrances du Grand-Guignol. Mais dans notre mise en scène, nous avons utilisé très peu de sang et quasiment aucun accessoire. Il n'y avait pas d'épées, ni de poignards. Tout était suggéré par la gestuelle et par des effets sonores en direct. Ainsi, l'épée était suggérée à la vue du public de manière sonore, par un clou de quinze centimètres qu'un

Vienne-Guerrin, dir., *Arrêt sur scène/Scene Focus* 10, 2021, <https://journals.openedition.org/asf/1140>.

TXT_26_MpRepresenterJouerSimulerMort.indb 96 09/12/2025 17:05

La force de la voix est remarquable. La langue utilisée est un dialecte presque archaïque, parfois incompréhensible, et pourtant cela n'affecte en rien la compréhension du spectacle. La force du jeu corporel, la maîtrise de la danse, l'action des cinq acteurs de la compagnie Sud Costa Occidentale conduisent le spectateur jusqu'au point culminant de la scène finale, celle qui nous intéresse ici. L'enthousiasme fiévreux qui animait la scène précédente, (Figure 9) la vitalité tendue vers la réussite de cette sortie, alors que l'exaltation était à son plus haut niveau, se voient empêchés par la mort soudaine de la matriarche. L'élan vécu comme une chance d'aller de l'avant, de profiter du soleil, du dehors, de la vie, est brusquement et définitivement interrompu.



Figure 9. *M'Palermu*, mise en scène Emma Dante ©, Giuseppe Distefano.

Mort de la matriarche, agonie et fin dans le corps

Dans une douche de lumière – très loin d'évoquer une transfiguration chrétienne –, tandis que le reste de la famille l'entoure, la grand-mère Nonna Citta s'éteint. Des voix, presque un chœur désarticulé, accompagnent son passage de vie à trépas. On entend le II[e] Mouvement, *Allegretto*, de la Symphonie n°7 en la majeur, *opus* 92 de Beethoven. La mort de la grand-mère n'est pas du tout placide. Sa bouche est grande ouverte : s'agit-il d'un grand bâillement ? Peut-être un rire nerveux ? Un cri muet et exagéré sort de sa gorge dilatée de façon paroxystique. (Figure 10) Un cri silencieux, un oxymore, dans une juxtaposition efficace et dévastatrice. Nonna Citta meurt sur ses pieds, debout. Elle se penche, se relève, se penche, se relève encore avec un cri terrible qui déforme son visage. Puis, après quelques spasmes, elle se plie en deux définitivement, et c'est ainsi qu'elle reste. « *Le Grand Sommeil.* Qu'est-ce qui se passe Grand-mère Citta ? / Que s'est-il passé ? / Appelle-la, Mimmo / Grand-mère Citta ? /Fais du vent, elle ne peut plus respirer ![8] ». La

8 « Il grande sonno / Chi c'è Nonna Citta ? / Chi succidiù ? / Chiamala, Mimmo / Nonna Citta ? / Facci

mort étant évidente, les efforts pour réanimer la matriarche, ou la ventiler pour l'aider à respirer, s'arrêtent : « *Ils commencent à agiter leurs chemises sur Grand-mère Citta, jusqu'à ce qu'elle meure, puis ils la couvrent avec ces vêtements et s'avancent en regardant le public. Cri, dernier bâillement, muet. Noir*[9] ». Les autres personnages la couvrent comme on le ferait, par respect, avec un linceul funéraire, et déposent aussi, comme des fleurs sur un cercueil, des vêtements sur son dos, un par un. Placés à nouveau face au public, chacun s'exprime par un bâillement/un cri, et c'est la fin, car le grand sommeil n'implique plus un réveil, il s'agit en fait d'un sommeil éternel, qui dans cette pièce est sans possibilité de recours ; tout espoir, tout rêve s'est éteint.

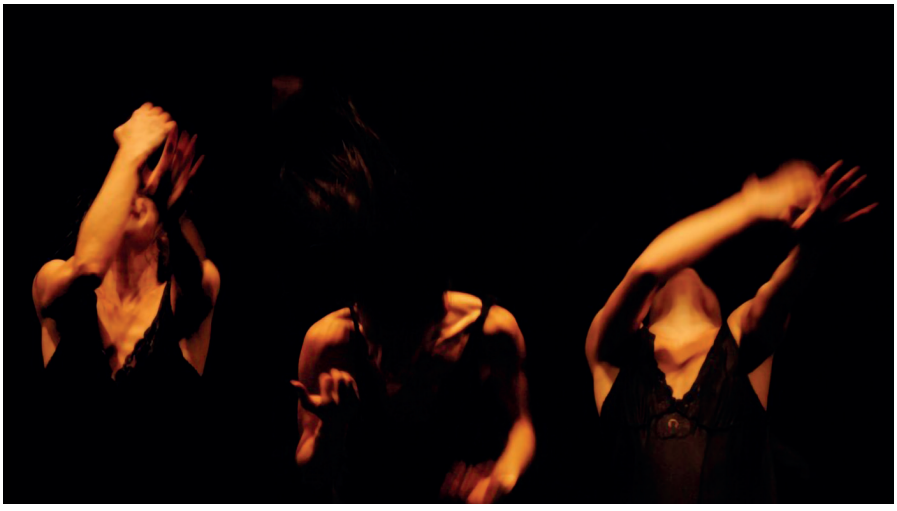


Figure 10. *M'Palermu*, mise en scène Emma Dante © Giuseppe Distefano.

Il est à noter que la mort concerne ici celle d'un personnage mais marque également la fin de la pièce. Le procédé s'avère de fait un moyen pratique de terminer le spectacle. La représentation de la mort, telle qu'elle est montrée, et même exagérée, incite à diverses réflexions. On sait que le choix de la représentation de la mort a beaucoup à voir avec le style de l'auteur mais aussi avec la société, la morale. Cette agonie, ce cri muet qui précède le trépas, interpelle. Selon Beatrice Alfonzetti[10], la parole du mourant joue un rôle important, parole dont la fonction première est de raréfier la mort, d'en atténuer une certaine inconvenance sur scène et de susciter la possibilité de manifester le repentir propre à la morale chrétienne : le lien est donc évident entre la fin dans une pièce de théâtre et certaines orientations morales, religieuses et politiques[11]. Dans le cas présent, pas de repentir, pas de possibilité de paroles,

un po' di vento, ca nun po' respirare ! ».

9 « Cominciano ad agitare le camicie sulla nonna, fino alla sua morte, allora la coprono con le stesse e vengono avanti guardando il pubblico. Urlo, sbadiglio finale, muto. Buio ».

10 Beatrice Alfonzetti, *Drammaturgia della fine: da Eschilo a Emma Dante*, Roma, Bulzoni, 2018, p. 85.

11 *Ibid.*, p. 110.

TXT_26_MpRepresenterJouerSimulerMort.indb 104 09/12/2025 17:05

minutes, puis tu sens que ton bras commence à fourmiller, puis tu attends le bon moment et tac, tu fais le mort qui se tasse.

Daria.
Tu ne peux pas.

Antonio.
Qu'est-ce que tu fais, tu te gangrènes le bras. Janina Turek est morte dans la rue d'une crise cardiaque, c'était le 11 novembre 2000. *(Il se lève et va vers l'arrière).*

Daria.
À Cracovie[37].

La nouvelle, abrupte mais sèche, introduit en sourdine le tragique de la réalité de la normalité de la mort, au milieu de quelques répliques comiques concernant sa reproduction abstraite. D'une certaine manière, on pourrait évoquer aussi le fatalisme, fondement du tragique. La vitesse à laquelle cette personne disparaît du monde, la présence faisant place à l'absence, est directement proportionnelle à celle du soudain passage entre la conversation dynamique autour du travail d'acteur et la communication lapidaire de l'actualité documentaire. Le dialogue reprend ensuite, mêlant des éléments concernant Janina Turek et son histoire à la problématique de sa représentation sur scène, afin d'en faire le récit.



Figure 11. *Reality*, mise en scène Daria De Florian et Antonio Tagliari, © Andrea. Macchia.

37 « Antonio. *(fa una morte spettacolare)* Oppure uno muore benissimo, però cade male, tutto il peso sopra il braccio, cosa fai ? Resisti i primi cinque minuti, poi senti il braccio che comincia a formicolare, allora aspetti il momento giusto e tac, fai il morto che si sistema. / Daria. Non puoi. / Antonio. Cosa fai, ti va in cancrena il braccio. Janina Turek è morta per strada di infarto, era l'11 novembre del 2000. *(Si alza e va verso il fondo)* / Daria. A Cracovia ». Daria Deflorian, Antonio Tagliarini,, *op. cit.*, p. 61.

TXT_26_MpRepresenterJouerSimulerMort.indb 111 09/12/2025 17:05

interprétait *La Mort du cygne*[13]. Les autres danseurs restent allongés au sol et ne commencent à abandonner la scène que quand I-Fang Lin se lève et commence à être gagnée par des mouvements spasmodiques. Quand elle se met à genoux et commence à s'asphyxier avec son propre pull, il n'y a qu'une autre danseuse sur scène, une tête de mort et un tabouret, formant un étrange triangle à l'intérieur duquel elle agonise.



Figure 12. La danseuse I-Fang Lin revisite les gestes de Maïa Plissetskaïa mimant *La Mort du cygne dans Pavlova 3'23*, chorégraphie de Mathilde Monnier (2009), © Marc Coudrais.

Malgré le caractère fondateur de ce premier solo, directement en lien avec la chorégraphie de Fokine-Pavlova et l'interprétation de Plissetskaïa, ce n'est pas la seule scène où le cygne et sa mort sont cités. Le cygne dans la pièce de Monnier apparaît suggéré dans les marges de l'œuvre et sa présence intermittente semble avoir le statut d'un motif revenant. Ce motif apparaît d'abord

13 <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/pavlova-323>.

TXT_26_MpRepresenterJouerSimulerMort.indb 119 09/12/2025 17:05

d'essence, un paillasson, etc., objets disparates qui n'ont rien en commun, et dont la plupart n'ont rien de contondant. Malgré ces différentes injonctions, le soliste reste passif. Les « accessoiristes » se trouvent doublement impuissants : ils lui apportent des objets inutiles, lui procurent des armes létales qui sont reçues avec la même indifférence, comme s'il s'agissait de jouets.

Dans le sixième solo la danseuse entre en scène très rapidement suivie des autres qui s'arrêtent, figés. La danseuse heurte l'un d'eux et recule, s'appuie sur un autre, etc. Il y a de vrais chocs entre la danseuse et le groupe, qui créent comme des accidents géographiques du plateau, obstacles auxquels la danseuse se confronte, appuis sur lesquels elle construit sa danse.



Figure 13. L'expression du dernier souffle dans *Pavlova 3'23*, chorégraphie de Mathilde Monnier (2009), © Marc Coudrais.

Finalement, dans le dernier solo, on retrouve le mouvement des bras de *La Mort du cygne* que j'ai déjà évoqué, puis le son de la sonnerie et, avec elle, l'apparition des danseurs/danseuses qui prennent la pose avec les objets manipulés comme des trophées, souvenirs de la pièce qui se dirige vers son achèvement : ils constituent également une toile de fond mouvante où la danse s'imprime, avant qu'ils ne disparaissent de nouveau. Le dernier solo est interprété par un homme vêtu seulement d'un caleçon noir : ses jambes et ses bras nus, ainsi que ses côtes, sont parcourus d'une fine ligne noire qui fait penser au personnage de La Mort dans *La Table Verte* de Kurt Jooss[14], même si Mathilde Monnier affirme ne pas se souvenir d'avoir utilisé cette référence. À la fin de sa danse, le danseur se frappe la poitrine et le groupe fait sa dernière apparition.

14 *La Table Verte* (en allemand, *Der Grüne Pimmel*) est un ballet-pantomime du chorégraphe Kurt Jooss, né à Wasseralfingen en 1901 et décédé à Heilbronn en 1979, présenté pour la première fois au Théâtre des Champs-Élysées de Paris en 1932.



Figure 16. Angelica Liddel en Pasiphaé, *Liebestod*, écriture et mise en scène Angelica Liddell (2021), © Christophe Raynaud de Lage.

TXT_26_MpRepresenterJouerSimulerMort.indb 133 09/12/2025 17:05

À la condition, bien sûr, d'avoir appréhendé le personnage correctement, avec sa cohérence propre et dans toutes ses dimensions. Kasane n'est pas Yatsuhashi, qui n'est pas O-Iwa, ni O-Kiku. La façon de trépasser de chacune de ces femmes trouvera sa juste nuance si l'on mesure leur résistance à la mort ou son acceptation, leur degré de conscience ou d'inconscience, ou de désir. Certaines morts sont attendues, soigneusement préparées, pensées, d'autres pas du tout. Emblématique est, à cet égard, la mort de En.ya Hangan, le Seigneur d'Akô dans *Le Trésor des vassaux fidèles.*



Figure 18. Bandô Tamasaburô, interprétant le mouvement appelé *ebizori* dans *La Fille-Héron* (*Sagi Musume*), © Okamoto Takashi.

P.d.V : Mais c'est là un rôle masculin. Y aurait-il un équivalent dans le répertoire des *onnagata* ?

B.T : Je pense d'abord aux scènes, qui sont souvent des tableaux dansés, des *michiyuki* – littéralement « parcours du chemin ». Il s'agit d'un thème, ou plutôt d'un genre, issu d'une poésie du voyage remontant au XIIIe siècle[16], et

16 Sur la tradition poétique du *michiyuki*, on consultera avec le plus grand profit l'ouvrage de Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun – Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*,