



La cabane de l'acteur

Thèse de doctorat présentée
par François Bugaud
Sous la direction de Daniel Payot

UFR ARTS 2006
Université Marc Bloch Strasbourg

UNIVERSITÉ MARC BLOCH DE STRASBOURG

La
cabanne
de
l'architecteur.

De la porosité membranaire ou de l'entre-deux.

Tome I.

Thèse pour le doctorat, présentée par François Bugaud,

Sous la direction de Daniel Payot,

UFR des ARTS

2006

Remerciements :

La République est bonne fille ; si elle permet des usages que les aristocrates ne renieraient pas, elle se rattrape en vous payant des études universitaires tardives, elle vous accueille bon gré mal gré dans ses vignobles. Merci à toutes celles et à tous ceux, à Paris III, qui acceptèrent de replâtrer cet employé municipal jetable. Il a encore besoin de béquilles, de séances de kinésithérapie. Merci à mon cher directeur de thèse d'avoir encouragé et doucement conduit cet âne vers un peu de pensée. Merci pour sa patience et sa largesse d'esprit devant une recherche qui ressemble davantage aux sentiers de montagne qu'au quadrillage académique.

Merci à ma chère Lise, instigatrice de cette petite entreprise, merci à mes proches, d'avoir supporté un mari, père pour ainsi dire clignotant durant quelques d'années !

Merci aux amis attentifs, aux étudiants de Quimper, Besançon qui suscitèrent, sans le savoir ces travaux, merci aux amis des années-Créteil qui les expérimentèrent et les soutinrent; merci à tous ceux qui de près ou de loin apportèrent conseils, suggestions, rectifications, corrections, critiques, objections, encouragements.

Avertissement

Pour des raisons de lisibilité et de plaisir de lecture, nous avons opté pour une marge à droite de 3 cm, au lieu de 2,5. Il s'ensuit une légère augmentation du nombre de pages que le lecteur voudra bien nous pardonner. Un certain nombre d'illustrations ont été choisies en biologie tout particulièrement, contribuant à alourdir le volume de pages. Il eut été dommage de s'en passer. Quatre tailles de la même police ont été utilisées : le texte en 12, les citations en 11, le « roman » d'Albert en 14, les notes en 9. Quant au style, il pourra surprendre de temps à autre. Je crois qu'il est influencé par la pratique quotidienne de l'oralité pas si éloigné de nos certains de nos latins. Cette primauté donnée à un style organique peut agacer l'homme de lecture silencieuse. Ainsi la primauté de l'écrit donne pour convenable la phrase : « Cette capacité de produire cet espace mental où l'homme se vit, s'explorer est commune à tous les hommes ». Quelque peu en froid avec la suprématie du verbe *être* qui tend à catégoriser de façon arrogante, outre sa lourdeur, son morne paysage et son académisme, j'opte pour ma part pour cette façon très ancienne, très cicéronienne mais donnée pour fautive : « Commune à tous les hommes, cette capacité de produire cet espace mental... ». Au demeurant, les incartades restent modestes, le lecteur ne devrait pas être épuisé ou contrarié dans ses habitudes. Sciemment nous avons tenté de lier à la réflexion un peu de la folie de Dionysos. La forme sera donc hybride et pour tout dire marécageuse, poreuse. Un travail en forme de cabane.

TABLE

INTRODUCTION.....	08
-------------------	----

Livre I, Le corps membranaire ou la cabane du corps

culture de séparation,	18
------------------------------	----

<i>Le roman d'Albert</i>	22
--------------------------------	----

De jeunes lions figés dans le « cercle de l'attention ».

- *Thomas Richardo, jeune stagiaire chez Grotowski.*
- *« Des clowns » de Mario Gonzalez, 1988,1989.*
- *Albert, jeune élève de 16 ans, cahier de Besançon de 1992*
- *Les jeunes élèves de Vitez à l'École Lecoq, 1966.*

L'immunitaire : un culture psychotique.....	51
---	----

<i>Albert à la découverte des Amériques de son corps</i>	77
--	----

Aux sources du passage	84
-------------------------------------	----

- Le nénuphar de l'étang.

1. Un chemin originaire :

A. Ce dont nous sommes fait :.....	89
------------------------------------	----

- La brique de la vie : la cellule
- L'eau de l'indistinction, agent de porosité
- La membrane ou comment faire de la distinction de l'indistinction :

- a. Structure
- b. Transport membranaire
- c. Circulation intracellulaire
- d. Transport vésiculaire
- e. Surface

B. Les marais de la vie.....142

1. La soupe primordiale et les soupes des cosmogonies

Les mythes originaires.

- a. Cosmogonies aborigène, mésopotamienne, égyptienne, et grecque, Médecine égyptienne
- b. De la métaphore de l'engloutissement au corps poreux
- c. De l'indistinction, de l'état sauvage : une déesse membranaire

2. Notre humide corps humain.....194

- a. Marais de l'amour
- b. Marais de larmes
- c. Marais de sueurs
- d. Marais de merde
- e. Le corps marais des Batâmmariba : corps en vie.

C. *Albert, le porteur de marais*.....217

- *Dans les espaces perdus*
- *Peste et boues*
- *Des voies d'accès*
- *Le marais de l'incertain*
- *Albert et le jeu des marais*

2. Un chemin de principes : tressage du corps de l'acteur

- Porosité du corps des humains.....255
 - a. Corps interne, corps externe, l'impossible dualisme
 - b. La bouche, un pore polymorphe
 - c. De la bouche à l'épithélium intestinal
 - d. De l'air à l'épithélium pulmonaire
 - e. La porosité des sens
- Le principe membranaire
- L'entre-deux
- De l'homme neutre à l'homme relié : nouvelle anatomie
- Porosité : un ensemble de conditions liées

Livre II.

La cabane de Prospero ou les processus membranaires du jeu théâtral

<i>Albert dans les îles</i>	369
La pensée sauvage, enjeux	377
• Nietzsche : Dionysos dans la membrane apollinienne,	
• Artaud : Tarahumaras ou une anthropologie théâtrale moniste	
Les bulles du crabe: des espaces de l'entre-deux : je / nous.....	420
▪ Le « lancer » d'un espace mental, premières bulles.	
▪ Espaces Grecs : de la bulle-maison aux bulles dionysiaques du théâtre, structuration d'un processus membranaire, l'espace d'un autre retour sur « soi	
▪ Le théâtre d'écumes : le théâtre de cavités.	
Le masque : membrane matricielle du jeu / je-nous-mondes	509
• Deuxième peau	
• Le masque matrice du Théâtre ?	
• <i>Albert et Dionysos</i>	
• <i>Physis</i>	
• <i>L'ascenseur primordial de Grotowski</i>	
• <i>Ratages et l'incertain</i>	
Autres Figures de porosité	
Figures d'entre-deux :.....	574
• Le sommeil des eaux, « organic dreams ».	
• Régime du rêve	
• Des trous à la plénitude du vide	
a/ Trous, pores	
b/ Vide	
c/ Suspension et immobilité, la danse de l'ours.	
• Énergie basse au travail <i>du côté d'Albert</i> .	
• Entrer en rêve, <i>du côté d'Albert</i> .	
• L'homme membranaire un et plusieurs.	
CONCLUSION	
<i>Albert à l'école du marais</i>	
▪ Une formation sous les pilotis.....	689
Bibliographie.....	692

▪ Repères biologiques :

1. Structure atomique, liaisons covalentes, liaisons faibles, énergie.
2. Métabolisme et énergies.
3. L'énergie chimique et la vie : la photosynthèse
4. L'organisme immunitaire
5. Porosité physique, chimique.

Introduction

*Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer.
Longtemps ainsi pour commencer le temps que s'efface le lieu suivi de la planche bien après. Crâne
donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir vide.
Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste¹.*

Pour commencer et pour finir. Finir pour commencer. Commencer à finir. Finir par commencer pour en finir du commencer. Où ça commence dans l'acteur sur scène et où ça finit ? Comment ça commence un acteur ? Comment dans ce lieu clos noir l'acteur seul même au milieu des partenaires et du public, comment il finit par commencer, seul dans le noir vide ? Et comment il finit l'acteur qui commence et celui qui commence par finir ? Celui qui toute sa vie commence et celui qui toute sa vie finit ?

Qu'est-ce que vient faire dans cette boîte noire emplie de cavités, un public qui se tait dans l'ombre ? Que commence-t-il à faire lui aussi ? Que vient-il commencer ?

Puits sans fond d'un vide dans la bête agitée de nos sociétés. Des échafaudages se montent, grimpent vertigineux, s'effondrent parfois, des familles, des peuples se déchirent, des paris commerciaux, des stratégies ratent : blessures, à vif, longtemps quelquefois. Des théâtres et des acteurs comme des trous dans les actions. Marais dans l'action.

Pour finir que cherchons-nous ? Qui cherche ?

C'est l'histoire d'un artisan qui écrit du théâtre, monte ses œuvres, forme des jeunes, et qui est bousculé, dérangé par cette formation. Naissent des questions, de nouvelles pratiques et ainsi de suite, dont cette petite entreprise fait partie.

Il était une fois Albert un jeune acteur ou Albertine, jeune actrice des années 2000, apprenti(e) serait le terme exact. Figure d'apprenti(e) s. Ils venaient commencer ou se finir selon, ou voir ce que ça donnait. Or, l'artisan n'avait rien fini lui-même, tant et si bien que sous le nom de Marcel, profitant d'un coup de pied au cul d'un cardinal laïque de gauche, il se mit à l'épreuve du questionnement universitaire et finit tout de même par commencer l'ébauche d'une pensée bégayante sur les blocages de ses jeunes apprentis qui furent d'abord les siens à leur âge. D'autres, toujours sous le nom de Marcel, écrivaient des notes sur leurs cours ou mises en scène, à moins qu'assistant-scribe, il ne consigna leurs paroles.

¹ Samuel Beckett, *Pour finir encore*, p.9, Éditions de Minuit, 1976

Quels blocages ? Quelles impasses ? Impasses du corps, corps fermé à l'environnement et à l'intérieur de lui-même ? Des figures de société bloquée, aurait-on dit, s'agitaient sur scène. Paroles d'un côté, corps estropiés de l'autre : corps infirmes, plâtrés, claudicants, cadencés sous des cervelles galopantes, nasillant des alexandrins perchés dans l'éther de l'Art à la manière d'une bourgeoise qui s'ennuie et rêve de ciel comme une B... au Soulier de satin¹. Figures encore d'une société de nantis s'accaparant espaces et codes de représentation : ces lieux et modes de fables, de questionnement civique. Marcel ne fut point satisfait. Mineur de fond, Marcel creuse au lieu de japper et d'en appeler à la police esthétique² à moins qu'il ne préférât rougir la plume sur ces « ors et coutumes ».

Travail de masques, travail de mouvements, improvisations : les résultats étaient précaires, les exemples en partie probants. En partie, seulement. Le chemin des masques est un très long chemin. Les masques travaillent seuls, à leur guise, fermentant le corps, c'est-à-dire minent toute approche dualiste, psychologisante et causale, construisent mine de rien dans le corps (quand nous parlons du corps, il s'agit toujours du corps global) une toute autre approche à l'insu de son porteur. La police esthétique parla de pensée qui se saisit des corps appelant à l'obéissance ; il devait rester à sa place sous la conduite de la haute cervelle dispensatrice du Verbe. D'où parlaient ces oracles ? Qui avaient élu ces prêtres de l'oligarchie dispensant une « pensée » d'État, « leur » État ?

Notre approche en 1995 fut dans un premier temps, plutôt que de partir des théories de Stanislavski, au demeurant peu disponibles³ ou de Grotowski, de tenter de connaître notre propre instrument, et conséquemment, comment notre propre société se représente le corps, ce que Maurice Godelier formule ainsi :

« Analyser comment une société se représente la nature et l'origine des substances, des organes et des fonctions qui composent un corps, mais en même temps analyser ce qui est supposé exister dans ce corps derrière l'enveloppe de la peau, qui l'anime et surtout en contrôle les actes⁴ ».

Le travail débutait avec cette interrogation et cette observation simple : pourquoi, au sein du corps, des choses passent et d'autres non ? Mais aussi : « tiens, des choses franchissent des barrières au niveau des poumons, des intestins, des sens ? » Comment cela

¹ *Soulier de satin* de Paul Claudel, mise en scène d'un « jeune » metteur en scène à la mode.

² « Nouvelle brigade » constituée tout à la fois de critiques donnant dans le marketing, de décideurs culturels, Drac, etc, et d'inspecteurs dépendant du ministère de la culture .

³ Selon J.P.Thibaudat qui édita ses *Notes Artistiques*, Édition Circé/TNS, 1997, la majorité des œuvres n'a pas été traduite. Faisant référence à une nouvelle édition russe non expurgée : « C'est toute cette édition qu'il faudra bien un jour traduire. ».

⁴ Maurice Godelier, Michel Panoff, *La production du corps*, introduction, p. Xvi, Édition des archives contemporaines, 1998, Amsterdam.

passé ? Et au plus petit du monde vivant que fait la cellule et depuis quand, comment ? Un maître d'art s'offre à notre vue, là à moins de deux pas, en nous-mêmes, visible et invisible. Une autre dimension du corps apparaît. Déplacement d'angle. Depuis l'enfance nous avons été dressés à nous défendre contre les microbes, contre ce qui était et ceux qui étaient contre nous, bref une vaste croisade sécuritaire nous berçait du matin au soir, envahissant les intimités familiales de discours médiatiques d'autorités médicales, journalistes-propagandistes, politiques.

La cellule, l'épithélium pulmonaire, intestinale devient la fable d'une réflexion nommée, *la porosité membranaire*. Ils serviront d'outils analogiques de compréhension du *corps de scène*, mais aussi du théâtre à fortiori même si nous nous attacherons davantage au corps qu'à l'institution théâtrale. Ce faisant nous prenons le risque soit de positivisme, soit d'approximation et d'amateurisme, pire encore d'oser manipuler des outils qui ne sont point de notre spécialité suscitant une levée de boucliers, les hurlements avec. Nous choisissons d'y plonger le nez, de nous salir les mains sans jamais nous prendre pour un biologiste puisque nous ne faisons jamais que suivre des ouvrages de base écrits par des scientifiques ou des manuels à destination des futurs médecins ou biologistes. Nous n'ouvrons pas un labo de biologie moléculaire. Le risque est donc extrêmement faible, voire nul. Les propos apparaîtront aux étudiants concernés d'une affligeante banalité. Notre approche est naturellement ailleurs. En fouillant les procédures membranaires même de façon rudimentaire, nous voulions éviter de formuler un concept sans racines, dérivant poétiquement, mais sec et superficiel, privé de tout substrat comme un premier ministre claironnant. Nous voulions de la matière à penser, à nous interroger, à buter et porter notre frêle esquif ; de la matière pour nous trouver confrontés à sa complexité par-delà les intuitions et généralisations aussi vagues qu'hâtives. Entre les fringantes généralisations et l'observation patiente, minutieuse nous avons selon le dilemme des méthodes souligné par Planck¹, opté, quant à nous, pour une anthropologie s'appuyant sur des faits vérifiables et vérifiés du corps sans pouvoir être certain de la validité de l'approche. Planck lui-même s'interrogeait sur nos représentations du monde physique. Le tout immunologique montre assez combien notre perception est orientée. Parti pris donc de l'observation de la biologie cellulaire dans la mesure où le corps de l'acteur, corps de scène dans un corps est inéluctablement partie prenante de l'histoire du monde vivant et ne saurait se penser en dehors ni au-dessus. Nous travaillons avec ce corps historié. Là où d'autres font des

¹ Planck, *Initiation à la Physique*, p.7-8, Flammarion, 1941.

voyages pour sonder les autres formes théâtrales en vigueur au sein d'autres sociétés humaines afin d'en repérer invariants et différences, nous entreprenons, nous, un voyage à l'intérieur du corps pour connaître avec, certes des outils qui ne sont pas neutres, le pays séculaire du corps organique. Comment se débrouille-il ? Qu'est-ce qu'il nous dit de ses processus au-delà du fonctionnalisme commode des réparateurs d'organes ? La question demeurerait toutefois : est-ce qu'une telle connaissance ou représentation du corps pouvait nourrir un concept de porosité, fût-il vérifié biologiquement, de nature à nous aider à penser dans ce corps, *le corps de scène*, expression d'Eugenio Barba désignant le corps dans son expression et travail particulier au sein de l'acte de représentation ? Un tel principe membranaire pouvait-il avoir quelque pertinence dans un corps en représentation, dans un corps *performer*, liant corps biologique et physiologique au corps de songe ou fable en un lieu, une aire aménagée fût-ce temporairement à cet effet ? Rien n'est moins sûr. C'est le pari que nous tenterons ici. Aux lecteurs de dire si cette analogie leur paraît au final un outil pertinent pour ce faire ou non. Après tout, l'hypothèse peut être séduisante, mais s'avérer peu efficiente, peu concluante.

Nous osons, par la suite, un rapprochement entre la soupe primordiale biologique et les soupes cosmogoniques, rapport que d'aucuns qualifieront de rapport entre nature et culture, rapport déjà présent entre notre corps vivant et *le corps de scène*, rapport totalement factice¹ dans la mesure où il n'existe pas de corps vierge d'influences ; il n'y a pas de corps brut hors de toute culture pas plus qu'il n'existe de forêt amazonienne sauvage et vierge. Bien sûr, il n'était pas question dans ce rapprochement, de calquer l'une sur les autres, mais de questionner les constantes, questionner ce qui pourrait ressembler à un principe d'indistinction tant dans la genèse de la vie sur Terre que dans les mythes fondateurs de civilisations ; à partir de là, nous questionnons le rapport de ce principe d'indistinction hypothétique avec le principe de distinction qu'opère la création de la membrane dans le monde vivant.

Ceci posé, nous tenterons de construire le concept de porosité membranaire, l'étoffant d'exemples artistiques cette fois, quittant la biologie pour évaluer son efficacité dans le paysage culturel.

Toutefois reste la question délicate du passage du biologique aux productions des humains. Cette question a précisément été examinée par Philippe Descola d'une part dans

¹ Lire à ce sujet l'introduction de l'ouvrage collectif, *Figures de l'humain*, de F.Affergan, S.Borutti, C.Calame, U.Fabiatti, M.Kilani, F.Remotti chez les Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003.

un article de *La Recherche* concernant la culture amazonienne et d'autre part en un ouvrage récent, *Par-delà nature et culture* :

Parce qu'elle résolvait de façon magistrale la question du totémisme, la démonstration de Lévi-Strauss a contribué à faire oublier que l'objectivation des non-humains par les humains pouvait être conçue autrement qu'au moyen d'un dispositif classificatoire.

Et de conclure :

Aller au-delà du dualisme, vers une anthropologie pleinement moniste, implique que l'on cesse de traiter la société et la culture, de même que les facultés humaines et la nature physique, comme des substances autonomes et des instances causales, ce qui permettrait d'ouvrir la voie à une véritable compréhension écologique de la constitution des entités individuelles et collectives [...] elles ne possèdent un sens et une identité qu'à travers les relations qui les instituent en tant que telles¹.

Si l'auteur met en exergue les rapports complexes que nouent les diverses sociétés humaines avec ce que nous nommons la nature reste une question de taille : les archétypes biophysiques contaminent-ils ou non notre perception et reconstruction de ce qui nous vient à la conscience ? C'est un point que nous laisserons en suspens, il déborderait notre sujet et nos très modestes connaissances. D'une manière générale, notre sujet eut réclamé un travail d'équipe pluridisciplinaire : anthropologues, biologistes, physiologistes, neurobiologistes, artisans de théâtre, philosophes. D'autres pays le pratiquent nous dit-on. Il nous paraît presque désuet et hors de saison d'opérer ainsi en faisant cavalier seul.

Il ne pouvait être question de mesurer la pertinence du principe de porosité membranaire sans se frotter à deux penseurs des apories de notre culture : Nietzsche et Antonin Artaud, hommes de théâtre qui plus est, dont nous découvrons petit à petit au-delà du folklore des images flamboyantes, la profondeur de la pensée. Avec eux nous approfondirons les principes de distinction et d'indistinction, principe de porosité membranaire, soit de passage au sein de l'immunité, de la différenciation en exercice.

Enfin, nous expérimenterons pour ainsi dire ce principe de porosité membranaire auprès de quelques domaines restreints du théâtre : espace, masques, sommeil et songes, trous, vide, immobilité, corps pluriel. Ce travail n'est évidemment qu'une amorce à d'autres réflexions sur d'autres domaines comme celui, laissé pour compte, de la sensation.

¹ Philippe Descola, *Les cosmologies des Indiens d'Amazonie*, in *La recherche*, n° 292, novembre 1996.

L'ensemble du travail ressemble à un puzzle dialectique, un montage (une cabane) d'éléments puisés à droite, à gauche : bouts de laine, de ficelle, avec même des pavés techniques en biologie, constituant autant de blocs reliés par une même trame tressée d'exemples filant nos personnages d'Albert et de Marcel ou nombres de travaux de dramaturges et metteurs en scène sous un mode tantôt romanesque, tantôt analogique. Qu'avons-nous voulu faire, sinon opérer des sondages en différents domaines, opérer des allers-retours incessants entre la pratique menée depuis plus de vingt ans et ce questionnement avec des angles d'attaque différents, éloignés au départ ? Les mêmes questions sont remises sur le métier suivant que la trame s'appelle Vernant ou Foucault. Leurs analyses entrent en résonance avec une pratique. Au vrai, l'avancée des travaux dès le début transforma complètement la nature des ateliers donnés dans le cadre de notre travail au Conservatoire et à l'Université dans une accélération telle qu'en fin de parcours, chaque semaine en modifiait le cours, tressant un inextricable tissage entre les deux plans. Sans doute cette expérience est-elle singulière dans la profession des artistes-enseignants, elle devrait être ordinaire, montrant à qui veut l'entendre combien la coupure en France entre la recherche, les universités et les écoles d'art n'est plus de mise. De plus en plus d'élèves d'écoles d'art supérieures précèdent leur entrée d'études supérieures jusqu'à la licence ou maîtrise (master) et de plus en plus souvent dans des départements d'arts du spectacle !

Ce tressage mérite une remarque. Le lecteur pourrait comme Philippe Descola regretter ce recours à la conceptualisation, plus exactement à l'utilisation d'outils de recherche quasiment exotiques, souvent maladroitement maîtrisés, chaque science ayant son histoire, ses méthodes, ses coutumes, son apprentissage. Le spécialiste crie « casse-cou ! » ou « prenez donc une consultation » qui s'avère parfois une séance d'humiliation pour l'étranger qui a osé voler les fruits d'une caste d'érudits en compétition et en mal de reconnaissance éternelle. Si nous avons voulu jouer au spécialiste de chaque discipline, mais peut-être avons-nous encore été trop téméraire et imprudent, nous risquions moins le ridicule qu'une aimable fadaise. On verra qu'il s'agit moins de faire l'anthropologue ou le philosophe que de questionner des données amenées par les uns ou les autres au regard de notre hypothèse du principe de porosité membranaire, de sorte qu'il s'agit d'une **mise en perspective** de certains de leurs travaux, d'un tressage (de nouveau) entre des domaines tenus pour séparés ; nous les mettons en branle parfois de façon inattendue pour leurs auteurs parce que nous les sortons de leur spécialité ou domaine pour les mettre en réseau,

ainsi de la pomme à la gravitation... Ainsi vont les abeilles qu'aucune fleur ne choisit, ainsi vont les lettres lancées aux amis de par toutes les distances. Ne pouvant nous résoudre à être des - praticiens pensant - leur pratique sans nul outil comme si on pouvait penser son travail *ex nihilo*, nous utilisons, oui, des outils conceptuels comme tout « laboratoire », nous usons de matériaux finis et outillage sophistiqué mis au point par d'autres comme n'importe quel labo, rendant à César ce qui est à César, sans qu'il soit nécessaire de crier « au voleur ! », ni au crime de lèse-majesté. Qu'il s'agisse de J.P.Vernant ou de Peter Sloterdijk, nous relisons et relient certains de leurs travaux ou utilisons des outils mis au point par eux. C'est le propre des esprits féconds de tisser toute sorte de liens fût-ce avec les régions les plus reculées. Pour les amoureux des droits d'auteur, bien qu'il y ait superficiellement quelque parenté entre *Écumes* de Peter Sloterdijk et nos histoires de pores et de membrane (pure coïncidence) mais à un niveau sans nulle comparaison, il ne nous fut pas donné, avant la parution de son ouvrage en 2005 d'en connaître quoi que ce soit, ignorant de la langue germanique de surcroît, et de son œuvre jusque-là. Nous ne sommes en rien philosophe et on voit mal un petit artisan rivaliser avec un « professionnel » et encore moins avec un esprit de cet acabit que nous regardons de loin en loin sauter les obstacles tandis que nous broutons notre petit carré d'herbe. C'est à ce fin bretteur¹, tout droit sorti d'un tableau de Rembrandt avec son air de bourgmestre timide que nous devons cette formule entre autres que nous opposons aux farouches défenseurs du « chacun chez soi » et autre pré carré :

« Peut-être le rayonnement présent de Nietzsche dans le champ des sensibilités intellectuelles actuelles provient-il de ce qu'il nous rappelle un des rêves inéluctables de la modernité : il s'est permis, fût-ce à un prix élevé, d'être artiste en tant que scientifique et scientifique en tant qu'artiste...ce qui jadis ne fut peut-être pas possible que grâce aux poses aristocratiques d'un culte du génie, se réalise aujourd'hui par l'irrespect tranquille des frontières. Depuis il n'est plus nul besoin d'une théorie supersubtile de la déprofessionnalisation pour résister aux imbécillités scientogènes et à la malfaisance de la division du travail² ». Optimiste !

Si on analyse la méthode, on dira en paraphrasant Sloterdijk que le discours de la porosité membranaire propose une métaphore qui en tant qu'expression d'explicitation

¹ Souvenirs d'une conférence à la salle de l'Aubette, Strasbourg en 2005 avec un D... impérial comme un intellectuel français conscient de sa valeur, de son rang dans le microcosme parisien et intellectuel devant ce grand moustachu à la voix à peine audible, mais d'une agilité redoutable au point que la statuaire si pleine d'autorité du Français finit par ressembler à ces vieux plâtres qu'on remise en des débarras, témoins d'une autre époque toute de grandeur et de lustre versaillais devenus hors de saison, dissonant au milieu de ces propos de *jean*.

² Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, p. 30-31, Bourgois, 2000 pour l'édition française.

d'une distinction dans l'indistinction, ouvrirait « en partant de la strate biochimique... à une interprétation anthropologique du *modus vivendi* humain comme¹ » construction de soi par le tressage avec la totalité de l'« environnant », tressage dont l'acteur et le théâtre représenterait un moment clef du processus. Ouvrir à une distinction de chacun sans devoir se clore dans un hyperindividualisme qui s'arrogerait tous les droits y compris celui de la férocité et se situerait en permanence au-dessus des autres êtres vivants, comme le rappelle Cynthia Fleury dans un entretien sur le CPE².

Il va de soi que nous n'envisagerons pas d'en étendre l'évaluation à l'humain ni à la société comme le fait Peter Sloterdijk ni à en mesurer les conséquences philosophiques comme il le fait vis-à-vis de l'holisme classique ou des fondamentalistes de l'Essence. Ce n'est ni le lieu, ni de notre compétence, ni notre appétence. Nous nous contentons de comprendre comment relier de nouveau un être là où tous les ponts sont coupés ; comment réévaluer le théâtre où les acteurs jouent à l'aune de nos nouvelles compréhensions bio-environnementales et de celles des sociétés différentes des nôtres. Eugenio Barba n'hésite pas à dire que,

« la seule affinité qui relie l'Anthropologie Théâtrale aux méthodes et aux secteurs de recherche de l'anthropologie culturelle, c'est la conviction que ce qui appartient à notre tradition et nous apparaît comme une évidente réalité, peut cacher une foule de problèmes inexplorés » et d'ajouter « Ce qui a souvent bloqué, ou rendu superficielle, la compréhension historique du théâtre, c'est la méconnaissance de la logique du processus créatif, l'incompréhension de la pensée empirique des acteurs, autrement dit l'incapacité de dépasser les limites établies par le spectateur³ ».

Avec lui, nous parlerons ici de **science pragmatique** pour tenter de comprendre ce qui passe, et ce qui ne passe pas en l'acteur, pourquoi, comment, en utilisant l'outil qu'est le *principe de porosité membranaire*. Ce serait déjà beaucoup si nous réussissions un tel pari, même si la démonstration s'avérera peu académique et somme toute empreinte de claudications, de naïvetés et de quelques maladresses la faisant ressembler à une cabane ! Les dés en sont jetés. De plus habiles gagneront au jeu. Notre geste sera le lancer.

Mon père a eu le boummeran par un de ses amis qui est marin. C'est pas un joujou, un jeu, c'est l'outil d'un peuple ancien. Pendant qu'il explique, je me familiarise avec la surface, je passe la main dessus, je la caresse dans le bon sens. Chez mast'Errico,

¹ Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphères III*, p. 222-223, Maren Sell Éditeurs, 2005.

² Cynthia Fleury, *Le CPE, c'est l'arbitraire légalisé*, in *Le Monde*, n° 112, samedi 8 avril 2006.

³ Eugenio Barba, *Le canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*, p. 25, 29, Bouffonneries, n° 28-29, 1993.

j'apprends les lignes du bois, elles ont un fil et un contre-fil. Je lisse le boumeran dans le sens de sa fuite et il tremble un peu dans ma main. C'est pas un jouet mais pas un outil de travail non plus, c'est entre les deux, c'est une arme. Je veux l'apprendre, je veux m'entraîner à faire un lancer, cette nuit quand papa et maman seront en plein sommeil, « suonno ». J'ai vu qu'en italien il existe deux mots, sommeil et songe, là où le napolitain n'en a qu'un seul, « suonno ». Pour nous, c'est la même chose¹.

Ainsi s'ouvre le roman *Montedidio* de Erri De Luca. Notre *boumeran*, c'est le théâtre que nous lisons dans nos mains depuis près de quarante ans. Nous continuons de vouloir l'apprendre. C'est pour cela et pour aucune autre raison subalterne que nous nous sommes lancés dans cette « recherche pragmatique » pour lancer toujours plus loin, finir par où commencer.

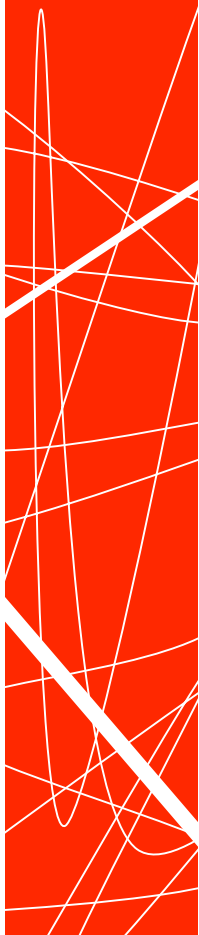


¹ Erri De Luca, *Montedidio*, Gallimard, 2002. *Boumeran* dans le texte.

Livre I,
Le
Corps
Membrannaire

La cabane du corps,

Culture de
séparation,
Culture de
porosité



Pourquoi les enfants adorent-ils construire des cabanes ? Pourquoi les hommes de toute nationalité aiment à se construire des cabanes, cabanes de jardin, cabanes pour la chasse, la pêche, bords de lac, bords de mer, cave-cabane du bricoleur, cabane des fées et des sorcières de nos contes ? La cabane¹ hante les hommes.

Marc Augé estime que si la cabane fait rêver, on la construit avant tout pour les services qu'elle rend ; « elle n'autorise le rêve, n'éveille les sensations que si elle sert »². Est-ce si sûr ? Et si la cabane exerçait une telle emprise en notre imaginaire, jouissait d'un tel enracinement que toutes les raisons utilitaires n'en seraient, finalement ou partiellement, qu'un prétexte à retrouver et vivre le processus de la cabane ?

Les psychologues semblent enclins à dissenter sur la matrice de la cabane, sa filiation utérine pour tout dire. Clichés de psychologie facile ? Il n'est pas niable que la chaleur du bois, des tissus, la dimension à taille humaine, à intimité d'homme, incline à leur donner raison. Mais n'y a-t-il pas un faisceau ou un entrelacs de raisons se renforçant les unes les autres ?

La cabane évoque l'enfance, les espaces de rêve conquis et réalisés par l'enfant, l'enfant autonome hors sujétion des parents ou adultes, et surtout de l'école disciplinaire peu portée aux aventures créatives et ludiques, l'école monopolistique et volontiers sectaire envers les pédagogies alternatives comme le furent celle de C.Freinet, M.Montessori ou R.Steiner en leur temps. L'enfant avec ses copains(es) se construit sa cabane, se construit plus qu'il ne se réfugie. Telle la cellule, il s'immunise des contraintes multiples dans un lieu bien à lui, en totale liberté, sous sa seule autorité comme ses parents le font avec la grande cabane de leur maison ou appartement. Il la construit pour se développer, plus que pour se couper. La cabane relève du processus distinction-indistinction caractéristique du *Bios*. C'est un petit chantier en réduction, mais c'est le premier de cet homme en devenir. Peut-être se construit-il des outils pour toute la vie en construisant sa cabane ? L'enfant n'est pas un adulte amoindri, un brouillon. Dans cet - avant - de l'âge adulte et surtout de ses institutions profitables, s'élaborent des constructions, des approches, des horizons, des tressages qui marqueront d'une manière ou d'une autre l' - après - de l'enfance.

¹ Cabane, vient « du mot provençal *cabana*, « petite maison » qui dérive du latin *capanna*, d'origine illyrienne...selon le Robert, simple construction rudimentaire, abri de berger, abri *apricare* : « exposer au soleil, puis se dissimuler, s'isoler ! » Informations données par Thierry Paquot in *Demeure terrestre*, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005.

² Marc Augé, *Ma cabane au Canada et ailleurs*, in **l'architecture d'aujourd'hui**, n° 328, consacré aux *Micro-architectures*, juin 2000, Jean-Michel Place.

La cabane est faite de bric et de broc, de bois ou de matériaux de récupération. Elle ressemble au bricolage de la nature et des humains, entre la fantaisie pure et le durable, le solide. Construction d'entre-deux, fragile, éphémère, spartiate, mais intime et chaleureuse. C'est ainsi qu'on l'aime. Perchée dans les arbres, située au milieu des prés, d'un jardin, elle se fait l'habitat de la marge, hors des sentiers battus et des règlements de toutes sortes, et en même temps, l'habitat le plus intégré qui soit aux éléments de la nature : terre, eau, espace, air, senteurs. La cabane ne prétend jamais dominer l'environnement, mais au contraire, s'y fondre. « La nature est là, aimable ou menaçante, toujours un peu mystérieuse, tenue à distance par quelques planches fragiles, mais efficaces qui en laissent cependant passer les parfums, les bruits et la respiration ¹ ». Tout est là. La cabane fascine parce qu'elle réalise un dedans dehors, un processus actif d'isolement dans l'intégration même : laisser passer, voir, sentir et se sentir dans l'environnement : odeurs de pluie, fougères, roseaux, souffle de la mer, arbres, bruits des branches de pin agités par le vent dans la solitude et à l'abri. Jeu de construction, ludisme d'insérer avec trois fois rien² dans la nature un espace fait de la nature elle-même, un espace qui laisse voir et pénétrer celle qui porte en ses forces infinies ce minuscule espace où l'on se love : processus de tressage entre l'animal-homme et les autres éléments de la nature via l'architecture poreuse de la cabane. Peut-être l'enfant se souvient-il, sans le savoir, du temps où ses très lointains ancêtres, alors qu'ils n'étaient pas encore bipèdes, se réfugiaient et vivaient suspendus dans les arbres avant de vivre debout dans la savane ³? Marc Augé a raison de souligner combien l'image de la cabane où se voient des images est « une image qui unit, un symbole ». La cabane distingue l'homme de la nature autant qu'elle l'unit à cette nature et lui permet de lui rester uni. Il y a, avec la cabane, comme une mise au diapason de l'homme avec son environnement, quelque chose, qui à la différence de la maison⁴, en dirait exactement le véritable rapport, un processus de tressage, de coexistence, d'égalité des bruns et de fusion dans les principes vitaux de sève et de sang. Du regard, à hauteur d'herbes, de joncs ou de troncs de pins où elle tanguait, je navigue dans ma coque de bois

¹ Marc Augé, *ibidem*.

² Thierry Paquot, *Demeure terrestre*, p. 91 : « La construction d'une cabane familiarise l'enfant avec le bois, les techniques d'assemblage, les rares outils qu'il faut manier. Cela stimule son imagination pratique, il doit bien faire avec peu ce qui titille son ingéniosité et épuise sa mémoire... », les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2005.

³ C'est le temps des Homo Habilis, mais avant eux des Australopithèques, il y a deux millions d'années et quatre millions d'années environ. Voir sur cette question : Pascal Picq., *Les origines de l'homme*, p. 89., Tallandier, 1999. *Les Homo habilis* ne dépassaient pas 1,10 à 1,40 m. « Ils jouissent encore de mœurs arboricoles. Il faut attendre leurs successeurs pour que les hommes conquièrent véritablement les savanes. »

⁴ Thierry Paquot dans son ouvrage, *Demeure terrestre*, op. cit., dira que la cabane est l'enfance de la maison in chap 4, *Sur la piste de la cabane comme archétype de l'architecture occidentale*, p.79 et suivantes.

chaud sur les mers de l'espace libre, humant les vents comme regardant les étoiles telle la *soucca* de Georges Sebbag :

« Je veux parler de la *soucca* de mon enfance à Marrakech, de la cabane ou de la hutte que mon père édifiait chaque année sur la terrasse du petit immeuble à un étage où nous résidions. La fête juive de Souccot, la fête des Cabanes ou des Tabernacles...les juifs, en souvenir des Hébreux qui, pendant quarante ans, errèrent et campèrent dans le Sinaï, se doivent de confectionner une cabane où ils prendront leur repas huit jours durant...A Marrakech, la *soucca* était montée en moins d'une demi-journée, l'armature de roseaux étant garnie de branches de palmier. Souvent on fixait sur les parois intérieures des tentures ou des tapis aux couleurs vives...et une chaise garnie d'un beau coussin, siège réservé au prophète Élie...L'émerveillement apporté par la *soucca* est comparable au saisissement du cinéma en plein air. La nuit, le cinéma en plein air inscrit ses images magiques dans le cosmos. La *soucca* à ciel ouvert accapare l'imaginaire, huit jours et huit nuits¹ ».

La cabane est processus membranaire plus que membrane. C'est à ce titre et pour tout ce que représente la cabane que nous osons parler de la cabane du corps du comédien, le corps cabane de l'acteur sur scène². Une thèse en forme de cabane... c'est la forme et l'esprit que nous choisirons. Comment parler de porosité, de passages si nous utilisons une forme close, une forme impérative qui prendrait le pouvoir ou en partirait à l'assaut ? Nous ne construirons donc pas de murs impériaux, ni d'arrogantes tours (elles s'effondreraient !), ne sachant guère qu'empiler des rondins de glaise. Dans les jardins du corps et du *Bios* nous godillerons pour aller d'une rive à l'autre, tenter de tisser d'invisibles liens, petites lianes du tressage, essayant d'écrire en nous souvenant que penser c'est partir « à la recherche de l'orgasme perdu, une orgie à la place de l'orgie³... » La cabane sera notre pensée du gai savoir : « retour de la vérité au vrai perçu, d'une médiation renouvelée et approfondie de la connaissance et de la sensibilité... plaisir-douleur du fondement corporel de la connaissance⁴ ».

¹ Georges Sebbag, *La cabane à ciel ouvert*, dans le même numéro d'*Architecture d'aujourd'hui*.

² Thierry Paquot dira à propos de Vitruve que « si la cabane est déjà un archétype, il est toujours accompagné d'un autre archétype tout aussi indispensable à l'art de bâtir, le corps humain...Le corps humain et la cabane servent de référents » .

³ Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, chap. IV, p.121 : « Depuis lors, la philosophie est sourde, quand il s'agit d'entendre la vérité sur elle-même ; elle ne veut admettre qu'elle soit une pensée à la recherche de l'orgasme perdu... », Bourgois, 1990.

⁴ *Ibidem.*, p. 137. « Car la stylistique de Nietzsche vise une concentration de tout discours dans le plaisir-douleur.. » quelques lignes avant « retour de la vérité... »

Le roman d'Albert

Roman d'Albert ou roman d'Albertine et de Marcel ?

Albert sera sans sexe, c'est-à-dire cent sexes, de tous les sexes, sang de sexe comme les clowns.

Albert construit sa cabane. Albert sera le nom donné à l'apprenti comédien(ne) ou au comédien(ne) qui apprend toute sa vie. Albert nous accompagnera tout au long de notre traversée risquée au milieu des marais, étangs, lagons, vasières, îles de la pensée.

Albert rencontre ici Marcel-le-passeur. Marcel, figure de tous les passeurs. Marcel pourrait s'appeler : Stanislavski, Craig, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Yoshi Oida, Peter Brook, Mario Gonzalez, Ariane Mnouchkine. Il est plutôt la figure de ces innombrables artistes-enseignants, dont l'auteur de ces lignes.

Quoi de plus simple que d'aller d'une rive à l'autre ? N'est-ce pas ce qu'Albert demande ? Pourtant, le voyage est rarement serein, parfois houleux. Tempête. N'est pas Prospero qui veut ! L'obstacle est moins dans le fleuve que chez Marcel et Albert. Marcel change de cap, veut à tout prix qu'Albert fasse ceci ou

cela, tandis qu'Albert ne comprend rien au cap de Marcel et à ses rodomontades. Albert ne sait pas grimper à la hune, il a peur, Il ne comprend pas comment faire. Mais Marcel ne le sait pas non plus, puisqu'il croit savoir. Marcel plus âgé, ruse : il dit qu'à bâbord, la drisse de l'étambot... Albert est impressionné par ce jargon technique. Il semble à Albert que Marcel confonde quelquefois compétence et autoritarisme. Comment la vie a donc t-elle façonné Marcel ? Marcel(le) ne serait-il pas le parfait prototype de l'artiste célibataire qui se veut libre de tout engagement pour se destiner entièrement à son art ? Que sait-il de la vie ? Qui l'a fait pédagogue ? « On ne sait toujours pas qui ou ce qui éduque les éducateurs, et dans quel but ¹ ? » Aurait-on confié ces jeunes hommes et jeunes femmes à un grand enfant ? S'enfermerait-il au fil des années en des itinéraires entièrement balisés, itinéraires sans surprises ni plaisirs ? Albert n'est pas dupe. Albert est inexpérimenté, mais est-il pour autant incapable ? Comment faire passer Albert de son rêve de gosse au rêve du poète qu'il porte en lui ? Comment faire surtout pour qu'Albert puisse se construire fièrement sa cabane, la cabane de son corps de scène au lieu de barder sa ceinture de chevrotines, coutelas, revolver, et autre phallus-portable, sans compter les insignes aux épaulettes ? Comment faire pour qu'Albert change Marcel qui, n'étant finalement que cabane, donne à Albert, l'envie d'en faire autant ?

Alors roman d'Albert ou roman de Marcel ?

¹ Fameuse question posée par Peter Sloterdijk dans sa célèbre conférence au théâtre de Bâle en 1997, *Regeln für den Menschenpark Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Règles pour le parc humain, édition Mille-et-une-nuits, 2000.

De jeunes lions figés dans « le cercle de l'attention ».

À voir évoluer sur scène de jeunes comédiens, leur engagement, la furie qu'ils mettent dans les monstruosité shakespeariennes d'un Richard III ou Titus Andronicus, leurs sauts et leurs élans, ne dirait-on pas de jeunes félins en train de jouer ou de chasser déjà auprès de leur mère, les farouches lionnes ? Mais combien atteignent leur proie ? Ne la voit-on pas dans un écart bondir avec élégance hors de portée ? Quelque chose s'est enfui. Bien de jeunes comédiens n'atteignent même pas le niveau décrit plus haut, comme rivés au nid ou hésitants sur le plateau inconnu de la chasse. Ces jeunes êtres au sang neuf, remplis d'énergie potentielle, sont comme figés dans leur intention, suspendus et en partie paralysés dans leur élan. Que se passe-t-il ?

Spectateurs, nous sentons parfaitement si un comédien joue bien ou joue plus ou moins bien. Nous ne savons généralement pas expliquer pourquoi. Chacun donnera des indices : absence de présence, surjeu, raideur, mais tout va si vite au théâtre que nous peinons à analyser pourquoi telle actrice dégage ce qu'on appelle une « présence » et tel autre rien ou si peu.

C'est au coeur du processus de répétition ou du travail de formation que nous mènerons nos fouilles. Du travail de formation, Vitez répétera qu'il s'agit d'un travail identique à celui du metteur en scène, mais en plus beau encore : « C'est l'École qui est première. L'École est le plus beau théâtre du monde¹ ». Strelher dira que « les deux activités sont très étroitement liées. Je l'ai compris tard, mais avec clarté² ». Cette articulation de la création et du travail aventureux de l'école permet de mieux cerner ce qui ne passe pas, autrement dit ce qui bloque. Disant cela nous supposons incidemment que « la présence » relève du passage. Jacques Delcuvellerie dans ce même numéro de la revue *L'Art du Théâtre* nous dit que « les corps bloqués n'exposent que leur propre travail³ ». Alors, que faut-il montrer, quel autre travail, quels autres liens, avec qui, quoi, comment ? C'est bien en ces termes que Grotowski, son assistant Thomas Richards, Mario Gonzalez lors des répétitions « Des Clowns » en 1988, 89, alors que j'en étais son

¹ Relire ses magnifiques « Réflexions sur l'École » dans le numéro 8 de la revue ART DU THÉÂTRE, HIVER 1987, PRINTEMPS 1988, ACTES SUD/ THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT. Ce numéro était intitulé : « Le metteur en scène en pédagogie. »

² *Ibidem.*, p.85.

³ *Ibidem.*, *Le Jardinier*, p. 66.

assistant, le perçoivent. Patrice Chereau ne parle pas précisément de blocage ou de passage dans son interview,¹ mais y fait allusion en évoquant incidemment la question de la pédagogie comme étant *l'art de débloquer des situations* à moins qu'il ne s'agisse d'acteurs : « La pédagogie en soi n'est pas ce à quoi je réfléchis naturellement, sauf à certains moments très durs : dans les mauvaises répétitions par exemple, je me dis que ce qui a trait à la pédagogie justement sauverait peut-être quelque chose. » Nous ne parlerons pas ici de pédagogie, mais implicitement nous y touchons en essayant de dépasser les blocages en essayant de comprendre ce qui en est la source ou les motifs. Nous pourrions évoquer quantité d'autres metteurs en scène. Nous choisissons de privilégier celui qui, à la suite de Stanislavski, a consacré la majeure partie de sa vie à élucider précisément ce qu'est la présence et comment y parvenir, ou pour parler autrement : comment « capter la vie »², travail que je mets en relation avec les notes de répétitions de Mario Gonzalez avec ses comédiens, Marc Proulx, Vincent Rouch, Norman Fauteux, s'étalant sur plus d'une année entre Quimper, Bruxelles et Avignon pour le Festival. Cette mise en relation nous l'étendons à notre propre travail auprès des jeunes comédiens, comédiennes durant leur formation, mais surtout aux notes de Vitez sur ses années de formateur à l'École Lecoq. Ainsi, nous raconterons quatre histoires de « blocage » : celle de Thomas Richards, jeune stagiaire chez Grotowski, racontant son propre itinéraire, celle des répétitions du spectacle « Des Clowns » dont nous avons gardé de nombreuses notes, celle d'Albert, figure des jeunes comédiens avec qui nous travaillons depuis 1984. nous lui avons donné 16 ans. Il débute donc, puisqu'en France il n'existe pas, à la différence des musiciens et des danseurs, de formation systématisée pour les enfants au théâtre. Enfin l'histoire des élèves de l'École Lecoq dans les mains de Vitez dans les années soixante.

¹ *Ibidem.*, p.73, Interview de Georges Banu.

² Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, chapitre, *De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule* par Jerzy Grotowski, p.175-201, Actes Sud, 1995, expression à la page 176.

Albert Thomas Richards, jeune stagiaire chez Grotowski

Je vais toucher un point qui fut une particularité de Ryzard.

Il était nécessaire de ne pas le pousser ni l'effrayer.

Comme un animal sauvage, quand il a perdu sa peur, sa fermeture peut-on dire, sa considération à propos de son image, il a pu progresser pendant des mois avec une ouverture et une complète liberté, une libération de tout ce qui dans la vie, et plus encore dans le travail de l'acteur, nous bloque.

Jerzy Grotowski¹

C'est en 1984, alors que j'inaugurais mon propre travail d'enseignement et de recherche qui n'a jamais cessé depuis, que l'étudiant Richards Thomas au Yale University rencontre pour la première fois les méthodes de travail de Jerzy Grotowski, dans un stage dirigé par son grand acteur, Ryszard Cieslak. Nous n'allons pas raconter tout le parcours du jeune Thomas. Nous retiendrons de ses propos, quelques étapes. Il était convaincu de son talent et il était évident pour lui que Grotowski s'en apercevrait. Il le rencontre en 1984 lors d'un stage de quinze jours à Irvine en Californie où celui-ci l'encouragea, puis une seconde fois lors d'une conférence au Hunter College en 1985. Il fait un second stage la même année à Botinaccio, en Italie, stage qu'il interrompt pour aller au Festival d'Avignon, souhaitant voir le *Mahabharata* de Peter Brook. Il fait un troisième stage d'un an cette fois, en Californie. Grotowski lui demande alors de devenir son assistant et Thomas Richards part pour Pontedera en Italie, fondant avec lui le Workcenter of Jerzy Grotowski (1986).

Loin de convaincre Grotowski de son immense talent, Thomas Richards fait l'expérience d'une défaite, d'une chute lors du premier stage en Italie. Grotowski trouve son travail épouvantable et le traite de touriste. Rien ne marche. En quittant Cieslak, il voulut travailler avec Grotowski pour connaître la source de la maîtrise de cet acteur, mais il ne comprit pas le chemin proposé par Grotowski. « J'avais beaucoup de confiance en mes potentialités... depuis l'adolescence, je pensais naïvement qu'on finissait d'apprendre une fois l'université terminée. Puis la vie serait une balade. À un certain moment, je me serais marié, j'aurais eu des enfants... Ainsi plein de moi-même, j'étais prêt à retourner à New York et à devenir un grand acteur, prêt à éblouir le monde

¹ Jerzy Grotowski, *Le Prince Constant de Ryszard Cieslak*, in Alternatives Théâtrales 88, *Les liaisons singulières*, deuxième trimestre 2006, p. 53.

de par les profondeurs de mon âme. », écrivait-il au lendemain de son petit stage à Irvine. En Italie, Grotowski travaillait sur la création de « *mystery plays* » courtes pièces individuelles avec une structure repérable, comme un mini spectacle avec un seul acteur, autour d'une vieille chanson¹. La première fois « quand arriva le moment de monter ma première esquisse, j'étais terriblement nerveux. Je ne sais pas si j'ai crié la chanson, mais tout ce que j'ai fait était dans le brouillard ; je ne voyais rien ni n'entendais rien. Une fois terminé, en me sentant épuisé, je pensais avoir accompli quelque chose de vraiment intense² ». Grotowski se contenta de lui demander de refaire sa performance, puis il attaqua sans pitié son travail, nous dit Richards, à sa grande stupéfaction. Le premier blocage fut qu'il confondit intensité de ses sensations et émotion du public, le second qu'il prît pour émotion, l'agitation de ses nerfs³, enfin il remplaçait les actions par des signes devant faire symboles. Au lieu de creuser sa première proposition, il décida d'en changer et fit cela une seconde puis troisième fois. Il ne creusait jamais rien, voletant d'une idée à une autre. Bref, notre jeune Thomas était en plein dilettantisme. Il pensait ainsi s'en sortir et contourner les premiers blocages. « Il vagabondait çà et là sans racine⁴... » refusant de creuser en profondeur en suivant son fil à plomb selon l'expression de Grotowski. Son habitude du succès immédiat⁵ fut un obstacle à son avancée, notre jeune Thomas ne comprit pas qu'il faut du temps, beaucoup de temps, et même qu'une vie n'y suffit pas, qu'il n'y a pas de fin à une telle quête. Ainsi Grotowski reprenait-il les travaux de Stanislavski là où il les laissa à sa mort⁶ sans même l'avoir rencontré ni travaillé avec lui. Ainsi de suite. Cette absence de cap pour ainsi dire, parce que manquant totalement de racines⁷, faisait de Thomas, un bouchon flottant et dérivant au gré des flots et des vents. Il confondait la merveilleuse fluidité de la mondanité à la fluidité de la source que nous trouvons au fond de nous à force de creuser sans jamais nous lasser. Autre point de blocage, la perception de son ego. À la fin du stage italien, il dit avoir eu son ego complètement écrasé⁸. Sa perception de ce qu'est un acteur,

¹ *Ibidem.*, p. 68

² *Ibidem.*, p. 69.

³ *Ibidem.*, p. 71

⁴ *Ibidem.*, p. 77

⁵ *Ibidem.*, p. 78

⁶ *Ibidem.*, p. 167 : « Après le « système » de Stanislavski, est venue sa « méthode des actions physiques ». Penses-tu que Stanislavski se serait arrêté là ? Non, il est mort, *voilà pourquoi il s'est arrêté*. Et moi, j'ai simplement continué sa recherche et *n'ai pas juste répété* ce qu'il avait déjà découvert »

⁷ *Ibidem.*, p. 85. Cf la conférence de Grotowski à Florence en 1985 : « *Tu es le fils de quelqu'un* » et j'ajouterai « Nous venons de quelque part. »

⁸ *Ibidem.*, p. 81.

l'aveuglait littéralement sur ce qu'est vraiment un acteur. Sa vision était celle d'une icône, espace où l'homme range les divinités, les vedettes de cinéma, les génies dont on nous rabat les oreilles à l'école, bref ce lieu sommital et éthéré que Brecht s'est plu à pourfendre puisqu'il faisait oublier notre condition pour une illusion dressée à dessein. Thomas comme des jeunes de 2005 qui espèrent et se persuadent de leur immense talent, se convainc qu'un tel « moi » à ce point phénoménal pouvait accéder à ces sommets comme une Star Academy avant la lettre. Effets de miroitement d'une économie d'exploitation de l'homme. Dans cette perspective, l'extension du JE, comme il en est d'une société de boisson ou de lessive devient le paradigme du succès. Le JE n'est qu'un immense implicite qu'il faut mettre à jour, porter à la connaissance de ses semblables qu'une telle révélation écrasera de son éblouissante et fulgurante lumière. Logique de conquête et d'explicitation croissante jusqu'à la domination totale. Une telle domination dans le star-system, s'avère moins dangereuse qu'une idéologie d'état, mais elle y participe. Quant à la scène, une telle logique s'avère désastreuse, hors une économie industrielle comme le cinéma. Grotowski ne fut pas sensible à cette fulgurance. Le trop-plein de soi ne s'avère pas un chemin vers la « présence » de l'acteur. Isabelle Huppert, Michel Bouquet parlent au contraire de vide : « Quand j'étais professeur, je disais toujours aux élèves que la grande fonction d'un acteur, c'est d'être vide¹ ». Nous reviendrons sur cette question.

Thomas Richards en suivant finalement le stage d'un an, comprenant qu'avec Grotowski, rien ne pouvait faire illusion : « Grotowski me traita doucement et en me posant des questions, il essaya lentement de comprendre ce qui me *bloquait*² », comprenant qu'il avait mis le doigt sur les points de blocage qui allaient devenir des *points de passage*, en travaillant une suite d'étirements appelés « *The Motions* » rencontra du coup d'autres impasses liées à un autre niveau de mise en œuvre, chaque niveau demandant son propre champ de résolutions. « On doit continuellement lutter contre le regard de zombie, contre les yeux morts qui ne voient rien³. » On retiendra pour notre analyse ultérieure des Figures de porosité du jeu théâtral ce point de blocage constitué par les sens et tout particulièrement la vue. À cela notre jeune Thomas ajoute un autre obstacle : le statisme substitué à l'étirement, non pas l'immobilité de mobilité que nous découvrirons plus tard avec la suspension, mais l'immobilité d'inertie ou

¹ Jean-Luc Douin, *Michel Bouquet converti par son rôle*, article du Monde du 13 février 2005.

² Thomas Ricchards, op. cit., p. 105.

³ *Ibidem.*, p. 97

d'engourdissement, d'affaissement voisin du refuge de l'acteur, ce que Mario Gonzalez nomme par l'expression « être dans sa bulle » et que Thomas Richards appelle « mon monde à moi » qui coupe l'acteur de ses partenaires, du flot vivant de l'action scénique, bref coupe de tout l'environnement de l'acteur en scène. À pousser plus loin ce « monde à moi » nous découvrons qu'il est un monde mental immunitaire sans porte ni fenêtre, matrice foétale où nous nous réfugions quand la pression extérieure devient trop forte soit par agression soit parce que la réalité s'impose et froisse l'image que nous nous sommes construite. Il en est de même lorsque le mental prétend diriger le corps au nom d'une hiérarchie imaginée, colportée de siècle en siècle. Thomas Richards, à plusieurs reprises, évoque les conséquences pratiques d'une telle hiérarchisation : « J'étais toujours en retard parce que le corps butait contre le mental ¹ » et « ... mais beaucoup de mauvaises habitudes que j'avais développées étaient difficiles à briser. Quand je chantais, par exemple, je manipulais la voix, mon mental chantait et non le flux de mon corps. Ceci me bloquait... »

Si on peut dire que le travail de Grotowski lève un certain nombre de blocages, cela ne signifie nullement qu'il préexisterait un corps – acteur implicite à faire surgir ou à libérer - ; Grotowski parle d'un corps de scène à construire dans ses plus petits détails, en levant à chaque étape les points de blocage qui nous empêchent de construire un corps vivant ou corps en vie que nous nommerons un corps de l'ailleurs, *un corps passage* qui mène à l'ailleurs de soi-même et de tout formatage. Il s'agit d'un corps potentiel qui reste à faire, mais qui n'existe nulle part. Lever les obstacles par un énorme travail quotidien afin non de dresser son corps, mais d'ouvrir le corps pour qu'il devienne « un canal ouvert aux énergies et trouve la conjonction entre la rigueur des éléments et le flux de la vie... Le corps ne se sent pas dompté, domestiqué, mais plutôt comme un animal sauvage et digne².

« Des clowns » de Mario Gonzalez, 1988, 1989

¹ *Ibidem.*, p. 115 et 105 pour la citation suivante.

² *Ibidem.*, p. 194, in *De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule* par Jerzy Grotowski.

Nous avons évoqué l'enfermement de soi-même en soi-même, bloquant tout le jeu entre partenaires. Mario Gonzalez, ancien acteur de chez Ariane Mnouchkine, metteur en scène, pédagogue, surveillait avec un soin particulier notre capacité d'éveil, soit dans ses stages soit dans ses cours soit dans son travail de répétition comme pour « Des Clowns » dont je fus l'assistant et coproducteur au nom de la Ville de Quimper où il fit répétitions et Première de ce spectacle en 1988. Il avait mis au point un jeu de masques neutres, dessinés par lui-même¹, autour et dans un cercle avec passage de regard, imitation de pas et délais de trois secondes avant toute action afin d'éveiller ses acteurs, les mettre en alerte, en écoute, attentifs comme des chats à tout événement. À chaque répétition, nous commençons par un échauffement physique sous la conduite de Marc Proulx, puis par ce jeu masqué d'une extrême précision. Un autre blocage fréquent que révélait ce jeu était l'action-réflexe. Éduqués à obéir au plus vite, faire vite, à la peur de mal faire, nous avions la tentation de répondre immédiatement sans prendre la peine d'analyser la proposition du partenaire. À cette réponse nerveuse, quasi militaire, le système du délai des trois secondes nous obligeait à calmer le jeu, prendre le temps d'écouter et laisser résonner l'événement avant de nous décider. À la panique, au stress succédait la prise en compte de la situation sans craindre l'erreur dont Mario Gonzalez disait « Il faut se tromper pour trouver, n'ayez pas peur de vous tromper, l'erreur est souvent un cadeau ! » L'autre idée de cette temporisation de l'action pour ainsi dire différée, était qu'elle empêchait le surgissement du superficiel, de l'homme formaté dans l'acteur qui joue ; ainsi lors d'une répétition :

« Quand vous (les trois clowns) parlez, attendez les trois secondes, vous répondez du tac au tac, vous dites n'importe quoi, c'est banal, on s'ennuie². »

Il disait souvent à propos des premières « idées » qui nous venaient, qu'elles étaient pour cette raison sans intérêt, « des clichés ». Il fallait ne rien chercher du tout, mais écouter, observer avec une immense attention les partenaires, écouter les réactions du public pour trouver ce sur quoi rebondir.

Nous rejoignons les problèmes de Thomas Richards avec la prééminence du mental, le manque d'écoute. Ainsi ce même jour lors d'une discussion :

Marc (Proulx) : *quand ça ne va pas, j'écoute les autres.*

¹ Masques réalisés par Etienne Champion encore à ce jour.

² François Bugaud, *Notes de mise en scène de Mario Gonzalez, Des Clowns*, répétition à Quimper le 21 août 1988.

Mario (Gonzalez) : *C'est très bien, parce que ça ne se voit pas.*

Marc : *Je n'ai pas trouvé ma voix, ça m'énerve.*

Vincent (Rouch) : *Je fais des clichés, je vais trop vite, je m'en fous, je sais que c'est un passage, on réfléchit trop.*

Mario : *la force d'Allumette (Vincent Rouch) c'est qu'il s'accroche à des choses très concrètes.*

...

Mario : *Plante-toi, fais des mauvaises voix, fais les mois de l'année avec de mauvaises voix !*

...

Mario parlant à Norman (Fauteux) qui avouait manquer de plaisir dans sa recherche de voix : *amuse-toi plus, c'est merveilleux les accidents.*

La remarque de Yoshi Oida, à propos de l'intellect fait écho : « Pour ma part je préfère au théâtre m'impliquer physiquement et organiquement, plutôt que faisant appel à mon seul intellect¹. »

Autres points de blocage pointés par Mario Gonzalez, le manque de confiance en soi, la méfiance ou la honte d'avoir du plaisir, générant un corps qui se contient, se surveille, me faisant penser aux corps raides, corps contraints remplis de pudeur, si visibles dans les films américains :

Mario : *Norman, laisse venir le plaisir (et de fait dès que celui-ci s'installe, le corps est là.)*

C'est la confiance en vous qu'il faut gagner ; il y a des moments où on ne sait plus, plus on laisse faire, mieux c'est.

Mario un autre jour dira :

Jouis un peu de ton travail, prépare-toi, oui, la préparation est aussi importante que l'acte... Ne te punis pas quand tu te trompes²

¹ Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p.56, Actes Sud, 1997.

² François Bugaud, *Notes de mise en scène de Mario Gonzalez, Des Clowns*, répétition du 26 août 1988, Quimper.

Yoshi Oida exprime de manière similaire ce rapport à soi-même sur le plateau : « Il faut apprendre à écouter ces injonctions du corps. », « Demander au corps comment il veut poursuivre l'action s'avère une bonne solution¹ ».

Le travail de Mario Gonzalez vise à lever toutes les formes de crispation, de raideur.

Lui-même ne juge pas, mais tel un miroir, un « maître du regard² » montre ce qui « marche » et ce qui ne « marche » pas, établissant avec toute son équipe des relations de confiance, d'égalité devant les difficultés inhérentes à toute création. Son autorité est une autorité de compétence.

Dans la création de ce type de spectacle, sans aucun texte sinon un extrait de « *La Mouette* » de Tchekhov « je suis une mouette », reposant essentiellement sur l'improvisation travaillée durant des mois, Mario Gonzalez voyait comme un obstacle le suivi d'une ligne quelconque, une attitude artificielle qui lui était foncièrement étrangère, lui le fils d'Indiens du Guatemala faisant de petits spectacles de marionnettes dans la rue dès l'enfance, pour vivre. Rien ne lui importait plus que la situation, la voir comme elle est :

Ne suivez pas une ligne d'histoire ; des postures, des bruits peuvent vous amener à tout autre chose.

Aussi ajoutait-il immédiatement :

Vous ne vous regardez pas assez³

...

C'est pas clair ? Faut jouer que c'est pas clair. Vous êtes dans l'embarras ? Jouez l'embarras. Vous n'avez pas d'idées ? Jouez que vous n'avez pas d'idées.

...

Tu pourrais le laisser partir, laisser l'action se faire quand elle est sur X ou Y, au lieu de la voler, faire l'intéressant⁴ !

Il y a chez l'artisan de théâtre, qu'il s'appelle Grotowski ou Mario Gonzalez, la capacité à prendre en compte la situation dans sa richesse, sa complexité au lieu d'y

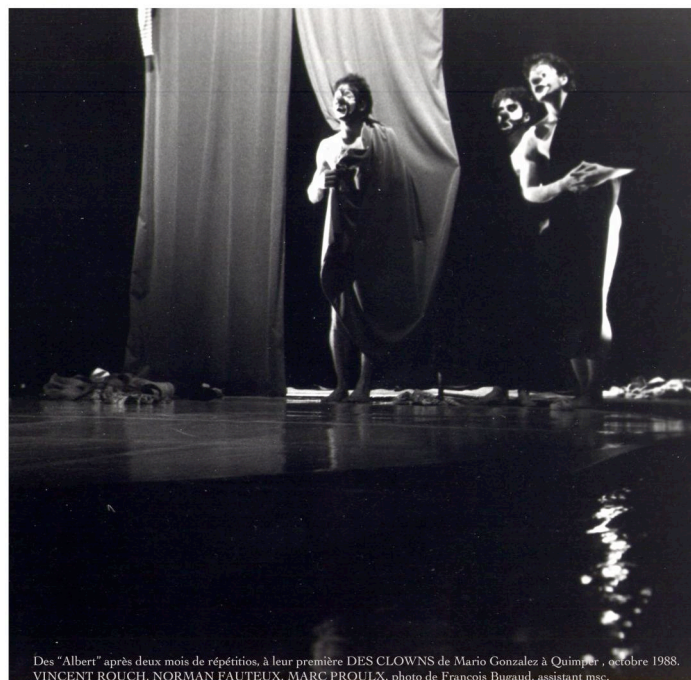
¹ *Ibidem.*, p.59 pour la citation précédente et 57.

² Expression d'Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, p.15, Bouffonneries, 1993, réédité dans « Les voies de l'acteur » édition L'Entretemps.

³ François Bugaud, *Notes de mise en scène de Mario Gonzalez, Des Clowns*, répétition du 26 août 1988.

⁴ *Ibidem.*, 27 août 1988.

superposer une planification au nom d'idées de mise en scène ou de messages, lignes de compréhension d'une pièce. Les artisans d'art ne peuvent pas créer, ni enseigner du avec des schémas. Peter Sloterdijk parlant de la métaphysique et de plongée dans notre monde où il se passe un nombre de choses infinies et où plus rien ne peut faire histoire, dit qu'on ne peut plus vouloir tout soumettre à une volonté planificatrice. Il se demande ce que peut signifier la maxime : « Reconnais la situation »¹. Certes il ne s'agit pas ici de révolution ni de perception des peuples, mais face à la réalité, la position que nous prenons est similaire. Il reste très difficile d'écouter un événement, lire une situation dans la configuration de tous ses liens qui ne sont ni identiques ni sous la même configuration, avec des acteurs différents. Le poids de la culture, le formatage, « ce que Lacan a appelé la maladie de l'homme occidental, à savoir la fiction de l'identité, la foi dans un Moi fondamentalement solide, identique et réconcilié avec lui-même (avec)



Des "Albert" après deux mois de répétitions, à leur première DES CLOWNS de Mario Gonzalez à Quimper, octobre 1988, VINCENT ROUCH, NORMAN FAUTEUX, MARC PROULX, photo de François Bugaud, assistant msc.

¹ Peter Sloterdijk, *Ni le soleil ni la mort*, p. 46-47, Pauvert, 2003.

cette volonté névrotique de s'isoler de l'autre¹ » rend de fait difficile cette **reconnaissance d'une situation donnée** au moment des répétitions que ce soit pour les comédiens ou le metteur en scène. C'est un obstacle d'autant plus important qu'il n'apparaît pas d'emblée, mais conditionne la propre posture de chaque artiste dans l'œuvre commune. Comment voir ? Qu'est-ce que voir ? D'où je vois ? Une montée de l'immunitaire, privilégie la répétition du même au détriment de l'ouverture à l'environnement et à la participation, aux processus d'échanges et de passages sans oublier ce que signalait Nietzsche dans *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*² : « l'Aptitude de l'esprit à s'approprier ce qui lui est étranger se manifeste dans sa forte tendance à assimiler le neuf à l'ancien, à simplifier le complexe, à négliger ou à repousser l'hétérogène...³ » là où il faudrait, selon le mot de Heidegger, savoir qu'on ne sait pas et être capable dans l'événement forcément fugitif, lire sa complexité et sa nouveauté des configurations, des variables, des tissages.

Vincent Rouch exprimait à sa manière ce genre de difficultés :

Peur du public, plein d'idées, mais laquelle choisir ? Alors qu'il suffit de regarder le public ou un partenaire.

À quoi Mario Gonzalez ajoutait :

*Tant qu'il y a un regard, il y a des idées*⁴.

Non un regard terne, mais un regard vif, un regard selon Grotowski, c'est à dire un regard non comme tireur d'élite, mais un regard qui voit au travers d'une fenêtre ouverte⁵. On peut comprendre de plusieurs façons ce regard qui « ouvre » la suite de l'histoire, fait la fiction : il y a le spectacle qui se fait dans le regard du public, ce que Yoshi Oida exprime par « C'est le public qui me dit comment jouer⁶. » et l'extrême

¹ *Ibidem.*, question de Hans-Jürgen Hanrisch, p.198.

² Peter Sloterdijk, *Écumes, Sphères III*, p.180, chap 4, *L'âme du monde en agonie- ou : L'émergence des systèmes immunitaires*, Maren Sell Éditeurs, 2005.

³ Nietzsche, cité par Peter Sloterdijk, pp. 148-149, Gallimard. 1971.

⁴ François Bugaud, *Notes de mises en scène de Mario Gonzalez, Des Clowns*, 16 juillet 1989, Festival d'Avignon.

⁵ Thomas Richards, op. cit., p.96

⁶ Yoshi Oida, op. cit., p. 81.

attention du regard, ce que j'exprimais par ces notes, lors d'une répétition¹ : « On ne fait jamais assez attention à la position du corps, de ses membres, tête par rapport aux autres partenaires dans l'espace, la perfection est là aussi. » Peu avant, trois têtes étaient apparues, disparaissaient, réapparaissaient par la fente du rideau rouge, mais je notais qu'ils répétaient sans variante le même procédé sans jouer des accidents, ni de leurs positions particulières les uns par rapport aux autres. Mon observation est que, sans chercher midi à quatorze heures, nous devons sentir (à la vitesse de l'éclair) comment notre corps se situe par rapport aux autres, ou celui des autres entre eux, pour donner des suites d'histoires en train de se faire et se défaire.

Si nous réfléchissons à ces nombreux mois de répétitions et de spectacle, nous avons le sentiment, que la compétition entre ces trois jeunes gens, pleins de vitalité, de juvénilité, de force et d'aisance physique, n'était pas particulièrement utile à l'émergence de cette qualité de regard si difficile à avoir sur le plateau, en jouant. La compétition amenait un dynamisme, mais aussi une distorsion du jeu en faveur de l'ego gagnant avec toutes les conséquences que cela entraîne sur le plateau et... hors du plateau. La confiance mutuelle, le plaisir partagé, l'ouverture à l'autre et à l'inconnu du jeu, peut apparaître comme une bulle protectrice, une nouvelle immunité. C'est en partie vrai. La perte (relative) du risque de se mesurer aux autres est compensée par un déplacement de l'attention et de l'intérêt pour son ego vers l'altérité du public et des partenaires comme sur les micros-événements. L'individualisation dépérit dans cette optique au profit de la relation et de la coopération, d'un faire commun où importe peu les droits d'auteur. Dans la compétition, on vole les événements à son profit, si possible, dans la coopération et le réseau, chacun, avec ses couleurs contribue au tissage commun de l'événement. À la volonté d'apparaître le meilleur, aux yeux du monde, succède le plaisir de tresser, nouer ensemble, symbiose du jeu et de l'écoute mutuelle, où chacun devient le puits de l'autre, public compris. Au risque de perte de son image imaginée, succèdent les risques de l'inconnu, l'inconnaissable et de l'incertitude acceptée publiquement, le risque de se perdre de vue et de livrer son « royaume » aux mains d'autrui, risque d'accepter d'être fait par les autres, comme une poterie par le potier.

Albert, jeune élève de 16 ans, cahier de Besançon, 1992.

¹ François Bugaud, *Notes de mise en scène de Mario Gonzalez, des Clowns*, Répétition du 17 juillet 1989, festival d'Avignon.

Albert n'existe pas. Albert est la figure composée de centaines de jeunes à qui j'ai servi de passeur ici ou là. Albert existe donc. Albert est un jeune qui vient au théâtre parce qu'il a envie d'être comédien sans être très sûr de cette profession dont sa famille ne fait guère grand cas. « Ce n'est pas un métier », « Tu vas droit au chômage, on ne gagne pas sa vie avec ça. » Un professeur de français, amoureux de théâtre, lui a donné le goût et l'envie d'essayer, s'essayer. Il n'a guère d'expérience de théâtre puisqu'en France, le théâtre n'est pas pratiqué à l'école dans les années 80, 90, (2005 non plus). À la différence de la musique et de la danse, les conservatoires n'y pratiquent pas le théâtre avant 16 ans. Par ailleurs, il va peu au théâtre et n'en voit encore moins puisque la télévision publique n'en parle et n'en montre pour ainsi dire que de façon rare. De temps à autre, son lycée l'emmène voir une pièce de programme, un Molière, un Racine voire un auteur du XXe siècle. Dans les livres d'école, on parle toujours d'Anouilh, Montherlant, Cocteau, Sartre comme si rien n'avait bougé depuis les années soixante. Albert fait la démarche de venir se former avec une certaine image du théâtre, une image ambiguë, contradictoire : une vision psychologisante, scolaire et surannée, très textuelle, littéraire de la scène et vivante tout à la fois de par leurs bouts d'essais et de par les pièces vues. Albert a dû s'inscrire et faire un stage pour rentrer dans la classe de théâtre, car il n'y a qu'un seul professeur parmi les 80 du Conservatoire National de Région ! Un professeur du Service Public pour toute la région de F... ! La salle¹ est un vaste espace dans un grenier aménagé avec une moquette verte très sale. Il n'y a que trois projecteurs et un plafond de bureaux. Une petite armoire renferme quelques livres. Une misère. Un portant et une dizaine de costumes. Deux très vieux paravents menacent à tout moment de tomber. Mais il y a un piano à queue, car la salle doit pouvoir servir aux musiciens beaucoup plus nombreux. Force fait loi. Les volumes ne sont ni beaux ni soignés ni propres, le plancher autrefois beau fut abîmé par les chaises des musiciens, leurs chaussures, le piano lors des déplacements. Pour eux, ce plancher n'est rien qu'un vulgaire plancher, pour nous qui travaillons souvent pieds nus, qui nous nous servons du sol, c'est un appui, une horizontalité, la membrane des dessous, un partenaire à respecter. Cela n'effleure ni le directeur averti ni les musiciens. Ce lieu donne une idée lointaine de ce qu'est une scène comme si de jeunes musiciens jouaient sur des violons atrophiés, sans âme ou un piano sans noires. Mais puisqu'il s'agit de théâtre, et que le directeur est musicien, et qu'un conservatoire ne vit pour l'essentiel que pour la

¹ La présentation de la salle est purement imaginaire mais condense la réalité de nombre de salles de théâtre de conservatoires et de réalités vécues.

musique, et que tout un chacun ignore ce qu'est le théâtre ou feint de l'ignorer, la chose paraîtra donc normale et l'on jouera sur des pianos désaccordés sans noires, sur des violons sciés, sans âmes. Albert n'est pas trop choqué puisqu'il ignore ce qu'est l'instrument de théâtre. Ici nuls dessous, ni cintres, ni coulisses, ni scène, point de cavités, point de volumes, encore moins la magie d'un théâtre à l'italienne quand il est vide. Il y a bien un théâtre sur la ville, mais le directeur en place n'a nulle envie de partager sa salle, ni de travailler avec le professeur considéré comme un sous-artiste. Depuis 68, c'est ainsi. Le directeur du théâtre est un ancien universitaire. Il n'aime pas les conservatoires. Il ne s'en cache pas. Il est de bon ton d'y jeter un regard condescendant. Il est vrai que le niveau des formateurs est fort disparate, mais en retour celui des metteurs en scène est tout aussi peu glorieux, hormis la prétention française. Le titre fait le talent. Ce qui forçait le respect hier a basculé dans la ringardise. Du reste, le Ministère a signé avec son Centre Dramatique National, une convention de formation. Albert ne tâtera donc pas des planches. Il a choisi la portion populaire de la culture théâtrale du service public, mauvaise pioche. Que n'a-t-il choisi la noble auprès d'un directeur-notable de région adoubé par l'État-Prince et la baronnie locale ! Il aurait pu rêver d'un service public cohérent, regroupant autour du théâtre régional ou de la scène locale, création, formation, diffusion...

Albert a donc choisi ce service public. Avec ce professeur, la formation s'organise autour d'ateliers sous forme de travail collectif. La plupart des professeurs bâtissent leur formation autour de la pratique de scènes à deux ou trois élèves, ce depuis 30, 40 ans. Celui-là, du nom de Marcel, privilégie au moins la première année, le travail physique avec le travail au masque neutre, au masque italien, des exercices de marches, d'étirements et d'alerte, atelier au nom bizarre de « porosité » où chacun découvre sa relation au monde scénique environnant, mais aussi aux relations que notre corps entretient. Il y a aussi un atelier de création, et tout de même des scènes de deux ou trois auteurs par an : auteurs inconnus du XVI^e siècle ou XVII^e siècle, Shakespeare, Calderon et un contemporain : De Filippo cette année. Albert travaille ainsi avec une quinzaine d'autres jeunes. Il fait même de la musique au conservatoire : percussions et une formation musicale adaptée demandée et obtenue par Marcel.

« De Filippo, parlons-en ! ça court dans tous les sens. Je sais mon texte par cœur, mais dès que je bouge, je perds tout. Et puis je ne sais pas trop quoi faire de mes mains, alors si en plus il faut

parler et bouger en courant après ma partenaire ! Marcel, qui est brave avec nous, je veux dire qu'il ne « casse » pas, nous encourage au contraire et s'amuse avec nous comme un gosse, me dit que mon corps ne fait rien, il n'y a que mon visage qui fait des grimaces, alors que je me sens plein d'énergie. Je ne sais pas quoi faire. Marcel nous fait faire la scène à 4 pattes, en chuchotant, ou en courant autour d'un cercle, en criant, en se parlant de loin, en improvisant sur la situation. Au début, nous trouvions cela un peu bizarre, mais petit à petit nous avons l'impression d'explorer des contrées inconnues de nous-mêmes et de ce que nous faisons dans la vie. Je me rappelle du travail de masque, tout doucement, j'arrête de commander à mon corps ou de m'inquiéter pour lui. Je le sens vivre. Je sens tout mon corps aller vers Bettina et pas seulement des mots qui flottent sur une mare inerte. Je vois parfois Marcel ennuyé. Il ne sait pas toujours quoi faire et il le dit. Il cherche avec nous. Nous parlons peu, mais nous essayons toujours plein de choses différentes et surtout nous recommençons sans arrêt jusqu'à ce que nous commençons à être vrai . Il déteste quand ça fait théâtre. Je pensais que le théâtre c'était quand même drôlement plus facile. C'est plutôt dur, mais on vit des moments extraordinaires. »

Marcel de son côté, prend également des notes.

« Ils disent qu'ils ont déjà beaucoup travaillé sur la matière du texte (de Koltès, *Combat de nègres et de chiens*). Je leur donne d'autres moyens : cette étape de travail neutre pour prendre le temps de l'écouter, le sentir vibrer en eux, sans interpréter, ni moi ni eux. Sentir les constructions grammaticales, les rythmes comme celui de Cal quand il parle du dressage de son chien : trois

longues phrases comme un souffle musculeux, une poigne sur elle, une étreinte dure et la phrase suivante très longue comme une main sur la bouche, un viol et l'affolement du meurtrier qu'il se joue à lui-même, ce paternalisme qui est aussi un cri de lui sur lui. Jouer physiquement ces longues phrases au lieu de seulement dire, plantés l'un en face de l'autre et de foncer tête baissée dans un univers qu'ils ne connaissent même pas. Écouter son partenaire poète comme son (sa) partenaire – comédien(ne), écouter tout de lui, ses tressaillements, comment il se plie, ondule, avance la main pour la servir à boire. Rebondir sur cela et au lieu de prendre son tour pour dire « Son » texte. Jouer la situation avec sa musculature, ses sensations nocturnes et pas les mots. Qu'ils inventent même d'autres mots ¹ !»

Travaillant Caldéron, *La vie est un songe* avec Adeline et Christophe, Marcel écrit met en avant d'autres blocages comme celui de ne pas coller au texte, d'élucubrer à partir de lui :

« Problème de l'attention extrême au texte. En revenir toujours là. La mise en scène n'est pas l'interprétation du texte ni la mise en œuvre de ce qu'il me suggère, si belle , mais la mise en œuvre du texte lui-même, mise en œuvre du verbe. Dégagement des forces du verbe qui traversent la pièce. La mise en scène vient entre autres, du fait très simple que c'est un homme, une femme de son siècle qui rend public un texte ancien ; cela se fait sans y penser, cet écart fait sens : deux attentions : au texte et soi-même en son siècle.

Jouer tout. Le texte donne tout. C'est une partition précise. Jouer le point d'exclamation. Il n'y a pas de psychologie à faire.

¹ François Bugaud, *Notes de cours*, 18 février 1992.

Prendre les mots de l'auteur au sérieux. Ce n'est pas de la pacotille, un joli décor. C'est l'être de l'auteur traversé de son siècle *dont nous ne connaissons que fort peu de choses et dont nous ne saurons jamais ce qu'il inspira précisément. Il reste ces ruines. Traces. La latence de l'auteur a disparu. Quelle latence fait-on revenir ?*

Ne pas tricher avec les mots de l'auteur.

On enfile les mots comme des conserves qu'on vide et qu'on jette. S'étonner des mots. S'arracher de l'avilissement de la langue, la langue-objet, valeur d'échange, langue-billets.

Qu'elle sente le danger d'Astolphe, qu'elle sente qu'elle doit fourguer son histoire la première ! Astolphe, sur le même plan, prêt à tout instant à lui couper la parole. Prendre sa respiration aux virgules, *même si elles sont de ou des imprimeurs*. Casser son ton scolaire en mettant la situation et son corps en premier plan : je lui fais faire trois tours de pistes en courant avant de parler à Étoile, et ça marche ! Le corps commande¹ ! »

Blocage toujours à propos de ces textes que ces « adolescents » de 18-22 ans prennent sans précaution au premier degré comme des objets quotidiens ou des chaussettes qu'enfilerait leur ego, sans se douter une seconde, qu'il s'agit non de chaussettes, mais de mots-marionnettes, et qu'un tel maniement distancié, s'apprend. C'est bien naturel, dira-t-on et le lecteur aura raison. Il n'empêche qu'il y a méprise, escroquerie si le « passeur » laisse ces jeunes croire qu'ils jouent alors qu'il n'y a aucune ligne d'action comme dit Richards qui pareillement pompait sa seule émotion, estimant cela si riche, si profond !

¹ Id, 4 et 19 février 1992. En italique, rajout de 2005.

« Une phrase brandie telle quelle, que cela signifie-t-il ?
Qu'observe-t-on ?

Ceci est non photographique, dans le sens d'une illusion, d'un mimétisme. Tel quel : autonomie de l'écrit, non ramené à soi, acteur. « Nous nous atteignons en visant la cible. » nous rappelle Cartier-Bresson ; question de rapport, de médiation d'un « tel quel » (l'acteur) jouant un autre tel quel, l'écrit (altérité). Il n'y a pas de médiation s'il y a assujettissement de l'altérité de l'écrit. Plus de jeu. Plus rien ne joue, *puisque l'un assèche l'autre*. L'acteur, ce « Je » unique, totalement autre en *son organicité*, son ordonnancement, se laisse prendre ... explorant l'altérité par les deux bouts, *car nul ne coïncide avec soi-même, inconnu et inconnaissable*, sans jamais se fondre, poussant à l'infini l'être-là de l'acteur dans l'être-là du verbe de Calderon, verbe troué, abandonné, devenant selon le mot de Gatti : porteur de paroles¹. »

Dans le jeu de masques, Marcel piège le regard vide qui banalise toute chose, cette naïveté de croire que nous connaissons toute chose quotidienne qui nous environne :

Masques. 12 mars 1992.

Avec Julie, Nathalie.

Ne pas regarder « banal », le plafond.

Nathalie, si raide d'ordinaire, développe une gestuelle d'un rythme, d'une ondulation de son corps qui est stupéfiante. Nous n'avions jamais vu cela.

Attention, terrible cette façon banale de toucher...Chaque geste est à lui seul une histoire, une fiction, un jeu.

¹ *Ibidem.*, 10 mars 1992.

Travailler le détail, pas le général : un regard général au plafond ne donne rien. En donner le détail. Cela me donne à penser que le moment est venu d'adjoindre des petits exercices pour travailler la précision : différentes voix, marche, souffle et respiration.

Julie marche pieds nus. C'est mécanique. Je demande au personnage si elle aime ses pieds?

-Oui

Arrêtant le jeu, je le poursuis avec une fable : elle sort d'un mois à l'hôpital où elle est restée plâtrée des deux jambes. On vient de la déplâtrer. Elle ne sait plus marcher. Il faut tout réapprendre. Je suis le kiné. Je lui fais redécouvrir la pose du pied, délicatement, en prenant tout son temps. Lui faire écouter les sensations de son pied. Je lui révèle la mécanique extraordinairement complexe du pied. Lui demande si ses pieds sont contents.

— oui

Je lui demande de faire la marche des pieds contents.

C'est splendide. »

Travaillant Musset avec Julie et Alexandre, *Le caprice de Marianne* au 15 avril 1992, l'auteur des notes revient sur le blocage dû à une interprétation psychologisante du texte :

« ... En travaillant, en écoutant la musique de Musset, nous découvrons que Marianne n'est pas une femme qui pense, mais une femme qui danse. Musset a dessiné une femme de bal. Ce n'est pas rien dans l'imaginaire de Musset. Tout danse en elle, jusqu'à ce que tout chavire... enfin. Ses paroles semblent procéder de cet état de danse : il y a une grâce, une esquive, une légèreté et des appuis sur tantôt un pied, tantôt l'autre avec cette

nette sensation de passage d'un pied à l'autre. Musique du corps dès lors à trouver... »

Albert, élève de Vitez à l'École Lecoq.

Bernard Dort en introduction au premier volume des *Écrits sur le théâtre* d'Antoine Vitez, évoque le cercle de l'attention, au centre s'y tient l'acteur. « L'École de théâtre, c'est l'école de l'acteur. Au centre, au milieu du cercle de l'attention, il y a l'acteur. Tout est pour lui, tout vient de lui. À tour de rôle, on sort du cercle : acteur ou spectateur, aveugle ou voyant. Le maître est là pour élucider en public les figures de jeu, demander qu'on les refasse, qu'on les critique, qu'on les varie... » Ainsi s'exprime Vitez en répondant au questionnaire posé par la revue *L'Art du Théâtre* à divers metteurs en scène.¹ Notons le cercle, la figure close sur elle-même, l'espace égalitaire qu'il désigne pour l'acteur, à égal distance de tous ; voyons-y un espace-bulle où se fait l'enseignement, la construction de l'individu-acteur dans la tribu qu'est le groupe² d'élèves et auquel Vitez s'attache plutôt de pratiquer un enseignement individuel avec *sa* réplique dans une saynète. Notons les entrées et les sorties du cercle de l'attention, cercle dans le cercle de l'espace d'enseignement. Des passages se font de l'un à l'autre, d'un lieu de théâtre à un lieu de formation au théâtre, au lieu que constitue la formation elle-même, une clairière et une cellule où se fait la vie que d'autres appelleront *l'Étant*. Du reste, Vitez ajoute aussitôt : « Il n'y a pas d'acteur sans espace, et sans conscience de l'espace du jeu. C'est ainsi que l'École de l'acteur est une École de la scène et de ses formes : formes de l'espace, relation de l'acteur au public, histoire de l'espace. L'acteur n'est pas un instrument. Son corps et sa voix ne sont pas des instruments au service d'une âme cachée, mais son être même. L'acteur est un artiste conscient du jeu de leurres qu'il propose. ». C'est dans cette « vision » de l'espace si particulier, au sens où tout le corps perçoit ce cercle de l'attention où se fait le corps du leurre qui dit son corps historié, que le jeune Vitez apprend à voir les élèves qui évoluent sous ses yeux et sa conduite à l'École Lecoq en 1966. Lui aussi perçoit de jeunes êtres qui bloquent où rien

¹ L'ART DU THÉÂTRE N° 8, HIVER 1987, Antoine Vitez, p. 31-38, Actes Sud, 1988.

² Bernard Dort dans sa préface à Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, Tome I, p.15-16 : « Une des innovations, non la moindre, est qu'il ne s'agit plus de « former, chercher, faire fleurir l'exception » : ce sera une « école de groupe » (dont Vitez attribue encore la paternité à Stanislavski). », P.O.L, 1994.

ne se passe, où rien ne passe. Ce sont des remarques encore très psychologiques comme on le voit dans cette liste sommaire d'exemples :

« ... Andrew. Incapable de *ne* rien faire. Dans les moments *zéro*, il *montre le zéro* : debout, immobile comme une statue, l'œil fixe ? alors que Gerd trouve d'instinct le vrai repos¹. »

« Harry... Lui il est trop nerveux, trop tendu et naturellement il n'arrive pas non plus à jouer le zéro (la page blanche de Stanislavski à la fois dans l'approche d'un rôle, ou dans la pédagogie, et dans le jeu lui-même)... Marie-Thérèse. Aucun sous-texte. Elle joue comme un train électrique, avec des tournants brusques et raides. », « Barbara... Elle est si convaincue qu'elle ne peut pas jouer le théâtre « triste », qu'elle n'ose rien faire ; mais elle se trompe²... »

« Pierre... Lomov s'en veut d'être si faible. Il se méprise lui-même. Interprétation intéressante, mais il n'arrive pas à la montrer...Lui aussi se raidit contre mes méthodes³. »

Ainsi de suite.

Vitez n'a pas encore construit son École d'exercices où « chacun à tour de rôle participe, les rôles changent sans cesse. », cette école de la permutation comme il le dira lui-même.⁴ Dans sa note du 2 mai⁵, il inscrit deux difficultés : les uns ne savent pas leur texte (il s'agit de *La Mouette* de Tchekhov) , les autres « sont trop prêts à jouer, à vivre » et d'ajouter « Je comprends qu'il y a quelque chose d'irritant à travailler dans le vide, mais il s'agit avant tout de faire un exercice sur la scène pour qu'à propos de l'interprétation de chacun, fugitivement, apparaissent les éléments dont elle est faite. Et il est vrai que nous découvrons toutes sortes de choses. L'importance des objets : les meubles, le verre d'eau... L'importance des citations... ». Le blocage n'est pas là où on le croit. Au premier niveau d'« empêchement de jouer » quasiment technique de savoir ou non son texte, correspond un second plus subtil : celui d'avoir envie de vivre la scène tout de suite comme une envie irrépressible du corps instinctif, envie qu'il faut précisément retarder pour jouir des propositions de Tchekhov. Il s'agit de jouir avec, ouvrir l'espace de jeu aux autres partenaires, mais en premier lieu au partenaire-auteur

¹ Antoine Vitez, op. cit., 14 mai, p. 39.

² *Ibidem.*, p. 40-41.

³ *Ibidem.*, p.45.

⁴ *Ibidem.*, p.15.

⁵ *Ibidem.*, p. 36.

plutôt que de le recouvrir de son désir individuel, désir de corps pour soi : « Tout cela est une manière de satisfaire des pulsions qui ne sont plus directement dans le corps à corps pour le seul plaisir de l'individu, mais pour la joie à plusieurs, et c'est cela le désir qui se transmue en amour. » nous dit Françoise Dolto à propos des troubles psychosomatiques de l'enfance.¹ Car dit-elle, les désirs sont infinis et insatisfaisables, au point d'être contraint de n'en satisfaire qu'une part, mais, surtout de les négocier en les « satisfaisant par le langage et la complicité, l'amitié, la vie entre les humains² ». Et Vitez ouvre l'espace de jeu par des exercices qui semblent être du travail dans le vide, troisième source de blocage, parce qu'il apparaît clairement qu'ils constituent un détour permettant de découvrir ce qui ne pouvait apparaître immédiatement encore moins dans une action nécessitée par une satisfaction du désir.

Dans sa note du 7 mai, Vitez ira encore plus loin en analysant l'inhibition de Geneviève qu'il ne sait par quel bout prendre. Il lui semble à tout prendre, que pour ce genre d'élève, un cours traditionnel conviendrait mieux, car « chaque scène passée est un petit spectacle », « cette fille aurait sa place dans un groupe universitaire³ : le temps serait consacré à la construction collective de quelque chose, au-delà d'elle. Voilà le malheur des cours, leur inutilité⁴... » Le mot est lâché : les cours n'ont pas de finalité *utilitaire*. Ils sont donc improductifs. C'est évidemment un obstacle de taille pour les élèves, une source de blocage quand depuis tout petit on leur apprend à faire des choses utiles avant tout, à poursuivre un but, un objectif clair, quand on survalorise en eux le travail⁵, le travail sacrificiel et empli de souffrances nécessaires dans la doxa de certaines religions. Hannah Arendt à propos du travail note que « Marx et Smith s'accordaient tous les deux avec l'opinion publique moderne lorsqu'ils méprisaient le travail improductif, jugé parasitaire, considéré comme une sorte de perversion, comme si rien n'était digne du nom de travail à moins d'enrichir le monde⁶ ». Cet embrigadement de la pensée, ce volontarisme productif que ne renierait pas n'importe quel entrepreneur voulant gagner de l'argent, Françoise Dolto l'analyse différemment à l'école auprès des enfants qui s'y

¹ Françoise Dolto, *Les chemins de l'éducation*, p. 360,-361, Gallimard, 1994.

² *Ibidem*.

³ J'ajoute de mon côté : dans un groupe de théâtre de MJC ou MPT qui, cela n'est en rien péjoratif, vise bien plus la réalisation d'un spectacle qu'un surgissement raisonné de l'acteur.

⁴ *Ibidem.*, p. 38.

⁵ Notons que ce même travail porté au pinacle des valeurs, (et il est vrai qu'il en crée !) est aussi celui qui soustrait les parents aux enfants puis inversement mais concomitamment, soustrait par le biais de l'école, durant souvent 8 heures d'affilées en France, l'enfant aux parents. Double rapt ! Il reste pour toute vie ludique et relationnelle, une à deux heures par jour, compte tenu des devoirs soi-disant interdits, heures et « cerveaux disponibles » selon le mot fameux de Lelay, directeur de la chaîne privée Française, TF1 que la télévision happe au passage pour une bonne part.

⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, chap 3, Le travail, p. 131, Pocket, Calman-Levy, 1961, 1983.

trouvent en grande difficulté¹, nommant cette école que nous connaissons tous : l'école digestive. Évoquant un enfant devenu vétérinaire depuis, petit citadin de famille ouvrière en grande banlieue, tombé en dyslexie et dyscalculie, fuyant l'école, que Françoise Dolto fait placer chez un couple d'agriculteurs sans enfant, en vacances de toute scolarité, l'enfant redevenu gai, entreprenant, se liant avec de petits paysans de son âge, reprenant l'apprentissage de la lecture avec les parents nourriciers, rattrapa tout son retard et guérit complètement. La scolarisation obligatoire pouvait du fait des réactions en retour des enfants, générer des situations de blocage :

« Le mode de scolarisation axé sur un niveau homogène d'intelligence actualisable et un rythme commun de productivité me paraît une « aberration » pédagogique. C'est en effet ce système scolaire qui alimente tant de névroses en puissance chez les enfants arrivés à l'âge de la fréquentation scolaire obligatoire et qui vivaient sainement, à leur rythme, dans leur cellule familiale, avant que d'avoir vu leurs performances scolaires devenir, seules, critère de leur valeur... Dense de son origine charnelle, riche de ses épreuves affectives, de ses fantasmes incomuniqués qui jusque-là s'exprimaient inconsciemment dans ses **jeux**² mentaux, verbaux, corporels ou manuels, il devra tout au long des années de scolarité couler ses fantasmes, avec leur originalité unique au monde, dans une créativité exprimable, dans un fruit social à valeur de langage. L'école se propose, au nom des valeurs de notre civilisation, de lui donner tous les moyens de s'informer puis d'orienter son choix pour **œuvrer utilement** en société³... »

Depuis Aristote jusqu'au XX^e siècle, le jeu n'apparaît pas pour le commun des mortels comme une chose sérieuse, structurante non seulement pour l'enfant, mais aussi pour l'adulte. « Une vie vertueuse ne va pas sans effort sérieux et ne consiste pas dans un simple jeu »⁴ Voilà une maxime qui imprégnera les mentalités. Alors que psychologues et psychiatres reconnaissent aujourd'hui la valeur du jeu, Pierre Huerre, psychiatre, cité dans ce même article, constate que « le jeu est fondamental dans la construction de l'humain et dans le développement des capacités de socialisation et de gestion des situations de conflit, qu'elles soient internes ou avec l'autre. Il permet une mise en forme de la vie pulsionnelle et fantasmatique⁵ ». Disant cela, nous inclinons vers le *processus*, ce qui se fait, se « joue » entre les personnes en rapport avec une oeuvre de

¹ Françoise Dolto, *La difficulté de vivre*, chap, L'école digestive, p. 311-326, Gallimard, 1995.

² Souligné par nous.

³ Op. cit., p.315. Souligné par nous.

⁴ Catherine Vincent, *Jouer pour apprendre à vivre*, Le Monde, 4 mai 2005.

⁵ Pierre Huerre, dans la revue « Enfance et psy », dossier « jouer », n° 15, p. 160, Erès 2001.

théâtre, par exemple, plutôt que vers le spectacle, comme finalité « utile ». Nous reprenons ici la réflexion d'Hannah Arendt sur l'obligation qu'a la parole, l'action, la pensée « pour devenir choses de ce monde, pour devenir exploits, faits évènements, systèmes de pensées ou d'idées, il leur faut d'abord être vues, entendues, mises en mémoire puis transformées, réifiées pour ainsi dire en objets, poèmes, écrits ou livres, tableaux ou statues, documents et monuments de toute sorte¹ ».

Au lieu de rassurer par une telle perspective Vitez met, au centre du cercle, des actions qui ne « produisent » pas, n'entrent pas dans un processus de réification, disparaîtront sans laisser la moindre trace « comme si elles n'avaient jamais été² » entraînant avec elles leurs auteurs dans les affres du futile et de l'insaisissable, l'inconcret. Mieux, Vitez en privilégiant le processus, l'instant de l'instant dont ils sont, lui et eux, parties prenantes, place ces actions au cœur du cercle de l'attention, exposant chacun brutalement dans son être-là, devant les autres. C'est sans doute la mise en place répétitive d'une telle situation si peu « masquante », qui contribue à paralyser et révolter nombre d'élèves ou comédiens participant à ces exercices. Sans doute n'arrivent-ils pas dans une aussi forte situation émotionnelle « à garder quelque chose d'intact du ressenti, son « moi-je », son « lui-même » antérieur à l'expérience. Ce quelque chose (l'image du corps)... garant de son narcissisme préservé » lui permettant « de s'engager dans la nouvelle aventure émotionnelle. » selon les propos de Françoise Dolto à propos des enfants « refusant » l'école³. Si l'objet diffère, si l'âge diffère, de telles conditions demeurent identiques. Du reste, Françoise Dolto prend soin de débiter sa phrase « Dans toute nouvelle expérience vécue, un être humain (quel que soit son âge) doit, par un fantasme inconscient, garder quelque chose d'intact du ressenti, etc⁴ ». C'est tout à fait pertinent en cet exemple de théâtre.

Le professeur ou Maître selon Vitez devient-il le « pasteur » de la clairière : à la fois celui qui se fait le gardien de la mémoire du théâtre vivant, gardien de la mémoire du théâtre tel que l'Europe l'enseigne et tout à la fois celui qui lit (lie) un sens à ce que les jeunes comédiens font dans le cercle de l'attention, celui qui délivre ce sens allant jusqu'à leur montrer les semences et germes de leurs gestes posés ? Il serait en quelque sorte, celui qui lève les obstacles, ouvre les fenêtres, fait sortir de l'implicite pour eux-mêmes, à

¹ Hannah Arendt, op. cit., p. 140.

² *Ibidem.*, p.141.

³ François Dolto, op. cit, p. 318.

⁴ *Ibidem.*

eux-mêmes, s'en saisissant pour advenir à l'Être : cette part de « surhomme » (débarrassé de toute connotation bottée comme le dit Peter Sloterdijk), cette part d'exploration et de dépassement de ce que nous sommes chacun, individuellement et ensemble accomplissant cette percée de l'Être, en des directions insoupçonnées que le masque de la fiction révèle ?

« Je me tiens au milieu des élèves, et soudain je vois dans la relation hasardeuse des corps entre eux, sur la scène, un sens que je n'avais pas imaginé, qu'ils n'avaient pas imaginé eux-mêmes, et je leur renvoie ce sens, je l'explique à haute voix, il me semble ainsi que je leur restitue ce qui s'était échappé d'eux à leur insu. Je le leur montre, je vais sur la scène, je refais leurs gestes, ceux qu'ils ont effectivement faits, ne le sachant pas. Et moi, ne leur imposant de moi-même rien, mais saisissant l'envie que j'ai cru deviner d'un geste et prolongeant cette envie par le geste augmenté¹... »

Vitez ne veut pas de formatage pour advenir à soi-même et lever les obstacles, aussi déclare-t-il :

« Je n'aime pas les programmes pédagogiques, les divisions en années d'études et capacités successives. Il n'y a que le cercle ; il peut durer le temps qu'on veut, les élèves y sont mêlés, débutants ou aguerris. Leurs regards convergent vers le centre, où on joue. Le maître est assis dans le cercle ; son rôle n'est pas de dire comment il faut jouer, mais d'entraîner le cercle à déchiffrer les signes qui sont donnés au centre. Et naturellement **on circule** sans cesse du centre à la circonférence. La formation de l'acteur est faite, ainsi, d'intelligence de soi-même² ».

Le « soi-même » devient l'enjeu de la clairière ; le « soi-même » accompagné d'un passeur permettant aux « élèves » de passer d'une rive à l'autre, rives multiples puisqu'elles sont autant rives de soi-même que de celles du processus théâtral où l'on passe d'un quotidien prosaïque à l'invisible, du banal à la braise, du réel invisible à la fiction qui le rend visible, de l'envie de jouer tout de suite au contournement, à l'observation patiente et attentive, aux préliminaires qui transforment la satisfaction immédiate d'un désir en don, en **passage** là aussi entre les personnes. Tout ce processus utilisé par Vitez et nombre de passeurs, peut devenir inacceptable tant l'école aura peu préparé l'enfant et le jeune homme à cette **circulation**, cette polysémie des rivages, puisqu'il faut simplement apprendre à l'école à ne pas bouger, écouter, se taire et retenir, régurgiter sans dévier le discours du maître, être le meilleur dans cette stérile et violente

¹ L'art du théâtre, op. cit., p 32. *Réflexions sur l'École*.

² *Ibidem.*, p. 33. Souligné par nous.

gesticulation que Françoise Dolto nomme « mots de passe manducatoires et défécatoires... de l'école primaire traditionnelle... rapportant de bonnes notes et celles-ci aux examens, désignent les élites », « jeunes êtres humains parqués ¹ » !

Comparer le cercle de l'attention à la clairière Heideggérienne², n'est pas un raccourci un peu précipité ? Nous n'allons pas comparer les deux aires de jeu des humains, mais tenter de voir derrière cette métaphore de clairière où se tiennent les humains comme des *Étant-là* dans la clairière de l'*Être* que garde le berger-Heidegger..., *Étant-là* « renvoyés en marge comme gardien de l'*Être* au centre », « la manière dont la lumière et les choses se rencontrent³ ». Observons dans ce cercle de l'attention, double de la clairière Heideggerienne – l'être humain pensé comme clairière de l'*Être*⁴ - qu'il soit scène, piste de cirque, carré ou rectangulaire - c'est bien finalement notre sujet - comment comédiens et l'invisible d'eux-mêmes, l'au-delà d'eux-mêmes, l'en-dessous et l'en-deçà d'eux-mêmes qui n'est pas le corps quotidien, mais un « masque », ce qui comme la pensée fait écart, masque de la fiction permettant d'explicitier, de sortir de la latence sans qu'il soit nullement question d'une transcendance de leur être ni d'une mystique du cercle de l'attention, observons comment ils passent et peuvent passer d'un plan du quotidien au plan de *l'être du jeu*. Ce plan de *l'être du jeu* est lui-même nourri par le plan de l'*Être* ; nous le comprenons comme son devenir, son *surhomme* de Nietzsche, son propre dépassement dont nul ne connaît l'image finale. Nous ne le voyons évidemment pas comme conquête sur les autres, prédation, ou « starisation », mais distinction et indistinction contrôlée comme vecteur d'échange, de passage avec l'environnant vivant et non vivant. Dans cette compréhension de *l'être en devenir*, on voit très vite comment les zones de passage peuvent devenir des zones de blocage, comment une culture de séparation peut freiner ou bloquer les va-et-vient. L'*Être* au centre qui est l'affaire des comédiens qui se confrontent à eux-mêmes secondairement, naît de leur relation à l'être-là renvoyé en marge, et garant de l'*Être*. Spectateurs et passeur à la marge de la clairière, de leur regard, de leur écoute, de leur présence garantissent l'advenu à l'*Être* des comédiens qui les entendent mais peuvent ne pas les entendre. Les spectateurs lèvent l'*Être* en l'étant-là des comédiens. Le passeur lève l'*Être*, prolongeant comme le dit Vitez,

¹ Françoise Dolto, op. cit., p. 319 et 320.

² Peter Sloterdijk, *Ni le soleil ni la mort*, p. 117-137, Pauvert-Fayard, 2003.

³ *Ibidem.*, p. 124 et 132. Voir aussi p.25 cette citation d'Heidegger dans sa *Lettre sur l'humanisme in règles pour le parc humain* : « ... ce n'est pas l'homme qui est l'essentiel mais l'Être comme dimension de l'ex-tatique, de l'ex-istence ». (Über den Humanismus, p.24)

⁴ *Ibidem.*, p. 26. L'homme n'étant pas pour Heidegger un *animal rationnel*, additionnant deux trivialités, celle de s'imaginer savoir ce qu'est un animal et deuxièmement croire savoir ce qu'est la raison.

leur envie d'être. À qui n'arrive pas encore à donner corps à *son devenir-être* parce que cela sort de « la routine de l'action ¹ » ou plus exactement parce que cela sort du régime de l'action quotidienne pour le conduire au régime de l'oubli de soi dont parle Jean François Billeter à propos de Tchouang-Tseu², l'être en marge le prend dans sa barque pour traverser et remonter les courants. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la dernière partie sur les Figures de jeu de la porosité membranaire. Ce « lèvement » de l'Être, ils ne le font pas d'eux-mêmes, par volonté, mais de leur présence attentive, réceptive aux marges du cercle de braises que les spectateurs et eux-mêmes allument de leur attente. Et pourtant en dépit de ce désir si fort, nous semblons comme englués. Les forces sont là, mais rien ne sort, paralysie d'un élan qui vient mourir à la surface de la peau, se fige en un rictus qui se voudrait de bienséante componction, mais qui vue de l'autre côté, traduit une impuissance pathétique à sortir, vivre ce qui bout à l'intérieur.

Comment a-t-on pu générer ce que nous appelons « le corps bloqué » ? Qui est ce « on » ? Jusqu'où doit-on remonter pour tenter de comprendre les racines de cette paralysie bien visible au théâtre, cette dichotomie castratrice qui rend comme impuissant à saisir les choses, les exprimer avec pour ainsi dire vitalité, de façon extatique. En langage populaire, on parlerait de *gens coincés* !

Ce bref rappel historique nous permettra dépasser le simple constat. Il ne se voudra pas exhaustif. Il ne pourrait l'être. Il montre à tout le moins la longue et lente emprise des églises, et de l'État sur les corps avant qu'il ne devienne un produit à produire et consommer des produits, un produit à produire de l'argent pour ceux qui le possèdent. Pasolini dirait avec Salò « posséder comme on dit d'un homme qu'il possède une femme » ou vice et versa.

¹ Expression empruntée à Peter Sloterdijk à propos des découvertes du nouveau monde par les européens dont il dira que nous sommes moins des découvreurs que des expérimentateurs, des routiniers de l'expansion : p.13-14, *L'œuvre du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Calmann-Lévy, 2000.

² Jean François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, chapitre, *Les régimes de l'activité*, Éditions Allia, 2002.

L'immunitaire : une culture psychotique

Immunité : se garder du corps.

Dans notre culture de séparation, il y a une vieille idée et quasi une obsession de se prémunir absolument des microbes, des virus. Il est difficile, à moins d'être historien et anthropologue, d'en connaître exactement les racines ; ce que nous avancerions ne pouvant guère passer que pour des opinions, peu rigoureuses par définition. Prenons le fait comme il est. À la télévision¹, dans les journaux, il ne se passe pas un mois sans qu'il ne soit question d'épidémie, de risques sanitaires, de vaccins : le langage immunitaire est prépondérant à commencer par la médecine elle-même qui, David Le Breton le souligne,

« veut se situer hors du cadre social et culturel comme parole de vérité, seule « scientifique² » et par là-même intouchable » exerçant de fait « un monopole de droit » participant à l'instauration depuis la *Fabrica* de Vésale d'une « invention d'un corps dans la pensée occidentale (qui) répond à une triple » séparation ou « triple retranchement : l'homme est coupé de lui-même (distinction entre homme et corps, âme-corps, esprit-corps, etc.), coupé des autres (passage d'une structure sociale de type communautaire à une structure de type individualiste), coupé de l'univers (les savoirs de la chair ne puisent plus à une homologie cosmos-homme, ils deviennent singuliers, propres seulement à la définition intrinsèque du corps)³ ».

Selon lui, la médecine occidentale instaure une anthropologie résiduelle du corps. Le voilà coupé en morceaux et en fonctions sans liens entre elles, sans lien avec l'être vivant, l'être historisé⁴.

« Pour mieux comprendre, la médecine dépersonnalise la maladie. Celle-ci n'est-elle pas perçue comme l'héritage de l'aventure individuelle d'un homme situé et daté, mais comme la faille anonyme d'une fonction ou d'un organe. La maladie est po-

¹ Nous faisons allusion à l'énorme matraquage durant deux mois sur les dangers de la grippe aviaire qui occupaient journellement les médias : véritable psychose ou entreprise de décervelage, d'« apeurisation » consciente des citoyens pour les infantiliser et les faire tenir coi.

² David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, p. 184, PUF, 1990.

³ *Ibidem.*, p.186.

⁴ Je ne résiste pas au plaisir de rapporter cette anecdote où bien malgré moi j'en fus un des protagonistes alors que je me remettais d'une banale opération de l'appendicite, un interne tout imbu de sa science vint rendre visite à mon organe, se jetant sur lui, tâtant et inspectant mon ventre sans un mot sans un regard pour la personne qui le portait et le reliait au maigre reste s'en retournant comme il était venu jusqu'au moment où je le sommais d'un plus d'égard. Il en fut estomaqué, s'en plaint aux infirmières qui le moquèrent ! Vichy 1996 ?

sée comme une intruse, née d'une série de causalités mécaniques... La médecine a négligé le sujet et son histoire, son milieu social et son rapport au désir¹... »

Mais jouons de dualisme et donnons quelques indications sur ce que nous entendons par immunité.

Le monde vivant a opté pour un système ouvert quoi qu'on en dise, permettant continuellement des échanges entre êtres vivants. Si les cellules, pour croître, ont choisi de se doter d'une membrane, celle-ci constitue une barrière protectrice, mais non une frontière close. Le règne du vivant a écarté l'ouverture totale comme la fermeture totale, créant des architectures à la fois ouvertes et fermées via des procédures adéquates, selon les circonstances.

Sans un minimum de fermeture, les organismes vivants seraient tout à la fois dévalisés, pillés, comme le font les humains eux-mêmes en pareilles circonstances², par des concurrents ou bactéries toxiques, voire virus.

Concernant le règne animal dont nous sommes, il existe trois « lignes de défense » selon la terminologie en vigueur d'allure pour le moins militaire :

Défense externe : tissus épithéliaux : peau, muqueuse dont leurs sécrétions,

Défense interne : médiateurs chimiques constitués de protéines antimicrobiennes et de phagocytes,

Défense immunitaire : c'est ce qu'on appelle le *système immunitaire*.

Nous ne ferons qu'effleurer un système pour le moins sophistiqué en dépit de son échec cuisant pour le virus du Sida et quelques autres.

L'immunologie, ou étude du système immunitaire est née de l'observation courante qu'une personne, guérie de certaines infections, est "immunisée" contre ces maladies, nous disent les auteurs du *Molecular Biology of the Cell*. Ils nous rappellent fort à propos qu'une des propriétés fondamentales de ce système réside dans la capacité de détruire les organismes envahisseurs ainsi que leurs molécules toxiques sans pour autant détruire l'hôte lui-même. Autrement dit, ce système sait reconnaître et distinguer des molécules du non-soi à celles du soi. On dira que toute substance capable de déclencher une telle réponse porte le nom d'*antigène* (générateur d'anticorps). Le système immunitaire sait de

¹ *Ibidem.*, p. 187.

² Nous faisons références aux pillages consécutifs au cyclone Katrina en septembre 2005 au Mississipi, provoquant une gigantesque inondation, noyant et brouillant toutes frontières tant physiques que morales. Sans aller si loin, en ville il est inconcevable pour un enfant, un jeune, une jeune-fille ou femme de rester à la rue, sans chez-soi. C'est alors courir de très grands risques pour leur intégrité.

façon remarquable distinguer un antigène d'un autre très voisin. Il existe deux grands types de réponses immunitaires selon ces mêmes auteurs :

1. La réponse humorale impliquant la production d'anticorps qui sont les protéines appelées immunoglobulines. Ceux-ci, circulant librement dans le sang ou lymph, se lient aux antigènes et inactivent les toxines virales en bloquant leur fixation aux récepteurs des cellules cibles, permettant aux cellules phagocytaires de les ingérer plus facilement ou en activant un complexe protéique du sang, appelé complément qui va les tuer.
2. La réponse immunitaire à médiation cellulaire. Il s'agit ici d'une production de cellules spécialisées qui réagissent avec les antigènes étrangers à la surface des cellules de l'hôte. Si la cellule hôte est infectée, elle sera tuée par celles-ci pour éviter la réplication du virus. Par ailleurs, ces mêmes cellules vont par signaux chimiques activer les macrophages destructeurs des microorganismes.

Les lymphocytes T qui se développent dans le *thymus* sont responsables de cette deuxième réponse tandis que les cellules B, qui se développent dans la moelle osseuse ou foie foetal produisent des anticorps. Contrairement aux lymphocytes T dits cellules auxiliaires, les lymphocytes T cytotoxiques sont directement impliqués dans la défense de l'organisme contre l'infection, d'où leur nom de cellules effectrices.

Quelle que soit la réponse apportée, on peut, selon le Campbell, observer quatre caractéristiques dans ce système immunitaire :

- Spécificité,
- Diversité,
- Reconnaissance de soi et du non-soi,
- Mémoire.

Spécificité : c'est la capacité du système immunitaire à éliminer certains microorganismes qui tous possèdent des antigènes, molécules qui marquent la surface des corps étrangers. Chaque antigène possède une structure moléculaire unique déclenchant une réponse spécifique par un anticorps approprié.

Diversité : celle-ci correspond à la capacité du système immunitaire de réagir contre des millions de types d'agresseurs grâce à la production d'une variété considérable de populations lymphocytaires.

Reconnaissance de soi et du non-soi : nous l'avons évoqué précédemment : le système immunitaire sait distinguer ce qui relève de soi et ce qui lui est étranger. Puisque les greffes révèlent le rejet d'un organe extérieur à soi, c'est que nous-mêmes portons des antigènes. S'il n'y a pas de réponse immunitaire à nos propres cellules c'est qu'il existe un processus d'apprentissage qui conduit à la tolérance du soi, soit par mort de lymphocytes autoréactifs ou à leur inactivation fonctionnelle sans leur destruction.

Mémoire : lors d'une première rencontre, on parle de réaction immunitaire primaire. Le système a produit des clones de cellules effectrices qui se sont multipliées de sorte qu'une deuxième exposition provoque immédiatement et plus rapidement une réaction immunitaire secondaire. Les anticorps élaborés se lient de façon plus efficace aux antigènes. Cette capacité repose sur des cellules-mémoires élaborées en même temps que les lymphocytes effecteurs. Lors d'une seconde exposition, elles se multiplient et survivent très longtemps donnant naissance à de nouveaux clones de cellules-mémoires perpétuant ainsi la connaissance de tel ou tel antigène comme la varicelle.

Ce petit aperçu physiologique nous permet de comprendre et resituer ce qu'on entend par *immunité*, rabâchée à longueur de présentations médicales et de notre vie au point d'encre en nous un véritable *reflexe sécuritaire* bien au-delà de la santé. Il y a inconsciemment une grande méfiance pour les microbes¹, virus, d'où probablement une consommation effrénée d'antibiotiques en France, d'où une obsession de quasi-pasteurisation du tout aliment, pourrait-on dire au point de mettre en danger notre propre capacité immunitaire. Quant à la médecine, elle contribue, sous la pression probable des grands groupes pharmaceutiques, et peut-être par culture, à nourrir cette hantise, cette « folie » de l'immunitaire. Nous appelons folie, un excès d'attention, d'énergie et de moyens mis en œuvre sur le seul pôle de l'immunité, comme une construction mentale de gigantesques lignes Maginot. Loin de nous de penser, simple citoyen lambda, que les médecins auraient tort de nous protéger. L'immunité est vitale, nous l'avons bien compris. Notre critique et notre questionnement ne relèvent pas de la biologie, mais de l'observation de *l'Homme des sociétés dites avancées* et du questionnement du discours médical comme de nos propres dires. Il faut, écrit Michel Foucault déjà en 1969, dans *l'Archéologie du savoir*, il faut non point récuser, mais « tenir en suspens (ces discours constitués, rassurants²) « qu'on ne problématise pas et qu'on laisse valoir de plein droit¹...

¹ Voir tous les discours tenus à l'école dans les années 50-60 et à la télévision aujourd'hui dans les informations ou émissions médicales.

² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, p. 21, Gallimard, 1969. Foucault parle à ce propos d'« abri privilégié ».

secouer la quiétude avec laquelle on les accepte ; montrer qu'elles ne vont pas de soi, qu'elles sont toujours l'effet d'une construction dont il s'agit de connaître les règles et de contrôler les justifications...voir de quel droit elles (discours comme *unités constituées*) peuvent revendiquer un domaine qui les spécifie... sur fond de quels évènements discursifs elles se découpent ; et si finalement elles ne sont pas, dans leur individualité acceptée et quasi institutionnelle, l'effet de surface d'unités plus consistantes ²».

L'excès d'immunité, la focalisation de notre attention et de notre façon de vivre, sur l'immunitaire, est, nous semble-t-il, contraire au but recherché et pour prendre un vocabulaire pragmatique à la mode, « contre-productive ». Cette obsession est-elle réelle ? Nous en faisons l'hypothèse. Comme praticien de la scène théâtrale, comme pédagogue depuis 1984, nous en mesurons tous les jours les effets ; observons quelques-unes de ses manifestations. Comme dramaturge, metteur en scène, nous sommes enclin à observer notre société en ses aspects les plus prosaïques : cela va de l'observation des étals au marché, au conditionnement des produits, aux publicités, articles de presse à grand tirage, architecture de nos habitats, lieux publics, urbanisme, surveillance, police, propriété des rues et magasins, choix des matériaux, toilettes publiques, présence ou disparition de celles-ci, différences avec des pays voisins, observation de nos moyens de transport, modes, comportements autour du corps, postures du corps, locution, vocalisation.

Une histoire des mentalités reste à poursuivre en bien des domaines, sur ce sujet comme en d'autres. Quoi qu'il en soit, une peur du corps, un mépris du corps ou surestimation des apparences du corps, voire perception fonctionnaliste du corps, hors de tout corps réel, ce qui revient au même, pourrait bien être le fruit d'une culture de séparation dont historiens et anthropologues repèrent les traces au cours des siècles, traces que nous évoquons présentement de façon tout de même assez brève, renvoyant le lecteur, pour plus amples informations, aux auteurs et ouvrages cités.

« *La vexation du corps* »

On aurait pu tout aussi bien appeler ce chapitre : *Surveiller et punir*, reprenant le titre de l'ouvrage de Michel Foucault³, nous choisirons « *La vexation du corps* », pour re-

¹ Michel Foucault fait, p. 38, référence à la psychopathologie et à la médecine.

² *Ibidem.*, p.19 à 38.

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.

prendre la terminologie Solterjikienne¹, tant domine dans le pouvoir religieux de la Renaissance au début du XX^e siècle, la hantise du corps et son désir d' « écrabouillement », tant la haine est forte. L'aversion et donc l'attrance, manifeste pour tout ce qui touche de près ou de loin la sexualité, la fascination évidente qu'elle suscite avec ses circulations désirantes, au point que l'Église en exclut de ses membres tout sexe féminin, toute vie affective de couple, jusqu'à introduire, au 19^e siècle, l'invention du dogme d'une conception de l'homme nommé Jésus, sans procréation ni procréateur de chair. Seule aurait agi, nous dit-on, la semence mystérieuse et miraculeuse de la grâce divine, de sorte que la mère du Christ devient ainsi, cas sans doute unique dans l'histoire des civilisations (?) vierge mère. Que signifie un tel besoin de se débarrasser de l'accouplement, des corps de désirs et de vie mélangée ? Cette aimable plaisanterie, joint à tant d'autres trouvailles durant des siècles, tient, avouons-le, de la prestidigitation foraine la plus réussie de notre civilisation : elle réhabilite comédiens et illusionnistes de tout poil injustement déconsidérés durant des siècles. Elles font peut-être sourire aujourd'hui, mais elles étaient prises pour argent comptant. Cette guerre sur le front du corps ne pouvait pas ne pas marquer nos mentalités et donc notre perception et pratique de nos corps, y compris dans nos institutions les plus laïques. Lorsque nous constatons sur scène et dans le public bien des rigidités, frilosités, maladresses, cloisonnements, mauvaise circulation des énergies, blocages, nous pouvons raisonnablement penser qu'une *culture de séparation* pour ainsi dire ancestrale, a baigné nos corps, notre perception de celui-ci, notre mentalité comme nos comportements, indépendamment des facteurs contemporains. De telles affirmations devraient être suivies aussitôt de correctifs, « bémols », nuances, tant au cours des siècles, selon les lieux et couches sociales, la vie du corps a dû se vivre en courants superposés, contradictoires, hétérogènes, bien loin d'un monolithisme commode.

Nous nous appuyerons sur les travaux des historiens et anthropologues Alain Corbin, Jacques Gélis, Georges Vigarello, Sara F. Matthews- Grieco, Olivier Faure, Richard Holt dans leur *Histoire du Corps*² comme sur l'ouvrage cité de Michel Foucault. Il n'est pas question de tout reprendre ici, mais de tracer ça et là une esquisse cohérente donnant ce qui apparaît bien souvent à partir de la Renaissance comme une peur de la chair, une exclusion sinon condamnation de celle-ci perçue comme simple nécessité pour l'espèce comme pour l'âme.

¹ Allusion à l'essai de Peter Sloterdijk, *La vexation par les machines*, p. 235-272, Hachette, 2001.

² *Histoire du corps*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, , Tome 1 et 2, Seuil 2005. L'ensemble de ce dossier s'y reporte.

Le corps de la Contre-Réforme.

Pour Jacques Gélis ¹, la Contre-Réforme ne fait que renforcer une méfiance du corps déjà bien ancrée au Moyen-Âge. L'Église ne se contente pas de dispenser une culture de benoîte séparation entre l'âme et le corps, elle enseigne à tout propos une solide aversion pour « cet abominable vêtement de l'âme » par quoi, à tout instant, elle peut chuter. On répète à l'envie que la chair est faible, que la chair induit toutes sortes de tentations, autrement dit que le corps est littéralement menacés par des plaisirs proscrits ou suspects. Le corps n'est bien que malade ou mort ! Malade, le corps est envié car il purge des pêchés. Les jansénistes « voyaient dans la maladie le moyen de vaincre le mal qui menaçait le pécheur ». Le beau corps n'est qu'un corps agressé, meurtri, sanguinolent de blessures dues à la foi, ou de stigmates. L'emblème de la foi, n'est pas le Christ ressuscité, mais le Christ supplicié sur une croix. L'enfance du Christ, elle-même, n'est vue que dans cette économie de la souffrance dont la Passion représente le sommet. Tableaux, images pieuses, crucifix, statues, chemin de croix, cérémonies multiplient au travers de la foi, cette perception doloriste et culpabilisante du corps.

Aux nus pleins de sensualité et de vitalité des scènes antiques d'un Tintoret, Véronèse, Caravage, Michel-Ange², nus qui se multiplient dans les palais européens dont ceux des princes de l'Église, l'Église doctrinale oppose avec ces mêmes peintres et artistes, nombre de scènes de martyr et d'agonie. Le modèle du corps proposé est un corps pénitent : « L'abstinence partielle ou totale, épisodique ou permanente, donne au mystique le sentiment exquis d'être enfin maître de son corps ³. Toutefois, ces représentations du corps sont plus ambiguës qu'il n'y paraît. Loin d'être soustraits, les corps souffrants ou non, s'étalent, y compris dans les églises. Même le culte du sang partout versé, jusque dans le rite de l'eucharistie placé au centre de la messe, fait preuve d'un corps sanguinolent, voire d'un corps Marais que nous évoquons ultérieurement. En dépit de l'aversion

¹ Jacques Gélis, « Le corps, l'Église et le sacré » in *Histoire du corps*, op. cit., p.17-107.

² On songera au *Petit Bacchus malade* (1593), *Jupiter, Neptune, Pluton* (vers 1597) de Caravage qui a aussi peint maintes scènes bibliques et de jeunes garçons, à côté du *Sacrifice d'Isaac*, (vers 1597-98), *David tenant la tête de Goliath* (mêmes dates), *Christ à la colonne* (vers 1598-99), *Judith et Holopherne* (1597-98), *Martyre de saint Matthieu* (1599-1600), *Crucifiement de saint Pierre* (1600-1601), *Couronnement d'épines* (1600-1602), *Mise au tombeau* (1602-1604) ; chez Tintoret, autres exemples : *Bacchus et Ariane* (1520-1523), *La délivrance d'Arsinoé* (vers 1556), *Vénus, l'Amour et Vulcain* (vers 1551) mais aussi nombre de scènes bibliques traitées de façon antiquisante comme *Suzanne et les vieillards* (vers 1555), *Bethsabée au bain* (vers 1549), et des scènes de corps malades ou torturés : *Saint Roch guérissant les pestiférés*, (1549), *Saint Augustin guérissant les estropiés* (vers 1549), *La mort d'Abel*, (vers 1551-52), *Le miracle de l'esclave* (1547- 48), *L'enlèvement du corps de saint Marc* (entre 1562 et 1566), *L'Invention du corps de saint Marc* (1562-1566), *La crucifixion*, (1568) mais aussi une *Resurrection* (1565).

³ Jacques Gélis, *ibidem.*, p.49.

proclamée, le corps, dans l'Église, reste particulièrement vivant et présent, fut-ce derrière des images doloristes, macabres .

S'agit-il, compte tenu de l'ampleur de la bataille, d'un combat désespéré contre la fascination qu'exerce cette chair dite misérable, mais qui, à la différence de l'âme, affirme à chaque seconde, à chaque souffle, son omniprésence, son impertinente vitalité ?

Autre peur viscérale pour l'Église : le corps de la femme. Elle est celle qui séduit, charme, enchante les sens des hommes depuis toujours, celle que poètes, peintres, musiciens célèbrent, mais cette enchanteresse se présente comme figure double : à la fois tentatrice par excellence, par qui le malheur arriva (perte du paradis, le péché originel), et à la fois figure de rédemption avec la création par l'Église elle-même d'une femme vierge, sans plaisir, sans sexe, muette. Ce corps-là ne se construira que progressivement au cours des siècles, trouvant son apogée au XIX^e siècle. D'une certaine façon, il annonce l'irréalité de nos modernes corps de mannequins des modes et des revues féminines, masculines. Corps sans sueur, sans maternité, d'une éternelle jeunesse. Ces figures de femmes singulières, nous les trouvons en certaines « saintes¹ » d'ordres conventuels : elles témoignent de leur combat contre la chair et leur désir combien ambigu d'étreindre et d'épouser le corps du Christ ; elles sont le plus souvent « atteintes de surprenantes indispositions » se privant de nourriture, « incapables d'avoir des évacuations naturelles...se plaignant d'une sensibilité extrême lorsqu'on les touche », mais gardant le teint frais, les chairs colorées, comme en extase auprès de leur époux divin².

Jeux de société.

Dans les jeux de société, autre terrain d'investigation, le corps à la Renaissance manifeste et doit manifester force et puissance, vigueur et solidité, s'il veut imposer son pouvoir. Rois et Seigneurs doivent donc prouver leur vaillance. L'auteur nous signale combien « les jeux, à la cour, ont, au tout début du XVI^e siècle, une violence qui étonne le lecteur d'aujourd'hui³ » : on se lance des défis, et, fut-on roi François I^{er}, on assaille, pour fêter les rois, l'hôtel d'un ami à coup d'œufs, de pommes et boules de neige, on réplique,

¹ On songera à Catherine de Sienne ne se nourrissant que de l'Eucharistie, *ibidem.*, p. 48. Au XX^e siècle, Marthe Robin, à St Bonnet de Galaure dans la Drôme, vivait allongée dans le noir, ne se sustentant également que de l'eucharistie. Autour d'elle, ou suscité par elle, nous l'ignorons, avaient été construits deux collèges catholiques et l'institution des Foyers de Charité dont la mystique mariale constituait le centre.

² *Ibidem.*

³ Georges Vigarello, *S'exercer, jouer*, in *Histoire du corps*, op. cit., tome I, p. 237.

on s'enflamme et on jette des tisons enflammés des fenêtres voire, un autre jour, un coffre sur le duc d'Enghien, qui en meure¹ ! Joutes, tournois, chasses rappellent constamment le combat qui reste la référence ultime. Ces corps de « sauvagerie », de bestialité à peine contenue, si admirablement rendus dans le film *la Reine Margot* de Patrice Chereau, sous l'action de l'Église, entre autres, vont se polir, acquérir une sociabilité, une inhibition freinant leur violence abrupte, obliquant leur force dans une géométrisation de l'espace de danse et d'escrime, d'art équestre. Insensiblement se met en place « un renouvellement des représentations du corps ». Le corps se fait tactique et mobilité. Ne devient-il pas lui-même enjeu de représentation dans le droit file du travail des peintres du Quattrocento ? Au déploiement de la force réelle, se met en place dans les élites, une représentation de la force et des jeux subtils du pouvoir, jeux de perspectives, de régulation et de codification : l'espace des rudes empoignades s'intimide dans une Aufklärung qui place toute chose comme à distance dans un ordre calculable où chacun devient comptable de sa place comme de son rang. L'espace se planifie au sens propre et figuré. Il n'est pas anodin que le Théâtre Farnese soit le lieu des premières mises en scène (1628) et que celles-ci soient d'abord des mises en scène « d'immenses tournois et ballets de cavaliers² » ni que l'Italie soit le passage obligé, à la suite de la peinture, sculpture, architecture, de la formation comme de la perfection de ces arts de l'escrime ou art équestre³. Les forces sauvages de la guerre et des massacres des guerres de religion se figent progressivement dans une représentation de reconquête de l'orgie de sang après que celle-ci soit devenue superfétatoire. La violence se donne au loin dans les guerres, hors du territoire ou dans l'intimité cachée. Ici, tout en se nourrissant de ces excès, la représentation des corps princiers et nobles du XVI^e au XVII^e siècle, se fait « manifestation basse du dionysiaque », « ersatz »⁴ du corps guerrier ; mais plus subtilement, derrière la dépossession de la guerre, ne verrait-on pas un déplacement de la guerre en une guerre du Premier d'entre les nobles sur les esprits-spectateurs assujettis dans l'espace où ils sont distribués et dans le spectacle qui codifie les images proposées à la vue ? On songera aux spectacles machinés des opéras-ballets sous Louis XIV, premier roi à se faire acteur et metteur en scène de sa politique. Le corps est soustrait à l'emprise

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*, p.247, cf *Le lieu théâtral* de Jean Jacquot, CNRS, Paris, 1964.

³ *Ibidem.*, p. 253 où l'on apprend que l'ami Bassompierre, futur ami d' Henri IV fait un long voyage en Italie en 1596 où il se perfectionne en équitation, danse auprès des maîtres tenus pour les plus savants de l'Europe, à Bologne, Florence, Naples.

⁴ Il est fait référence aux réflexions de Peter Sloterdijk sur l'après des orgies, la tragédie dans la non-tragédie, chapitre IV du *Penseur sur scène*, op. cit.

directe de la violence ou de la vigueur pour se faire *théoria*, recherche spéculative, mais aussi *théoros*, spectateur. Vigarello le dit :

« les vrais changements sont...concrétisés dans ces vastes dispositifs scéniques solennisant le prince, dans les cours du XVI^e siècle, ces danseurs entourant sa place pour mieux la sacraliser ; comme le faisaient déjà ces ballets de chevaux avec leurs cercles concentriques et successifs. L'ordre a clairement ici plusieurs sens. La danse de cour applique la fascination du XVI^e siècle pour les correspondances entre microcosme et macrocosme, poursuivant le principe ordonné du monde, reproduisant inlassablement la vision d'une cour strictement et « métriquement » disposée autour du roi¹ ».

Mais, nous l'avons vu , il se joue dans ces corps en représentation, dans cet ersatz de la guerre, dans cette orgie de temps de paix, bien autre chose :

« Ces trois formes de représentation de l'espace (espace en hauteur, espace proche, espace oblique) expriment, selon Panofski², la conception selon laquelle, dans la représentation artistique, c'est du sujet que la spatialité reçoit toutes ses déterminations spécifiques,- et pourtant, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ces trois formes de représentation marquent le moment précis où (en philosophie grâce à Descartes, en théorie de la perspective grâce à Desargues) l'espace, en tant que notion porteuse d'une vision du monde, se trouve définitivement épuré de tout ingrédient subjectif. En effet, l'art, en gagnant de haute lutte, le droit de déterminer de sa propre autorité ce que seraient le « haut » et le « bas », l'«arrière » et l'« avant », la « gauche » et la « droite » n'a au fond restitué au sujet que ce qui aurait dû d'emblée lui revenir...L'espace figuratif moderne, par son arbitraire dans le choix de la direction et de l'éloignement, marque de son sceau l'espace théorique moderne et son indifférence à l'égard de ce même choix ».

Deux remarques : l'espace du corps, représenté sous l'action des peintres et théoriciens italiens, allemands (Dürer), hollandais, acquiert autonomie et questionnement, même si le Moyen-âge l'y préparait, comme le note Panofski. Il se donne à voir mais dans une détermination. C'est un corps à construire, à architecturer plutôt que se construisant à sa fantaisie. Ce corps de représentation picturale, architecturale peut avoir influencé le corps de représentation à la cour. Ce nouveau corps de cour se soucie de manifester, en ses gestes et paroles, une adéquation à l'art du moment. On sait toute

¹ *Histoire du corps*, tome I, Vigarello, p. 248.

² Erwin Panofski, *La perspective comme forme symbolique*, p.174, Éditions de Minuit, Paris, 1975.

l'importance de la rhétorique du Parlement de Paris, sa rivalité avec les arts d'Italie, sa méfiance du cicéronisme. De là on peut supposer une égale prudence et retenue dans la gestuelle toute teintée à son tour d'atticisme¹. D'autre part, l'enseignement par les jésuites et les académies de la danse, des armes et du cheval selon une gestuelle réglée, rhétorisant en quelque sorte ces arts à l'instar du travail perspectif des peintres et des maîtres de Rhétorique, induit une vision autrement plus comptable des corps. On ne sera pas surpris de la retrouver mise en oeuvre dans ces nouveaux espaces d'obéissance et d'asservissement que seront les premières manufactures, futurs ateliers et classes d'école. L'« Aufklärung » de l'espace et des corps en représentation tridimensionnelle sur une surface bidimensionnelle, n'en est qu'à ses premiers balbutiements. Alberti donne le ton avec son traité de peinture, description précise de cette science de la composition du tableau placé sous le signe des mathématiques². Distance est prise.

Jeux populaires

La brutalité et l'affrontement viril ne sont pas que l'apanage de grands du royaume. Le peuple des villages et des villes n'est pas en reste au point que l'Église et les notables mèneront une véritable offensive contre les jeux de village comme de cour, se montrant emplis de méfiance pour ces turbulences, ce temps illusoire du jeu « qui n'est pas le vrai temps », ces corps de plaisir, donc de concupiscence, d'illusions et non de choses utiles, corps de pulsions, de désirs et d'appétits côtoyant les paris, les rixes, la dépense d'argent, dans les tavernes l'ivresse, et tout débordement. On commence par interdire les jeux de soules³ (jeux de ballon avec mêlée), jeux de lutte et chefs de jeunesse. Les parlements, traités de police, multiplient les interdits et régissent les places de villages. Partout, on tente de contrôler places et pulsions du corps des masses populaires en réglementant les jeux, séparant les hommes et les femmes dans le jeu de paume. L'interdit se fait discriminatoire en faisant peser sur les jeux, tel le jeu de paume, un discrédit pour parmi les gens du clergé, des magistrats : « il existe « des regards, des manières, pardonnables à

¹ On se reportera, touchant toute cette question aux travaux de Jacques Fumaroli et notamment son ouvrage : *L'âge de l'éloquence* chez Droz, 1980.

² Alberti, *De la Peinture (1435)*, p. 73, Macula Dedale, 1992.

³ Jeux de soule interdits à Rennes en 1686, interdits en Auvergne des fêtes « balladoires » en 1665, Vigarello, op. cit. , p.275.

tout autre, qui ne siérait pas à certains », le jeu pourrait effacer ce qui permet « de maintenir une autorité par une attitude grave¹ ».

On « manières » selon le rang. Chaque activité requiert sa gestuelle, sa codification. Un rien et vous voilà hors jeu, déclassé. D'un coup d'œil s'affiche votre rang social, au-delà de la richesse des étoffes et des parures. Le corps des nobles et notables se fait tableau. Le corps rentre dans la distinction tant sociale que politique. Des espaces de confusion et de mélange des sexes ou de rang cèdent la place à des lieux spécialisés et réglés hiérarchiquement. Le théâtre, dans le collège classique devient maître en représentation :

« L'art de cour déborde les seuls exercices de la noblesse pour transformer le vieil usage pédagogique des « farces, sotties et momeries » du XVI^e siècle... Le théâtre est totalement reconsidéré dans le collège classique, visant un art du corps censé « donner une noble hardiesse ». Il enseigne à prendre des attitudes ; il inculque une maîtrise physique : surveiller des gestes, corriger des tenues, préparer tout simplement à la vie mondaine dans une société de représentation où se codent fortement bienséances et comportements. Il focalise pour la première fois une éducation. Jeu de postures et de rôles, il doit assurer » de l'inflexion et de l'agrément à la voix, de l'élégance au geste, de la dignité à la démarche, au port et à la contenance de la décence et de la grâce ». Il contribue à rendre comme la danse de la noblesse, « le geste libre, la démarche noble, une attitude « élégante et distinguée² ».

Le corps, nous l'avons vu rentre dans l'espace de la mesure et dès lors se juge lui-même perfectible : la société à l'aube du XVIII^e siècle vise désormais la longévité, la robustesse et la grâce des formes : on exige de l'état, de l'hygiène pour améliorer les corps. On s'adonne à des exercices pour faire travailler les muscles et évacuer les humeurs³ : on compte et on chiffre les vitesses de course⁴. Le corps passe de l'apparat à l'efficacité. On se met à prendre soin du corps jugé poreux, soit vulnérable aux souffles comme aux humidités de sorte qu'il impose des surveillances assidues aux XVI^e et XVII^e siècles. Ne dit-on pas que « le brouillard constipe les pores, tandis que l'air pénètre dans le corps

¹ *Ibidem.*, p. 277 et ses notes de renvoi à des traités de police et de jeu.

² *Ibidem.*, p. 259, *Histoire du corps*.

³ *Ibidem.*, p. 281 : livre de Mercurialis, largement diffusé en Europe, préconise la gymnastique pour évacuer et affermir les muscles.

⁴ *Ibidem.*, p. 298-299.

par les poreaux » et que « les corps dont les pores restent ouverts, sont le plus aptes à subir l'infection ¹ » ?

De même pour les espaces de villes, ouverts à tous les jeux, susceptibles chacun de devenir espaces de jeux, telle la soule « type même des grands jeux de village, avec ses terrains aux limites indécises, ses combats chaotiques poursuivis quelquefois dans les rivières ou même dans la mer comme à Vologne en 1557, où les compagnons de Gouberville se battent dans les vagues de la Manche², comme ceux de Pont-L'Abbé deux siècles plus tard³ ! Ces espaces vagues et indéterminés, espaces d'indistinction favorables aux imprévus, rencontres, jeux de toute sorte, convenaient bien à ces jeux sans trop de règles, sans équipes, réglant les rivalités de villages, les conflits de terroir ou internes à la communauté, les tensions sexuelles du groupe en des affrontements quasi traditionnels de mariés et de célibataires, ou des charivaris comme rites de passage pour certaines classes d'âge⁴. Tous ces espaces ont tendance désormais, sous la pression autoritaire du pouvoir méfiant⁵ quant à ses passions, « immoralité supposée », à se cloisonner et se spécialiser avec comme pour le jeu de paume, son standing, ses habitudes vestimentaires : « Les jeux de paume fréquentés par Chavatte, ouvrier tisserand contemporain de Louis XIV, sont des terrains de plein air délimités par les places d'église, les cours ou les fossés des villes. Les jeux de paume fréquentés par les notables sont des jeux couverts, agrémentés de galeries ou de pièces annexes ; établissements quelquefois luxueux au XVII^e siècle, pouvant mobiliser une domesticité variée et fournir aux joueurs des ustensiles raffinés, chaussons de cuir et de laine, « serviettes fines », bonnets de coton et chemises de lin ⁶ ». On publie traités de jeux et traités du courtisan prescrivant les « postures qui ne seraient pas à une personne du sexe » aussi bien que sur les « mélanges de personnes⁷ ».

Le jeu conserve à jamais sa « part d'ombre » pour les tenants du pouvoir qui ne saurait vraiment accepter l'opposition jeu et sérieux, comme inutilité et utilité, plaisirs et devoirs, concupiscence et oblation, pulsion, passion et maîtrise, contrôle, sacrifice.

¹ *Ibidem.*, p. 283.

² *Ibidem.*, p. 267. Vigarello cite à ce propos : Alexandre Tollemer, *Un sire de Gouberville*, Paris, Mouton, 1972, p. 170.

³ *Ibidem.*, p. 275.

⁴ *Ibidem.*, p. 268.

⁵ L'auteur parle même de « soupçon diffus » sous l'Ancien régime, p. 270.

⁶ *Ibidem.*, p. 277.

⁷ *Ibidem.*, p. 276.

Puisque nous parlons de passions et pulsions que dit le corps de sexualité au XVI^e et XVII^e siècle, puis jusqu'à la Grande Guerre ?

Corps de sexualité

C'est, nous dit Sara F. Matthews-Grieg, un corps « recouvert par la coutume et la législation » et « deuxièmement un corps apparaissant comme l'agent (ou la victime) d'actes sexuels transgressifs, soit le *topos* privilégié des « crimes » contre la religion, la morale et la société¹ ». L'idée prévaut qu'au Moyen-Âge jusqu'à la Renaissance, corps et sexualité soient accouplés positivement, alors qu'« une société de plus en plus bourgeoise, dotée d'un fort sens de la pudeur, se mit à reléguer tant le corps que sa sexualité à l'extrême périphérie des convenances² ». Une séparation, sous l'action conjuguée des forces religieuses et des convenances, s'opérerait donc entre corps et sexualité du XVII^e au XIX^e siècle au point que l'auteur parlera de « début d'aliénation réciproque de l'être moral et de l'être physique, faisant naître chez Freud la conviction selon laquelle, le bonheur sexuel serait incompatible avec la société civilisée³ » ? Sans doute faudra-t-il attendre le XX^e siècle pour tenter un début de réconciliation. Ce qui frappe à la Renaissance jusqu'au XVII^e siècle, c'est le peu d'autonomie des corps de sexualité : il n'existe pas de chambre pour époux ; la promiscuité est très forte puisque tous dorment dans le même lit. Nous sommes dans une certaine indistinction de l'intime. On ne sera pas surpris d'apprendre qu'une très forte proportion de servantes subissent le viol tant des maîtres que des enfants mâles puisque les serviteurs dormaient dans le même lit. Le droit de cuissage était par ailleurs la règle, droit qui s'étendait aux descendants mâles⁴. Si nul n'était trop regardant sur l'initiation sexuelle des jeunes jusqu'au mariage se traduisant surtout par un encadrement en des confréries religieuses ou professionnelles diverses ainsi que des règles pour faire sa cour, le viol collectif n'était pas une rareté. En cas de promesse de mariage, la plupart des relations pré-nuptiales étaient assez bien tolérées. Mais à la lecture, on se rend bien compte qu'une certaine violence entoure la sexualité notamment pour les femmes et les classes sociales subalternes. Quant aux relations sexuelles entre époux, sermons et confessions tentaient d'en régler le cours, la modéra-

¹ *Ibidem.*, *Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime*, par Sara F. Matthews-Grieco, tome I, p.167-234. Ce dossier y fait référence.

² *Ibidem.*, p.168.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*, p. 181.

tion étant la règle... faute de mieux. L'Église s'arrangeait pour quand même tenter d'imposer 120 à 140 jours d'abstinence au XVI^e siècle durant les jours saints, l'avent, le carême, etc. Bien entendu, toute union devait si possible déboucher sur la procréation. Le plaisir n'était pas condamné dans la mesure où médecins comme hommes d'Église croyaient qu'il contribuait au succès de l'acte de procréation. Procréation ou non, « la femme avait obligation morale et religieuse d'autoriser son mari à accéder à son corps ¹ ». L'adultère bénéficiait du même régime, il était donc considéré pour les hommes comme plus ou moins normal. Jusqu'au XVI^e siècle, en cas de viol, c'était à l'homme de prouver son innocence. Au XVIII^e siècle, il revient à la femme de réunir les preuves.

Pour les adolescents, si les médecins recommandaient l'écoulement régulier des fluides sexuels afin de se garantir d'excès toxiques dus à l'abstinence, l'Église condamnait vertement toute masturbation qui, à partir du XVII^e siècle, devint un péché mortel. La médecine se mit de la partie au XVIII^e siècle dans toute l'Europe : l'onanisme devint un fléau engendrant la dégénérescence totale du corps et de l'esprit : une douzaine d'éditions du traité d'un certain Tissot² virent le jour avec succès en France. L'intolérance était absolue envers les adultes aimablement priés d'avoir des relations strictement hétérosexuelles. Bestialité et homosexualité étaient durement réprimées. On risquait, au Moyen-Âge, la mort par le bûcher ou la pendaison. Florence, Venise, Gênes devinrent des villes où l'onanisme était alors, chez les jeunes, un véritable fléau. Mais l'indulgence semblait l'emporter, sauf en cas de viol de mineurs. Les sociétés citadines européennes semblent avoir toutes développé au XVIII^e siècle des sociétés masculines homosexuelles, en dépit de campagnes séculières puritaines pour le moins violentes en Angleterre. Des marchands et commerçants, pour la plupart, organisaient des descentes dans les clubs, des mises au tribunal, des campagnes de presse dans la presse populaire avec transcription de procès, etc ³.

Quant aux relations lesbiennes, elles n'étaient pas considérées sérieusement, faute de pénétration...

Le XIX^e siècle fait apparaître un mouvement contradictoire : d'un côté, le mouvement puritain des classes bourgeoises ne fait que s'accroître avec la multiplication des ligues de répression du vice en Angleterre et la promotion en France de « saints » comme le

¹ *Ibidem.*, p. 193.

² *Ibidem.*, p. 216.

³ *Ibidem.*, p. 225, 226.

curé d'Ars ou Louis-Marie de Montfort, en Vendée, Bernadette à Lourdes, la promotion du culte de la Vierge Marie, du sacré cœur de Jésus, tout un marketing avant la lettre drainant des foules immenses, frappant les esprits ; de l'autre un développement industriel générant des bénéfices nouveaux, mais rassemblant sur les lieux de travail et en ville ou site industriel, des masses de plus en plus importantes difficilement contrôlables, mais surtout susceptibles de devenir consommatrices y compris de sexe. Ce ne sera pas la première fois que le père la pudeur des classes bourgeoises pieuses et prudes ferme les yeux quand il y va de ses intérêts. Toutefois bien que, comme l'avoue Corbin, la sensualité échappa à la statistique, il ne semble pas qu'on observe une explosion de naissances illégitimes en milieu ouvrier !

Fait nouveau, la peur de la femme. Le plaisir, selon la médecine, s'avère désormais inutile à la procréation, contrairement à la théorie d' Hippocrate jusque-là en vigueur : le plaisir libérait les fluides féminins et masculins ¹. Tout est mesuré à l'aune de l'utilité. L'union sexuelle devient un acte physiologique comme un autre dont il faut fuir l'excès. L'homme caractérisé par la production spermatique s'épuiserait à trop se saigner de sa semence qui irrigue en retour tout le corps ainsi stimulé. Il faut là aussi épargner ! Le XIX^e siècle ne va pas rétablir la masturbation. Elle devient péché médical en sus. Épuisement nerveux, regret, absence d'échange de sueurs comme en l'étreinte, absence de joie et d'exaltation liée au coït, tout condamne l'onanisme. Le corps des jeunes gens est à contrôler : mains sur la table, mains par-dessus les couvertures en internats, sport, surveillance des correspondances et des lectures, surveillance des amitiés, discours et ouvrages moralisants, interrogatoires en confession ou devant le « directeur de conscience », laïcs et gens d'Église se donnent la main dans un combat sans merci qui durera jusqu'au XX^e siècle et marquera durablement les mentalités. Étrangement « dans les archives judiciaires, notamment en ce qui concerne les campagnes, l'homosexualité n'apparaît que sous sa forme pédérastique. Les « hideuses relations », et les « abominables turpitudes » poursuivies concernent, pour la plupart, des instituteurs ou des membres du clergé² ». La bourgeoisie utilitaire et économe, plus encline à se passionner pour les fluides de capitaux susceptibles de donner pouvoir et considération, étiquette, écarte ces comportements déviants. La femme et ses crises émotionnelles, proches de l'hystérie taxée de spécifiquement féminine, contribuent chez l'homme qui se la

¹ Alain Corbin, *La rencontre des corps* in *Histoire du corps, tome II, De la Révolution à la Grande Guerre*, p. 152.

² *Ibidem.*, p. 188.

représente ainsi, à l'éloigner au point d'en faire une créature inaccessible, fascinante et dangereusement animale. Cette remontée des fantasmes et de l'exaltation de la femme jusqu'aux débauches du bordel n'améliore pas la vie de couple, encore moins la vie sexuelle. Corbin évoque les fiascos retentissants de Stendhal, Musset, Flaubert, frères Goncourt¹.

Ne nous laissons pas abuser par des témoignages qui ne concernent bien souvent que l'élite. Peu de témoignages, peu de traces des comportements des couches populaires. Il semble cependant qu'en milieu rural, comme suite aux travaux d'Anne-Marie Sohn² cité par Corbin, les mœurs soient plus libres : les garçons peuvent caresser les seins de « leurs conquêtes » sans difficulté et se font une gloire d'exhiber leur verge, réclamer une fellation. Les accouplements furtifs ou illicites varient au gré des lieux et des espaces : grange, table, meule de foin, écurie. Mais les femmes répugnent à la nudité complète qui fait « putain », même au sein du mariage. On nomme les organes et gestes sans gêne ni manière. On ne parle pas de coït ni de sexe mais de « cul, de baise, on jouit, on couche avec ».

Puisque les règles du mariage sont strictes, l'Européen riche et cultivé s'invente des paradis avec les femmes de colonies exhibant leur nudité. Ce sont les débuts du tourisme sexuel. Flaubert, Maxime Du Camp, et d'autres se vantent de leurs « coups ». La jouissance des femmes n'est jamais évoquée. Mais on se plaît à les imaginer excessivement animales, tout comme les indigènes bénéficieraient d'organes génitaux surdimensionnés. Toute cette fabrication d'architecture corporelle, nous dit Corbin, classant selon les races ou ethnies avec toutes les conséquences que cela peut avoir par la suite comme au Rwanda³, finit par constituer « autant de métaphores des manques des Occidentaux⁴ ». Métaphores d'une culture de séparation qui en dépit des évolutions, variations, n'en finit pas de mourir ou métaphores d'une classe sociale qui les impose à tous par les médias et les modes, figures féminines, masculines de leurs fictions ? Ne pouvait-on pas lire dans un Monde de septembre 2005 :

« la pureté de cœur requiert une purification du climat social, par un combat soutenu contre la permissivité des mœurs (question 530) ; sont classés des péchés

¹ *Ibidem.*, p. 181.

² *Ibidem.*, p. 187 et la note 81, 70 : Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, Aubier, 1996.

³ Les occidentaux manifestaient un attrait singulier pour les femmes Tutsi, méprisant les femmes Hutu, p. 198.

⁴ *Ibidem.*, p. 198.

gravement contraires à la chasteté, chacun selon la nature de son objet ; l'adultère, la masturbation, la fornication, la pornographie, la prostitution, le viol, les actes homosexuels. Ces péchés sont l'expression du vice et de la luxure (question 492) ; les vices sont des habitudes perverses qui obscurcissent la conscience et inclinent au mal... (question 398) du nouveau Cathéchisme de l'Église catholique abrégé, 2005¹ » ?

L'emprise de la religion au XIX^e siècle

« Oublier la pesée du catholicisme sur les représentations et les usages du corps serait se condamner à l'incompréhension de la culture somatique de ce XIX^e siècle, qui fut aussi celui de la mariophonie » nous dit A. Corbin². Le poids de l'Église était considérable et marquait tous les instants de la vie par une multiplication des cultes : pèlerinage, messes, vêpres, rosaires, tout est prétexte à un encadrement extrêmement serré des populations. Nous avons grand peine à nous l'imaginer aujourd'hui.

Pour l'Église, le corps reste « hanté par le démon et par ses tentations ». Le corps pour l'Église, ne varie pas, il reste un obstacle. Il faut le « dompter ». A ce corps de tentations et de luxure, il sera proposé en exemple le corps douloureux du Christ : tortures, flagellations, chemin de croix, sacré cœur saignant, Rosaire (méditation sur le corps douloureux du Christe). On décrit les souffrances avec complaisance et réalisme. Cette spiritualité connaît son apogée après la Commune et la guerre Franco-Prusse. Au corps douloureux, fait pendant le corps virginal et immaculé, on devrait dire corps asexué de la Vierge Marie dont curieusement les apparitions pullulent en ces périodes de troubles et de montée du capitalisme industriel. Apparition à Catherine Labouré en 1830, à La Salette (1846), à Lourdes (1858), Pontmain en Mayenne alors que les Prussiens menacent d'envahir la région, (1871), Fatima un plus tard en octobre 1917, la vierge y apparaîtrait comme reine du rosaire et demande une dévotion à son cœur immaculé tout rougeoyant, qu'elle porte à son cou sur la statue. A Lourdes elle apparaissait pleine de décence, les cheveux voilés, mains jointes, « mignonnette » comme une fée des grottes³. Pie IX en 1854 proclame le dogme de l'Immaculée Conception : il est dit que la mère de Jésus enfante hors du péché de chair. L'Église n'a de cesse de rappeler aux couples la règle

¹ Dans Le Monde du 3 septembre 2005, p. 11.

² Alain Corbin, *L'emprise de la religion* in Histoire du Corps, tome II, op. cit., p. 52. Ce dossier y fait référence.

³ *Ibidem.*, p.57.

de l'abstinence. Il faut éviter la jouissance. Le curé d'Ars rappelait à qui voulait l'entendre que « le plus grand ennemi, c'est le corps « qu'il considérait comme un cadavre ». Silence, jeûne et vêtements sont censés discipliner ce corps empli de luxure. Aux offices, le corps est astreint aux signes de croix, génuflexions, chuchotements, mains jointes, regardant pendant une heure, souvent dans le froid, le spectacle frontal, impressionnant du ballet des enfants de chœur, de l'encens et des costumes dorés dans un décor chargé d'or et de cierges au milieu de paroles incompréhensibles pour le commun des mortels et des orgues parfois tonitruants. On y proclame la pénitence, la soumission et l'obéissance. Les corps y « souffrent le martyr » et suintent l'ennui. « Le cheminement vers la Table Sainte implique un art du déplacement dans le recueillement, une fermeture particulièrement accentuée aux messages sensoriels¹ ». Non contente d'embrigader les corps durant les cultes, l'Église, à l'extérieur, luttait résolument contre la danse pour les jeunes filles. Celles-ci étaient souvent encadrées en maintes confréries juvéniles ou associations pieuses comme *Les Enfants de Marie*. De nombreuses dames issues de l'aristocratie donnaient l'exemple en quittant les salons élégants pour descendre avec abnégation les malades dans la piscine ragoûtante de Lourdes.

*Travail des apparences*².

Les bains répertoriés pour leur efficacité médicinale ont du mal à apparaître comme des moyens de propreté. Avec la construction à Paris du canal d'Ourq et des égouts en 1837 et au-delà, la circulation des eaux et de leur évacuation, rejoint la circulation des flux du corps. La porosité de la peau est établie avec les expériences de grenouilles, elle respire. (Edwards, 1824)³. Il faut donc l'entretenir. Vision nouvelle, « vision énergétique d'un organisme d'autant plus fort qu'il peut exploiter l'oxygène et le transformer... la santé suppose une bonne énergie de combustion⁴ ». Mais les soins de toutes les zones obscures, espaces dérobés, ceux-là même où le corps exsude urine et matières fécales, sueur des aisselles, se donnent à l'abri de toute société y compris de l'époux ou de l'amant. La séparation est nette. Il y a un secret du corps, comme des zones publiques du corps. Si elles varient fortement d'une époque à l'autre, d'une civilisation à l'autre, la so-

¹ *Ibidem.*, p.79.

² G.Vigarello, *Hygiène du corps et travail des apparences*, in *Histoire du corps*, tome II . Ce dossier y fait référence.

³ *Ibidem.*, p. 304.

⁴ *Ibidem.*

ciété anglo-saxonne, quant à elle, surenchérit sur les convenances françaises ou germaniques. Toutefois, les Anglais sont les premiers à offrir des bains publics à prix réduit dès 1842 à Liverpool. L'eau devient lentement populaire.

« Il faut la découverte microbienne pour que change encore, à la bascule du siècle, l'enjeu donné à la propreté, comme celui donné à l'image du corps : enveloppe assiégée par quelque agresseur imperceptible, transformation du porteur infectieux en menace devenue collective... Bains, ablutions combattent, pour la première fois, d'invisibles ennemis... David qualifie d' « innombrables, les microbes vivant dans la bouche de l'homme sain », Remlinger évalue à 1 milliard le nombre de microbes laissés dans un bain par un soldat¹ ».

Désormais le soupçon s'étend. L'ère de l'hygiénisme a de beaux jours devant lui. Tout est lavé, récuré, passé au crible. Dès 1904 se construisent les premières cabines de bain avec sols et murs lisses, lavables. Les toilettes, grâce au nouveau procédé de Jacob, deviennent émaillées, blanches et lisses². On en finira pas de traquer la saleté et les microbes jusqu'aux acariens dont les photos font horreur. C'est le règne du verre, de l'aluminium, de l'inox, des produits toujours plus puissants, règne du lisse, du brillant, du net, avec au XX^e siècle, les machines à laver linge et vaisselle. Quant à la peau des mâles, elle est rasée toujours plus près. Les produits anti-rides effacent les plis de l'âge et du vieillissement chez les femmes comme chez les hommes, si on en croit les publicités pléthoriques. On glisse de l'hygiénisme encore très présent, à l'hédonisme narcissique. Il s'instille, surtout dans les classes sociales aisées, un règne du parfaitement lisse, transparent où rien ne saurait accrocher, ni saleté, ni soucis, ni enfants (sales) qui déforment le ventre des mères. Tout ne doit être que jeunesse, énergie, vitalité abondante et perfor-

¹ *Ibidem.*, p. 310.

² Pour la bonne bouche on consultera quelques titres de l'époque :

Théophile David, *Les microbes de la bouche*, Paris, 1880.

Galtier-Boissière : *L'hygiène moderne*, Paris, 1908.

T. David, *Les monstres invisibles*, Paris, 1897.

Louis Auguste Barré, *Le génie sanitaire, la maison salubre*, Paris, 1892.

Eugène Richard, *Précis d'hygiène appliquée*, Paris, 1891.

Paul Brouardel, *De l'évacuation des vidanges*, Paris 1882.

Peter Baldwin, *Contagion and the State in Europe, 1830-1930*, Londres, Cambridge 1999.

mance, liberté d'action et satisfaction immédiate des envies¹. Tout le monde se doit d'être *clean*, jeune, souriant : ce que les nouvelles générations ont parfaitement avalisé². Séduction sans aucune aspérité : la société du XXI^e siècle ne souffre pas la moindre contradiction, le débat en entreprise³ ou institution à caractère éducatif ou culturel, n'est pas de mise, fut-on de gauche ! Les relations se font soumission et accord comme dans une horde, mais dorénavant souriante exclusivement ! Les corps de travail sont dans l'esquive⁴, l'évitement dès le moindre problème : on frôle des gens sans les voir. « L'affrontement viril » devient aussi rustique que déplacé, voire impensable. Il devient impensable de se dire quoi que ce soit en face. Glissement de l'hygiène à l'immunitaire relationnel. L'art des relations se fait langage de l'autisme. L'autoritarisme s'habille et diffuse de nouvelles règles comportementales. La culture de séparation est à son comble.

« Dans les sociétés postmodernes s'y est ajouté un troisième scandale dont on pas suffisamment parlé jusqu'ici : la dégradation communicative de l'être humain, mis à nu dans des communications triviales. Certains jours, on a vraiment le sentiment que la machine médiatique n'est que la quintessence de mesures visant à rendre les humains ridicules. L'activité a pris de telles proportions qu'on se demande pourquoi l'on ne voit pas éclater la colère de la révolution culturelle. Mais on ne devrait pas s'en étonner. La normalisation s'est emparée de tout le monde. Aujourd'hui, chacun a peur d'être pris en flagrant délit d'émotion éminente⁵ ».

Ceci s'ajoute à cela. À bien y regarder, la culture de séparation n'est certainement pas pire aujourd'hui qu'hier, les formes évoluent de façon très variée. Il y a de grandes disparités entre les cultures distillées par les médias qui sont aussi des entreprises, les cultures au travail, fruit de réflexions et recherches en *management* et les comportements individuels ou de certains groupes ou « couches sociales ». Il semblerait douteux de trouver un âge d'or, une invariance en ce domaine.

¹ Qu'on se souvienne de ce film admirable sur un immigré italien en Suisse : *Pain et chocolat*, avec Nani Manfredi. Le film donnait à voir le décalage entre un homme sentant la sueur et ces beaux enfants propres aux cheveux blonds retombant si souplement sur les épaules, comme dans un catalogue d'enfants chics. Ils jouaient dans une somptueuse villa.

² Chaque année, il est de coutume que je reçoive les candidats à la classe dite d'art dramatique, pour un entretien préalable. Je me suis rapidement rendu compte, à Créteil où j'exerce, qu'il était assez vain de compter sur ces entretiens. Les jeunes qui s'y présentent font pour ainsi dire leur marché de classe d'art dramatique en région parisienne ; ils savent parfaitement se vendre : ils sont à priori enthousiastes, déterminés, et d'accord avec vous ! À peu de choses près, je pouvais observer la même tendance auprès des étudiants de l'Université où j'ai travaillé entre 1999 et 2005. Devant jury, dans une présentation de leurs travaux, lors de certaines critiques, les étudiants incriminés se disaient spontanément d'accord avec vous ! Les jeunes professeurs semblaient eux-mêmes heurtés par les aspérités que constituaient mes reproches, bien que fort amènes à leurs égard en privé.

³ On songera aux nombreux articles et enquêtes sur le développement du stress dans l'entreprise.

⁴ Il semble que cette esquive immunitaire qu'on pourra en l'occurrence nommer « fuite des responsabilités » concerne également toute la sphère éducative. On ne doit plus dire « non » à l'enfant, à l'élève ou étudiant non plus du reste.

⁵ Peter Sloterdijk, *Ni le soleil ni la mort*, op. cit., p.351.

*Corps du travailleur usé*¹

Si de tout temps les élites disposent d'espace, de temps, et de temps pour s'occuper de soi, ralentir le cours du temps, s'immuniser contre ses effets ravageurs, rajeunir et vivre de la jeunesse, là ou ailleurs (Tunisie, Maroc ou Thaïlande) le travailleur vit son corps au XIX^e siècle de façon abrupte, sans aucune protection : corps sans espace ni temps, pressurés au travail, travail qui agresse particulièrement son corps : surmenage, accident, intoxication, déformation, cadences, bruit. Le corps de l'ouvrier est un corps travaillé, nous dit Corbin mais c'est un corps contradictoire. Pour les élites et pour les travailleurs eux-mêmes, d'une certaine façon, le corps ouvrier est un corps puissant, un corps de force, d'instinct de sûreté et d'expertise manuelle au détriment de facultés intellectuelles. Ce corps fascine les élites. En même temps, on peut parier que cette admiration se doublait d'un espoir non moins vif d'en tirer grand profit. Cette image de mâle vigoureux masque les journées de douze ou treize heures de travail, l'insalubrité et les nombreux accidents de courroie par exemple, sans compter l'alcoolisme. Si, durant l'ère pré-industrielle et sous l'emprise du catholicisme, le corps doit rendre de l'âme avant de rendre l'âme tout court, à l'ère industrielle, le corps doit rendre de l'argent. Le corps n'est jamais pris pour lui-même ; il est toujours le vecteur de valeurs qui le dépassent : ciel, immortalité, esprit, fortune. En France, il faut attendre 1913 pour que les femmes ne reprennent le travail que 4 à 6 semaines après l'accouchement à la différence de la Suisse, Autriche, Allemagne (dès 1869).

Pour l'ouvrier, il fallait montrer l'endurance à l'effort, à la souffrance, gage de virilité. On apprend aux jeunes à se taire dans les blessures. Les apprentis subissent violence et rites d'initiation. Sur 377 accidents entre 1847 et 1852, 27 le sont d'apprentis de moins de dix ans, 217 d'apprentis de moins de vingt ans² ! Les machines dévalorisent les corps. Niés par les machines par définition insensibles au rythme égal et quasiment sans faille, bruyantes, les corps s'échinent en devenant leurs serviteurs.

« Il convient comme le recommande Alain Cottureau, de prendre en compte les mécanismes de dénégration de l'usure au travail tel qu'ils fonctionnent dans les milieux académiques du XIX^e siècle, sans oublier que le délabrement physique ne constitue pas la seule forme de souffrance éprouvée par le travailleur. L'optimisme

¹ Alain Corbin, « Douleurs, souffrances et misères du corps », in *Histoire du corps*, op., cit, tome II, p.215 et suivantes

² *Ibidem.*, p. 259.

suscité par le désir de ne pas gêner l'industrialisation conduit les experts de la monarchie censitaire...à dénoncer l'exagération des plaintes. À leurs yeux, la plupart des ateliers dont on déplore l'insalubrité sont tout au plus jugés incommodes ; et l'accoutumance de l'ouvrier à la nuisance, notamment olfactive, conduit à minimiser l'inconvénient¹ ».

L'accoutumance précisément, l'ordinaire des contraintes morales et physiques pesant sur la perception et la pratique du corps privé-public, que ce soit celui d'hier ou d'aujourd'hui, aura tendance à brouiller, édulcorer le sens critique au point de percevoir avec difficulté cette culture de séparation dont il est possible de pointer les effets çà et là.

Les corps dociles².

Il serait bien agréable que le corps de l'ouvrier épousât les moindres inflexions de la machine comme on put l'obtenir du soldat avec son arme. Plus profitable serait que son corps jusque-là considéré comme animal devint totalement docile, organiquement docile dans les moindres opérations qui lui seraient requises. On commencerait par quadriller le temps, l'espace, déplaçant sur cette grille ce corps nouveau.

« L'emploi du temps est un vieil héritage », nous dit Michel Foucault, dont nous recevons toute cette démonstration. Il faut régler le temps : « établir des scansion, contraindre à des occupations déterminées, régler les cycles de répétitions³ », ce n'est pas par hasard que se sont, très tôt, retrouvés de tels procédés dans les collèges, ateliers, hôpitaux. « La rigueur du temps industriel a gardé longtemps une allure religieuse⁴ » ainsi en était-il dans les grandes manufactures où l'ouvrier en arrivant devait se laver les mains et offrir son travail à Dieu... En milieu rural, on n'hésite pas à encadrer les nouveaux ouvriers peu au fait du travail en atelier, par des congrégations pour les habituer. « Pendant des siècles, les ordres religieux ont été les maîtres de discipline, ils étaient les spécialistes du temps⁵ ». Ce précieux héritage sera réinvesti moins pour le salut de son âme que pour la discipline. Dans les écoles élémentaires, tout est décompté, cerné au plus près : « au dernier coup de l'heure, un écolier sonnera la cloche et au premier coup, tous les écoliers se mettront à genoux, les bras croisés, les yeux baissés. La prière étant

¹ *Ibidem.*, p. 253.

² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Partie III, chap I, p159 et suivantes, Tel-Gallimard, 1975.

³ *Ibidem.*, p. 175.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*, p. 176.

finie, le maître frappera un coup de signal pour faire lever les élèves¹». L' école laïque substituera la leçon de morale à la prière, le rang à la gémuflexion. « On cherche à assurer la qualité du temps employé : contrôle ininterrompu, pression des surveillants, annulation de tout ce qui peut troubler et distraire ; il s'agit de constituer un temps intégralement utile : « Il est expressément défendu pendant le travail d'amuser les compagnons... de jouer... de manger, dormir, raconter des histoires et comédies »... le temps mesuré et payé doit être aussi un temps sans impureté ni défaut² ». Existe-t-il des changements depuis le XIX^e siècle ? Simple témoignage sans grande valeur démonstrative, mais significative : j'ai moi-même été licencié pour être sorti de mon aire de travail, marquée à la peinture jaune au sol, et pour avoir bavardé avec un collègue en prenant mon casse-croûte³.

Au-delà du temps contrôlé, Michel Foucault distingue ce qu'il appelle « l'élaboration temporelle de l'acte » : comme pour le soldat, où chaque mouvement doit s'inscrire dans une temporalité définie, l'ouvrier sera mesuré dans ses gestes. Chaque tâche confiée sera à l'avance évaluée. Tout retard pourra entraîner réprimandes, représailles, jusqu'au renvoi⁴. On aboutira au travail à la chaîne. Tout le corps se met en adéquation avec la machine ou la pièce à construire dans une économie de gestes, une précision et sûreté de gestes, un enchaînement fluide et parfait. Michel Foucault nomme cette adéquation : *codage instrumental du corps*. Le corps y est décomposé en séries parallèles : éléments du corps à mettre en jeu comme la main droite et éléments de l'objet à manipuler. Une syntaxe se fait jour, ce que les militaires appellent la « manœuvre ». « Sur toute la surface de contact entre le corps et l'objet qu'il manipule, le pouvoir vient se glisser, il les amarre l'un à l'autre. Il constitue un complexe corps-arme, corps-instrument, corps-machine⁵ », aboutissement coercitif d'un pouvoir disciplinaire dans les moindres détails. Il faut extraire du temps, « toujours davantage d'instant disponibles » ; expression qui raisonne étrangement avec « Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau hu-

¹ *Ibidem*, citation de J.B de La Salle, *Conduite des écoles chrétiennes*, note 2.

² *Ibidem*., p. 177 et sa note 2 pour la citation : *Règlement pour la fabrique de M.S. Oppenheim, 1809*.

³ Entreprise Hennequin à Lyon, en 1972, me semble-t-il. Entreprise d'automatisme industriel. J'étais accroupi derrière un compagnon espagnol, quand en me retournant je vis une paire de chaussures vernissées, un bas de pantalon de costume, plus haut, sous l'habit impeccable, le fils du patron, en personne, m'interrogeant sur les raisons de ma présence, hors de l'aire de travail.

⁴ On trouvera de nombreux exemples dans les ouvrages d'Histoire ouvrière. Michel Foucault ne l'évoque pas. J' ai bien connu ces charges de travail qu'il fallait réaliser dans les temps. Il était connu que les conditions de travail étaient pires pour les ouvrières dans le textile. Elles n'avaient même pas le loisir d'aller aux toilettes selon leur besoin.

⁵ *Ibidem*., p. 180.

main disponible » du P.D.G. de la chaîne, autre chaîne, de télévision française, TF1¹. Ainsi, la discipline exacerbée de la caserne-entreprise s'en vient à déborder sur la vie privée, pour en discipliner les espaces : faire qu'espace et temps rapportent le maximum d'argent. Les espaces de logement seront chiches, et le temps disponible sera de préférence occupé par de la consommation qu'elle soit d'achats divers ou d'images achetées par abonnement au moment où le corps se laisse aller dans un canapé d'une grande chaîne de meubles, sans doute produit à la chaîne lui aussi. Le corps défait et las, se fait capter et pour ainsi dire vidanger, formater à une nouvelle grammaire comportementale, langagière, symbolique. L'ouvrière, l'employé sont prêts à revenir au travail sans le moindre esprit contestataire... si possible... La culture de séparation à l'œuvre ne se contente pas de formater le corps, briser toute autonomie, tout lien, toute organicité et circulation des parties, elle en vient, sous l'action précoce de l'école puis de l'entreprise et enfin des entreprises de loisirs comme de logement à asservir tout temps privé et disponible : il ne s'agit pas de réveiller l'humain disponible, le mettre debout par des actions critiques et créatives, l'exciter à des circulations et liaisons nouvelles, mais de l'immobiliser dans une passivité la plus totale, s'abandonnant, obéissant à l'encasernement de son corps et de son esprit, vidé de lui-même. « Le dressage des écoliers doit se faire de la même façon : peu de mots, pas d'explication, à la limite un silence total qui ne serait interrompu que par des signaux...² ». On ajoutera, ce qu'il dit par ailleurs, une codification précise de l'espace, chacun à sa place, face au maître légèrement plus haut, le corps plié durant des heures, sans pouvoir bouger, rivé à la table, rivé au maître, rivé au temps qui presse, sans aucune liaison latérale permise. « La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps dociles ³ », des êtres dociles. Très tôt le corps perd ainsi son autonomie, sa vitalité propre, son rythme propre : l'intelligence se mesure à l'aune de l'obéissance, de la répétition du même : la horde des sous-doués bonne à l'usine et la horde des doués s'en vont clopin-clopant grossir la machine à découper l'humain. Dans le horde chacun se renifle, se surveille et se jauge, gare aux incartades, gare aux erreurs, la compétition est féroce, gare aux humains ! La mise en place de la concurrence et de la compétition entre tous, puisque l'enfant est classé à tout moment, noté toute sa vie, laisse naïvement croire à l'issue victorieuse, à la conquête d'un espace de liberté, la ruse et la débrouillardise faisant le reste. Candide, revenant d'un

¹ Patrick Le Lay, mai 2004.

² Michel Foucault, *ibidem*,, p. 195.

³ *Ibidem*, p. 162.

long séjour chez les Papous en Indonésie, verrait-il des infirmes gouverner, enseigner , alors que dénués de cohérence interne, avec des parties hautement spécialisées et d'autres en friche, sans la moindre maturité parfois, sans la moindre autonomie? « Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le re-compose¹ ». Ce sont ces corps d'humains qui viennent au théâtre en tant que public, en tant qu'acteurs, en tant que futurs acteurs, en tant que passeurs.

¹ *Ibidem.*

Albert à la découverte des Amériques de son corps.

Abandonne ton corps et tes membres, écarte ton ouïe et ta vue,

laisse-toi sombrer en oubliant tout, fonds-toi dans l'indistinct ;

détache-toi de toute intention, laisse aller ton esprit, reste là tout effaré et toutes les choses retourneront à leur fond, elles le feront sans que tu t'en aperçoives. Reste dans cet état de confusion, n'en sors pas jusqu'à la fin de tes jours.

Tchouang-Tseu¹

Albert entre en scène. La scène est vide. Marcel lui a simplement donné la consigne de franchir le rideau du fond de scène, de prendre le temps de le faire, puis de venir jusqu'à nous et de simplement marcher en nous regardant. Albert rentre à toute vitesse. Marcel lui demande de refaire et de s'arrêter trois secondes après avoir franchi le rideau, comme une petite pause, une manière de respirer, prendre son temps avant d'enchaîner. Albert reprend. (Il reprendra plusieurs fois.) Sa main joue timidement avec le rideau. Sa main est comme une marionnette. Son corps apparaît, bien trop vite bien sûr, puis il s'arrête, presque soulagé comme s'il avait accompli un effort surhumain. Il vient à nous en marchant de façon raide. Il ne sait pas poser les pieds. Il ne sent rien de son corps. Il n'en a aucune conscience. Il ne sent pas l'espace autour de lui ni vraiment le sol sous ses pieds, encore moins ce qui peut exister sous le sol, ni l'espace au-dessus ou derrière lui, ni le temps qu'il déroule et étire lui-même en marchant lentement. Son corps transpire cela. Il donne à voir un corps qui se vit fonctionnellement, un corps qui vit dans sa tête, elle-même absorbée en de multiples « pensées ». Pourtant dans le silence, il sent que quelque chose se

¹ Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, p. 113, Allia, 2002.

passe, même s'il tremble de tout son corps, d'être là, seul, sur ce plateau vide, face à nous, qui le regardons intensément en silence.

...

Albert commence à aimer ce silence qui le terrorisait la première fois. Il pose délicatement son pied. Il sent la pression des coussinets sur le plancher. Il déroule son pied. La sensation est agréable. Il a baissé un peu le bassin, pliant très légèrement les genoux afin d'être souple et mobile ; du coup les pieds se posent presque sans bruit. Le corps n'est pas raide. Marcel leur a longuement décrit, exemple à l'appui, (ils ont tous, et lui aussi, les pieds nus) le pied, sa structure incroyable, comme une coupole d'église ou de mosquée, sauf qu'au lieu d'être au ciel et de le représenter, elle est directement sur terre et nous soutient, nous supporte quelque soit le poids. Architecture inversée du corps : le clocher ou minaret sur la coupole.

Albert réfléchit en rentrant chez lui. Qu'est-ce donc que ce corps ? Il s'aperçoit qu'il ne connaît presque rien de lui. Bien sûr il a eu à l'école des cours... Il sait assez bien comment ça marche. Il respire, son cœur bat, il vit. Il se trouve pas mal, il connaît son visage, son sexe bien sûr mais les pieds... ça pue. Quant au dos, au bassin... ? Il n'en a nulle connaissance. Il y a des zones qui n'existent pas. Ça fonctionne, c'est tout. C'est comme les muscles, il fait du sport pour les développer, ça lui semble important et il aime ça, mais la sueur, c'est pas terrible, il s'en passerait bien, ça pue sous les aisselles, il met un déodorant en stick.

Albert réfléchit. « Qu'est-ce que c'est cette histoire de porosité que raconte Marcel ? Un corps qui fait passer : l'air, la nourriture étrangère au corps ; le corps troué, pas une forteresse avec cette hantise des microbes comme dans cette bio de Glenn Gould ou celle de Clément que ma mère m'a fait lire cet été ? »

« Gould est de constitution délicate et sa posture, toujours mauvaise » ; sa mère Florence se demande constamment s'il a trop froid ou trop chaud, s'il mange bien et s'il dort suffisamment ; elle le trouve trop pâle et juge qu'il manque de soleil¹... »

« Tout compte fait, Gould a de la chance, une enfance douillette et heureuse... Gould a besoin d'un environnement protégé pour s'épanouir² ».

« Gould passe la plupart du temps enfermé dans son appartement ou son studio, dans un environnement artificiel qui n'a rien de sain, le cocon dont il a besoin...Il chauffe son appartement et son studio à au moins 27°C, et garde ses fenêtres scellées en permanence pour empêcher l'air frais d'entrer³ ».

« La bonne santé était un état précaire, miraculeux et que menaçait de graves dangers. Il fallait donc en permanence se prémunir contre un monde hostile dans lequel des armées de microbes, virus et autres agents malfaisants guettaient la moindre faiblesse pour partir à l'assaut...Je vivais dans l'angoisse constante des hivers qui apportaient, avec le refroidissement, angines et gripes⁴ ».

« ...Je vivais avec un thermomètre sur la table de nuit, utilisé quasiment chaque jour pour vérifier, à un dixième de degré près, que rien ne menaçait. Le péril venait de partout. C'est pourquoi j'ai largement contribué à vider la pharmacie (que tenait sa mère) ⁵».

Marcel montre au contraire, que loin de ces phobies d'occidentaux peureux de tout, obsédés d'immunité, il faut faire confiance au corps qui organise : la nécessaire immunité et les passages, toute une culture du

¹ Kevin Bazzana, *Glenn Gould, le dernier puritain*, p. 53, Buchet –Chastel, 2005, 2003 pour l'édition Canadienne : *Wondrous Strange : The life and Art of Glenn Gould*.

² *Ibidem.*, p. 55.

³ *Ibidem.*, p. 412-413

⁴ J.Clément, *Plus tard tu comprendras*, p. 233, Grasset, 2005

⁵ *Ibidem.*, p. 237.

passage qui n'est finalement pas la nôtre. Pour nous amuser et sans doute par envie de nous provoquer un peu, il parle des trous de notre corps :

« À bien observer « l'animal humain » il est remarquable de voir combien l'homme est un animal troué. Comme en géologie, on trouvera, suivant les matériaux, un certain nombre de pores de dimensions diverses et un coefficient de porosité très variable.

Il y a des trous visibles :

deux trous pour les organes oculaires,

deux trous pour le nez,

deux trous pour les oreilles,

le trou de la bouche,

le trou de l'anus,

le trou du sexe.

Il y a des milliards de trous quasiment invisibles que sont les pores de la peau.

En interne on trouvera divers parois dites épithéliales dont la nature est de FAIRE PASSER un corps étranger de l'autre côté de la paroi comme l'oxygène contenu dans l'air ou à l'inverse le gaz carbonique contenu dans les veines et le sang vicié ; passage des aliments transformés en liquide nommé *chyme intestinal* libérant de l'autre côté de la paroi dite *épithéliale*, des molécules susceptibles de nourrir les cellules du corps humain. Ces cellules se chiffrent par milliards de milliards, que ce soit pour la croissance, l'activité ou la régénération. On pourrait également dans cet ordre d'idées, citer le foie, les reins, le placenta qui tous jouent un rôle filtrant. La peau elle-même agit comme une membrane protectrice filtrant les rayons du soleil et rejetant de la sueur. Et surtout il y a toutes les membranes cellulaires qui usent de quantité de passages pour se nourrir, se multiplier, rejeter.

Dans les chapitres qui suivront en biologie et physiologie nous aurons l'occasion de revenir sur quelques-uns de ces organes et parois épithéliales autant que membranaires.

En regardant de près notre dessin humoristique de l'homme, nous pouvons découvrir que les orifices du corps ont des fonctions souvent double ou triple :

LE NEZ reçoit de l'air, reçoit les odeurs et rejette le gaz carbonique comme les sécrétions nasales en cas de rhume.

LES YEUX reçoivent des photons et donnent des regards de nature extrêmement complexe.

LA BOUCHE reçoit des aliments qu'elle transforme à son niveau par la mastication des dents, la salive et la langue, mais elle peut recevoir tout objet mis à son contact comme pour le bébé ou la langue d'un partenaire amoureux voire son sexe. En retour la bouche peut rejeter ce qui fut avalé (vomissement), rejeter la salive en crachant comme le font certaines populations de façon fréquente. La bouche enfin émet des sons, des paroles transmises, communiquées à des destinataires.

LE TROU URINAIRE chez l'homme ou la femme évacue l'urine accumulée dans la vessie.

LE TROU GÉNITAL chez l'homme est le même que l'orifice urinaire : le sperme en sort autant que l'urine, mais non en même temps. Chez la femme, le VAGIN reçoit le sexe de l'homme et reçoit l'enfant (mais dans le sens inverse) au terme des 9 mois (voire moins) de grossesse.

LE TROU DE L'ANUS évacue le fecès de l'intestin suite à l'opération de digestion et peut éventuellement recevoir un sexe mâle.

LES OREILLES reçoivent les sons et contrôlent l'équilibre du corps.

LES PORES de la peau excrètent la sueur soit jusqu'à 12 litres par jour.

Tous ces « trous » du corps humain sont des lieux de passage, mais aussi semble-t-il des lieux de transformation : le nez réchauffe et fait office d'un premier filtre pour l'air inspiré, les yeux transforment les photons, inversent l'image, la bouche opère une pré-digestion et vocalise des sons.

Ces passages sont doubles, à double sens hormis les oreilles qui reçoivent, mais n'émettent rien.

Il y a donc en Albert un **homme troué**, un homme d'*échange permanent* par l'ensemble des trous du corps. Ces échanges sont non seulement à double sens très souvent, mais aussi de natures diverses voire incomparables : qui ne peut être comparé. Quel rapport y a-t-il entre un regard et une réception d'images ?

L'homme troué est un être *poreux* en relation continue avec le monde environnant soit en interne soit en externe.

Si l'homme doit se défendre de toutes sortes d'agressions et *s'immuniser* contre celles-ci, en retour il est un corps de passages non moins vitaux pour lui : il reçoit autant qu'il donne par tous les trous de son corps ; c'est un être comme tous les organismes vivants, nécessairement **relié**. On pourrait même dire que l'homme troué se déplace et vit au sein d'un réseau de tissus divers comme dans un continuum organique dont il fait partie, historiquement, biologiquement, socialement. Ce foisonnement extraordinaire de relations de toutes les façons possibles pourrait faire craindre à la perte d'autonomie ou d'identité dans une fusion des organismes vivants, il n'en est rien : la richesse incommensurable des variétés du monde vivant et à l'intérieur d'une même espèce démontre le contraire. **Passage n'est pas fusion**, les êtres vivants sont membranaires et établissent des barrières moins pour se défendre qu'affirmer, créer une entité propre. **Immunologie et porosité sont dès lors les deux faces de la même pièce qu'est la vie**. Il est impossible de les séparer au risque de provoquer dans un cas comme dans l'autre la mort ou l'atrophie de l'être vivant. »

Albert était un peu abasourdi et relisait les notes qu'il avait prises. Tout cela paraissait si simple, presque évident. Comment n'y avoir pas songé ? Pourquoi, à l'école, ne pas avoir eu une telle présentation ? Marcel se trompait-il ? Après tout ce n'est qu'un prof de théâtre ! Albert était bien décidé à connaître son corps à l'instar des musiciens qui connaissent parfaitement leur instrument. Albert partirait donc en expédition comme Christophe Colomb à la découverte des Amériques, Albert à la découverte des Amériques de son corps !



« Momo », Quentin et Sébastien en improvisation, juin 2005 à Créteil, Conservatoire Marcel Dadi.

Photo de François Bugaud.

AUX sources du passage.

La plupart des réactions intracellulaires ont lieu en milieu aqueux .
La vie sur cette planète a commencé dans l'océan et cet environnement
primitif a marqué à tout jamais la chimie des êtres vivants.
Molecular Biology of the cell¹.

¹ MBC, op. cit., p. 41.

Les nénuphars de l'étang. Il était une fois...

Si nous prenions la biologie comme un nénuphar dans un étang. (Nous pouvons l'entendre comme né-nu-phar de l'étang selon une méthode bien rôdée par J.P.Brisset¹). Un nénuphar orne l'étang par sa beauté, mais il n'est pas l'étang et ne représente nullement l'étang. Il fait partie de l'étang et concourt à la vie de l'étang. Il y a des étangs sans nénuphars. Ils sont un peu ternes, on dirait de grandes mares. Les étangs à nénuphars ont une lumière particulière, l'éclat des fleurs au ras de l'eau, la vivacité de l'aplat vert des feuilles rondes font la splendeur des étangs. Monet ornait les bassins de son célèbre jardin de variétés de nénuphars. On oublie dans cette admirable flottaison les tiges souples et sinueuses qui s'enfoncent dans les eaux obscures et la vase : la beauté n'est pas sans fond ni marais.

Ainsi, la biologie, tel le nénuphar, n'a aucune prétention d'expliquer les marais de la vie ni de les représenter. Il s'agit dans notre petite entreprise du montage de la *Figure de porosité membranaire* non de lui trouver une caution scientifique inaltérable, un label de sérieux inoxydable, mais d'éclairer notre propos en variant les angles d'attaque, fournir les matériaux d'une fable. La biologie sera aux marais de la vie ce que sont les nénuphars aux étangs. Et puisque nous voulons orner pour ainsi dire notre enquête sur la culture de passage par ce qu'en disent les biologistes sur les passages de la nature comme du passage à la vie et à ses développements, nous n'offrirons pas une moitié de nénuphar, ou seulement la tige ou la fleur, sans prétendre servir une colonie de nénuphars. Nous nous croyons tenus d'offrir un nénuphar entier, racines comprises, obéissant à la logique propre du nénuphar, à son étant en quelque sorte.

Nous estimons sans doute à tort que plus nous creuserons en détail les données de la porosité moléculaire, plus nous dégagerons des principes à l'œuvre dans le *bios*, principes dont nous voulons voir s'ils peuvent devenir des métaphores efficaces pour penser le corps en jeu. Comment le ferions-nous en évoquant des généralités ou propos tronqués, sorte de propos chambre à air sur des processus complexes ? Philosophe expérimenté nous pourrions tenter notre chance et nourrir l'image de toute une réflexion sous-jacente. Nous ne sommes en rien philosophe, mais par métier nous avons comme les latins la fâcheuse manie d'observer et d'ausculter. Nous voulons observer, écouter pour enrichir et nuancer notre approche d'un phénomène pour en retour étoffer notre outillage métaphorique sur la porosité membranaire. Telle est clairement notre ambition, notre rapt de la nature.

¹ J-P Brisset, 1813-1919, militaire, professeur de langues, commissaire de surveillance administrative aux Chemins de fer, cet écrivain étonnant dans le droit file de Jarry disloquait la langue avec un brio étourdissant. Il faisait l'admiration de Marcel Duchamp, Max Jacob, Jules Romains, André Breton... On doit à Marc Décimo la publication complète de ses œuvres, aux Presses du réel, en 2001.

Redisons-le, il ne s'agit pas d'expliquer les passages intenses chez les acteurs par des passages de cellules, comme l'étang par le nénuphar, mais de chercher en quoi nos propres nénuphars pourraient enrichir les étangs très particuliers que sont nos jeux de théâtre, et conjointement vérifier la pertinence des principes dégagés, nous servir des processus biologiques dont nous mesurerons l'extraordinaire simplicité- complexité, pour enrichir notre approche des processus en jeu dans celui du je/jeu hominien. De ce point de vue, le détour de la biologie s'avère plutôt un garde-fou contre les idées-chambre-à-air ! Ce faisant les processus complexes nous serviront de fiction très riche pour approcher **analogiquement** les processus d'échange et de passage du théâtre au moins au niveau du jeu de l'acteur et de son espace ainsi planté entre les hommes. Grotowski disait qu'on ne fait pas de théâtre avec des généralités, en biologie non plus. De riches observations nous gardent de ces généralités oiseuses, nous permettant d'aborder d'autres phénomènes d'une tout autre nature, mais liés, avec une palette de couleurs, une variété sans commune mesure plutôt qu'avec des raccourcis comme un nénuphar décapité, déraciné. Qu'on nous pardonne alors d'exposer par le détail, bien que très synthétiquement, ces processus biologiques et physiologiques.

Nous ouvrons le livre le plus proche et le plus loin de nous¹ : notre corps.

On gagnera à consulter voir lire l'annexe au tome III pour comprendre les explications des biologistes comme ils le font eux-mêmes en préambule de leurs ouvrages. Des notions fondamentales y sont données, certes sèchement, sur la cellule, les électrons, leur position, les forces faibles, covalence, énergie, métabolisme, photosynthèse, immunité, notions auxquelles nous faisons constamment référence. Pour des raisons de mise en page et parce qu'il s'agit le plus souvent d'une synthèse, nous ne citons pas toujours les données biologiques, mais toutes sont issues principalement des trois manuels de biologie de chercheurs américains traduits par Flammarion² et De Boeck³. La provenance des schémas est clairement indiquée. Les synthèses plus techniques sont présentées sous forme de pavés grisés.

¹ Si les musiciens connaissent parfaitement leur instrument, combien de comédiens connaissent le leur, s'y intéressent ? Beaucoup n'hésitent pas à traverser les mers pour suivre un stage réputé ou un maître censé apporter la méthode alors que nous portons en nous le premier maître. Certes encore faut-il questionner l'auscultation physiologique, biologique, neurobiologique de notre corps. Le savoir physiologique en tant que tel n'apporte pas grande chose, sinon le respect de l'instrument ? Les sportifs de haut niveau semblent en profiter pour pousser la machine...l'interrogation seule compte vraiment. Questionner et s'étonner. Tresser ce questionnement au sein du questionnement sur le théâtre.

² Molecular Biology of the cell, (MBC), de Bruce Alberts, Dennis Bray, Julian Lewis, Martin Raff, Keith Roberts, James D. Watson, 1983-89, 1986-1995 pour l'édition Française à Médecines-Sciences, Flammarion.

³ N.A. Campbell, *Biology*, 1993, USA, 1995 pour la traduction en Français par les Éditions du Renouveau, Québec ; Marrieb, *Anatomie et Physiologie Humaine*, De Boeck, 1993.

I.

Un chemin original



Les manifestations de la vie, ce qu'on appellera le *Bios* restent un sujet d'étonnement, au vrai plus exactement de sidération.

Comment diable ce qu'on nomme commodément la « nature » se débrouille-t-elle ? Comment se débrouille-t-elle pour à la fois permettre à chaque espèce vivante de grandir, évoluer, se distinguer et faire passer quantité d'éléments qui lui sont étrangers ? Prodige ! Comment cela a commencé et comment cela s'est perpétué malgré l'extrême complexification des inventions de la dite « nature » avec l'espèce animale de l'homme par exemple ?

Puisque le corps de notre jeune comédien est composé de milliards de milliards de cellules et que la vie a commencé par la cellule, la création de la membrane, pourquoi ne pas aller voir comment la nature s'est débrouillée, il y a près de trois milliards d'années ; voir la cellule telle que nous pouvons l'observer aujourd'hui ?

De même que l'observation des oiseaux fournit de très précieux renseignements et conduit à de nombreuses innovations en aéronautique comme l'observation de la nature en général pour quantité d'autres domaines, science en plein développement, de même l'observation du premier des constituants de notre corps et de quelques organes pourraient bien nous permettre à tous les niveaux d'innover en matière de porosité et d'équilibre entre l'immunitaire et la porosité. Nous nous cantonnerons à la biologie, à la physiologie et au corps double de l'acteur. Notre questionnement portera sur la possibilité ou non d'arriver à sentir immédiatement la scène avec la puissance de l'animal ; comment se présente-t-elle au moment même où il joue, avec ses partenaires, sa lumière, ses décors, le public du jour, afin de jouer en fonction de ces données-là ? Comment être **là**, non comme prédateur, mais en alerte, comme un **éveillé** qui observe et sent tout, se nourrit de ce qu'on peut bien nommer *l'altérité* et la régurgite à sa manière, le tout à des vitesses affolantes ? Peut-être l'observation attentive des biologistes et physiologistes nous aidera à construire de nouveaux outils pour penser cette porosité même si nous savons combien ces outils resteront éphémères et dérisoires face aux prodiges de la vie ? Ouvrons donc en nous-mêmes, acteurs, le livre de la vie.

A. Ce dont nous sommes faits.

La brique de la vie : la cellule

Si notre jeune Albert, auscultant le livre de son corps, prenait d'aventure un microscope électronique à balayage, il découvrirait, au-delà de ses organes, des circulations de toutes sortes, quelque chose de très petit dans ses muscles, ses parois : la cellule. Les biologistes lui expliqueraient que son corps est composé de milliards de cellules apparues il y a plus de 3 milliards d'années, qu'elles existaient bien avant l'homme qui est l'un de ses assemblages complexes et qu'elles constituent la brique de la vie et que peut-être nous gagnerions à les observer parce que la nature pourrait bien y avoir déposé des principes qui perdurent et qui ont régi, marqué, imprégné l'ensemble des êtres vivants comme des plantes. Comment est-on arrivé à ce que nous sommes, êtres vivants complexes ?

Si on considère qu'il s'est écoulé depuis l'origine de la terre soit 4,6 milliards d'années, il faut attendre un milliard d'années pour avoir, pense-t-on, les premières cellules à activité de photosynthèse¹.

Pour les biologistes, les premiers êtres vivants auraient été des Bactéries primitives : cellules sans noyaux appelées *procaryotes*, cellules extrêmement résistantes, évoluant depuis maintenant 3,5 milliards d'années, contribuant à modifier la Terre et y régnant seules durant plus de deux milliards d'années avant l'apparition de cellules à noyaux comme les *eucaryotes*. « Les procaryotes dominent encore la biosphère et dépassent tous les *eucaryotes* réunis » nous rappelle Cambell dans son traité de Biologie². Abondance et omniprésence sont telles qu'une seule poignée de terre ou simple bouche humaine contient à elle seule plus de bactéries qu'il n'a jamais existé d'êtres humains depuis l'origine sur cette boule de Terre. Ils sont partout où la vie existe, dans une diversité inimaginable, très supérieure aux eucaryotes. S'ils disparaissaient, ce sont les quatre autres règnes du vivant qui périraient : Végétaux, Mycètes(champignons), Animaux, Protistes (bactéries à noyaux donnant naissance aux *eucaryotes*) sans qu'ils en soient affectés. Cela laisse rêveur... Les cellules procaryotes exclusives au règne des *Monères* du

¹ Voir au Livre II en annexe.

² In *Biologie* Campbell, chap 25. Les procaryotes et l'origine de la diversité métabolique. p.515. De Boeck.UNIVERSITÉ.1993. U.S

grec *monèros* « simple » comprennent les bactéries et Cyanobactéries (dites Algues bleu-vert). Les eucaryotes composent les organismes des quatre autres règnes : Protistes (du grec *prôtos* premier), Végétaux, Mycètes, Animaux. Mais pour en arriver là, il a fallu au départ que se mettent en place **quatre mécanismes primordiaux** :

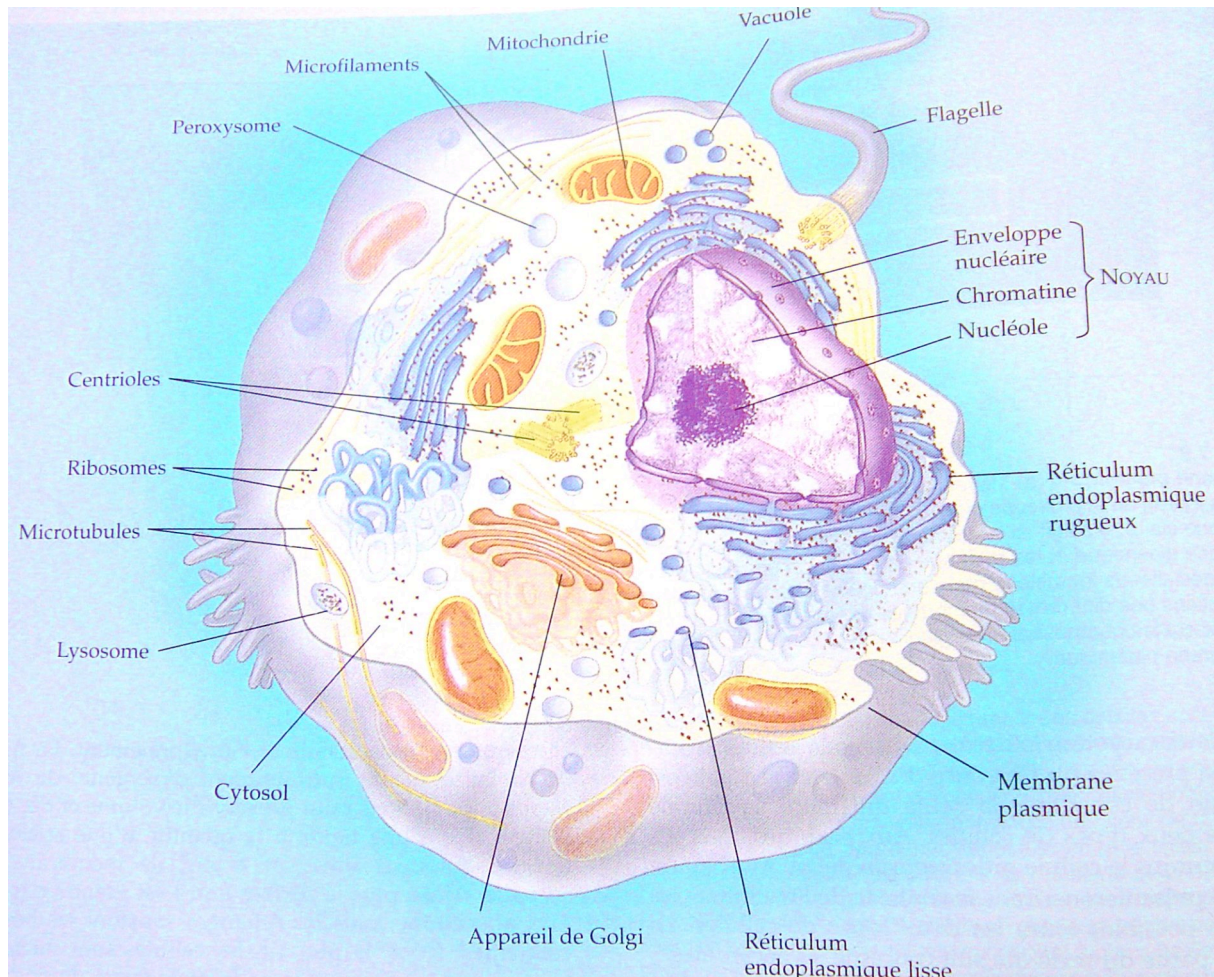
1. s'associer,
2. catalyser pour produire des molécules indispensables au mécanisme 1 comme 3.
3. copier, répliquer, reproduire les trois mécanismes,
4. isoler, et ce, en dépit de l'absence d'oxygène et de conditions de vie sur terre véritablement terribles : éruptions volcaniques considérables, éclairs, pluies acides torrentielles, pas de couche d'ozone pour absorber les ultraviolets, atmosphère avec ammoniac ou méthane.

Ces mécanismes ont pu se mettre en place avec le TEMPS... Beaucoup de temps. En mélangeant des gaz tels que CO₂, CH₄, NH₃, H₂ chauffés en présence d'eau et stimulés par une étincelle électrique ou rayonnement ultraviolet, on obtient de petites molécules organiques telles que des *acides aminés*, des *sucres* et *pyrimidines* nécessaires à la fabrication des *nucléotides*.

La première association aura été celle de molécules organiques simples : acides aminés et nucléotides donnant des *polymères* connus sous le nom de *polypeptides* soit les **protéines** *, ou *polynucléotides* soit l'ARN puis l'ADN essentiel à la **réplication** alors que les protéines sont essentielles à la **catalyse** (processus d'accélération d'une réaction chimique) y compris les catalyseurs spécialisés dans la réplification des polynucléotides, appelés *enzymes* (protéine qui catalyse une réaction chimique spécifique). Bien sûr les uns auront besoin des autres. Mais pour copier (réplication) il faut pouvoir **isoler** afin de créer des *matrices*. Sans isolement tout appartient à tous : rien ne se différencie jamais ; aucun processus spécifique ne se met en place : tout reste étale dans un partage total et généralisé. C'est le **quatrième principe** fondamental, sans quoi nulle vie, telle que nous la connaissons, n'existerait, nulle évolution, nulle adaptation. Cet isolement fut

* Les protéines sont des molécules (les plus complexes que l'on connaisse) dites polypeptides, soit des polymères : associations de molécules organiques simples telles que les acides aminés et les nucléotides. Vingt acides aminés constituent les matériaux de construction universels des protéines. Les protéines particulières appelées enzymes , accélèrent de façon sélective la vitesse des réactions chimiques dans les cellules. D'une manière générale, les protéines soutiennent les tissus, emmagasinent et transportent des substances,transmettent des messages d'un point à un autre de l'organisme, produisent des mouvements, défendent l'organisme contre des substances étrangères. In *formations de Campbell et Biologie Moléculaire-Flammarion, troisième édition.*

obtenu par la création de la **membrane**, peut-être une des premières créations dues à l'association de certaines molécules et premières copies.



Cellule animale. Schéma représentant les caractéristiques structurales les plus répandues dans les cellules animales. Campbell¹.

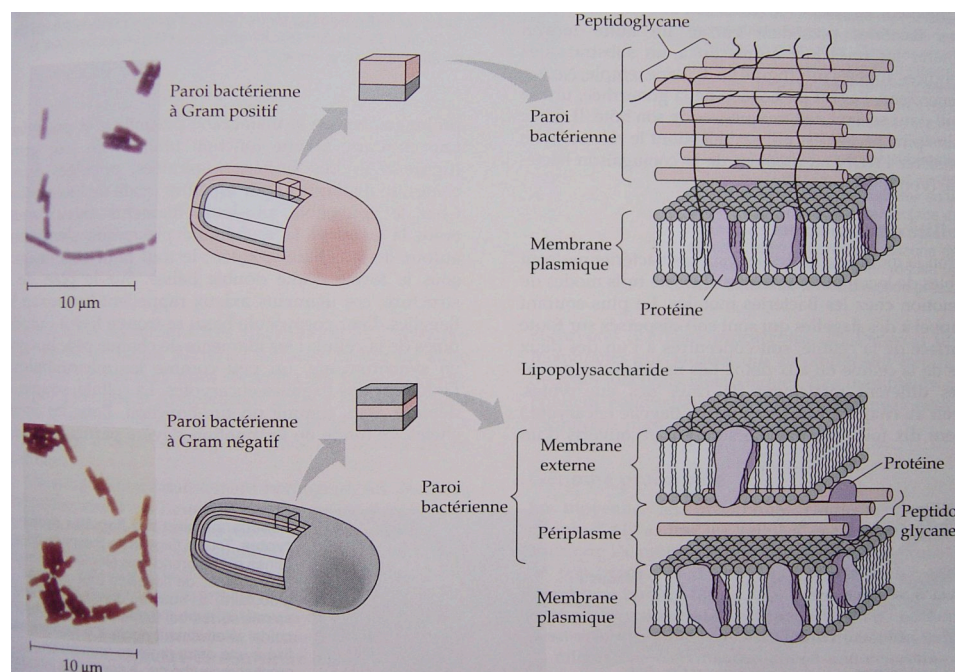
La membrane autorise la **cellule** parce qu'elle protège, isole des processus catalytiques et reproductifs. Nous examinerons ultérieurement la composition et les fonctions diverses de la membrane. Retenons qu'il serait tout à fait simpliste d'imaginer celle-ci comme une paroi de caoutchouc, souple, inerte, isolant la partie interne de la partie externe comme un vulgaire boyau de roue de vélo. Si elle isole, elle **relie** tout autant l'intérieur à l'extérieur, instruisant des passages et modes de passages extrêmement élaborés en vue de :

- la survie de la cellule : se nourrir.

¹ Campbell, op.cit., p. 124.

- catalyses à produire par des protéines soit en son sein soit en interne dans la cellule.
- la reproduction de processus chimiques complexes et reproduction tout court de la cellule et de ses composants.

Les premières cellules dites procaryotes ou bactéries, bien que sans grande organisation interne, au point que pour créer des zones spécialisées et accomplir bon nombre de fonctions métaboliques, la paroi plasmique de la membrane soit obligée de s'invaginer, sont redoutablement équipées pour résister en raison d'une paroi bactérienne autour de la membrane plasmique comme nous le montre le schéma ci-joint :



Procaryotes. Campbell¹. « Presque tous les procaryotes ont une paroi bactérienne autour de leur membrane plasmique. Cette paroi maintient la forme de la cellule, lui assure une protection mécanique et l'empêche d'éclater si elle se retrouve dans un environnement hypotonique ».

Dans la compétition aux matières premières, l'emportent largement les cellules capables d'obtenir rapidement de l'énergie ou d'utiliser directement les atomes de carbone et d'azote à partir de l'atmosphère. Cet accès direct fut obtenu d'une façon extraordinairement astucieuse : des cellules s'adjoignirent d'autres cellules spécialisées telles les *mitochondries* leur offrant le gîte et le couvert. C'est ainsi que les cellules eucaryotes devinrent les premières *cellules d'association de fonctions diverses en symbiose sous*

¹ Campbell, op.cit., p.516-517.

le même toit c'est-à-dire, délimitées par la même membrane plasmique dont nous donnons ici une rapide description :

Éléments de la cellule.

On se reportera à la figure, supra, page 91.

Taille : Celle-ci dépend en partie de la fonction et du type de cellule. Les cellules eucaryotes sont dix fois plus grandes que les cellules procaryotes.

Cytoplasme : toute la région comprise entre la membrane qui entoure la cellule et celle qui entoure le noyau nucléaire.

Cytosol : matière semi-liquide, d'une certaine viscosité, dans laquelle baignent les différents organites de la cellule. Le cytosol comprend environ 85 % d'eau, des glucides, lipides, protéines et diverses sortes d'ARN.

Noyau : celui-ci contient la plupart des gènes qui régissent la vie de la cellule. Le noyau est entouré d'une **enveloppe nucléaire** comprenant deux *membranes* dont la face intérieure de celle interne est étroitement associée à une couche de protéines qui pourraient préserver l'organisation du matériel génétique. L'enveloppe nucléaire comporte des pores intervenant dans la régulation des transferts de matières entre le noyau et le cytoplasme. À l'intérieur du noyau, on trouvera des **chromosomes** composés d'ADN et de protéines dont le nombre varie selon les espèces d'eucaryotes. La cellule humaine en contient 46 hormis les cellules sexuelles. Le noyau enfin régit la synthèse protéique dans le cytoplasme par l'intermédiaire d'un messenger moléculaire : l'ARN m dit **ARN messenger**, synthétisé dans le noyau selon les directives de l'ADN.

Ribosomes : ce sont des organites qui assemblent les protéines conformément aux codes génétiques. Ils sont par milliers dans une cellule procaryote et par millions dans une cellule eucaryote hépatique humaine. Il existe des ribosomes *libres* et des ribosomes *liés*¹. Les premiers produisent des protéines qui agissent à l'intérieur du cytosol tandis que les seconds synthétisent des protéines destinées à des *organites membraneux* ou à l'exportation. Sans entrer dans le détail, signalons que le ribosome joue un rôle capital dans la traduction du message génétique.

¹ Les cellules de **pancréas** ou d'autres **glandes sécrétrices d'enzymes digestives** comportent une forte proportion de ribosomes liés.

Réseau intracellulaire de la membrane. Il existe, en dehors de la membrane externe dite plasmique, plusieurs sortes de membranes au sein de la cellule. Les cellules eucaryotes ont des besoins immenses qui commandent une organisation structurale particulière. Par voie de conséquence, elles possèdent des membranes internes qui divisent, telles des cloisons vivantes, la cellule en compartiments de telle sorte que des processus chimiques incompatibles peuvent ainsi se dérouler simultanément dans la cellule. Ces cloisons ne sont cependant pas des parois inactives d'où notre terme de « cloison vivante ». Beaucoup d'enzymes sont enchâssés dans leurs parois, participant directement au *métabolisme* (ensemble des réactions biochimiques d'un organisme). Les biologistes considèrent que « **les diverses membranes occupent une place fondamentale dans l'organisation complexe de la cellule¹** »

A l'intérieur de la cellule, les membranes sont liées de deux façons : soit elles sont en continuité les unes les autres, soit elles s'échangent des portions par l'intermédiaire de vésicules mobiles (sacs membraneux). À noter que la composition moléculaire et l'activité métabolique, l'épaisseur peut varier à plusieurs reprises au cours de la vie d'une cellule.

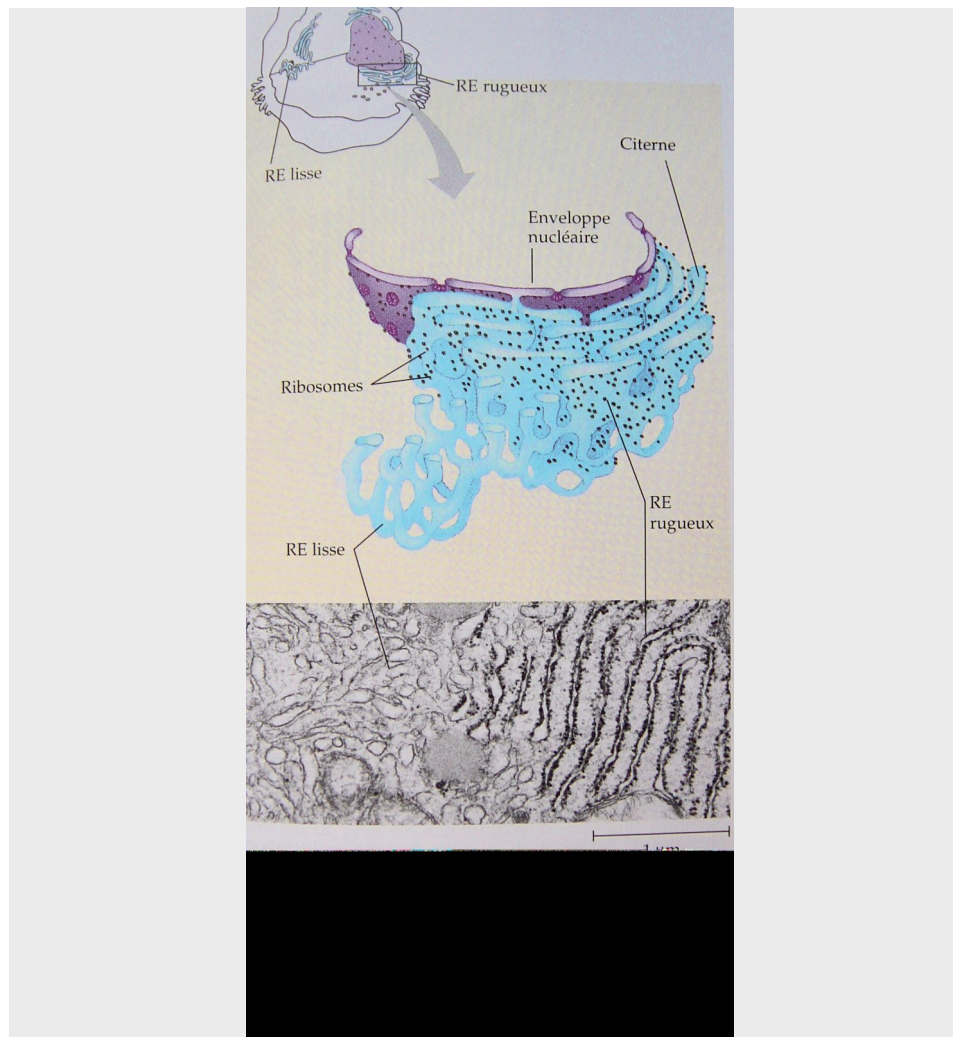
Le réseau intracellulaire de membranes se compose de :

- L'enveloppe nucléaire,
- Le réticulum endoplasmique,
- Les lysosomes,
- Vacuoles
- Membrane externe plasmique liée aux précédentes.

Réticulum endoplasmique (RE). Il existe deux réticulum : l'un lisse et l'autre dit rugueux. L'ensemble forme un *labyrinthe membraneux* très étendu puisqu'à lui seul il représente plus de la moitié de toute la substance membraneuse de la cellule eucaryote. Le réticulum (terme latin qui signifie « réseau ») endoplasmique (qui signifie à l'intérieur-*endo-* du cytoplasme) comprend un réseau de tubules et de sacs membraneux appelés *citernes* qui isolent du cytosol le contenu des citernes et du fait de sa continuité avec l'enveloppe nucléaire, communique avec l'espace entre les deux membranes de l'enveloppe nucléaire.

¹ Campbell, op. cit., p. 123.

Le *RE lisse* participe à divers processus métaboliques dont la synthèse des *lipides*, le métabolisme des *glucides* ainsi que la détoxification des médicaments, des drogues et poisons. Les enzymes du *RE lisse* jouent un rôle très important dans la synthèse des graisses, des *phosphoglycérolipides*, des *stéroïdes* et autres lipides. Parmi les stéroïdes produits, on compte les hormones sexuelles des Vertébrés. On ne sera donc pas surpris de trouver dans les cellules des ovaires ou testicules une grande quantité de *RE lisse*, montrant au passage que l'organisation structurale de la cellule dépend largement de sa fonction. De même dans le foie, on trouvera un rôle important des *RE lisses* compte tenu de leur rôle dans le métabolisme des glucides ou dans celui de la détoxification. Celle-ci se fait par neutralisation de la toxicité de certaines substances par ajout de groupements hydroxyles qui augmentent la solubilité des substances toxiques et facilitent donc leur élimination. La surconsommation d'alcool ou drogues entraîne une prolifération des *RE lisse* autorisant une certaine accoutumance et obligeant la personne intoxiquée à augmenter chaque fois la dose pour obtenir le même effet. Dernier exemple : dans les muscles les *RE lisses* extraient du cytosol des ions calcium (cf chapitres suivants sur ces termes) et les accumulent dans ses citernes. Lors d'un influx nerveux stimulant les cellules musculaires, le calcium emmagasiné retransverse la membrane du *RE lisse*, pénètre le cytosol et déclenche la contraction musculaire.



Réticulum endoplasmique. Campbell.

Réticulum endoplasmique rugueux : Il est dit rugueux à cause des ribosomes qui lui sont accolés en surface. Cette association confère la particularité à ce réticulum de pouvoir produire des protéines dites de sécrétion comme par exemple les anticorps sécrétés par les globules blancs ou protéines sécrétées par le pancréas. Les protéines sont d'abord synthétisées par les ribosomes liées au réticulum. La chaîne polypeptidique synthétisée pénètre la membrane du RE sans doute par les pores, et entre dans la citerne puis à l'aide d'enzymes enchâssés dans la membrane du RE devient une *glycoprotéine* que la membrane du RE isole des autres protéines produites par les ribosomes libres. Les protéines sécrétées quitteront le RE par voie de *vésicules de transition*, sorte d'emballage protecteur et membraneux.

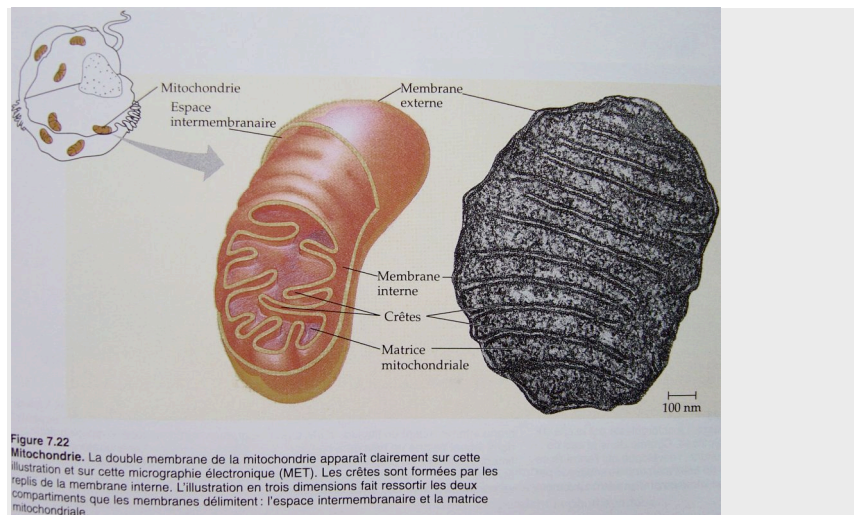
¹ Campbell, op.cit., p. 129.

Autre fonction du *RE rugueux* : la capacité de faire proliférer sa membrane et de transférer ce nouveau matériel à d'autres organites comportant des membranes sous forme de vésicules de transition.

Appareil de Golgi. L'appareil de Golgi peut se comparer à un véritable centre de fabrication, d'affinage, entreposage, triage, expédition. Bien des vésicules de transition sortant du RE s'y dirigent. *L'appareil de Golgi* se compose de saccules empilés et aplatis, entourés d'une membrane. Autour de *l'appareil de Golgi* gravitent de nombreuses petites vésicules entourées d'une membrane et qui transportent des matériaux entre *l'appareil de Golgi* et les différents compartiments de la cellule. *L'appareil de Golgi* présente deux pôles : une face *cis* et une face *trans* faisant office de réception et pour l'autre d'expédition. Les petites vésicules de transition avec leur contenu incorporent la membrane des saccules, s'y fusionnant tandis qu'à la face *trans* s'y détachent des vésicules de sécrétion qui s'acheminent vers d'autres sites. Naturellement les contenus acheminés subissent avant de sortir une ou des modifications dues aux enzymes de l'appareil de Golgi au cours des différents saccules traversés.

Lysosomes. Les lysosomes sont des *sacs membranoux* remplis d'enzymes hydrolytiques qui font office de recycleurs de matière organique intracellulaire en un milieu acide. Les enzymes autant que la membrane sont produites par le RE rugueux puis terminés dans l'appareil de Golgi. Par le biais des *lysosomes*, la cellule se renouvelle sans cesse. C'est ainsi qu'une cellule hépatique humaine recycle la moitié de ses macromolécules chaque semaine.

EN RÉSUMÉ que ce soit par contact direct ou par fusion, tous les constituants membranoux de la cellule sont liés, y compris la membrane plasmique qui croît par fusion de vésicules formées dans le *réticulum endoplasmique* et *l'appareil de Golgi*.



Mitochondrie. Campbell¹, « La double membrane de la mitochondrie apparaît clairement sur cette illustration et micrographie électronique ».

Mitochondries. Les mitochondries dont nous voyons ici la configuration sont le siège de la *respiration cellulaire* : processus *catabolique* (le catabolisme désigne, dans une cellule, les réactions catalysées par des enzymes au cours desquelles des molécules complexes sont dégradées en molécules plus simples avec libération d'énergie). Les *mitochondries* extraient de l'énergie des glucides et lipides, exploitant les ressources du milieu où vit la cellule. Leur nombre dépend de l'activité métabolique de la cellule.

Les *mitochondries* sont entourées d'une enveloppe composée d'une double membrane comme on peut le voir sur la figure présentée. Une membrane externe lisse et une membrane interne créent un espace matriciel. Les crêtes de la membrane interne multiplient la surface consacrée à la respiration cellulaire : autre exemple de corrélation entre la structure et la fonction. Il existe un espace entre les deux membranes. Ces deux espaces dits *sous-compartiments* contiennent des protéines différentes. Pour réaliser la production d'ATP donc d'énergie, les *mitochondries* importent du cytosol la plupart des protéines dont elles ont besoin pour ce faire. Les auteurs de *Biology Molecular of the Cell* (publié chez Flammarion et déjà cité) estiment que puisque chaque protéine doit atteindre l'organite particulier situé dans l'espace matriciel, ou dans les membranes suivant leur rôle et tâche respective (un grand nombre de protéines est utilisé pour l'importation elle-même et pour la production d'ATP) il s'agit là d'un « exploit remarquable impliquant

¹ Campbell, op.cit., p. 135.

la translocation sélective des protéines à travers plusieurs membranes successives pour finir à l'endroit approprié.

Cytosquelette C'est un ensemble de fibres dans tout le cytoplasme visant à soutenir mécaniquement la cellule comme à conserver sa forme. Le *cytosquelette* tient tout à la fois d'ossature et de musculature permettant contractions, mobilité, comme voies ou « monorails » sur lesquels voyagent les vésicules plasmiques.

Nous l'avons vu pour le *cytosol*, l'eau est dès le départ un acteur prépondérant et déterminant de la vie sur cette Terre aussi bien pour son apparition que pour son maintien, voire extinction. Ce n'est par hasard si les chercheurs fouillent désespérément le sol et sous-sol de Mars. L'eau est la condition préalable au développement de toute vie. Il ne saurait donc y avoir de passage, de liaisons, associations puis plus tard de porosité membranaire sans l'eau, de sorte qu'il eut été pour le moins léger de ne pas offrir une synthèse sur la nature moléculaire de l'eau expliquant en quelque sorte cette prépondérance.

L'eau de l'indistinction, agent de porosité.

Tous les organismes ont été conçus autour des propriétés uniques de l'eau
Molecular Biology of the cell¹

L'eau fascine les humains depuis toujours. Abondante en certains pays, nul n'y fait attention. Elle apparaît comme un produit naturel allant de soi servant aussi bien aux entreprises, qu'au transport fluvial, à l'agriculture ou besoins domestiques. Rare pour d'autres, elle devient un bien infiniment précieux.

Nul ne saurait se passer de l'eau. Des « troupes » d'humanoïdes rosés déferlent chaque été sur toutes les côtes maritimes durant la période des congés tandis que d'autres pêchent ou s'ingénient à acheminer l'eau dans les champs ou rizières.

Symbolique ou utilitaire, la vie sur terre ne semble pas pouvoir se vivre et se concevoir sans eau et pour cause : l'eau constitue 70 % du corps humain,

¹ MBC, op. ct., p. 42

70 à 95 % de la cellule, 3/4 de la surface terrestre et c'est dans l'eau qu'est apparue, il y a 3 milliards d'années environ, la vie.

En ce qui nous concerne, nous verrons qu'il ne saurait y avoir de passage au travers de la membrane de la cellule ou de la paroi épithéliale des poumons ou des intestins par exemple, sans l'eau. Celle-ci est, on le verra à propos de la membrane, étroitement liée à la question des transporteurs de vie que sont les *canaux ioniques* et pour ce qui nous concerne ici, les canaux hydriques dits *aquaporines* découverts en 1991 par Peter Agre, et qui lui valurent l'attribution du prix Nobel de chimie en 2003 avec Roderick Mackinnon (pour les canaux ioniques). Ces canaux hydriques permettent aux cellules de réguler leur teneur en eau.

L'eau est donc, comme nous allons le voir, un agent puissant de la porosité membranaire. Ses propriétés nombreuses y contribuent.

Si nous examinons la structure moléculaire de l'eau nous trouvons 3 atomes : un atome d'oxygène et deux atomes d'hydrogène : H²O.

Cette structure contient un total de 10 électrons. Or nous dit Jean-Pierre Auffray¹ un cortège de 10 électrons constitue un système peu apte à gagner ou à prendre un électron additionnel puisque la plupart des atomes ont tendance à se regrouper comme s'ils « aspiraient » à atteindre ce nombre tel le Néon constituant ainsi un système particulièrement stable :

C	N	O	F	Ne	Na	Mg	Al	Si
---	---	---	---	----	----	----	----	----

6	7	8	9	10	11	12	13	14
---	---	---	---	----	----	----	----	----

Dans ces conditions de stabilité, on ne voit pas comment la molécule d'eau pourrait se lier à qui que ce soit. Mais la nature est pleine de paradoxes ! Suivons pour l'instant la logique de cette molécule. J.P Auffray nous dit qu'on pourrait légitimement s'attendre à ce qu'elle se présente de façon linéaire : H – O – H.

Si telle avait été le cas, l'eau ne servirait à rien et nul ne s'en soucierait d'autant que « nul » n'existerait même pas. Aucune molécule organique, ni biochimie ni bactérie ne saurait exister **sans une structure atomique angulaire**. Celle-ci est le fondement de la vie, sans elle il n'y aurait tout simplement pas de vie sur terre, nous rappelle ce physicien sans qu'on puisse

¹ Jean-Paul Auffray. *Le monde des bactéries*. p. 37-39, Quatre à Quatre, Le Pommier, Paris, 2000.

expliquer la raison de la formation de ces angles : grand mystère de la nature jusqu'à ce jour.

La molécule d'eau présente une structure angulaire de $104,50^\circ$, soit un angle presque droit. Nous retrouvons cette structure angulaire due à l'atome d'oxygène chez tous les atomes qui entrent en jeu dans les structures bactériennes y compris chez d'autres atomes comme les atomes d'azote (N), les atomes de carbones (C). Cette structure angulaire du fait des 8 électrons de l'oxygène contre un par atome d'hydrogène, distribués de façon asymétrique et bien que la charge nette soit neutre, confère à la molécule d'eau **une nature dite polaire** :

Le noyau de l'atome d'oxygène attire partiellement les électrons des atomes d'hydrogène créant d'un côté *une région électronégative* δ^- et du côté des atomes d'hydrogène une charge faiblement positive représentée ici par δ^+ .

De ce fait les molécules ont tendance à former des liaisons hydrogène avec un maximum de 4 molécules comme le montre le schéma de la Figure 3.2 de Campbell¹, ces liaisons n'étant pas des liaisons covalentes,² mais **des liaisons faibles** aux conséquences importantes.

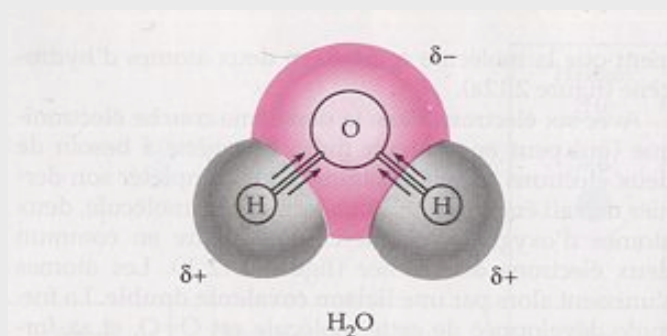


Figure 2.14

Liaisons covalentes polaires dans une molécule d'eau. L'oxygène, beaucoup plus électronégatif que l'hydrogène, attire vers lui les électrons mis en commun dans la liaison. Cette répartition inégale des électrons confère à l'oxygène une charge partielle négative et à l'hydrogène une charge partielle positive. La lettre grecque delta (δ) indique la présence d'une charge partielle.

¹ Campbell, op.cit., p. 41.

² Cf chapitre : Préalables

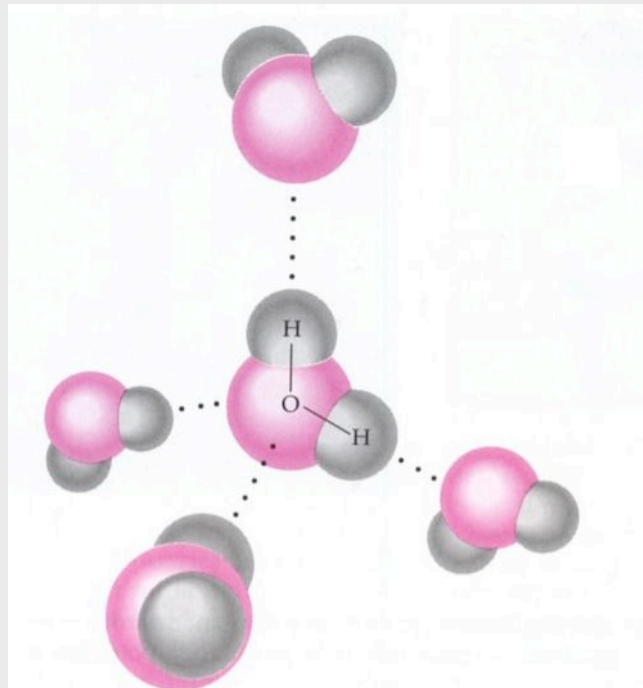


Figure 3.2
Liaisons hydrogène entre des molécules d'eau. Les zones chargées d'une molécule d'eau sont attirées par les zones de charge opposée des molécules voisines. (L'atome d'oxygène porte une charge partielle négative ; les atomes d'hydrogène portent une charge partielle positive.) Chaque molécule peut former une liaison hydrogène avec au plus quatre autres molécules d'eau. En tout temps, dans l'eau à 37 °C (température du corps humain), environ 15 % des molécules forment quatre liaisons intermoléculaires dans des groupements éphémères.

À L'ÉTAT LIQUIDE : l'eau présente **des liaisons hydrogènes dites liaisons faibles**, d'une grande fragilité, mais, autre paradoxe, c'est cette fragilité qui assure sa **grande force de cohésion** et un **pouvoir solvant** extraordinaire qui sera déterminant dans les réactions chimiques au sein du cytosol¹ de la cellule et surtout dans **les passages** de membrane soit d'une cellule à l'autre, soit entre les différents composants de la cellule elle-même.

Examinons de plus près cette fragilité des relations hydrogènes : l'eau se présente comme un immense agglomérat de molécules dont les liaisons seraient rompues en permanence et en permanence rétablies avec d'autres molécules d'H²O. On dit de cet ensemble qu'il est **un groupe vacillant**. En effet, chaque liaison hydrogène ne durera pas plus de 10⁻¹² secondes, aussitôt remplacée par une autre liaison dans un ballet vertigineux de rotations :

¹ Voir définition p.79.

Précisons qu'à 37° dans le corps humain, 15% des molécules d'eau forment 4 liaisons intermédiaires dans des groupements éphémères.

« Les qualités extraordinaires de l'eau proviennent de cette liaison hydrogène qui agence les molécules en un niveau supérieur d'organisation structurale^{1,2} »,

L'eau vient de révéler l'un de ses mystères : celui de sa neutralité chimique. La dissociation de la molécule d'eau en ions hydronium (H_3O^+) et hydroxyde (OH^-) est bien connue des scientifiques, mais le phénomène est tellement rapide et microscopique, que l'on ne savait pas l'expliquer. C'est chose faite, désormais.

Des chercheurs américains (université de Berkeley, Californie) et allemands (institut Max-Planck de Stuttgart) ont montré qu'à l'état liquide, les molécules d'eau sont en rotation permanente les unes par rapport aux autres. Du fait de ces mouvements, le champ électrique ambiant fluctue avec pour effet la rupture aléatoire de liaisons hydrogène et oxygène. C'est la clé de l'autoionisation.

La décomposition de l'eau.

On assiste alors à un vrai trafic d'atomes, très éphémère. Une molécule d'eau cède un atome hydrogène à une molécule voisine : elle devient un ion OH^- , tandis que sa voisine s'est transformée en ion H_3O^+ (voir schéma). Et ainsi de suite. Ce scénario aquatique, dans lequel le champ électrique est moteur de toutes les combinaisons, se produit, selon les chercheurs, en 10^{-13} seconde !

Une performance physico-chimique impressionnante puisque, en dépit de tous ces transferts d'atomes, le liquide demeure en permanence neutre. □

SC et Olivier Roué

De ce fait si l'eau présente de fort nombreuses qualités que nous ne développerons pas ici comme **l'adhérence** (très importante dans son acheminement via les vaisseaux sanguins contre la **gravitation** qui autrement interdirait toute circulation) et **la tension superficielle** : phénomène observable à la surface de l'eau, nous en examinerons trois autres :

Sa qualité d'absorption de la chaleur et de restitution de celle-ci en zone froide faisant d'elle un étonnant réservoir thermique. Sans rentrer dans le détail, nous dirons que l'eau présente une chaleur spécifique très élevée : il faut 4,184 joules pour élever d'1° Celsius 1 gr d'eau. En comparaison de la

¹ Campbell, op.cit., Chap 3 : La singularité vitale de l'eau, p. 40-48.

² Voir la dessus le Livre 2, Repères Biologiques, Structure atomique à propos des liaisons faibles

plupart des autres substances, l'eau possède une chaleur spécifique exceptionnellement élevée. Celle-ci résulte des liaisons hydrogène : il doit y avoir absorption de chaleur pour que les dites liaisons se brisent et dégagement de chaleur lorsqu'elles se forment. Une bonne partie de l'énergie thermique sert à rompre les liaisons hydrogènes avant que le reste fournisse aux molécules d'eau l'énergie nécessaire au mouvement. Quand la température baisse, beaucoup d'autres liaisons hydrogènes se forment, libérant une quantité considérable d'énergie sous forme de chaleur. Vu la chaleur spécifique

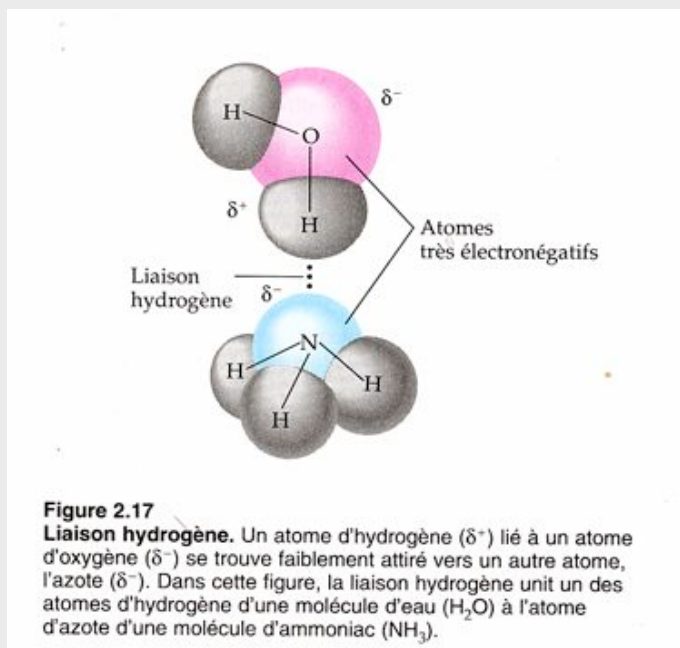


Schéma Campbell

très élevée, le climat, par exemple, varie moins lorsque l'eau absorbe ou perd une certaine quantité de chaleur ; en se réchauffant de quelques degrés seulement, une grande étendue d'eau absorbe et emmagasine une énorme quantité de chaleur solaire durant une journée d'été. L'eau présente une grande inertie thermique par son pouvoir d'absorption des variations de température.

Il va de soi que les échanges, entre molécules au-delà de la paroi épithéliale, réclame une régularité thermique d'autant que certaines liaisons sont d'une extrême fugacité, ou requièrent une extrême précision inimaginable pour nos sens comme en certains sites en surface de protéines : « ... les protéines sont construites avec une telle précision que le seul

¹ Campbell, op. cit., p. 36.

changement de quelques atomes dans un acide aminé peut parfois interrompre la structure protéique (les acides aminés rentrent dans la composition des protéines) et causer une modification catastrophique pour la fonction¹». Quand on sait que le cytosol (solution interne de la cellule), est une solution aqueuse, on comprendra pourquoi le choix de l'eau est déterminant dans les échanges internes comme externes compte tenu de ses qualités thermiques.

Autre élément extraordinaire de l'eau : sa capacité de *vaporisation*. Les molécules qui se déplacent assez rapidement pour vaincre l'attraction qu'elles exercent entre elles, peuvent s'échapper du liquide et se mélanger à l'air sous forme de gaz. C'est ce passage de l'état liquide à l'état gazeux qu'on nomme vaporisation. Les liaisons hydrogènes se brisent pour que l'eau s'évapore. À toute température l'eau s'évapore. La chaleur de vaporisation élevée de l'eau contribue à tempérer la membrane d'air chauffée par le rayonnement solaire en absorbant celui-ci de façon considérable par le biais des océans. Au niveau du corps humain, cette chaleur de vaporisation permet et favorise les échanges gazeux au niveau de la paroi épithéliale pulmonaire : nous y reviendrons en physiologie ; de même, la sueur est vaporisée à la surface de la peau, refroidissant la surface du corps en cas de surchauffe.

Dernières qualités de l'eau examinées ici : ses capacités de solvant qui font de l'eau l'élément fondamental de tout échange membranaire donc de porosité. La plupart des réactions chimiques qui se produisent chez les êtres vivants mettent en jeu des solutés dissous dans l'eau.

De nombreux types de composés polaires se dissolvent (en même temps que les ions) dans l'eau, des liquides biologiques telle la sève des Végétaux ou le sang ou liquide intracellulaire. « Si on place un cristal de chlorure de sodium dans l'eau, un composé ionique : à la surface du cristal, les ions sodium et chlorure sont exposés au solvant. Ces ions, ainsi que les molécules d'eau, s'attirent mutuellement : le pôle négatif de l'atome d'oxygène des molécules d'eau adhère aux cations sodium, tandis que les pôles positifs des atomes d'hydrogène des molécules d'eau subissent l'attraction des anions du chlorure. À partir de la surface, l'eau pénètre à l'intérieur du cristal de sel et finit par dissoudre tous les ions. Résultat : une solution de deux solutés, les

¹ *Biologie Moléculaire de la Cellule*, Garland Publishing, 1983.1986/2000 pour la présente édition Française chez Flammarion/Médecine. Macromolécules, structure, conformation et information, chap 3, p. 119.

ions sodium et chlorure, mélangés de façon homogène avec l'eau, le solvant¹ ».

Nous avons vu que l'eau se présente sous une forme de groupe dit vacillant : même si dans l'eau pure une molécule sur 554 millions se dissocie, le rôle de cette dissociation est cruciale dans les échanges et liaisons chimiques d'autant que les protons et ions hydroxydes possèdent une grande réactivité. Les extrémités chargées des molécules d'eau subissent l'attraction des ions et des composés polaires. Aux dissociations de l'eau peut s'ajouter ou se soustraire des dissociations d'autres molécules chimiques amenant les solutions aqueuses à être acides ou bases – une base réduit la concentration d'H⁺ et l'acide à l'inverse l'augmente.

Ces acides et ces bases jouent évidemment un rôle déterminant dans la structure atomique de l'ADN et l'ARN, mais aussi dans la structure de la protéine, dont un certain nombre, enchâssées dans la membrane, contribuent de façon notable aux échanges au travers de celle-ci.

Nous concluons sur l'eau en observant au fil de l'analyse de ses qualités qu'elle s'avère bien être l'agent primordial de la **porosité membranaire** au sein du corps humain. Il n'est pas jusqu'aux cellules nerveuses qui ne puissent travailler sans elle ; en effet, elles sont conçues pour fonctionner dans une composition ionique similaire à l'eau de mer, reflétant probablement, nous expliquent les biologistes, les conditions dans lesquelles les premières cellules nerveuses se sont développées il y a un milliard d'années comme en témoignent les coelentérés, animaux primaires vivant encore de nos jours dans la mer : famille des méduses, coraux, anémones. Entre deux parois épithéliales, l'une exposée à l'extérieur et l'autre à l'intérieur, comme une paroi intestinale, existe une matrice extracellulaire où se localisent précisément les cellules nerveuses.

L'eau à tous les stades préside souverainement aux échanges vitaux au cœur même de la vie, au niveau moléculaire et cellulaire du fait de sa structure angulaire et de sa nature polaire engendrant des liaisons faibles : liaisons hydrogène. Elle constitue à ce titre le premier agent du processus de porosité membranaire.

¹ Campell. Biologie. Op.cité. p.44/45.

La membrane ou comment faire de la distinction de l'indistinction.

a. Structure

Nous avons eu déjà l'occasion de dire à propos de la naissance et du développement de la vie sur cette terre combien la création de la membrane fut déterminante au sens où elle « maintient les différences indispensables entre le cytoplasme et le milieu extracellulaire » selon les auteurs du *Molecular Biology of the cell*. Lisant cela, on pense immédiatement à une paroi étanche. Telle n'est pas la perception de Jean-Paul Auffray qui la présente comme « constituant un milieu privilégié au sein duquel de nombreuses molécules protéiniques trouvent refuge pour y exercer leur activité métabolique au bénéfice de la bactérie tout entière » et de comparer la membrane à un aquarium¹ ! Pour nous faire une idée approchant au mieux la réalité de la membrane, sans doute devons-nous nous défaire de l'idée inconsciente de nos inventions humaines comme nos emballages, qu'ils soient film, carton, papier, plastique ou enveloppe caoutchouteuse qui aurait des petits trous pour laisser passer les nutriments ou les déchets. Certes, les images ou photos de microscope électronique nous donnent une vision figée de cette paroi et cette représentation artificielle inévitable pour ainsi dire maladroitement d'un organisme vivant, nous induit subrepticement ainsi en erreur.

Prenons la Figure 8.7 de Campbell², assurément rien ne nous laisse supposer le contraire de ce que nous voyons à savoir une paroi avec des inclusions, un extérieur et un intérieur, le tout clairement tranché, stable. Même averti des choses de la biologie, avec un tel schéma que nul ne prendrait pour la réalité même bien qu'il n'ait rien de fantaisiste, nous peinons en fait à imaginer **l'ensemble des processus** décrits. Il y a, pour nous, néophytes, comme une prégnance forte d'images statiques, de représentations hiérarchisées et bien délimitées.

¹ Jean-Paul Auffray, *Le monde des bactéries*, op. cit., p. 56.

² Campbell, op. cit., p.156.

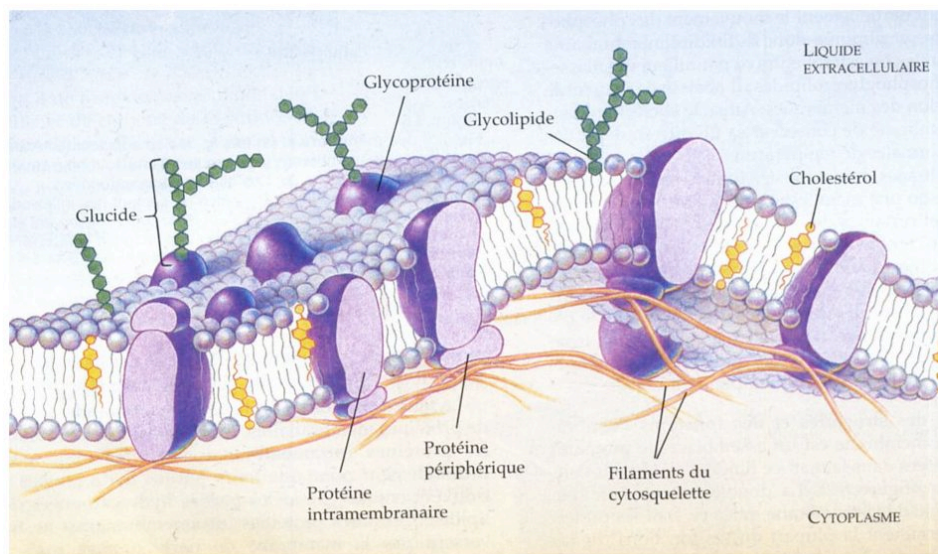


Figure.8,7 Structure de la membrane plasmique. Campbell.

Pour nous faire une idée plus exacte, nous devons imaginer les cellules baignant, comme nous venons de le voir, avec l'eau, dans un liquide extracellulaire riche en nutriments et rejets des cellules. Les cellules musculaires, par exemple, puisent ainsi le glucose dont elles ont besoin. Le cytosol, baignant l'intérieur de la cellule, est lui-même composé d'eau à 85% et de lipides, glucides, protéines lui conférant une certaine *viscosité*. Chaque cellule constitue une somme d'activités intenses comme nous l'avons esquissé dans la description générale de la cellule soit, au niveau du noyau, des innombrables Mitochondries, des Ribosomes, Réticulum endoplasmique, Appareil de Golgi. Une série de membranes tant à l'intérieur qu'à l'extérieur avec les membranes plasmiques de chaque cellule accolées les unes aux autres, font office de séparation vivante entre tous ces niveaux d'activité, les délimitant, les différenciant, les protégeant les unes les autres d'interactions protéiques mal venues, maintenant des niveaux de concentration de chaque produit et des niveaux ioniques bien précis.

Ces membranes elles-mêmes, comme nous allons le voir, sont souples, qui plus est fluides. Elles sont le siège, tant à ses abords qu'à l'intérieur, d'une activité incroyable. Les molécules lipidiques qui composent majoritairement **chaque couche de la membrane** girent sur elles-mêmes, se déplacent latéralement selon des processus de passage ou de fermeture. Les protéines qui y sont enchâssées font de même. On peut dès lors dire que les ensembles que sont les cellules « liquides » avec leur cytosol, évoluant dans un milieu liquide, permettant ainsi des associations et dissociations moléculaires multiples, **sont délimitées par une structure fluide vivante d'une incroyable agitation interne ainsi qu'en surface**, coordonnée aux activités internes de chaque cellule, ou partie de la cellule, les prolongeant ou les initialisant.

Voilà certes une description approximative mais qui nous paraît donner une vision plus exacte de ce que représente véritablement une membrane.

Débarrassés d'une vision mentale par trop simpliste de la membrane, nous pouvons examiner maintenant sa **structure**. Puis nous examinerons les circulations qu'elle autorise et les façons dont elle le fait.

La double couche lipidique

Quasiment toutes les membranes sont formées d'une double couche lipidique, c'est à dire formées de molécules lipidiques.

Ces molécules sont insolubles dans l'eau et constituent 50% de la masse de la plupart des membranes. On les appelle *amphiphiles* parce que leur extrémité est *hydrophile* (qui aime l'eau), tandis que l'autre est *hydrophobe* (qui n'aime pas l'eau). Les molécules phospholipides possèdent une tête polaire et deux queues hydrocarbonées de longueur inégale, hydrophobes. Le coude observable et la différence de longueur sont loin d'être des fantaisies de la nature car elles contribuent à la fluidité de la membrane, permettant de se serrer les unes les autres, pivoter, migrer dans le plan de la membrane.

En solution aqueuse, les phospholipides se mettent spontanément en double couche présentant ainsi aux deux extérieurs les têtes hydrophiles et en interne les queues hydrophobes. On dit alors que la membrane grâce aux phospholipides a des propriétés d'auto-assemblage et d'autofermeture formant spontanément des compartiments clos.

Mais la propriété de loin la plus importante est la **fluidité** qui joue un rôle fondamental dans un grand nombre de ses fonctions. (figure 8.5, Campbell¹) Les différentes études à partir des années 70 montrent que les molécules lipidiques individuelles sont animées d'un mouvement de rotation très rapide autour de leurs axes : en moins d'une seconde, la molécule lipidique diffuse sur toute la longueur de la cellule bactérienne de grande dimension, c'est-à-dire qu'elle change de place soit avec sa voisine soit à l'autre bout de la membrane comme si nous changions de pièces dans une maison à une vitesse folle ; dans les couches bidimensionnelles qui nous occupent, on constate qu'elles sont libres de se déplacer latéralement : **on peut donc dire que la membrane est en fait un fluide bidimensionnel**. Nous sommes loin de l'image d'une paroi caoutchouteuse ou tel un film d'emballage ! Cette fluidité est déterminante en effet dans le transport membranaire ainsi que dans certaines activités enzymatiques. Qu'il suffise qu'on augmente ou diminue la viscosité de la double couche par le biais de la température ou qu'on modifie sa composition, aussitôt cessent les

¹ Campbell, op. cit., p. 155.

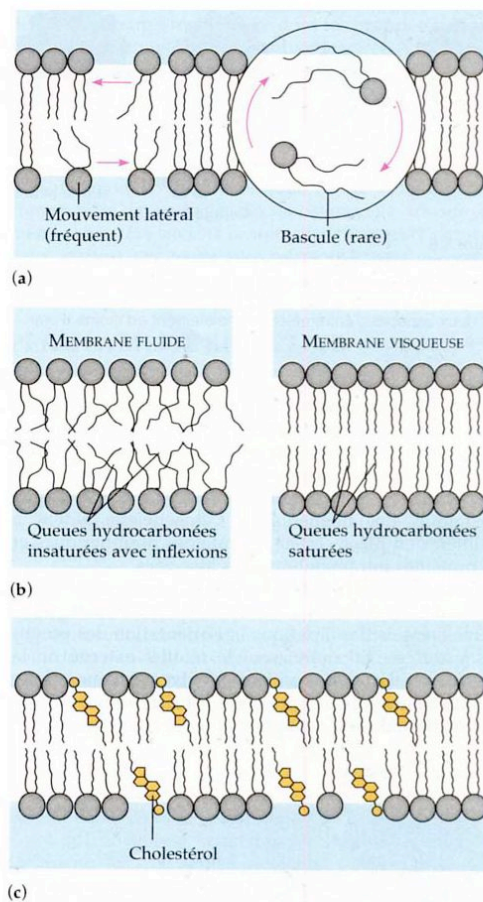


Figure 8.5
Fluidité des membranes. (a) Les lipides se déplacent latéralement dans une membrane ; les bascules d'une couche à l'autre se produisent rarement. (b) Les queues hydrocarbonées insaturées des phosphoglycérolipides présentent des inflexions qui empêchent les molécules de s'entasser et qui conservent ainsi la fluidité de la membrane. (c) Le cholestérol réduit la fluidité membranaire à température modérée, mais il empêche la solidification à basse température.

Campbell.

activités susnommées. C'est, entre autres, le rôle du *cholestérol* largement présent dans la double couche lipidique. Les phospholipides se présentent sous une grande variété dont chaque groupement polaire diffère par la taille, la forme et la charge. Cette grande variété est rendue nécessaire en raison du fonctionnement de certaines protéines membranaires uniquement en la présence de groupements polaires phospholipides spécifiques. On le comprendra mieux en revoyant le schéma de Campbell, page 108. La double couche lipidique se révèle *asymétrique* : on observe une différence de charge non négligeable entre les deux monocouches. Cette *asymétrie* est produite au sein du réticulum endoplasmique que fabriquent la plupart des membranes. Il

semble que la *différence de potentiel* entre les deux monocouches soit tout à fait importante dans la production des signaux que se livre chaque cellule pour soit coopérer, soit déterminer le rôle et la spécialisation de chacune dans le corps, évitant des divisions et multiplications cellulaires en dehors de toute nécessité.

La double couche asymétrique distribue dans les hématies humaines des molécules lipidiques dites *glycolipides* contenant des oligosaccharides uniquement sur la surface extracellulaire. Selon MBC cela pourrait signifier qu'ils jouent un rôle dans les interactions de la cellule avec son environnement. Ainsi leur présence, sous la forme de *gangliosides*, est notée dans la membrane plasmique des neurones et des parois épithéliales au pôle apical, c'est-à-dire côté externe, en présence des éléments totalement externes comme le chyme intestinal ou l'oxygène de l'air pour la paroi épithéliale pulmonaire ou tout ce qui touchera la peau, protégeant la membrane contre les conditions drastiques de son environnement. Ils pourraient également jouer un rôle électrique important en modifiant le champ électrique à travers la membrane : ils sont très abondants, par exemple, sur la face externe de la double couche lipidique de la membrane de la myéline qui isole électriquement les axones de la cellule nerveuse.

Les protéines membranaires

Les protéines prennent en charge la plupart des fonctions spécifiques des membranes, mais leur nombre varie beaucoup : moins de 25% pour les membranes des axones, mais plus de 75% pour les membranes impliquées dans la transduction d'énergie comme pour les mitochondries.

Les protéines membranaires s'associent à la double couche lipidique de différentes façons comme nous le montre la Figure 10.13 de MBC¹,

Les protéines transmembranaires traversent la membrane de part en part et sont donc hydrophobes en interagissant avec les queues hydrophobes des molécules lipidiques de la double couche et

¹ MBC, op. cit., p. 486.

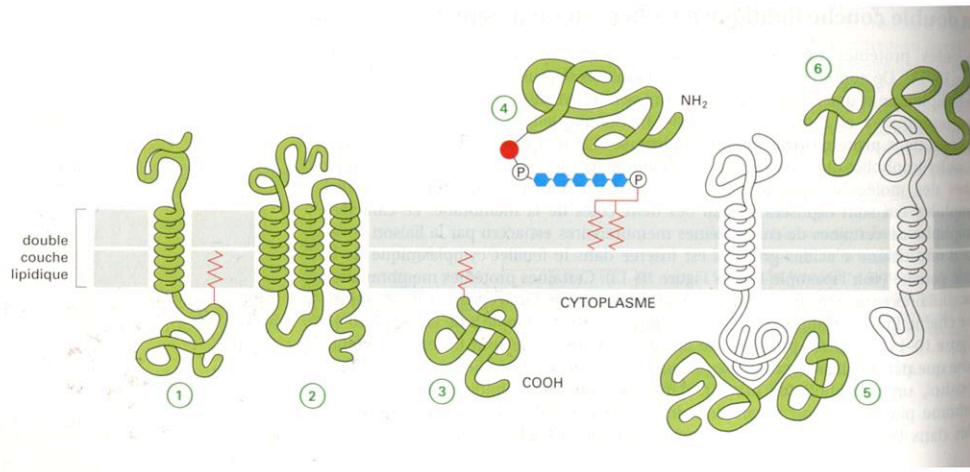


Figure. 10-15. Six modes d'association possibles des protéines membranaires avec la double couche lipidique.
Document Molecular Biology of the cell.

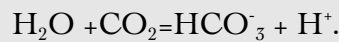
hydrophiles dans la partie hydrophile des dites molécules. Seules ces protéines fonctionnent donc des deux côtés de la membrane et seules, elles peuvent *transporter des molécules à travers la membrane*.

Protéines membranaires périphériques : celles-ci ne s'imbriquent pas dans la partie hydrophobe et peuvent être détachées assez facilement de la membrane où elles ont des interactions non covalentes avec d'autres protéines de celle-ci.

La bande 3 : un exemple de protéine transmembranaire

Il s'agit de protéines opérant dans les globules rouges (hématies). C'est une protéine membranaire à traversées multiples dans le sens où sa configuration très repliée (chaîne polypeptidique de 930 acides aminés de long) s'étend au moins 14 fois à travers la double couche. Chaque hématie contient environ 10^6 chaînes polypeptidiques de bande 3 pour une hématie d'environ sept micromètres.

La fonction principale des hématies est de transporter l'O₂ des poumons aux tissus et à l'inverse le CO₂ des tissus aux poumons. C'est lors de ce deuxième voyage qu'intervient la bande 3. Le CO₂ est transporté dans le sang, nous dit MBC, sous forme de bicarbonate: HCO₃⁻. Le bicarbonate est synthétisé et détruit dans l'hématie par une enzyme qui catalyse la réaction :



La bande 3 agit comme *un transporteur d'anions* qui échange HCO₃⁻ contre CL⁻, rendant la membrane du globule rouge perméable aux ions HCO₃⁻, ce qui augmente la quantité de CO₂ délivrée par le sang aux poumons.

Observations :

La protéine transmembranaire Bande 3 joue donc le rôle de transporteur de molécules et d'accélérateur d'échange de CO₂. Nous comprenons, par cet exemple, combien la membrane se présente en ses constituants loin d'une simple séparation inerte laissant au mieux passer par des pores, des molécules ou des ions. Selon la fonction de la cellule, la membrane, avec ses protéines, **optimise**, dans le cas de l'hématie, sa fonction de transporteur actif. Dans tous les cas, nous pouvons voir que de façon variée, la membrane s'inscrit dans le ou les processus spécifiques de chaque cellule et n'apparaît jamais comme une structure organique autonome, vivant comme à côté des autres fonctions de la cellule. On pourrait d'ores et déjà avancer dans notre démonstration l'hypothèse selon laquelle la membrane jouerait à plein **une fonction de liaison** ou **d'interface** qu'on pourrait appeler « **performer link** », **artiste-maillon**, non seulement entre l'intérieur et l'extérieur des cellules, mais aussi du point de vue fonctionnel comme étant finalement le maillon qui initialise un processus ou le finalise, et ce, par une porosité complexe, très active dans la plupart des cas, porosité structurée en fonction des besoins des différents agents internes de la cellule.

Les protéines membranaires peuvent s'associer au sein de la membrane pour former une véritable machine protéique complexe. Il ne s'agit pas seulement de recueillir les différentes formes d'énergie, mais de

transformer des signaux extracellulaires en signaux intracellulaires comme nous le verrons ultérieurement.

Nous avons déjà parlé de la diffusion latérale des lipides dans la double couche fluide. Il en est de même pour les protéines. Elles tournent sur elles-mêmes et peuvent se déplacer latéralement notamment pour se regrouper selon les événements extérieurs en surface extracellulaire. MBC relate que lorsque des ligands (molécules qui se lient à un site spécifique sur une protéine ou autre molécule) comme des anticorps, se fixent à des protéines spécifiques en surface des cellules, les protéines ont tendance à s'agréger en amas de grande taille.

Si nous avons insisté pour rendre compte du caractère fluide de la double couche lipidique, il serait tout aussi simpliste d'imaginer la membrane comme une mer de lipides où flotteraient à leur guise des protéines. La fluidité n'est pas une absence d'organisation. Un autre type d'organisation est mis en place. Dans les cellules épithéliales comme celles qui tapissent les intestins, les reins, les alvéoles pulmonaires, la peau, le cristallin de l'œil, certaines protéines et enzymes de la membrane plasmique sont limitées à la surface apicale ou basale ou latérale.

D'autres cellules comme le spermatozoïde de mammifère limitent les protéines en créant des domaines différents : trois ici. Des jonctions intercellulaires dites étanches font office de barrières. Mais d'autres méthodes sont possibles comme l'ancrage des protéines au cytosquelette ou à l'extérieur de la cellule par des ancrages à des assemblages macromoléculaires.

Enfin pour en terminer avec les protéines, il faut signaler qu'elles ne dépassent pas, comme on pourrait le penser, la surface cellulaire, tels des appendices. Une surface de résidus glucidiques cache et recouvre les protéines membranaires dans le but de protéger la cellule contre les agressions mécaniques ou chimiques, et de tenir à distance tout objet étranger ou interactions protéines-protéines de cellules voisines indésirables. À l'inverse, l'enveloppe glucidique pourrait favoriser l'adhérence cellulaire comme dans le cas du spermatozoïde avec l'ovule.

b . Transport membranaire

Après avoir vu succinctement la structure de cette fameuse membrane, nous n'étudierons ici, dans un premier temps, que le transport des petites molécules et groupements d'ions au travers de la membrane plasmique puis nous étudierons les fonctions des canaux ioniques dans la cellule nerveuse, haut lieu de sophistication des canaux protéiques.

Les différents processus de transport sont commandés par une différence importante entre la composition du cytoplasme et le milieu extracellulaire, différence maintenue par une perméabilité sélective passive et par des transports actifs. Mieux la création de différences de concentrations ioniques à travers la double couche lipidique permet à la membrane cellulaire, nous dit MBC, de *stocker de l'énergie potentielle* sous forme de gradients électrochimiques utilisés pour commander les divers processus de transport. Il y a donc à la fois des processus externes à la membrane et des processus internes pour commander les mécanismes de transport moléculaire permettant à la cellule d'évacuer ses déchets métaboliques et d'ingérer des substances nutritives essentielles.

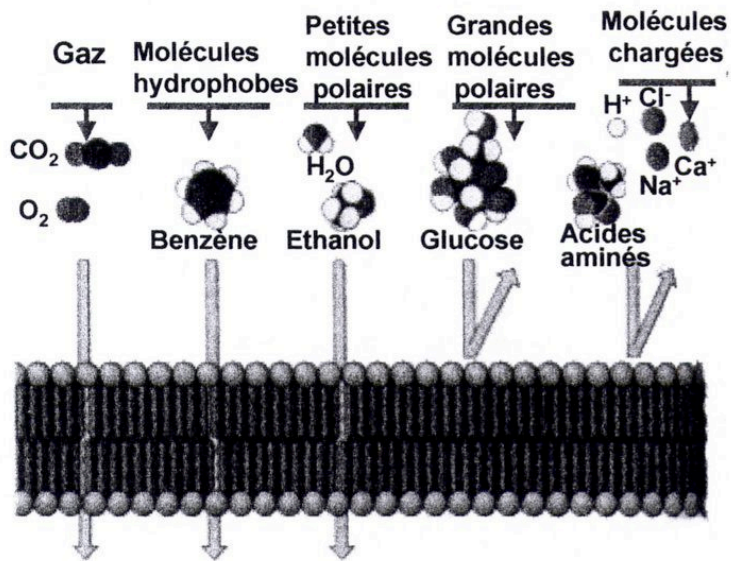
Nous avons évoqué précédemment les *protéines transmembranaires*. Celles-ci sont classées en deux familles : les **protéines porteuses** et les **canaux protéiques**.

Dans les deux familles, on distingue le transport passif et le transport actif. Dans le premier cas le soluté chargé électriquement ou non et possédant un gradient de concentration¹ peut passer sans encombre profitant en outre de la différence de potentiel de la membrane puisque l'intérieur est négatif et l'extérieur, positif. Bien évidemment, il existe de nombreux cas où ces mêmes conditions constituent un obstacle au franchissement du soluté. Dans ce cas les cellules usent d'un transport actif par pompes protéiques des protéines porteuses.(Figures ci-après du cours de Biologie Cellulaire de J.Cillard²).

¹ Gradient électrochimique selon MBC : Force motrice qui permet à un ion de se déplacer à travers une membrane en raison de l'influence combinée d'une différence de sa concentration de part et d'autre de la membrane et d'une différence de charge électrique à travers la membrane.

² J.Cillard, *Cours de Biologie Cellulaire*, p.20, Pharmacie Première année, Université de Rennes 1.

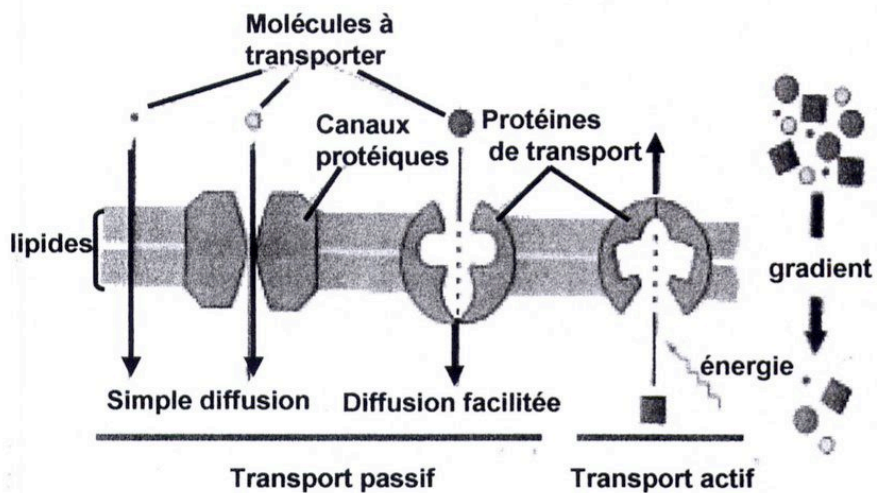
Transport des petites molécules



« La cellule, une approche moléculaire - G. Cooper - Ed. De Boeck

19

Comparaison transports passif et actif



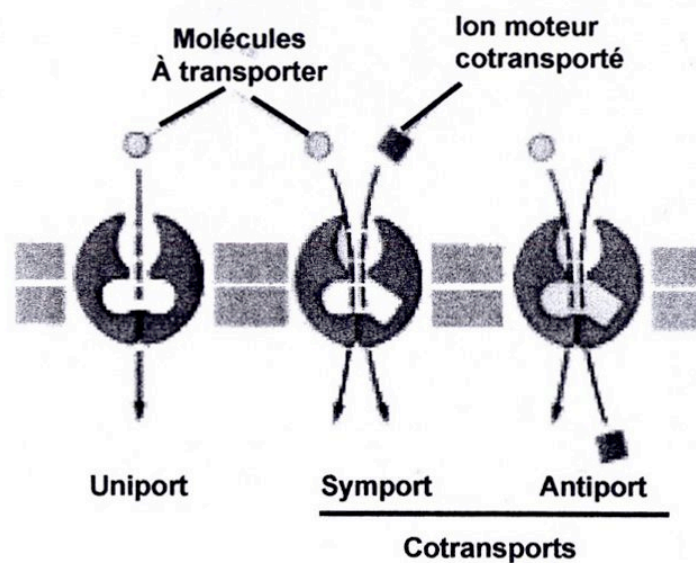
« Molecular biology of the cell » - Third edition - B. Alberts and all - Ed. Garland

20

Protéines porteuses et transport membranaire actif

Les protéines porteuses se comportent comme des enzymes vis-à-vis de leur substrat, mais liées à la membrane, possédant au moins un site de fixation pour le soluté concerné. Les protéines porteuses peuvent transporter soit, un unique soluté, elles sont dites en ce cas *uni port*, soit plusieurs solutés, on les appelle alors *cotransport* : le transfert ne se fait qu'à la condition de transporter simultanément un autre soluté soit dans le même sens soit en sens opposé (Figure 21 du cours de J.Cillard¹).

Différents types de protéines de transport



« *Molecular biology of the cell* » - Third edition -
B. Alberts and all - Ed. Garland

21

Les hématies dont nous avons parlé précédemment relèvent du cotransport : le transporteur d'anions bande 3 échange des Cl^- contre des HCO_3^- .

Certaines pompes sont couplées avec la production d'énergie nécessaire d'une part au fonctionnement de la pompe elle-même et à la différence de potentiel de la membrane d'autre part.

Une cellule nerveuse utilise les 2/3 de cette énergie produite alors que les cellules animales utilisent 1/3 de l'énergie. On nomme ces pompes, des pompes ATPase couplées dans l'échange de Na^+ et K^+ , pompes nécessaires à l'équilibre osmotique de la cellule provoquant une poussée de l'eau à l'intérieur de la cellule. Nous avons dit

¹ *Ibidem.*, p.21.

précédemment que la membrane initialise ou finalise des actions concernant la cellule, tel un chaînon de la chaîne d'action spécifique de telle cellule. Ainsi pour les cellules musculaires dont l'objectif est la stimulation de la contraction musculaire, la concentration de Ca^{2+} moindre de environ 10^{-7}M par rapport à Ca^{2+} du liquide extracellulaire est déterminante. Il suffit d'un faible flux de Ca^{2+} dans le cytosol pour en augmenter de façon significative la concentration. Il existe dans la cellule musculaire de petits sacs tubulaires de son Réticulum sarcoplasmique (forme particulière du réticulum endoplasmique) qui servent de réservoir intracellulaire de Ca^{2+} . Lorsqu'un potentiel d'action issu d'une cellule nerveuse, dépolarise la membrane de la cellule musculaire, une pompe Ca^{2+} ATPase liée à la membrane du réticulum sarcoplasmique, libère dans le cytosol : liquide intracellulaire, des Ca^{2+} , provoquant la contraction musculaire.

Observations :

Dans l'examen des modalités de la porosité membranaire non seulement nous prouvons une fois de plus combien celle-ci est étroitement dépendante et pour ainsi dire étroitement coordonnée à la vie de la cellule, mais en outre nous faisons fortuitement une découverte capitale à savoir :

la libération ou production d'énergie est également étroitement liée au phénomène de porosité membranaire. **De sorte qu'on peut affirmer qu'il n'y a pas d'énergie sans porosité membranaire et vice-versa**, que ce soit au niveau même de la cellule ou au niveau de l'énergie musculaire. Si l'énergie n'est pas créée par la porosité, celle-ci en est la condition sine qua non. Nous y reviendrons dans le chapitre : Membrane et énergie notamment avec l'exemple des Mitochondries. Ceci nous servira lors de la discussion sur Grotowski et la façon dont au théâtre on aborde la question de l'énergie.

Nous terminerons l'examen de ces protéines porteuses, qui ne se veut en rien exhaustif loin de là, par le rôle de ces protéines dans la paroi épithéliale intestinale que nous avons choisi d'examiner dans la partie physiologie de cette thèse.

Si nous examinons la figure 11-13 de MBC¹, nous observons une cellule épithéliale dont la partie apicale baigne dans l'intestin avec ses millions de villosités augmentant de 25 fois sa capacité d'absorption, puisque telle est la destination de ces cellules comme nous le verrons en physiologie. Il s'agit avant tout de transporter des molécules nutritives dans le sang pour nourrir l'ensemble des cellules du corps.

¹ MBC, op. cit., p. 520.

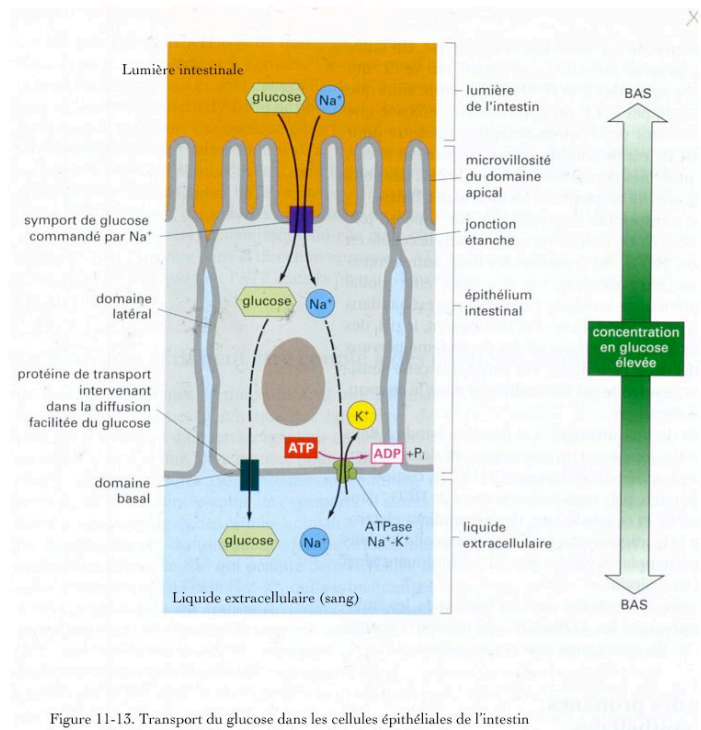


Figure 11-13. Transport du glucose dans les cellules épithéliales de l'intestin
Document de Molecular Biology of the cell. Flammarion.

Autant dire que les protéines porteuses y jouent un rôle crucial. On observera un *symport* lié au Na^+ et au Glucose des aliments transférés à l'intérieur de la cellule, créant un fort gradient de concentration en glucose, alors que le Na^+ , bien plus concentré dans le liquide extracellulaire est maintenu à un gradient faible par la protéine transmembranaire dite porteuse ATPase $\text{Na}^+ - \text{K}^+$. Une autre protéine de transport diffuse le glucose hors de la cellule, dans le domaine basal, soit deux protéines de transport à la base pour une, en zone apicale. A noter qu'un mécanisme pour le moins astucieux de protéine basale réglant une faible concentration de Na^+ dans la cellule, « appelle » en zone apicale du Na^+ tiré du chyme intestinal, mais dont le but est moins de réguler la quantité de Na^+ dans la cellule que de permettre la rentrée des aliments par une protéine de *symport*. Le déficit crée artificiellement de Na^+ sert de cheval de Troie ou de monture aux aliments des plus vitaux. Il s'agit là d'un transport actif et indirect puisqu'à la sortie c'est une autre protéine qui prend en charge, dans le sens du gradient de concentration, le glucose ainsi rentré, le tout couplé à un mécanisme d'appel par une troisième protéine en domaine basal, assurant le rôle de pompe à vide, *moteur du processus* de passage des aliments de la lumière de l'intestin au sang de l'autre côté des cellules épithéliales de la paroi intestinale. On a là une association de trois protéines de transport actif créant une véritable machinerie de passage à faire rentrer et sortir (circuler) les aliments. Une opération en couvre une autre simultanément. La porosité membranaire devient ici coopérative. Il est finalement question de la création d'un manque et d'un courant Na^+ au niveau de la cellule épithéliale, pour faire passer des éléments vitaux comme une jolie présentation culinaire et le plaisir gustatif couvrent la nécessité de se nourrir.

Canaux protéiques : canaux ioniques et propriétés électriques des membranes

A la différence des protéines transmembranaires dites protéines porteuses, que nous venons d'aborder, les canaux protéiques que sont les canaux ioniques sont des pores hydrophiles transmembranaires qu'on pourrait comparer à des écluses et qu'il ne faut pas confondre avec les *jonctions gap* qui pour être également des pores (autres canaux protéiques), relie des *cellules adjacentes*.

Nos autres canaux protéiques relient la cellule à *l'espace extra membranaire* et sont presque tous spécifiquement responsables du transport des ions¹ d'où leur nom de canaux ioniques. Si à la différence des protéines porteuses, les canaux protéiques constituent *un mode de passage dit passif*, nous verrons que pour autant ce ne sont pas des trous où l'on passerait à sa guise. Les canaux ioniques sont sélectifs et étroits, s'ouvrent et se ferment. Ce procédé de passage a l'avantage d'être 1000 fois supérieur aux protéines porteuses puisque plus d'un million d'ions peuvent passer à chaque seconde. Cette voie de passage sera utile aux *ions inorganiques comme Na⁺, K⁺, Ca²⁺, Cl⁻*. On comprendra intuitivement pourquoi les cellules nerveuses utilisent majoritairement ce mode de passage pour la transmission des signaux étant donné la complexité des informations qui circulent et leur rapidité fulgurante.

À la différence des simples pores, les canaux ioniques ne sont pas toujours ouverts ; c'est seulement sous l'action d'un *stimulus* qu'ils s'ouvrent brièvement, laissant passer sous condition des ions dans un canal étroit, un peu à la queue leu leu, délestés des molécules d'eau. Quant aux stimuli, il s'agit soit d'une modification de la tension de la membrane à un endroit donné, soit d'une modification mécanique, soit encore d'une fixation d'un ligand : médiateur extracellulaire ou neurotransmetteur, voire d'autres solutions.

Ces canaux, (on en dénombre plus de 100 espèces), sont directement responsables de l'excitabilité électrique des cellules musculaires et médiateurs d'une grande partie des formes de signalisation électrique du système nerveux.

Les canaux de fuite

La vie d'une cellule est pour ainsi dire une recherche perpétuelle d'équilibre osmotique, ionique en dépit de l'activité de chaque cellule. Nous savons que pour y contribuer la pompe ATPase Na⁺-K⁺ maintient à l'intérieur de la cellule une faible concentration de Na⁺. Si par le biais de cette pompe, on obtient la polarisation de la membrane : positive à l'extérieur, négative à l'intérieur, soit une différence de potentiel

¹ Rappelons que « les ions sont des particules chargées électriquement qui se forment quand des atomes gagnent ou perdent un ou plusieurs électrons...Les ions qui ont des charges négatives, par électron(s) additionnel(s) sont dits **anions** », les ions qui perdent un électron voire plusieurs dans leur couche périphérique, deviennent positifs et sont dits **cations**. En effet « lorsqu'un atome interagit avec un autre atome plus électronégatif, il peut y avoir un transfert complet d'un ou de plusieurs électrons » de la couche la plus externe, *Le Monde Vivant*, op. cit., p.26.

capitale pour réguler et organiser les échanges via la membrane, il n'en reste pas moins que l'intérieur de la cellule s'en trouve fortement chargé négativement du fait des molécules organiques de charge négative, enfermées dans la cellule. Pour compenser, la pompe ATPase $\text{Na}^+\text{-K}^+$ pompe activement des cations K^+ mais ceux-ci circulent librement à l'intérieur de la cellule ou à l'extérieur au travers des canaux de fuite K^+ . Les canaux ioniques vont donc augmenter la perméabilité de la membrane aux ions K^+ par rapport à tout autre ion. Ils jouent un rôle décisif dans la génération et le maintien du *potentiel de la membrane* (la différence de tension qui existe dans toutes les membranes plasmiques)

La force électrique d'une part attire les ions K^+ à l'intérieur de la cellule et d'autre part du fait de la polarisation de la membrane, les maintient contre leur gradient de concentration qui les amènerait à rejoindre l'extérieur, sachant que molécules ou ions se déplacent toujours d'une région de forte concentration vers une région de faible concentration.

Ainsi si la membrane était dépolarisée, K^+ aurait tendance à quitter la cellule via les canaux de fuite qui engendreraient aussitôt une saturation de charge négative et donc une polarisation de la membrane s'opposant dès lors au passage des K^+ . On peut dire que l'équilibre serait atteint quand le flux de K^+ sera nul, c'est à dire quand son gradient de concentration - sera équilibré par sa force motrice positive face à une valeur négative de x du potentiel de la membrane. (L'équation de Nernst établit quantitativement la condition de ce savant équilibre).

Établir le potentiel de la membrane réclame un nombre infime d'ions devant traverser la membrane. Cette opération ne prend que quelques millisecondes ! Si la membrane est perméable prioritairement aux ions K^+ , d'autres ions rentrent et jouent un rôle non négligeable ; de sorte qu'on peut dire que **le moindre changement de perméabilité génère inéluctablement une variation du potentiel de membrane.**

En résumé : les canaux ioniques constituent une autre forme de passage membranaire ; ils sont directement responsables du potentiel de la membrane et donc de sa capacité générale à jouer son rôle de passeur pour la vie de la cellule et les processus qu'elle entraîne à l'intérieur de la cellule.

Canaux ioniques et cellules nerveuses

Le rôle fondamental du neurone est de recevoir, de propager et de transmettre des signaux, nous dit MBC¹. Une telle fonction confère aux neurones une forme allongée : ainsi chez l'homme, une cellule nerveuse partant de la moelle épinière à un muscle du pied peut mesurer un mètre.

Chaque neurone est constitué d'un corps contenant le noyau, et de longs et fins prolongements qui rayonnent. Pratiquement un seul axone, long, véhicule les signaux du corps cellulaire vers ce que les biologistes nomment « cibles » éloignées. Plusieurs dendrites plus courts et ramifiés, à partir du corps cellulaire, s'allongent comme des antennes, offrant une plus grande surface de réception pour les signaux des autres axones d'autres cellules. Ces signaux sont reçus au corps cellulaire même.

L'axone se divise habituellement à son extrémité en de nombreuses ramifications et peut ainsi transmettre simultanément son message à de nombreuses cellules cibles. Avec la ramification des dendrites, un seul neurone peut recevoir jusqu'à 100 000 entrées : (figure 11.20 de MBC²).

Quelle que soit la signification des signaux suivant les différentes classes de neurones, cela se traduit toujours par une différence de potentiel au niveau de la membrane plasmique du neurone. On dit qu'il y a communication quand une perturbation électrique produite dans une région de la cellule se propage dans le reste de la cellule. On parle d'influx nerveux ou de potentiel d'action. Sa vitesse de propagation atteint les 100 mètres par seconde.

- Les potentiels d'action sont la conséquence directe des propriétés des canaux cationiques contrôlés par la tension.

Ceci est vérifiable pour les cellules nerveuses comme pour les cellules musculaires, endocrines qui toutes contiennent des canaux cationiques à ouverture contrôlée par la tension, canaux responsables de la production des potentiels d'action.

¹ MBC, op. cit., p. 527 et suivantes.

² MBC, op. cit., p. 528.

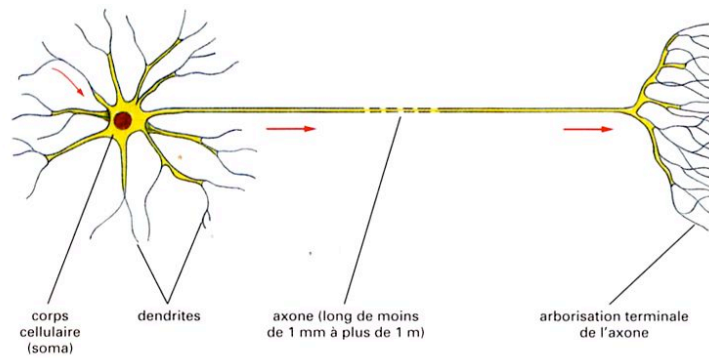


Figure 11-20. Représentation schématique d'un neurone.
Document de Molecular Biology of the cell, Flammarion.

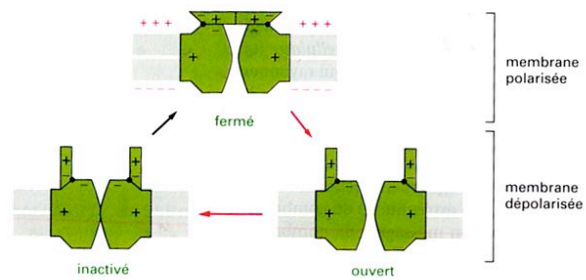


Figure 11-21. Canal cationique d'une cellule électriquement excitable comme le neurone. Trois états possibles.
Doc. MBC.

Le potentiel d'action est déclenché par une dépolarisation de la membrane, soit un saut de potentiel, stimulé le plus souvent par un neurotransmetteur, entraînant immédiatement l'ouverture de canaux Na^+ contrôlés par la tension. : (figure 11-21 de MBC¹, page précédente).

Une petite quantité d'ions Na^+ pénètre dans la cellule contre son gradient de concentration (ce qui signifie qu'en temps ordinaire, ils ne rentreraient pas là où la concentration de Na^+ est déjà forte), un excès de cations (ions positifs) dans la cellule dépolarise la membrane chargée négativement du côté intérieur ; cette rentrée des cations accélère l'ouverture des canaux Na^+ , amplifiant la dépolarisation jusqu'à un potentiel d'équilibre des ions Na^+ . Cet état de repos n'est évidemment pas continu, car aussitôt les canaux de Na^+ se referment. Ce qui concerne une petite région de la membrane peut, telle une onde, se propager à toute la membrane.

Compte tenu des distances à parcourir, on pourrait craindre une déperdition du potentiel d'action. La myéline qui gaine l'axone sur toute sa longueur, maintient efficacement le potentiel d'action. Les maladies de la myéline (sclérose en plaques) provoquent un net ralentissement des signaux.

Les flèches rouges indiquent dans le schéma la séquence qui suit une brusque dépolarisation, la flèche noire, le retour à la conformation initiale

Ajoutons que chaque cellule nerveuse ou musculaire contient plusieurs milliers de canaux Na^+ . Les canaux s'ouvrent selon la loi du tout ou rien, et permet le passage de près de 8000 ions par milliseconde...

Sites de contact

Le potentiel d'action arrive à la cellule cible. Il existe en terminaison de l'axone un site de contact spécialisé nommé **synapse** : (figures 11-29 et 11-30 de MBC).

Une fente étroite sépare la terminaison nerveuse (cellule présynaptique) du site de réception de la cellule cible (cellule postsynaptique). Chaque modification du potentiel électrique, libère, au niveau de la cellule présynaptique, des petites molécules de signalisation dites **neurotransmetteurs**, stockées en des vésicules...

¹ *Ibidem.*

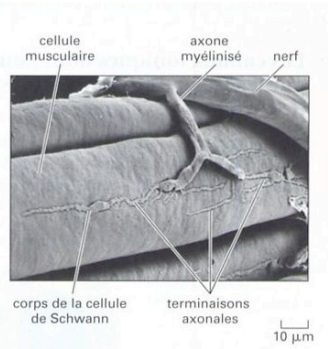
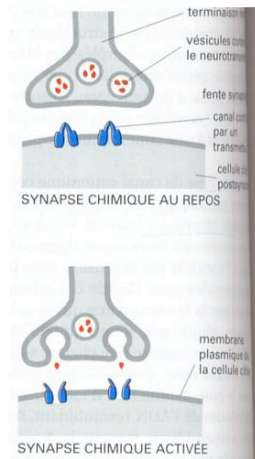


Figure 11-30 Micrographie électronique à balayage à faible grossissement d'une jonction neuromusculaire de grenouille. Une terminaison d'un axone unique d'une cellule de muscle squelettique est représentée. (D'après J. Desaki et Y. Uehara, *J. Neurocytol.* 10: 101-110, 1981, avec l'autorisation de Chapman & Hall.)



terminaison nerveuse
 vésicule contenant le neurotransmetteur
 fente synaptique
 canal contrôlé par un transmetteur

membrane plasmique de la cellule cible

Figure 11-29 Une synapse chimique. Lorsqu'un potentiel d'action atteint la terminaison nerveuse, il stimule la libération, par cette terminaison, de son neurotransmetteur ; le neurotransmetteur est contenu dans des vésicules synaptiques et libéré vers l'extérieur de la cellule quand les vésicules fusionnent avec la membrane plasmique de la terminaison nerveuse. Le neurotransmetteur libéré se fixe et ouvre les canaux ioniques contrôlés par un transmetteur concentrés dans la membrane plasmique de la cellule cible au niveau de la synapse. Les flux ioniques résultants modifient le potentiel de membrane de la cellule cible, transmettant un signal à partir du nerf excité.

la
 de son
 synaptiques
 quand
 brane
 Le
 et ouvre
 ionique
 mettant

Documents Molecular Biology of the cell.Flammarion.

Leur action consiste à stimuler les canaux cationiques de la cellule postsynaptique ; ils sont aussitôt détruits par des enzymes spécifiques de la fente synaptique. Ainsi, les stimuli sont extrêmement précis.

Contrairement aux canaux contrôlés par la tension comme ceux que nous avons décrits au niveau des neurones qui délivrent une impulsion nerveuse ou potentiel d'action, les canaux ioniques contrôlés par transmetteurs sont peu sensibles à la différence de potentiel de la membrane ; ils convertissent des signaux chimiques en signaux électriques au niveau des synapses chimiques. Dans tous les cas, il s'agit d'obtenir une *perméabilité*, fut-elle temporaire et même brève comme ici, de la membrane plasmique. Pour autant tous les canaux ioniques contrôlés par transmetteurs ne se ressemblent pas. Comble de raffinement, chaque site est bien spécifique : certains n'accueillent que des **neurotransmetteurs excitateurs** et d'autres que des **neurotransmetteurs inhibiteurs**. On pourrait même en outre ajouter sans entrer dans le détail que tous les signaux chimiques des cellules nerveuses au niveau présynaptique ne passent pas uniquement par une liaison avec un canal ionique à ouverture contrôlée : il existe d'autres liaisons à caractère plus lent via des ligands et des récepteurs couplés aux protéines G ou enzymes.

Nous comprenons qu'à ce stade le lecteur soit un peu perdu par la complexité des formules de passage membranaire des cellules nerveuses et musculaires. Il n'est pas dans notre objectif de tout détailler ni suivre des procédures aussi complexes. L'important, en ce qui nous concerne est de toucher du doigt l'extrême variété des procédures de passages membranaires, d'en mesurer l'ampleur. Et nous n'avons pas encore tout vu ! A rester général nous louperions pour le coup le phénomène même de la porosité, qui, comme nous le voyons au fil des pages, est loin d'être une porte qui s'ouvre et se ferme ou pire un pore où « ça passe » !

L'objectif est pour nous de cerner, (et prendre conscience) fut-ce dans les grandes lignes, **les modalités de la porosité membranaire**. Nous en tirerons les enseignements in fine dans ce chapitre de biologie moléculaire.

c. Circulation intracellulaire

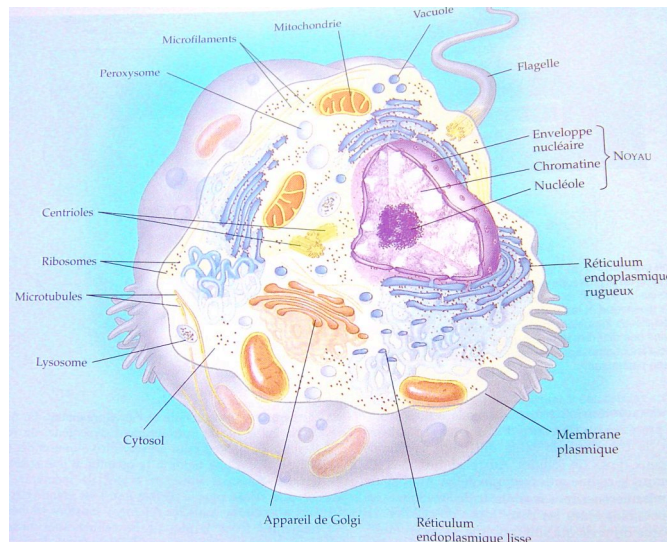
La porosité membranaire ne concerne pas que la membrane plasmique, mais aussi l'ensemble des membranes internes. Rappelons-nous le premier chapitre où nous

définissions la cellule animale avec ses différents composants. Nous parlions de processus membranaire tant celle-ci s'avère omniprésente et concomitante à tout développement de la vie. C'est que, nous l'avons dit, les membranes ne servent pas qu'à séparer et protéger, mais bien plus à sérier des activités chimiques qui ne peuvent s'interpénétrer les unes les autres. Elles servent aussi à sélectionner les composants nécessaires et finaliser ou générer les dits processus chimiques. MBC dit à ce propos « à trouver un sens au labyrinthe tout à fait déconcertant que forment les membranes intracellulaires¹ ». Nous ne prendrons que deux exemples pour développer notre enquête sur la porosité membranaire : le transport protéique au travers du noyau et au travers des mitochondries.

Point important, MBC parle avant tout, d'entrée de jeu, de **circulation intracellulaire**. Ce terme n'est pas anodin. **Nous verrons que la porosité est intrinsèquement liée au phénomène circulatoire**. Nous pouvions déjà nous en rendre compte précédemment puisque les canaux protéiques, qu'ils soient ioniques et passifs ou actifs et transmembranaires, qu'ils soient des protéines passives par *porines*, dans tous les cas il s'agissait toujours de **faire circuler**, organites, ions, déchets, ou impulsions électriques : signaux, pour les cellules nerveuses.

Là encore, les protéines sont aux premières loges, car responsables en très grande partie de cette circulation. La cellule contient d'une part des protéines qui catalysent les réactions qui se produisent dans chaque organite (nom donné à chaque compartiment) et d'autre part elle contient des protéines qui sélectivement font pénétrer et sortir des petites molécules de la région interne de l'organite, dite lumière. Précisons que les catalyses peuvent se faire au niveau même de la membrane. Nous nous reportons au schéma de la cellule pour remettre en mémoire les différents organites de la cellule et la part de la membrane.

¹ MBC, op. cit., p. 151, Chap 12.



Transport des molécules à l'intérieur et extérieur du noyau.

L'enveloppe, dite nucléaire parce qu'il s'agit du noyau de la cellule, est composée d'une double couche : une membrane nucléaire externe et une membrane interne. La membrane externe ressemble beaucoup à celle du RE rugueux (réticulum endoplasmique). Elle est parsemée de ribosomes¹ engagés dans la synthèse protéique. Il existe une circulation bidirectionnelle continue entre le cytosol et le noyau. En effet, tout ce que le noyau « fabrique » est tout d'abord assemblé en bonne partie à l'extérieur, dans le cytosol. Il existe même parfois selon les « produits » des allers et retours scindant l'assemblage en plusieurs étapes. C'est ainsi que les histones, les ARN, ADN, les protéines régulatrices de gènes, les protéines de maturation de l'ARN, sont importées sélectivement du cytosol où elles sont assemblées.

L'enveloppe nucléaire de tous les eucaryotes, des levures jusqu'aux cellules humaines, est percée de **pores** enchâssés dans une structure volumineuse élaborée, désignée par le nom de **complexe du pore nucléaire**, comprenant chacun au moins un canal aqueux ouvert. Les petites molécules hydrophobes peuvent y diffuser passivement. Pour les protéines trop grosses comme les ARN ou ADN, le moyen utilisé est le transport protéique actif via des protéines du complexe auxquelles elles se lient.

Chaque enveloppe nucléaire contient entre 3000 et 4000 de ces complexes. Pour synthétiser de l'ADN, une cellule doit, par ses complexes du pore nucléaire, faire passer 100 molécules d'histone par complexe et par minute, (davantage en période de croissance) et faire passer du noyau au cytosol, 6 grosses et 6 petites sous-unités

¹ Particules composées d'ARN ribosomiaux et de protéines ribosomiales qui s'associent avec l'ARN messager et catalysent la synthèse des protéines.

ribosomales nouvellement assemblées dans le noyau, par minute ! (Figures 12-10, 12-16 de MBC¹).

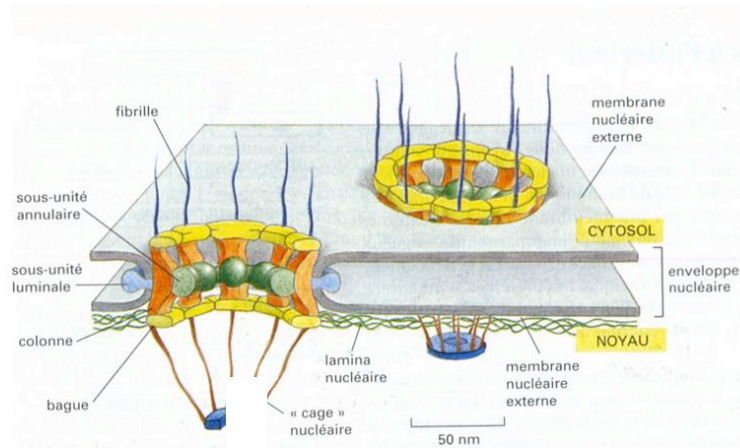


Figure 12-10 Arrangement des complexes des pores nucléaires dans l'enveloppe nucléaire. (A) Croquis d'une petite région de l'enveloppe nucléaire. En coupe transversale, le complexe du pore nucléaire apparaît composé de trois parties : (1) un élément en forme de colonne constituant l'ensemble du mur du pore ; (2) un élément en forme d'anneau qui émet des rayons vers le centre du pore ; et (3) un élément luminal qui est constitué d'une grosse glycoprotéine transmembranaire qui serait nécessaire à l'ancrage du complexe dans la membrane nucléaire. De plus, les fibrilles sortent à la fois du côté cytosolique et du côté nucléaire du complexe. Du côté nucléaire, les fibrilles convergent pour former des structures en forme de cage, représentées sur la micrographie électronique à balayage de la face nucléaire de l'enveloppe nucléaire d'un ovocyte (B). (B, d'après M.W. Goldberg et T.D. Allen, *J. Cell. Biol.* 119: 1429-1440, 1992. © Reproduit avec l'autorisation de Rockefeller University Press.)

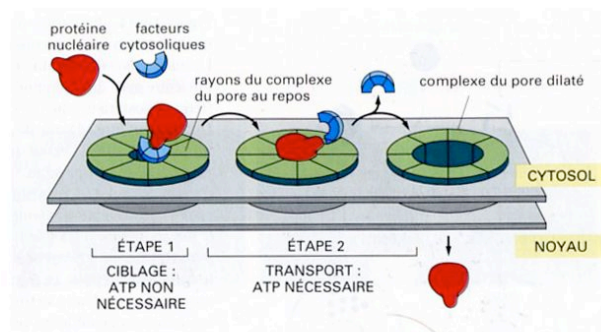
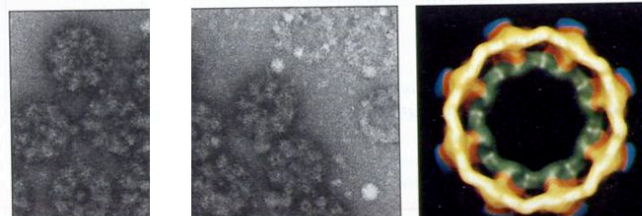


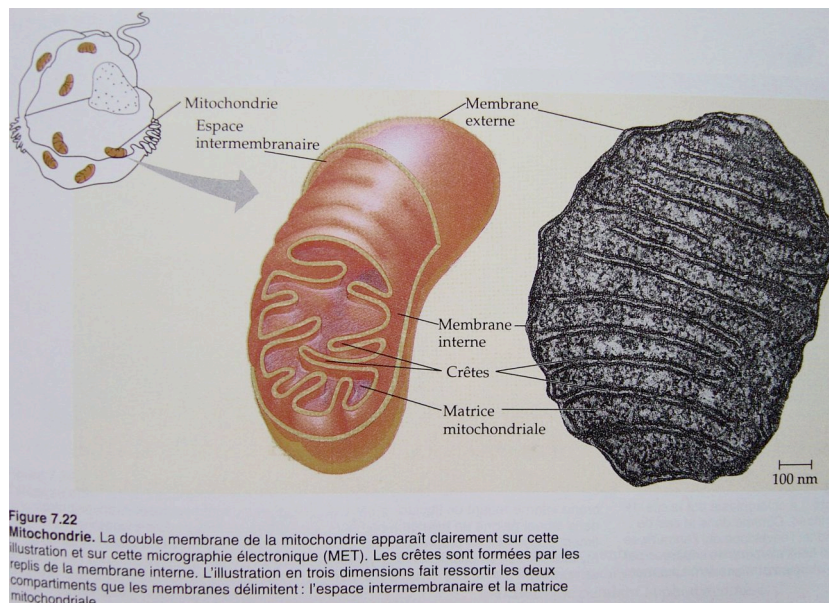
Figure 12-16. Représentation très schématique du mécanisme de transport actif à travers les pores nucléaires. Documents Molecular Biology of the cell. Flammarion.

¹ MBC, op. cit., p.562 et 566.

Transport des macromolécules

Pour que des protéines nucléaires puissent rentrer ou sortir du noyau par l'intermédiaire d'un complexe de pore nucléaire, il convient qu'une ou plusieurs protéines du cytosol *se lient* aux signaux de localisation nucléaire, *guidant* en quelque sorte les protéines vers le complexe où il semble, nous dit MBC, qu'elles se lient aux fibrilles telles qu'on peut les voir dans la figure 12-10. La protéine se déplace alors vers le centre du complexe du pore où elle est activement transportée à travers la membrane nucléaire par un processus qui nécessite l'hydrolyse de l'ATP. On constate après expériences, que l'ouverture du pore peut se dilater durant le processus de transport mais les auteurs disent ignorer les bases moléculaires du mécanisme utilisé : « elles restent un mystère¹ ».

Transport des protéines dans les mitochondries



Mitochondrie, Campbell.

Les mitochondries ont leur propre système génétique, mais pour autant ils ne produisent qu'une petite partie des protéines dont ils ont besoin. Ils importent donc ces protéines du cytosol. La majorité de leurs protéines est codée dans le noyau cellulaire. Pour désigner le passage de ces protéines dans la double paroi les biologistes parlent de *translocation*. Autrement dit, les protéines changent de lieux, passent d'un lieu à un autre. Elles traversent donc de façon transitoire la double membrane externe et interne ainsi

¹ MBC, op. cit., p. 564

que l'espace intermembranaire. Pour ce faire bien des conditions doivent être réunies. Regardons la figure 12.23 de MBC, ci après, nous voyons sur la gauche une protéine prête à pénétrer la mitochondrie. Pour qu'en quelque sorte la « porte » s'ouvre, ces protéines se « signalent » c'est-à-dire qu'elles ont en leur extrémité une douzaine d'acides aminés qui ont pour but de signaler l'importation mitochondriale. En surface de la membrane externe, un récepteur *reconnaît* ou non ce signal. En cas de reconnaissance, la protéine au niveau d'un site de contact va pouvoir traverser les deux membranes. Elle le fait en une seule fois, mais en deux étapes :

a/ pénétration, par l'intermédiaire du gradient électrochimique, du peptide signal et des séquences avoisinantes, des deux membranes mitochondriales.

b/ déplacement du reste de la chaîne polypeptidique vers la matrice, nécessitant l'hydrolyse de l'ATP et une autre température (25° au lieu de 5°).

Deux conditions sont apparues : un gradient électrochimique au niveau de la membrane interne et externe, et l'hydrolyse de l'ATP. La raison en est simple : toutes les formes de mouvement vectoriel et de transport nécessitent de l'énergie. Il semblerait que l'hydrolyse de l'ATP contribue avec des protéines dites chaperon qui guident les protéines devant rentrer, à *déplier* ces protéines afin qu'elles puissent franchir le canal aménagé.

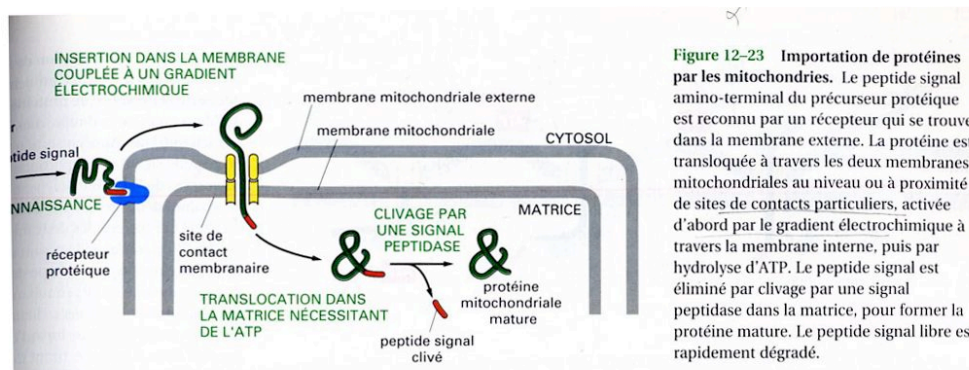


Figure 12-23 Importation de protéines par les mitochondries. Le peptide signal amino-terminal du précurseur protéique est reconnu par un récepteur qui se trouve dans la membrane externe. La protéine est transloquée à travers les deux membranes mitochondriales au niveau ou à proximité de sites de contacts particuliers, activée d'abord par le gradient électrochimique à travers la membrane interne, puis par hydrolyse d'ATP. Le peptide signal est éliminé par clivage par une signal peptidase dans la matrice, pour former la protéine mature. Le peptide signal libre est rapidement dégradé.

Document Molecular Biology of the cell. Flammarion.

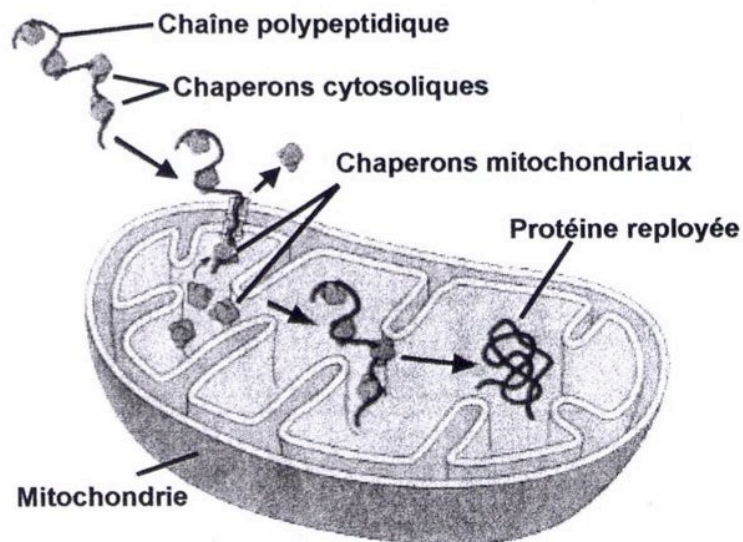
Les protéines dites mitochondriales ne peuvent pas pour autant pénétrer la double paroi sans être dépliées et c'est déjà ce qu'on peut observer dans la figure 12.23. Pour se

déplier, la nature a inventé des protéines chaperons, hsp 70 qui vont prendre en charge les protéines mitochondriales. Autrement dit dans ce cas de figure, la traversée de la membrane ne se fait pas sans un changement de conformation. Dans la figure 13 du cours de J.Cillard, on voit très bien ces « chaperons des deux côtés de la membrane. Celles de l'intérieur tirent la protéine à l'intérieur : un vrai travail d'équipe où chacun concoure à la réussite du *passage*.

Nous clôturerons ce chapitre de la circulation intracellulaire par un dernier point de passage membranaire bien qu'il en existe beaucoup d'autres.

Celui-ci tranche avec les pores. Il s'agit du transport vésiculaire. Nous concluons par la surface membranaire ou des protéines.

Rôle des chaperons lors du transfert d'une protéine



« La cellule une approche moléculaire »
G. M. Cooper - Ed. De Boeck

13

d. Transport vésiculaire

Il existe une loi simple : toute cellule doit communiquer avec son environnement. Les cellules procaryotes externalisaient la digestion ; les métabolites issus de cette digestion étaient récupérés via la membrane. Pour la cellule eucaryote, les macromolécules sont internalisées *grâce au réseau de membranes internes* et au processus dit *endocytose*. Celui-ci consiste pour une membrane à s'invaginer pour introduire des matériaux à l'intérieur de l'espace défini ou le transporter d'un espace « membrané » à un autre.

Nous n'entrerons pas dans le détail, ceci nous entraînerait trop loin. Comprenons-en le principe.

« Pour accomplir sa fonction, chaque vésicule de transport qui bourgeonne à partir d'un compartiment ne doit inclure que les protéines appropriées et ne doit fusionner qu'avec la membrane cible adéquate », nous dit MBC¹. Ces organites transportés d'appareil en appareil de la membrane plasmique au noyau ou du noyau à la membrane plasmique, au fil de leur affinage pourrait-on dire, doivent garder une identité distincte.

Le transport vésiculaire, appelé ainsi parce qu'il utilise des vésicules, permet, de façon imagée, une sorte d'échange postal entre les différents organes de la cellule sans abîmer le produit transporté. Dans la figure 13. 22 de MBC² on peut observer comment une cellule, ici dans ses différentes composantes, réceptionne des organites pour les amener aux *Lysosome* : petites organites membranaires constituant des lieux de digestion, soit transformation de ces produits. Dans ce processus, nos cellules eucaryotes ingèrent continuellement des bouts de membranes servant à construire ces vésicules transporteuses, mais il est intéressant de noter qu'elles sont ensuite restituées à la surface cellulaire ! Processus plus complexe dans le transport : l'accompagnement d'un récepteur permettant de capter un organite x ; une fois celui-ci amené à bon port ou à une gare de triage, le récepteur retourne à la membrane plasmique comme nous pouvons le voir en cette figure 13. 33 de MBC³. Retenons encore l'exemple des cellules nerveuses. En effet comme dans la Figure montrée ci-dessus, des vésicules viennent libérer des neurotransmetteurs. Entre l'appareil de Golgi de la cellule nerveuse et le site de sécrétion, il peut y avoir jusqu'à un mètre de distance. Les cellules nerveuses utilisent une autre variété de vésicules dites synaptiques stockant de petites molécules

¹ *Ibidem.*, p. 600

² *Ibidem.*, p. 614.

³ *Ibidem.*, p. 624

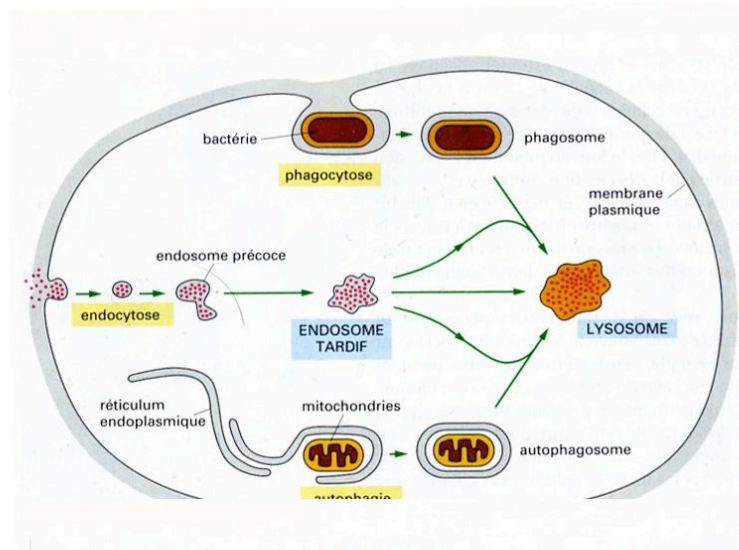


Figure. 13-22. Trois voies vers la dégradation dans les lysosomes.
Document MBC. Flammarion.

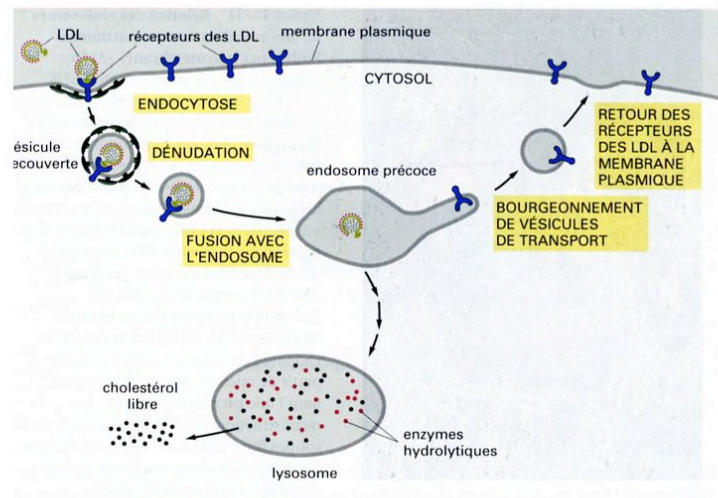


Figure 13-33 Les récepteurs protéiques des LDL sont renvoyés à la membrane après avoir servi de messenger-récepteur
Document MBC. Flammarion.

neurotransmettrices (comme le glutamate) qui permettent la signalisation rapide en une fraction de millisecondes, soit plus de 1000 fois par seconde pour certains neurones, au niveau des synapses qui, rappelons-le, sont des jonctions intercellulaires permettant aux signaux de passer d'une cellule nerveuse à une autre. Ce qui est intéressant dans ce cas de figure c'est le rôle joué par la membrane. En effet comme nous pouvons le voir dans la figure 13. 43 de MBC, le réseau trans-Golgien ne livre pas directement des vésicules chargées de neurotransmetteurs mais celles-ci passent deux fois par la membrane avant de lui livrer par exocytose son contenu : soit trois opérations différentes au niveau de la membrane plasmique ! Les vésicules en question, en livrant à une telle vitesse leur contenu, n'auraient pas le temps de se réapprovisionner au niveau de l'appareil de Golgi ; c'est la membrane plasmique elle-même, par voie de recyclage des composants membranaires incluant des protéines de transport spécialisées dans l'importation du neurotransmetteur à partir du cytosol où il est synthétisé qui pallierait à cette difficulté. On constate dans cet exemple que la membrane non seulement participe d'un processus caractérisant la fonction d'une cellule, mais joue un rôle d'action complémentaire en jouant à un second niveau un rôle de recyclage de composants qui seraient autrement perdus dans l'espace extracellulaire. Autrement dit, la membrane dans la chaîne d'actions de sécrétion de neurotransmetteurs ne se contente pas d'être le lieu où les vésicules synaptiques déverseraient lesdits neurotransmetteurs mais permet de tenir la cadence de production nécessaire ou dit autrement, de répéter plus rapidement cette chaîne en jouant le rôle de recycleur de composants utilisés par la phase finale de la chaîne d'actions. Ce faisant, la membrane participe très directement à la finalité de la cellule nerveuse, loin de l'activité traditionnelle de passage actif ou barrière de protection.

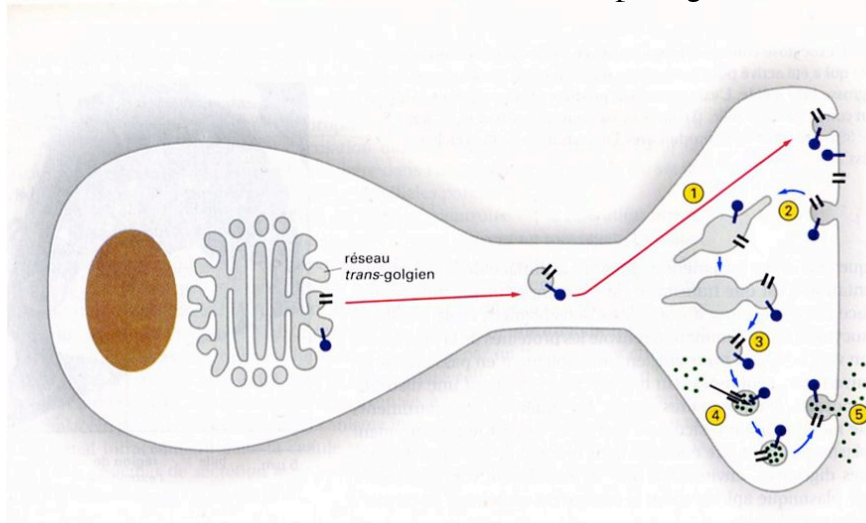


Figure 13-43 Formation des vésicules synaptiques.
Document MBC.Flammarion.

e. Surface

Il n'est pas possible de parler de passage, de membranes sans rencontrer de façon permanente **la surface**. Partout, dès lors qu'il y a échange, rencontre moléculaire, membranaire à un échelon plus vaste et ainsi de suite en changeant chaque fois d'échelle, nous avons affaire aux surfaces. Tout a sa surface et on pourrait presque dire que tout est surface de l'autre dans un emboîtement de poupées de gigogne. Prenons le corps et amusons – nous à descendre ainsi de la peau aux molécules !

Revenons à la biologie moléculaire. Nous n'y ferons qu'un petit tour d'horizon , pointant quelques endroits seulement parmi beaucoup d'autres. Les biologistes mettent en exergue sans s'arrêter à cette notion, le fait que la surface intervienne de façon déterminante dans les liaisons moléculaires et partant dans les échanges au niveau membranaire.

On peut dire que concernant cette notion de surface, rentrent en ligne de compte :

1. la surface de la membrane, qu'elle soit externe et donc plasmique, ou surface de membranes internes à la cellule comme le Reticulum lisse ou rugueux, l'appareil de Golgi, les Lysosomes, les membranes des Mitochondries ou du Noyau,
2. la surface des sites protéinaires pour exécuter des passages par exemple,
3. par conséquent, la surface des molécules, qu'elles soient à l'approche d'une cellule ou à la surface d'une membrane ou encore à la surface des protéines, voire de sites protéinaires.

Partons du plus petit : les biologistes nous apprennent qu'une « chaîne macromoléculaire est maintenue par des liaisons covalentes suffisamment fortes pour garantir l'intégrité de la séquence des sous-unités dans la macromolécule pendant longtemps¹ ». Mais, bien que ces liaisons soient indispensables à ces séquences pour l'acheminement et l'utilisation des informations, on doit admettre que les informations dépendent en grande partie des liaisons beaucoup plus faibles, non covalentes². Les liaisons faibles, ou liaisons hydrogène sont justement trop faibles pour résister à l'agitation thermique qui tend à séparer les molécules, de sorte que « la formation d'un grand nombre de liaisons non covalentes entre deux surfaces n'est possible que si un

¹ MBC, op. cit., p.90

² Sur les notions de valence, covalence, consulter au Livre II de la présente thèse.

grand nombre d'atomes sur ces surfaces s'apparient avec précision¹ » permettant aux deux molécules de rester liées.

La notion de surface et de liaison n'est pas seulement liée à la conformation « plastique » de la surface, mais également au temps et au mouvement. Pour qu'il y ait réaction chimique, il faut une rencontre particulière entre une enzyme et une molécule de substrat ; les vitesses de réaction ne sont possibles que grâce à cette rapidité de déplacement des molécules. En effet, les réactions chimiques se produisent dans les cellules à des vitesses phénoménales de l'ordre de 1000 réactions par seconde. Certains enzymes peuvent même catalyser plus de 10⁶ réactions par seconde. « Les mouvements des molécules sont importants pour amener en contact les surfaces des molécules qui interagissent² ».

Du côté des protéines puisqu'elles jouent un rôle considérable dans les passages membranaires, que se passe-t-il sur leur surface ? Nous savons qu'elles sont enchâssées dans la membrane. Nous pourrions penser qu'elles font surface à la surface de la membrane. Ce n'est pas le cas, car elles sont recouvertes d'une couche qu'on pense protectrice de glucides³ interagissant avec les protéines et les molécules qui se présentent. Leur surface n'est donc pas en première ligne, ce qui n'enlève rien au rôle de leur propre surface à la surface de la membrane par exemple sous la surface de glucides !

Les protéines, pour faire court, sont composées de chaînes repliées sur elles-mêmes, selon une conformation bien particulière, distribuant ses chaînes dites latérales et polaires ainsi que les chaînes non polaires, dans l'espace ; les chaînes hydrophobes sont repoussées à l'intérieur tandis que les liaisons hydrogène (liaisons faibles) peuvent se former au niveau des chaînes latérales polaires à l'extérieur de la molécule protéique : (figure, 3.25 de MBC⁴). « La position et la nature chimique des différents atomes des surfaces des chaînes latérales polaires ou plus polaires, rendent chaque protéine unique et lui confèrent sa spécificité de liaison avec d'autres surfaces macromoléculaires comme petites molécules⁵ ». Les protéines recèlent en outre des sites de liaison en certaines régions de leur assemblage.

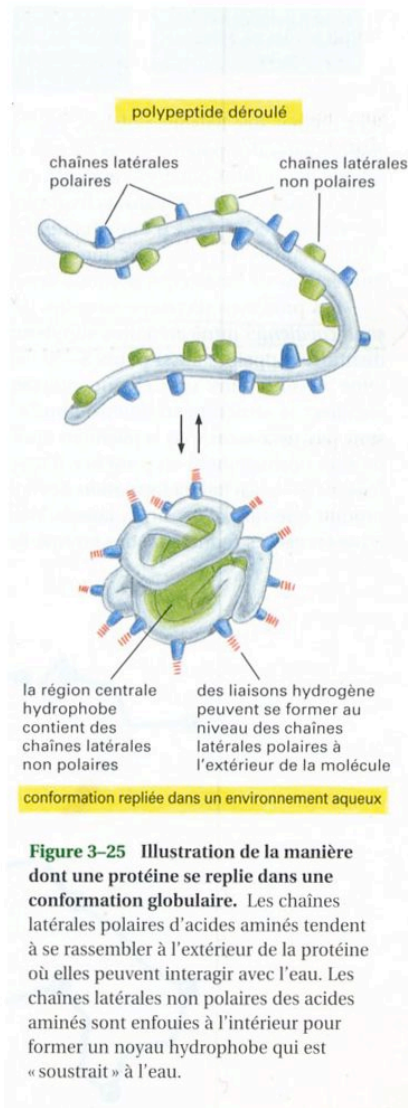
¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*, p. 97

³ *Ibidem.*, p. 502

⁴ *Ibidem.*, p.111.

⁵ *Ibidem.*, p.113.



Document MBC.Flammarion.

Il est à remarquer que les propriétés chimiques d'une molécule protéique dépendent presque entièrement des résidus exposés à sa surface, capable de former ou non des liaisons faibles avec d'autres molécules. « La surface de chaque molécule protéique possède ainsi une réactivité chimique unique qui ne dépend pas seulement de la nature des chaînes latérales d'acides aminés exposés, mais aussi de leur orientation exacte l'une par rapport à l'autre¹ ». Une simple orientation très légèrement différente suffit à donner des propriétés chimiques complètement différentes. Certains exemples comme la protéine régulant la circulation des vésicules entre les compartiments intracellulaires, montrent que lors d'une réaction, s'opère un déplacement de quelques dixièmes de nanomètre d'un site de liaison. Ce mouvement infime équivaut à quelques multiples du

¹ *Ibidem.*, p.130.

diamètre d'un atome d'hydrogène, entraînant tout le long de l'hélice alpha (conformation de la protéine en hélice) un changement de conformation. On peut voir « comment des cellules peuvent exploiter de simples changements chimiques qui surviennent à la surface d'un petit domaine de la protéine, pour évoluer vers de grandes protéines ayant des fonctions sophistiquées¹ ».

On n'en finirait pas de traiter l'importance à tout niveau de la surface. Nous espérons avoir seulement fait toucher du doigt combien pour notre porosité membranaire elle s'avérait un partenaire déterminant. Elle joue d'ailleurs un rôle égal avec l'immunité. Selon leur mission, les protéines s'amassent ou non à la surface de la membrane, s'ouvrent, se ferment et mettent à profit leurs sites de contact, leurs surfaces de passage. Nous verrons partiellement combien cette notion de surface est importante dans le rôle de l'épithélium pulmonaire ou intestinal.

Chaque fois il s'agit de démultiplier et affiner la surface de passage pour le faciliter au maximum.

Clôtons cette approche en relevant qu'il n'existe pas de surface unique ni duale ni monobloc. Il y a toujours une surface de la surface, jusqu'aux constituants des constituants atomiques ! Chaque surface comme la membrane est donc constituée d'une somme de surfaces faisant feuilletage, donc l'une est toujours l'interne de l'autre.

¹ *Ibidem.*, p. 207-208

B. Les marais de la vie.

Dans les mêmes fleuves, nous entrons autant que nous n'entrons pas,
nous sommes autant que nous ne sommes pas.

Héraclite. 14(A46°)

Il faut que notre être soit effacé du livre de la vie,

Il nous faut expirer dans les bras de la mort.

Ô charmant échanton, apporte-moi gaiement du liquide,

Apporte, puisqu'il faut devenir terre

Omar KHAYYAM, Les Roubaïates, 105

Nous avons parlé de la cellule, son fonctionnement membranaire, la porosité qui lui est liée, son évolution avec le passage des cellules procaryotes aux cellules eucaryotes, mais qu'en est-il des conditions de son apparition, de son émergence sur Terre ? Comment et où est apparue la vie ? Comment s'est-elle développée ? Comment retrouver trace des origines de la vie ? Bien sûr, nous n'apprendrons rien au lecteur contemporain qui dispose de quantité d'ouvrages spécialisés ou de vulgarisation mentionnant de façon la plus souvent remarquable, les débuts de la vie sur Terre. Simplement, ce principe de porosité inclut tout à la fois un processus de passage actif ou passif au sein d'un échange complexe entre des altérités selon des programmes inscrits au cœur du noyau de chaque cellule avec la part de hasard, d'incertitude qui oblige à des adaptations ou génèrent des sauts et innovations surprenantes sur le plan génétique, et inclut des conditions de porosité. L'eau ou le carbone avec leur structure, leur capacité extraordinaire de liaisons avec les liaisons faibles, sont des facteurs déterminants de cette porosité au point d'instituer un principe fondateur de la vie. Ce principe, nous souhaitons montrer comment et à quel point, dans l'origine des êtres vivants, du monde végétal, il est fondateur non comme unique principe, mais comme co-principe, condition indispensable à l'apparition de toute vie, à son développement durable sur Terre, principe actif dont nous gardons corporellement l'empreinte et dont notre corps

participe à des degrés multiples. Nous découvrirons, dans ce surgissement de la vie, même s'il s'échelonne sur des millions d'années, une relation très étroite entre porosité et ce que nous nommons « marais ». Quand nous parlons de marais, c'est dans un sens métaphorique d'eaux composées, troubles, mélanges de terres et d'eaux, matériaux et eaux, gaz et eaux, faisant de l'eau originaire le topos d'associations aussi riches que mouvantes. Cette figure, dans l'usage qui en est fait ici, désigne ces lieux de brassages, d'éléments intermédiaires, tout état de matière (H₂O) en association avec d'autre(s) sans que la limite apparaisse avec netteté (limite pas franche, nous disent les océanographes) : ni tout à fait eau, ni tout à fait terre, argile pour prendre une image. Canaux, mares, marais, deltas, estuaires à l'embouchure des fleuves¹, lieux où l'on se perd, lieux de mauvais drainage où l'eau prend son temps, imbibe, se chauffe, stagne ou ralentit son débit, lieux d'indistinction, de suspension et dépôt de matières, lieux de haute fertilité, de vitalité où l'on vient s'y reproduire, où la vie grouille et se fait de toutes ces associations organiques, telle est la définition très extensive de ce mot « marais » utilisé ici, dans ce qu'il évoque et fait naître en nous de sensations et d'images, car il n'existe pas vraiment de mot aussi évocateur pour désigner cet état intermédiaire d'eaux et de temps composés².

Notons pour conclure cette partie que le marais actuel, cette zone de mélanges, apparu il y a 12000 ans après la dernière glaciation, cette zone d'eaux stagnantes, troubles, à la frontière de la glaise, de la boue, de la tourbe et de l'eau, pour peu étudié qu'il soit, souvent asséché, condamné comme lieu de pestilence et de germes nuisibles à l'homme, reste pourtant un haut lieu de vie. Pour le Professeur Michael Succow³, qui a consacré une bonne partie de sa vie à la compréhension des marais : « Je trouve vraiment que les marais sont un biotope extrêmement intéressant, que l'on comprend en fait très mal. Ici dans le nord-ouest de l'Europe, environ 10% des terres sont des marais, en Finlande, cette proportion atteint même 30%. Or ces marais constituent des entités extrêmement importantes pour la nature, comme les reins pour un être humain. Tous les nutriments qui arrivent dans l'eau y sont filtrés et purifiés. Les marais accumulent, emmagasinent ; rares sont les écosystèmes qui en sont capables. Car le marais fixe le CO₂ de l'air dans la tourbe. » Les marais au XXe siècle sont devenus des lieux de refuges pour des espèces menacées. « L'écosystème du marais est synonyme de biodiversité ; une

¹ Consulter sur ces questions les articles *Marais et Vasières, Embouchures* dans l'Encyclopedia Universalis.

² Eau composée, expression de Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves*.

³ Professeur à l'université de Greifswald (Allemagne). Radié en 1968 pour avoir refusé de célébrer l'entrée des soviétiques en Tchécoslovaquie, il fut condamné durant quatre ans à assécher des marais comme celui de Peenetal, sur l'Oderhaff. Site Archimède.

diversité qui n'existe nulle part ailleurs dans un pays industriel aussi densément peuplé que la République Fédérale d'Allemagne ». Il n'était peut-être pas inutile de le rappeler, utilisant l'image du marais pour ce qu'il recouvre.

À l'apport scientifique sur l'origine de la vie, bien qu'assez incertain, (dans l'état actuel de nos connaissances), comment ne pas adjoindre et faire entrer en résonance les visions mythologiques des origines du monde et de la vie qui nous ont été rapportées par les premières grandes civilisations ? Comment ne pas entendre comment les hommes ont perçu les origines de la vie, par-delà leur civilisation, voir comment le corps de l'homme tient tout à la fois des marais probables de la vie, en tout cas de cette soupe originelle et pour partie, dans son développement culturel, de ces soupes mythologiques au travers desquelles il s'est perçu, compris ?

Nous aborderons ainsi successivement et comme en une transition entre la cellule et le théâtre membranaire, ce bain originaire et le « corps-marais », c'est à dire physiologie d'eaux composées, de circulations liquides, de passage, corps qui passe, fait la passe, se laisse passer, au-delà de toute maîtrise, toujours entre indétermination, « sauvagerie » et corps socialisé, jusqu'au formatage : la surveillance traumatisante, réductrice. Ce corps qui nous dépasse de son passé comme de son avenir nous perd également dans son entendement, ce que nous en entendons. « J'aime célébrer le corps et ses sécrétions, dont le sens dépasse celui des mots. Elles sont parfois plus dignes de foi que mes paroles. » dira Jan Fabre lors de répétitions à Anvers en 2005¹.

I. La soupe primordiale

Les restes fossiles des premiers éléments de la vie sur Terre remontent, pour l'instant, à 4 milliards d'années. Ils sont forcément problématiques. Mais les biologistes nous avertissent que « tout organisme porte dans ses molécules, dans son métabolisme et dans son anatomie, d'infimes vestiges de son évolution² ». C'est cette mémoire de ce que nous sommes, à notre insu, fut-ce à des millénaires de nous, qui nous permet et de retrouver des traces des origines et de continuer à vivre et évoluer. Les auteurs de

¹ Jan Fabre, chorégraphe et homme de théâtre Flamand, né en 1958 à Anvers, a mené continûment un travail sur le corps cuisinant pour ainsi dire toutes ses excréments, ses fluidités et circulations. On notera à ce propos *The Crying Body* donné en 2004 au Théâtre de la Ville à Paris qui fit scandale, et à *L'Histoire des larmes* donné au Festival d'Avignon en 2005. Les propos de Jan Fabre : Télérama n° 2895, 9 juillet 2005, p. 8.

² *Biologie* de Campbell, op. cit., chap 24. Voir également sur cette question « *Le Monde du Vivant* » de William K. Purves, Gordon H. Orians, H. Craig Heller, David Sadava, 1998, Massachusetts, 2000, Flammarion-Médecine-Sciences.

l'ouvrage de Biologie Moléculaire¹ nous le rappellent : « Les cellules de pratiquement tout organisme vivant pluricellulaire sont engendrées par la division répétée d'une seule cellule précurseur ; elles constituent un *clone*. Au cours de la poursuite de la prolifération et de la croissance du clone, certaines cellules... se différencient des autres, adoptant une structure, une chimie et une fonction différente en réponse aux signaux des voisines. Il est remarquable que les cellules eucaryotes et leur descendance se maintiennent généralement dans leurs différents états spécialisés, même après la disparition des influences qui avaient, à l'origine, dirigé leur différenciation ; en d'autres termes, ces cellules possèdent une *mémoire*. Par conséquent, leur caractère définitif n'est pas seulement déterminé par leur environnement final, mais plutôt par la totalité de la séquence d'influences auxquelles elles ont été exposées au cours du développement. » Nous devons, cependant, sur cette question des origines, opter pour la plus grande prudence, tant les hypothèses sont nombreuses, fluctuantes. Nous mettrons en parallèle à ces « fictions scientifiques », les fictions de quatre grandes civilisations : civilisation mésopotamienne, civilisation égyptienne, civilisation aborigène, civilisation grecque. Quant à cette dernière, outre le mythe des origines qui attirera notre attention, nous déborderons en transition sur ce que j'appelle le corps sauvage du mythe de la déesse Artémis, déesse au masque. Nous verrons que les unes et les autres ont toutes ou presque en commun **la soupe primordiale**, soupe organique tantôt marais tantôt mer, mêlée de glaise, salive ou semence des dieux, et que même le mythe d'Artémis a quelque chose à y voir.

On évalue la présence de microorganismes durant trois milliards d'années, période durant laquelle seuls des procaryotes habitaient la Terre, sachant que les eucaryotes n'apparaissent qu'autour de 1,5 milliard d'années. Entre le début de la Terre (4,6 milliards d'années) et 3,5 milliards d'années sont donc apparus les premiers êtres vivants, bactéries primitives, nommées *archaea*, dont tout récemment, sous la forme du Mimivirus², nous aurions découvert la survivance d'un quatrième ordre du vivant disparu depuis et parasitant les vainqueurs sous forme de virus, selon Patrick Forterre³. Remontons au tout début : avant l'apparition de toute vie, la Terre, formée probablement d'accrétion de roches, sous l'effet des lois de la gravitation, du fait de la pression des couches extérieures, rentre en fusion au niveau du noyau composé de

¹ MBC, p.32, chap 1.

² Cf l'article du Monde du 22 octobre 2004 : « Un virus réécrit l'histoire de la vie »

³ Professeur à Paris XI, chercheur à l'Institut Pasteur.

nickel fluide et de fer¹. « ... le manteau et la croûte terrestre produisaient du dioxyde de carbone, de l'azote et d'autres gaz plus lourds... La Terre accumula une atmosphère principalement constituée de méthane (CH₄), de dioxyde de carbone (CO₂), d'ammoniac (NH₃), d'azote (N₂), et de vapeur d'eau (H₂O). Finalement, la Terre se refroidit suffisamment pour permettre à la vapeur d'eau qui s'échappait de l'intérieur de la terre de se condenser et former les océans² ». Par ailleurs, la Terre était littéralement bombardée de météorites et d'ultraviolets avec de violents orages électriques, d'éruptions volcaniques ; elle possédait une atmosphère avec une très faible teneur en oxygène, réagissant avec l'hydrogène pour former de l'eau. « Pendant 2 milliards d'années, tout l'oxygène était lié à d'autres éléments ; l'atmosphère de la terre était donc un environnement réducteur³ ». Et pourtant, c'est au milieu de ces conditions qui nous paraissent à nous, mammifères dépendant de l'oxygène, proprement effroyables, que naît la vie. Les premières traces de vie, en Afrique australe dans une formation rocheuse, remontent à 3,4 milliards d'années. On a retrouvé des colonies de procaryotes « s'associant à des sédiments qui adhèrent aux enveloppes gélatineuses des microorganismes mobiles³ ». On retrouve les mêmes, vivant aujourd'hui en des *marais* très salés. Si on admet l'apparition des premiers êtres vivants vers 4,1 milliards d'années, il ne faut pas oublier que la croûte terrestre commençait tout juste à se solidifier. Alors est-ce que la vie a surgi en eaux peu profondes, tiédies par le soleil ou en sédiments humides, laisses de marées voire marécages, marais, au contact de l'argile dont la structure atomique aurait facilité la répliation⁴ de ces *protobiontes*⁵ ? D'autres auteurs⁶ considèrent que pendant des millions d'années, l'océan a accumulé des molécules organiques qui auraient atteint des concentrations encore plus élevées dans les *mares* peu

¹ The Science of Biology, 1998, traduit chez Flammarion en 2000 sous le titre, *Le Monde du vivant*, chap 24: *Origine de la vie sur Terre*.

² *Ibidem.*, même chapitre, p. 519.

³ Même page.

³ Campbell, op.cit., p.506.

⁴ Voir à ce propos l'article d'Antoine Donchin dans le n° 201 de juillet 1988 de LA RECHERCHE. Il y est développé l'idée que l'argile, au contact de l'eau aurait pu fort bien servir de matrice : « Les cristaux d'argile (de silicate d'alumine) mais aussi d'autres composés microcristallins comme les oxydes ou les sulfures métalliques sont susceptibles d'absorber de nombreuses substances organiques ; ils sont aussi capables de catalyser très sélectivement certaines réactions... Du fait de leur caractère de polymère chargé négativement, les acides nucléiques auraient pu, de même, bénéficier d'une association étroite, une sorte de symbiose, avec cette matrice minérale qui leur aurait fourni leurs monomères, des nucléotides activés, et des catalyseurs minéraux ou, déjà, protéiques. »

⁵ Selon les biologistes, (cf Campbell, p.507) les premiers organismes proviendraient d'une évolution chimique en quatre étapes : 1- la synthèse abiotique (sans vie) et l'accumulation de petites molécules organiques ou monomères, tels des acides aminés et des nucléotides ; 2- la fusion de ces monomères en polymères, dont les protéines et acides nucléiques ; 3- l'agrégation de molécules produites par voie abiotique en gouttelettes appelées *protobiontes* différentes de leur milieu environnant ; 4- l'apparition de l'hérédité, peut-être apparue avant même l'apparition des gouttelettes.

⁶ *Le monde du Vivant*, op., cit, p. 520.

profondes. À ce propos Peter Sloterdijk dans son ouvrage, *Écumes*, note que « Du point de vue de certains biologistes, la naissance de la vie dans son ensemble peut être expliquée par la seule constitution spontanée d'écumes à partir de l'eau trouble de l'océan origine¹. » À contrario, doit-on imaginer ces premières apparitions de vie au fond des abysses océaniques au contact des éruptions sous marines ou au contact de sources d'eau chaude fortement minéralisée fournissant l'énergie et les substances chimiques nécessaires ? En effet, les biologistes estiment que pour passer à des molécules organiques, des quantités considérables d'énergie furent nécessaires que, seule, une atmosphère réductrice (ajoutant des électrons) ne pouvait produire. Mais suite aux hypothèses de A.I.Oparin, chercheur russe et J.B.S.Haldane, chercheur anglais dès 1920, Stanley Miller et Harold Urey en 1953 ont recréé en laboratoire les conditions comparables à celles qui existaient sur la Terre primitive et ont obtenu avec des décharges électriques en guise d'éclairs dans une atmosphère de méthane, ammoniac et vapeur d'eau, des composants organiques dont des acides aminés.

Pour Campbell « de toute évidence, les conditions nécessaires à la synthèse abiotique de molécules organiques complexes par l'agencement de molécules plus petites ont été réunies sur la Terre primitive. Les *polymères organiques* comme les protéines sont des chaînes d'unités élémentaires » appelées monomères. D'habitude, de nos jours, les enzymes jouent le rôle de catalyseurs, « provoquant des réactions de condensation qui arrachent aux monomères un atome d'hydrogène et un groupement hydroxyle (-OH) formant une molécule d'eau comme sous-produit de chaque nouvelle liaison polymérique. » Mais faute d'enzymes sur la Terre primitive, « peut-être, nous dit-on, que l'eau des marées, des vagues ou de la pluie déposait des solutions diluées de monomères organiques sur de la lave ou sur d'autres roches chaudes, et ramenait ensuite en son sein les protéinoïdes et autres polymères qui s'étaient formés² », polymères susceptibles de diriger la synthèse de molécules qui leur sont identiques ?³ De même, on sait que l'*argile* aurait pu jouer un rôle analogue. En laboratoire, on obtient effectivement cette polymérisation en déposant des solutions diluées de monomères organiques sur de l'argile, de la pierre ou du sable très chaud. Quoi qu'il en soit ces fortes concentrations de polymères obtenus permettaient « en retour de stimuler davantage de polymérisation,

¹ Peter Sloterdijk, *Écumes*, p.45. Maren Sell Éditeurs, 2005. Il cite Lynn Margulis que nous avons déjà évoquée à propos de la cellule, précédemment.

² Campbell, op. cit., p. 508.

³ *Le Monde du Vivant*, p. 520.

de réaction chimique conduisant à la synthèse des sucres qui sont des composés importants pour la synthèse des nucléotides et le stockage de l'énergie dans les cellules¹ ». Dans cette soupe prébiotique², « les premiers polymères d'acides nucléiques biologiquement actifs pourraient avoir été des composés formés de sucres à trois ou quatre carbones. Ils peuvent s'être autorépliqués en formant des doubles hélices complémentaires, comme le font actuellement les polymères d'acides nucléiques constitués de pentoses. À un certain moment, et par un mécanisme encore non identifié, les polymères composés de petits sucres auraient été remplacés par des polymères de grands sucres, comme le ribose qui est le sucre constitutif des nucléotides d'ARN³ » donnant au final les premiers brins d'ARN indispensables à la réplication de la vie. À partir de concentrations importantes d'ARN, pouvaient s'envisager « d'autres réactions pour former des structures comme la production d'accumulation de molécules de type lipidique pour former des membranes cellulaires, et la synthèse des protéines.⁴ ». Nous savons que l'apparition de la membrane fut déterminante pour l'évolution du monde vivant. Or les lipides ont concouru à cette innovation majeure en recouvrant des gouttelettes composées de protéines, de polysaccharides avec une peu d'eau entourée par une solution aqueuse, d'une structure de type membranaire. Ces gouttelettes dites *coacervats* (agrégat de particules colloïdales en suspension) « sont les précurseurs possibles des (premières) cellules, car elles fournissent la structure physique permettant d'isoler⁵ » et de différencier l'intérieur de l'extérieur. Ces gouttelettes auraient donné naissance aux protobiontes, précurseurs des procaryotes capables de vivre sous des chaleurs ou froids extrêmes, procaryotes dont nous rappelons qu'ils sont encore aujourd'hui la base et la condition sine qua non de tout le monde vivant. Essayons, maintenant « d'imaginer sur la terre primitive, une laisse de marée avec ses flaques

¹ *Ibidem.*

² Les savants attendaient avec impatience l'exploration de la lune Titan autour de la planète Mercure, le 14 janvier 2005, car ils aimeraient comprendre d'avantage de choses sur notre soupe prébiotique. En effet Titan est, nous dit-on, « enveloppé comme la Terre d'une atmosphère dense, constituée majoritairement d'azote et riche en composés organiques. Ces molécules carbonées, hydrocarbures comme le méthane (CH₄) et l'éthane (C₂H₆), ou organo-azoté comme l'acide cyanhydrique (HCN)- se forment dans la haute atmosphère de Titan, avant de se déposer à sa surface. Sur cette lune glacée (-180°) et aride, cette chimie organique complexe n'a pu donner naissance à la vie. Mais elle ressemble à celle qui, sur la Terre, humide et douce, a conduit à l'apparition de molécules prébiotiques. Pour les scientifiques, Titan représente donc une sorte de Terre primitive congelée, abritant les ingrédients nécessaires - mais non suffisants - à l'éclosion de la vie. La voyage vers ce corps céleste lointain, s'apparente ainsi à un voyage dans le temps vers les origines du vivant sur notre propre planète. Jean-François Augureau et Pierre Le Hir, Le Monde du 14 janvier 2005.

³ *Ibidem.*, p. 521. A noter pour mémoire qu'un nucléotide est une unité chimique de base (monomère) d'un acide nucléique. Dans l'ARN, un nucléotide correspond à l'une des quatre bases azotées, liée à du ribose, lui même lié à du phosphate.

⁴ *Ibidem.*, p. 522.

⁵ *Ibidem.*

d'eau, un étang ou de l'argile humide contenant une suspension de protobiontes différant par leur composition chimique, leur perméabilité (porosité) et leur pouvoir catalytique. Les gouttelettes les plus stables et les plus aptes à concentrer les molécules organiques présentes dans le milieu environnant grossiraient et se diviseraient, transmettant leurs constituants chimiques aux- gouttelettes filles¹ » un peu comme l'écume de Peter Sloterdijk². Ce philosophe observe que certains biologistes expliqueraient la naissance de la vie par « la constitution spontanée d'écume à partir de l'eau trouble et de l'océan originel » et de citer Lynn Margulis :

« ... des bulles semblables à des cellules, enveloppées d'une membrane, se constituent d'elles-mêmes lorsqu'on agite un mélange d'huile et d'eau. Dans les premiers temps de la Terre, encore inhabitée, ces cavités en forme de bulles assurèrent une séparation entre l'intérieur et l'extérieur... Ces bulles graisseuses grandirent et développèrent une faculté d'autoconservation... On peut penser que l'énergie solaire passa d'abord par le biais de ces petites gouttes ; un flot contrôlé d'énergie déboucha au bout du compte sur les structures qui devinrent des cellules vivantes³ ».

Beaucoup plus tard la synthèse de l'oxygène atmosphérique par les cyanobactéries⁴ a probablement permis l'apparition des cellules eucaryotes dont nous sommes composés. Ces algues utilisant l'énergie solaire, selon un mécanisme resté stable depuis plus d'un milliard d'années, « réussirent à fixer le CO₂ et l'azote (N₂), dans un processus complexe, appelé photosynthèse, au cours de laquelle, l'énergie du rayonnement solaire, captée, aboutit à la conversion du CO₂ en composé organique... Les cyanobactéries constituent aujourd'hui une voie majeure de conversion, en molécules organiques, du carbone et de l'azote qui entrent ainsi dans la biosphère⁵ ».

¹ Campbell, op, cit, p.509.

² Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphères III*, p.42 et suivantes, Maren Sell Éditeurs, 2005

³ Cité par Peter Sloterdijk, op.cit., p. 45, Lynn Margulis, *Die andere Evolution*, chap 5, p. 88-197, et citation 92-93, Heidelberg et Berlin, 1999

⁴ Selon le traité de biologie, *Le monde du vivant*, les cyanobactéries sont des bactéries photosynthétiques se divisant, concernant initialement les algues bleues,

⁵ MBC, p.15, 16 sur cette question. Mentionnons tout de même l'explication donnée : « L'une des premières réactions produite par le rayonnement solaire a probablement été la création d'une force réductrice. Les atomes de carbone et d'azote du CO₂ et du N₂ atmosphériques sont dans un état oxydé inerte. Un des moyens de les rendre plus réactifs, de sorte qu'ils participent aux réactions de biosynthèse, est de les réduire, c'est-à-dire d'augmenter leur charge électronique. Cela est réalisé en plusieurs étapes, les électrons sont arrachés à des donneurs faiblement électronégatifs et transférés par la chlorophylle à un donneur fortement électronégatif, au cours d'une réaction nécessitant de la lumière ; le donneur fortement électronégatif est ensuite utilisé pour réduire CO₂ ou N₂ ».

C'est de ce brassage fantastique durant de millions d'années, de gaz, éclairs, eaux peu profondes voire marécageuses, ou à l'inverse d'eaux profondes protégeant des ultraviolets en l'absence d'ozone de glaise, lave, appelée soupe organique qu'est née sous forme certes rudimentaire et microscopique, **la vie**. Partout nous retrouvons cependant, en dépit de la variété des hypothèses, l'eau, cette structure atomique hautement instable, en rotation perpétuelle, multipliant les contacts, liant par ses forces faibles bien plus que par les covalences, nombre de molécules solubles ; partout les vapeurs humides, tièdes ou chaudes, se mêlant aux gaz, autres molécules sous l'action de hautes températures : laves, éclairs, etc. Nous avons dit à propos de l'eau¹, du carbone, combien ils étaient des agents puissants de porosité, mais, nous le voyons, ils ne constituent pas à eux seuls comme on le voit, la condition nécessaire et suffisante. Les mélanges, brassages, contacts, joints à la chaleur comme source d'énergie, sont avec le pouvoir associatif considérable de l'eau, des facteurs extraordinaires de combinaisons atomiques. Macromolécules et argiles se forment ainsi dans l'eau et offrent une surface considérable à ce solvant selon Cairn-Smith. La soupe boueuse des marais ou des laisses semble un terreau on ne peut plus fertile à l'émergence de la vie, à l'efficacité des passages, des circulations d'électrons, d'atomes, molécules en tous genres. Gaston Bachelard dira à propos des *Eaux composées*, que « l'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes de combinaisons des puissances. Elle assimile tant de substances ! Elle tire à elle tant d'essences ! Elle reçoit avec égalité les matières contraires... » S'il l'associe à la nuit et à la terre pour son étude, il observe qu'elle est bizarrement associée au feu, citant Balzac : « L'eau est un corps brûlé », ou Novalis : « L'eau est une flamme mouillée », Rimbaud réclamant une goutte de feu. Goethe voit le feu sortir de l'eau dans son *Second Faust*. Sont-ce des lubies de poètes, des fantaisies ou ces images surprenantes, fascinantes sortent-elles d'un imaginaire qui ne serait rien d'autre que la traduction de ces mélanges de porosité, de membrane, et d'énergie que nous portons en nous, en nos cellules par myriades et qui nous imbibent, nous déplacent et que l'espèce humaine a pu observer partout autour d'elle ?

¹ Voir p.60 et suivantes.

Les mythes originaires.

Rapprochons par curiosité et par amusement ces hypothèses scientifiques dont on peut dire qu'elles sont parfois proches de la fiction, des mythes fondateurs de quelques civilisations comme on accouplerait deux briques Lego de matière totalement différente mais comportant des éléments structurels semblables. On s'amusera à redécouvrir sous forme poétique, ésotérique, religieuse les marais probables de la vie, la soupe primordiale. Peter Sloterdijk parle de l'être dans le monde comme être dans la mère pour la pensée archaïque : « Tout ce que j'y ai couché sur le papier part de l'idée que la mère ne doit pas être pensée comme une personne, mais comme un lieu, une forme, un vase, une structure immunitaire spatiale- et comme un espace de résonance, une voix... Ici, tout est cavité. Pour la pensée archaïque, l'être-dans-le-monde signifie... un être-dans-la-mère- ». Il formule la thèse selon laquelle nous serions non de l'intérieur, mais de l'extérieur. Il pose la question de cette extériorité inclinant à penser que « Parce que tout est mère, parce que notre propre mère revient sous les traits de la grande mère générale, parce que le monde entier nage dans le liquide amniotique - pensez aux conceptions égyptiennes et mésopotamiennes d'une « eau qui environne le monde », qui contient tout l'État, comme dans une poche amniotique¹. » Le marais comme liquide amniotique de la vie, ces laisses d'eaux croupissantes comme premières mères, premières eaux intérieures... Tout se passe comme si l'homme avait eu l'intuition de ses origines et en tout cas l'expérience de l'eau nourricière, de la glaise qui lui permit le façonnage des briques et de tant de poteries. Nulle volonté ici de chercher des preuves ou de joindre l'injoignable, mais glissade analogique dans l'espace mythologique, mise en regard de systèmes explicatifs du monde sans rien ignorer des siècles écoulés et de notre ignorance de telles époques, de telles logiques. Il ne sera nullement question d'analyser ici les tenants et aboutissants archéologiques de ces mythes complexes datant de plusieurs millénaires, mais d'en rapporter leur narration non exhaustive telle qu'elle nous est présentée par divers archéologues, anthropologues dans leurs ouvrages ou par les Aborigènes eux-mêmes quand il s'agit de leurs sources.

Nous entendons par mythologies, ce qu'en définit Jean Bottéro dans son ouvrage de mythologie mésopotamienne² : ce qui « se référera tantôt à l'ensemble des thèmes mythologiques... ou tradition orale ou écrite (ou les deux) qui a « inventé », développé

¹ Peter Sloterdijk, *Ni le soleil, ni la mort*, p.194-195, Pauvert, 2003

² Jean Bottéro et Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Gallimard, 1989.

et exploité ces motifs en œuvres, courtes ou longues, folkloriques et littéraires ; ou encore... à l'ensemble des œuvres littéraires de contenu mythologique ; et enfin au propre mode de pensée, de vision des choses et de logique qui, dans (chaque) civilisation, a légitimé et fondé le recours aux mythes et l'usage d'un système aussi particulier de représentation et d'expression¹ ». Par mythe, Jean Bottéro se référant à sa racine grecque (*muthos*) rappelle qu'il s'agit avant tout d'histoire que l'on raconte pour communiquer d'abord des événements. Il s'agit comme les fables « d'une forme inférieure de la démonstration et de l'explication² ». Faute en effet de concepts, de raisonnement scientifique, « il ne reste en vérité que le recours à des situations concrètes et particularisées, forcément imaginaires et imaginées, puisque dans le domaine du surnaturel, rien n'est constatable, rien n'est jamais constaté, rien ne se présente jamais aux regards ; mais imaginées en fonction de questions posées : non pas de vaines et gratuites rêveries pour le divertissement de l'esprit, mais des imaginations calculées en vue de « résoudre » ces problèmes que posent l'inconnu surnaturel, en vue d'aboutir précisément, comme à leur résultat, à l'état des choses qui avaient mis en éveil l'interrogation³ ».

Ces précautions étant prises, nous allons pouvoir ainsi dire « gambader » dans les riches moissons de ces archéologues en sachant bien toute la prudence que requiert le maniement de textes si anciens, quasiment d'une autre planète.

a. Cosmogonies aborigène, mésopotamienne, égyptienne, et grecque.

Le marais primordial dans la cosmogonie aborigène.

Abordons une civilisation peu suspecte d'indo-européanisme, encore vivante, mais dont les mythes peuvent remonter fort loin, bien avant notre ère. Il s'agit des Aborigènes en Australie. Des anciens Aborigènes ont décidé par l'entremise d'un ethnologue de nous guider, « faire un chemin », disent-ils, dans la compréhension de leur mythologie, dans ce qui constitue pour eux, encore aujourd'hui, un ensemble de lois, de principes qu'on ne saurait impunément transgresser. On comprendra qu'il s'agit, face à la négation des nouveaux venus, fils et petits-fils pour la plupart de « taulards » européens relégués en des colonies lointaines, comme on jetterait des ordures, de sauver la mémoire d'une

¹ Op. cit., p.79-80

² *Ibidem.*, p. 83.

³ *Ibidem.*, p. 82.

culture comme de la manifester avec les propres armes des colonisateurs. Un livre a donc été fait¹, mêlant témoignages et riche iconographie, non sur les Aborigènes, mais par les Aborigènes eux-mêmes. Ce que nous rapporterons est succinct. Il s'agit de leurs propres paroles, paroles de gens qui nous connaissent, nous occidentaux, et pratiquent notre propre culture. Tout ne nous est pas dit, volontairement, parce que tout simplement tout ne peut être dit et que même dit, cela nous serait de peu d'utilité, étant donné notre perception de leur culture d'une part et notre éloignement de ce mode de pensée d'autre part.

« Les **Ngarinyin** sont les gardiens du plus ancien art figuratif connu du Nord-est australien perpétuant la mémoire d'une société... les peintures sont situées dans les lieux retirés du monde fertile et plein de vie du bush, au milieu des terrains de grès... Au levant, du côté des déserts de sable de l'Australie centrale, cette région tropicale de plus de 420 000 Km² devient un patchwork de végétation... La majeure partie de l'année, le temps est sec et très chaud, en altitude, et les plateaux boisés... Les pentes herbeuses sont entrecoupées d'une enfilade de cours d'eau sinueux allant de lagon d'eau douce en trous d'eau profonds qui deviennent de véritables rivières pendant les saisons tropicales humides. Ces réseaux intérieurs permanents d'eau potable, si rares dans le continent le plus aride de la terre, offrent bien plus que les seules ressources minimales nécessaires à la survie de l'homme. Chaque bassin délimite le paysage humain durant les deux principales saisons... Ce pays, appelé aujourd'hui la région « reculée » du Kimberley du nord-ouest de l'Australie, est la terre du peuple **Ngarinyin** et de leurs voisins, les **Wororra**, les **Wila Wila** et les **Wunambul**; tous étroitement apparentés linguistiquement et historiquement. Les **Ngarinyin** et leurs voisins côtiers bénéficient d'eau douce en abondance et s'identifient au « peuple d'eau » **wanjina**² ».

Wangina avec majuscule signifie : puissance créatrice portant le wungud (source de toute vie circulant sur terre, dans l'eau et dans le ciel) en tant qu'influence de l'être suprême Wangina Gulingi ; de nombreux wangina locaux ont de multiples associations avec des animaux et des plantes et conservent les identités d'ancêtres divinisés qui ont formé le pays³. « Le **Wangina Gulingi** est tout, on ne peut rien faire sans lui, il est le

¹ Aborigènes et Jeff Doring, *Gwion, Gwion*, Könemann, 2000, Germany.

² *Ibidem.*, p. 11.

³ *Ibidem.*, p. 333.

créateur de tout... c'est le **wungud**¹... il est l'eau » nous dit Nyawarra. « C'est le **wungud** cette eau-là... l'eau sacrée des **wanjina** ils ont créé les hommes... toutes les créatures... tout vient de ces **wanjina**...

Tout ça les arbres et les pandanus,
tout ça appartient aux **wanjina**
Il est dit « On ne touche pas ! »
Quand les petits bébés naissent
Ils sont mous comme de la gelée
Ça vient de là
De l'eau wungud
C'est pour ça que c'est peint
Là dans ces grottes
Les **wanjina** appartiennent à cette région...
Marranba.bidi
Un endroit qui a un **wungurrurun**
...un plan d'eau permanent... **wuludi**

Cette pluie a toujours été là
Le **wanjina** ne vient pas de là
La pluie vient seulement de ce nuage
Ce nuage **wanjina** que tu vois derrière
Il s'est formé là...
Elle est d'ici cette pluie... **Gulingi**
Le nuage vient de cette eau là

... On trouve les enfants dans l'eau
c'est pourquoi on est un peuple de l'eau
on est des esprits cachés dans l'eau
... on est sorti de l'eau
On appartient tous à l'eau
Parce que les **wanjina** appartiennent à l'eau

¹ Wungud : énergie ou essence des choses vivantes ; force de vie originelle à toutes les formes de vie créées par les **wanjina** ; vie circulant dans l'eau, donnant structure et forme à toutes les choses allant des protozoaires aux humains ; toute essence physique ou spirituelle qui influence les humains ou anime, reflète, maintient, suscite la vie ; preuve de divers **wanjina** ; les restes délavés de peinture **Gwion** sont considérés comme riches en essence de vie et peuvent également être appelés **wungud**. Glossaire, p.333

C'est pourquoi tout homme
Toute femme
Tous sortent de l'eau **wungud**
Le **wanjina** nous la rend...
Alors on sait d'où vient cet enfant
... tout le monde sait
Notre esprit vient de l'eau
Parce qu'on vient tous de l'esprit de l'eau

L'eau est belle... cette eau est sacrée
Elle appartient au **Wanjina Gulingi**
Ce n'est pas un **wanjina** sec... il possède la pluie
Ils possèdent l'eau tous ceux-là
Ce sont des **wanjina**... ils sont **mamaa**
Les gens savent que c'est de l'eau **wungud**
Wungud veut dire **mamaa**... sacré
Tu n'as pas le droit de faire le malin autour
Ou dans l'eau quand le **wungud** est là...

Et c'est un lieu vraiment important
Personne ne peut venir jouer là dans ce coin
Dans cette eau vraiment très sacrée
Parfois quelqu'un a un accident
C'est très grave... c'est **wungud**
Oui, ça peut être la vie, tu peux voir un petit bébé
Sortir de ce **wungud**
Parfois tu rêves, tu rêves de ce bébé
Tu le donnes à sa mère
Il est né... il vient de ce **wungud**
Tous les animaux viennent de ce **wungud**
L'être humain, c'est ce **wungud**
Les **wanjina**, peuple de l'eau, sont tout autour là
Prennent cette eau avec respect
Ils nous disent de nous remplir la bouche d'eau
Et de cracher en l'air spissssshhhh !

Parce qu'il sait... ce **wanjina** il sait
 Que tu lui dis
 « N'envoies pas la pluie ! »
 il écoute le jeune homme **ngangurr warra**¹
 c'est toujours comme une initiation,
 le cercle dans l'eau
jumubumuru... la brême noire
 le jeune crocodile... **ngerdu**
 et cette grenouille... **arru**...
 tous appartiennent aux **wanjina**
 le **wanjina** choisit un endroit
 et y met tous ces nénuphars... ces **yungulli**
 et ces **manbata** qui ont des petites feuilles ovales...

Wunan celui-là...
 La peau, la peau du crocodile
 Ce **brilgi**² appartient au **Ngerdu wanjina**
Brilgi c'est cette marque sur la peau,
 Tu vois toute cette peau-là
 C'est **Ngerdu**... le **wanjina** crocodile...
 Moi aussi quand j'étais jeune
 Une tortue vivante m'a griffé le dos
 Ces **brilgi** sont ses griffures
Ngerdu... ce crocodile avec sa queue...
 On parle de son rein
 Le rein... c'est **amad-di winjangun**
Winjangun c'est le feu
 Et il l'avait dans son rein ce crocodile
 Et – **Garraraji ombudi ombi**
 Les marques qu'on voit sur ses côtes
 Il les a dans ses reins

¹ Garçon lors de la première étape de son initiation avant la circoncision, quand son corps est peint de tâches blanches... Glossaire, p.332

² Incisions cicatricielles ; arrangements de fines marques sur la peau qui sont des emblèmes de l'anguille, de la tortue, du poisson...du crocodile qui ont comme origine les **wanjina** de ces cinq animaux sacrés aquatiques ; marques qui distinguent les hommes et les femmes...qui sont complètement initiés après des rencontres rituelles où l'animal vivant est placé sur le corps... Glossaire, p. 330.

Il allait amener le feu dans cette eau
Et ce perroquet des Blue Mountains hein ?
Il l'attrape vite
Avant qu'il l'emmène dans l'eau
Et le sort dehors
Et maintenant tout le monde
L'utilise avec un bâton de feu
Le feu de camp on l'appelle **winjangun**

Il devrait être dehors sur la terre
Mais il voulait le mettre à l'intérieur de l'eau
Le feu, **nabun...** tu peux le voir dans son dos
Le crocodile... oui c'est celui-là
Ces deux types-là (sur la fresque) se disputaient pour le feu

Au moment où il allait prendre le feu dans l'eau
On ne sait pas ce qui s'est passé
Mais **Marririn**¹ a eu une bonne idée
il l' [le feu] a sorti de là...

C'est ça... l'eau **wanjina**
Tout le monde a besoin de **wungud**
Même les arbres ont besoin de **wungud**
Quand il pleut... même l'herbe a besoin d'eau
Si on n'avait pas le **wungud** eh ! bien
Le **Wangina Gulingi** et les autres
Ne nous donneraient plus d'eau
Tout serait sec et mort
Même les hommes seraient morts
C'est la vie des hommes et des animaux² ».

¹ Marririn : perroquet vert aux ailes rouges, preuve vivante de **Marririn** qui a empêché **Ngerdu**, crocodile **wanjina**, de posséder le feu dans l'eau. Ainsi le feu peut toujours être partagé par tout le monde sur terre. Glossaire, p. 332.

² *Ibidem.*, p. 235 et suivantes. Propos de Banggal. La disposition du texte est celle adoptée par l'éditeur.

Il y a donc à l'origine de tout le **wungud**, source de toute vie circulant dans l'eau, le ciel sur terre. C'est la vie qui circule dans l'eau. Si l'eau est considérée comme source de vie, les Aborigènes décèlent en elle un principe de vie, bien qu'il semble qu'il ne soit pas séparable de l'eau. L'être suprême, le **Wangina Gulingi** lui-même n'est rien sans le **wungud**, bien qu'il soit dit qu'il est le **wungud**, qu'il est l'eau. Mais il est le seul à le posséder, conférant à l'eau originelle, de qui procèdent des entités aqueuses secondaires, liées aux plantes et animaux aquatiques, les **wanjina**, la puissance vitale par excellence. Il n'est guère question de marais, mais d'eau et de sa puissance fécondante, bienfaisante et nécessaire à tout le monde vivant.

Sacrée, nul n'a le droit de traiter l'eau avec légèreté, de « faire le malin », ce qui montre la réversibilité des pouvoirs de l'eau : vie et mort, selon. La vie se distribue dans le respect et l'initiation aux principes vitaux, rituels pour les jeunes gens qui acquièrent le savoir et la langue qui leur permet d'être entendus des **wangina** ou du **Wangina Gulingi** (« il écoute le jeune homme »). Une ordonnance se crée, loin du chaos et de la confusion, dans une distinction subtile des différents niveaux de vitalité comme de leur circulation. La langue entendue doit ainsi se mêler d'eau (« ils nous disent de nous remplir la bouche »), se faire eau elle-même, pour remonter à la puissance originelle, se frayer un chemin à rebours de l'arborescence vitale. La reconnaissance de cette puissance originaire, son respect, l'initiation à ses secrets, confère non seulement la capacité d'être entendu au sein de cette ordonnance, mais de participer à ses pouvoirs, de devenir soi-même cette eau fécondante au point que le simple rêve d'avoir un enfant se trouve quasi immédiatement suivi de sa naissance. Cette puissance vitale, l'homme la partage en premier chef dans sa puissance fécondante, tel un état secondaire, quasi **wanjina**. L'homme par un rite approprié, se l'incorpore cette fois, non en mangeant les bêtes sacrées, bêtes aquatiques, mais en les mettant sur leur dos pour en recevoir dans la chair, les griffures, et par delà les premières griffures, les pouvoirs des **wanjina**, dont un aspect surprenant, inattendu : le feu que le crocodile aurait tenté d'accaparer. Si nous ne nous méprenons pas sur cet aspect du mythe, l'eau primordiale s'avérerait chez ces Aborigènes comme la puissance créatrice du feu ou se l'ayant appropriée. L'eau primordiale, source de toute vie, créerait son contraire, posséderait en elle son contraire comme le jour posséderait en lui le principe de la nuit, ou la vie, celui de la mort. Puissance polymorphe, puissance double, dangereuse, surnaturelle, elle se pare ainsi de sauvagerie dans la mesure où elle recèle la possibilité imprévisible de passer d'une

polarité à une autre, d'une puissance à celle contraire. Elle se montre bienfaisante à qui l'honore, la connaît, s'y initie en frayant avec les animaux sacrés, pour en recevoir dans la membrane de la peau les marques, la totalité des pouvoirs ainsi transmis, écartant la terreur et l'horreur d'une puissance inconnue. Il y a le développement mythologique d'une observation de sensation quasi naturelle quand l'homme se trouve en présence d'eaux sombres et profondes comme le fait remarquer G.Bachelard à propos de l'Eau et de la Nuit¹. L'eau apparaît dans son ambiguïté, sa potentialité de vie comme de mort. L'eau par ses tourbillons, ses courants invisibles, son opacité masquant les récifs, comme les animaux dangereux ou poissons mortels, ses crues imprévisibles, est bel et bien puissance vitale et puissance mortelle. Les Aborigènes n'y ont pas associé la mort, mais une puissance vitale sèche.

Il y a par le **wungud**, les **wanjina** et le feu, la perception chez les Aborigènes, d'une puissance première fécondante, génératrice de puissances secondaires qui la manifestent, continûment, mais il y a la perception de puissance générant en son sein non seulement sa double polarité, son ambiguïté, mais une puissance autre, contraire. Nous rencontrons incidemment dans ce mythe, le principe de porosité lié au phénomène de l'énergie. Appareiller deux entités aussi dissemblables semble à notre esprit occidental, cartésien, habitué à classer, disjoindre, opposer, distinguer, une quasi-hérésie, en tout cas quelque chose de difficile à concevoir. Cela nous heurte. Nous y reviendrons dans l'analyse de la porosité.

Le marais primordial dans les Cosmogonies mésopotamiennes.

Jean Bottéro² à qui nous empruntons toute cette présentation, classe les cosmogonies mésopotamiennes selon qu'elles sont sumériennes ou akkadiennes et par ordre chronologique. En premier il évoque un texte sumérien, dont S.N.Kramer traduit huit vers. Il s'agirait de l'unique récit sumérien³ :

L'immense plate-forme de (la) Terre étincelait :
Verdoyante était sa surface !
Terre spacieuse était revêtue d'argent et de lazulite,
Ornée de diorite, de calcédoine, de cornaline, d'antimoine,

¹ G.Bachelard, *L'eau et les rêves*, p.137 et suivantes, José Corti, 1942.

² Auteur et ouvrage cité page 109, de cette thèse.

³ Jean Bottero, S.N.Kramer, op. cit., p. 479-480.

Parée avec splendeur de végétation et d'herbage :
Elle avait quelque chose de souverain !
C'est que l'auguste Terre, la sainte Terre,
S'était faite belle pour Ciel, le prestigieux !
Et ciel, ce dieu sublime, enfonça son pénis
En Terre spacieuse :
Il lui déversa, du même coup, au vagin,
La semence des vaillants Arbre et Roseau,
Et, toute entière, telle une vache irréprochable,
Elle se trouva imprégnée de la riche semence de Ciel !

Il n'est pas question de marais primordial dans ce court texte, dont l'objectif est d'expliquer la naissance du premier arbre et du premier roseau. Mais bien évidemment le marais est figuré par la semence du ciel dans un mythe de l'étreinte primordiale, « image la plus obvie de la fécondation de la femelle par la liqueur spermatique, volontiers et souvent assimilée à de l'eau¹ ».

En deux autres textes du début du II^e millénaire, destinés à expliquer les saisons cette fois, et un problème de santé dentaire... apparaît le limon, l'argile, la glaise limoneuse, fangeuse nous rapprochant du marais originel :

... Enlil se mit en état
De produire le temps propice :
Concernant l'univers à créer, il élaborait donc un programme...
... Et le Souverain de l'univers décida
de produire Jour-propice-et-ubéreux
Et Nuit propice-et-luxuriante.
Et, pour faire pousser dru le lin et répandre l'orge partout,
Garantir la crue sur toutes rives,
Développer la fertilité...
De telle sorte qu'Été arrête la pluie
Et qu'Hiver assure aux berges l'eau féconde,
Il planta donc son pénis dans la vaste Région-montagneuse...

Deuxième texte :

Lorsqu'Anu eut créé le Ciel,
Que le Ciel eut créé la Terre,

¹ *Ibidem.*, p. 480.

Que la Terre eut créé les Rivières,
Que les Rivières eurent créé la Fange,
Et que la Fange eut créé le Ver,
Le Ver s'en vint pleurer devant Samas,
« Que me donneras-tu à manger ?
Que me donneras-tu à sucer¹ ?[...] »

La création prend un tour plus précis avec la claire finalité de rendre service aux dieux dans une prière liturgique pour la remise à neuf d'un sanctuaire tombé en ruine, inscrite dans une tablette du premier millénaire, conservée à l'époque à Bagdad au Musée de l'Irak d'alors. Le dieu Anu ayant créé le ciel, il semble, nous dit Jean Bottero, qu'il revient à Éa de créer le reste, soit la Terre. « En se « créant » l'Apsû, cette immense nappe d'eau douce souterraine, sa résidence propre, et du même coup, évidemment, la terre qui l'enveloppe et la cache, et sur laquelle il va tout produire et tout disposer, il s'est procuré la matière première universelle de ce qu'il produira encore : l'argile² » :

Lorsqu'Anu eut créé le Ciel
Et qu'Éa eut créé l'Apsû, sa demeure
Éa tira de cet Apsû une motte d'argile
Et il créa le dieu Kulla... les dieux Guskin... montagnes et mers...

Avec *Marduk*, qui représente selon l'auteur, peut-être une transposition et un déplacement d'une construction mythologique plus ancienne³, un personnage unique devient le générateur de l'univers. La tablette présentée en version bilingue, Akkadienne et Sumérienne, aurait été composée avant la fin du II^e millénaire :

Nulle Demeure sainte, nul Temple, en sa localité sainte,
Nul roseau n'était sorti du sol,
Nul arbre n'avait été produit ;
Nulle brique n'avait été posée...
Nulle ville construite,
Nulle agglomération n'avait été agencée...
Tous les territoires n'étaient que Mer !
...
Marduk, alors ayant disposé les dieux, les Anunnaki...

¹ *Ibidem.*, p. 497 et suivantes.

² *Ibidem.*, p. 488-89

Puis Marduk agença un radeau à la surface de l'eau,
 Produisant de la poussière et l'entassa sur le radeau ;
 Et il fit un remblai en bordure de la Mer,
 Puis, pour laisser oisifs les dieux,
 En cet emplacement de leur béatitude,
 Il produisit l'humanité :
 La semence de cette humanité, Aruru, la produisit avec lui ;
 Il produisit aussi les bêtes sauvages
 ...
 Il produisit les roseaux-secs, les roseaux-tendres,
 Le marécage, la cannaie, le taillis ;
 Il produisit la verdure de la steppe :
 Tous les territoires n'étaient que marécages et cannaies [...]

« Cette histoire, on l'aura noté sur plusieurs articulations cardinales (supériorité et priorité de *Marduk*, de son temple et de sa cité ; *Marduk* seul demiurge, avec effacement total d'*Éa*... ; l'élément marin pris pour point de départ de la création du monde...), tient donc du *Poème de la Création*¹ ».

À partir de l'époque paléo-babylonienne, vers 1792, 1750 avant notre ère, apparaît ce que Jean Bottero appelle « un modèle nouveau de composition qui traduit à l'évidence, une nouvelle vision du monde, une capacité nouvelle de la mettre par écrit et un sentiment nouveau de la portée des mythes en général. » Nous ne citerons des trois textes issus de cette période que le premier dit *Poème d'Atrahasis ou du Supersage*, dont à défaut de connaître l'auteur, on connaît le copiste : Kasap-Aya ou Nûr-Aya. Les deux autres textes font davantage état de la guerre entre les dieux, la création des hommes et élévation des premières cités, le déluge que de la création du monde vivant comme relégué derrière la prépondérance de tel ou tel dieu, fondateur. Ainsi le deuxième poème tout à la gloire de *Marduk*, fait une brève allusion en quelques vers sur environ 1100 :

Lorsque là-haut
 Le ciel n'était pas encore nommé,
 Et qu'Ici-bas la terre-ferme
 N'était pas appelée d'un nom,
 Seuls Apsû-le-premier,

¹ *Ibidem.*, p.501.

Leur progéniteur,
Et Mèrev-Tiamat,
Leur génitrice à tous,
Mélangeaient ensemble
Leurs eaux :
Ni bancs-de-roseaux n'y «étaient encore agglomérés
Ni cannaies n'y étaient discernables.
Et alors que des dieux
Nul n'y était encore apparu¹ [...]

Revenons à notre première composition cosmogonique de cette période. Grâce aux différentes recherches, en 1956, on a la conviction de se trouver devant la plus ancienne « Genèse » connue, embrassant d'un regard religieux l' « histoire » primitive entière de l'Homme, depuis sa sortie des mains de son créateur jusqu'à la fin du Déluge et au commencement du « temps historique ² ». Nous ne retiendrons que la période avant la création de l'homme et sa création. De quoi retourne-t-il ?

Les grands dieux (*Anu*, leur roi, *Enlil* leur souverain, *Ninurta*, leur préfet, *Ennugi*, leur contremaître) imposent aux dieux subalternes des corvées considérables :

Pendant cent ans, ils besognèrent
...
Quand ils eurent organisé le grand marécage méridional
Ils firent le décompte de leurs années de besogne...

... tant et si bien qu'ils se révoltent. Les grands dieux tiennent conférence et décident la création des hommes pour besogner en lieu et place.

Enki ouvrit alors la bouche
Et s'adressa aux grands-dieux :
« Le premier du mois, le sept, ou le quinze,
je décréterai une lustration avec bain.
Lors, on immolera un dieu, avant que les dieux se purifient par l'immersion.
Avec sa chair et son sang,
Nintu mélangera de l'argile :
Ainsi seront associés du dieu et de l'homme,
Réunis en l'argile,

¹ *Ibidem.*, p. 604.

² *Ibidem.*, p.526 à 528 pour la présentation du texte.

Et, désormais, nous serons de loisir
De par la chair du dieu
Il y aura, en outre, dans l'Homme, un « esprit »,
Qui le démontrera toujours vivant après sa mort,
Et cet « esprit » sera là pour le garder de l'oubli ! »
...
Enki décréta donc une lustration avec bain,
Et le dieu Wê, qui avait de l' « esprit »,
On l'immola en pleine assemblée.
Avec sa chair et son sang
Nintu mélangea de l'argile [...]
...`
Une fois qu'Enki eut malaxé cette argile,
Il appela les Annunaku, les grands-dieux,
Lesquels crachèrent sur l'argile [...]
...
Des matrices ayant été rassemblées,
Éa malaxa l'argile sous les yeux de Nintu,
Laquelle répétait la formule
Que lui dictait Éa, assis devant elle [...]
Elle détacha quatorze pâtons
En mit sept à sa droite
Et les sept autres à sa gauche ;
Puis éleva entre eux la paroi-de-brique [...]
qui couperait les cordons ombilicaux .
Des quatorze matrices
Réunies par la sage Experte :
Sept produiraient des mâles,
Et les sept autres des femelles.
Devant la divine Matrice, faiseuse de destins,
On les apparia
Et les accorda deux par deux
Et ainsi Mammi traça-t-elle
Les règles [de la mise-bas] des gens :
En la chambre où se tient,
[Encore] alitée, la parturiente,
Sept jours demeurera en place la paroi-de-brique.

[...]

 [...] les seins de [chaque] femme.

 [...] la barbe

 [...] les joues de [chaque] homme

 [...] et dehors

 Chaque mari et chaque femme [...]

 Or, une fois rassemblées les matrices,

 Nintu se tenait là :

 Elle comptait les mois de prégnance

 Jusqu'à ce qu'en la salle-aux-destins

 On annonça le dixième.

 Ce dixième mois arrivé,

 Elle dégaina le « bâton » et découvrit le bas ventre :

 Son visage brillait de joie !

 Puis elle se couvrit la tête

 Et fit la sage-femme :

 Elle se ceignit les lombes,

 Prononça une bénédiction, traça un trait de farine

 Et mit en place une paroi-de-brique, en disant :

 « c'est moi qui l'ai produit, qui l'ai fait de mes mains !

 partout où quelque parturiente accouchera [...]

 la paroi-de-brique devra rester en place neuf jours [...]

 ...

 et lorsqu'on dressera le lit pour l'accouchement,

 Mari et femme se sépareront.

 Mais quand ils se remettront ensemble,

 Istar sera joyeuse en la chambre nuptiale¹ [...] »

Nous nous trouvons apparemment devant une symbolique relativement homogène : d'un côté des images de fécondation, de semence que nous retrouverons chez les Égyptiens, de l'autre, compte tenu de la géographie de ce pays, avec le Tigre et l'Euphrate, les marais, la mer, un ensemble d'images reprenant tout à la fois, le limon, la fange, l'argile, l'eau en tant qu'immense étendue primordiale, sous l'égide du dieu Apsû, premier géniteur entre tous. Mais c'est porter là un regard pour le moins rapide et réducteur. Bien entendu je ne jouerai pas à l'archéologue anthropologue que je ne suis

¹ *Ibidem.*, 530-540.

nullement. Tout à notre étude du principe de porosité en biologie, en physiologie et dans son maniement à l'intérieur des mythes, nous ne pouvons que noter la prépondérance de l'eau en tant que matière fécondante, génératrice de vie, mentionnée soit comme mer, soit comme semence, soit comme marais et faire différentes remarques sur leurs modes d'intervention.

Dans le premier texte, (page 116), il y a certes semence, mais S.N Kramer traduit par imprégnation concernant la semence en la Terre. Avons-nous là une « idée » de fertilité avec une terre aride comme il en existe en cette région, devenant molle, malléable, féconde sous l'action de cette semence, telle l'eau imbibant la terre ? Il y a en tout cas pore de la terre par où s'introduit le pénis du ciel, comme pore de membrane, et introduction à l'intérieur, cachée à notre vue, d'une semence imprégnant la terre et la rendant fertile, porteuse d'arbres et de roseaux. Il y a donc mélange de deux entités physiquement bien séparées : l'une solide ou sèche, l'autre liquide à la nette capacité de s'associer à-. Mélange et création pour ainsi dire moléculaire comme l'eau avec la terre ou bien d'autres éléments. Il y a fort à parier que cette terre imprégnée n'est autre que cette fange, cet argile dont il sera constamment fait mention par la suite. Très tôt les hommes ont perçu les bienfaits de l'eau comme ses effets dévastateurs. Ce que retiennent autant les Mésopotamiens que les Égyptiens, c'est, outre les capacités rafraîchissantes, sa propension naturelle à se mélanger, imprégner, faculté dont la propriété est de favoriser la vie que ce soit par la poussée des plantes ou par le monde vivant qui s'y développe. La femme n'est-elle pas comparée dans l'écriture hiéroglyphique à un puits d'eau fraîche, une source¹ ?

Du texte de *Marḏuk*, nous ne pouvons qu'être frappé par la complexité et la subtilité de l'invention poétique. Nous avons une surface de l'eau, un radeau en surface, donc baignant en partie dans l'eau. Sur ce radeau, *Marḏuk* produit de la poussière qu'il entasse. De quelle poussière s'agit-il ? Nous retrouvons cette poussière dans les dernières cosmogonies. S'agit-il de poussière de terre ? Nous saurons que cette poussière seraensemencée et fécondée par la déesse *Aruru* et le dieu *Marḏuk* donnant semence d'humanité. Qu'importe l'explication, retenons qu'une masse de poussière au ras des eaux sous l'effet sexué d'un couple donnera vie à des humains. Plus importante et si particulière l'annotation du remblai pour produire hommes et plantes, animaux. Il

¹ Consulter à ce propos le livre plein d'humour et de poésie de Christian Jacq, *Le petit Champollion illustré*, p.98 sur cette question, Robert Laffont, 1994.

s'agit d'isoler le tas de poussière de la masse des eaux dans lesquelles il risquerait de se dissoudre. Nous avons une image assez exacte des difficultés du début de la vie quand tout baignait indistinctement dans la mer. Cette perception de l'indistinction comme de son corollaire, la distinction, à la base de la création des espèces différenciées : roseaux tendres, roseaux secs ou de l'impossibilité d'y parvenir selon qu'une membrane protectrice ou non entoure le tas de poussière, est nettement marquée. Au mélange gage de fécondité, d'associations moléculaires, nous le savons aujourd'hui, s'ajoute donc l'idée de séparation, de distinction par une manière de membrane.

La grande Genèse du *Supersage*, modifie le mélange et précise la séparation. Le mélange ne sera plus seulement eau et terre, mais eau, terre, sang d'un dieu. Le déplacement des valeurs vitales de l'eau primordiale au sang, donne au marais de la vie une connotation à la fois sacrificielle et singulière puisque nous sortons d'un appariement de simples matières à matières vivantes et matières inorganiques. L'indistinction s'affiche entre dieux et hommes, ciel et terre, redoublant l'altérité, qu'un rituel consécutif à une décision des dieux, va unir dans le mélange glaise-sang. Du mélange va naître des humains, moitié faits de terre, moitié faits de l'esprit des dieux par leur sang, et distincts par le sexe. Deuxième couple indistinction/ distinction : les dieux appariant les pâtons hommes et femmes non sans avoir précédemment bâti une membrane séparatrice : une paroi de brique protégeant la parturiente du mari durant sept jours ou les séparant simplement ? Nous retrouverons cette idée de séparation du mari ou de l'homme avec Artémis chez les Grecs.

Au terme de l'examen de ces textes, il apparaît qu'au principe vital du mélange, (il est question à nouveau de *prégnance* (page 121) lui soit immédiatement accolé le principe de distinction. L'un comme l'autre n'est jamais définitif et affiche clairement sa temporalité. Au mélange de l'appariement homme-femme, succède la séparation pour permettre la fin d'un autre processus de mélange et de distinction dans la « fabrique » de l'enfant et de sa sortie au monde. Encore ne s'agit-il tout au plus que d'une intuition, car il est hautement improbable que les Mésopotamiens puissent se représenter la grossesse. L'homme est en tout cas séparé de ces affaires de femmes, sans doute mystérieuses et fort impressionnantes puisque des eaux et du sang y coulaient mélangés dans l'accouchement. Il n'en est pas fait mention, mais il est impossible de ne pas le voir ! Le rituel de l'accouchement sous la direction de la déesse *Nintu*, comme de la séparation durant 9 jours cette fois, montre assez la solennité et l'exceptionnalité de l'événement.

Puis il est dit qu'ils se remettent à nouveau ensemble. La vie apparaît dès lors comme une succession ou alternance de temps du mélange et de temps de distinction, sans qu'il soit possible de séparer ces deux principes.

Le marais primordial dans la Cosmogonie égyptienne.

Sautons loin vers l'ouest en auscultant la civilisation égyptienne. Claire Lalouette¹, nous avertit d'emblée qu'il n'existe nulle part d'exposé suivi de la théologie héliopolitaine (Héliopolis) ; tout au plus peut-on opérer par déductions en suivant les allusions qui y sont faites dans des textes divers, notamment les grands rituels funéraires : Textes des Pyramides, Textes des Sarcophages, Livre des Morts.

« Avant toute création, l'antique dieu-soleil de la ville d'Héliopolis (Atoum ou Atoum-Rê) était plongé dans l'**océan primordial** avec les dieux en puissance².

Atoum dit... « J'étais solitaire dans le Nouou et inerte. Je ne trouvais pas d'endroit où je puisse me tenir debout, je ne trouvais pas de lieu où je puisse m'asseoir. La ville d'Héliopolis, où (dans l'avenir) je devais résider n'était pas encore fondée, le trône sur lequel je devais m'asseoir n'était pas encore formé, je n'avais pas encore créé Nout au-dessus de moi, la première corporation (de dieux) n'avait pas encore été mise au monde, l'Énnéade des dieux primordiaux n'existait pas, ils étaient encore avec moi. » Atoum dit alors à Nouou : « Je flottais, absolument inerte, les *pât* étaient sans mouvement. C'est mon fils³, Vie qui m'a rendu conscient et qui a fait vivre mon cœur, après qu'il eut réuni mes membres jusqu'alors immobiles. »

De même que les puissances divines noyées dans le chaos liquide recèlent la vie, de même de cet Océan inorganique préfigure déjà l'univers par ses dimensions ; le cosmos est à l'échelle du démiurge :

... le Nouou qui porte Atoum, et dont l'étendue est celle du ciel et la largeur celle de la terre.

Alors, le soleil surgit hors du magma liquide, de par sa propre volonté, en un jaillissement lumineux :

¹ Claire Lalouette, traduction et commentaires de *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte*, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1987.

² Op. cit., p. 30, 31.

³ Il s'agit du dieu Shou, principe de vie initiale, qui personnifie le vide. Cf p. 271, note 28.

Je suis l'Éternel, je suis Rê qui est sorti du Nouou... Je suis le maître de la lumière¹.

La tradition d'Héliopolis était la plus ancienne : 2498-2345, « le clergé d'Hermopolis, selon Guy Rachet, traducteur du Livre des Morts², concocta sa propre cosmogonie... une autre³ tradition hermopolitaine, sans doute plus ancienne, faisait jaillir le soleil d'un lotus qui flottait sur l'obscur océan primordial. Une autre originalité du système d'Hermopolis fut d'imaginer une ogdoade, collège de huit dieux d'où le nom de Khémnou (ville des « huit ») que portait Hermopolis. Le premier couple était constitué par Noun et Naunet, l'Océan primordial sous son aspect masculin et féminin ; le second est Heh et Hehet, l'infinité de l'espace symbolisé par l'eau qui s'étale et qui cherche (heh) sa voie... Le soleil fut créé par ces quatre couples divins, dont les formes étaient inspirées par la faune grouillante des marais du delta, grenouilles et serpents (symbolisant ainsi l'eau primordiale que les Égyptiens imaginaient comme les étangs du delta)⁴ ». On trouve au chapitre XXI, des textes jouxtant les planches 5 et 6, une allusion à cette vision théologique de la création où la lagune (ou lac) figurerait les eaux primordiales :

« Formule pour donner la parole à l'Osiris Ani, scribe artisan de divines offrandes à tous les dieux, afin qu'il soit justifié dans le Neter-Khert.

Qu'il dise : j'ai jailli de l'œuf de la terre cachée. Que me soit donnée ma bouche, que par elle je parle devant le Dieu Grand, Seigneur de la Douat. Que ma main ne soit pas repoussée par quelqu'un de l'assemblée des dieux. Je (suis) Osiris, maître de Rosetaou, Osiris partagé (allusion au dieu démembré)... Je suis venu selon le souhait de mon cœur de la lagune de la Double Flamme. Je l'ai éteinte⁵ ».

On trouve une autre allusion au chapitre XV qui jouxte et se continue sur la planche 19 dans un hymne à Rê :

« ... Ceux du sud, du nord, de l'ouest, de l'est, t'adorent, toi, le primordial venu à l'existence, proférant le Verbe sur la terre inondée, silencieuse, toi l'Unique qui existait dans le ciel avant que ne soient créés la terre et les montagnes, berger, Seigneur unique,

¹ Sur cette question du Nouou comme soupe primitive, voir l'avis de Thierry Bardinet à propos de la conception des égyptiens sur la physiologie du corps humain, voir au chapitre 3 de son ouvrage : *Les Papyrus médicaux de l'Égypte pharaonique*, opus cité page 111 de cette étude.

² Guy Rachet, Introduction, traduction et commentaires du texte et vignettes du papyrus d'Ani, *Le Livre des Morts des anciens Égyptiens*, Champollion, Édition du Rocher, 1996.

³ La tradition plus récente évoque le dieu Thot déposant un œuf sur une butte, d'où jaillit le soleil.

⁴ Op. cit., p.11.

⁵ Op. cit., p. 72-73

qui a façonné tout ce qui existe, qui a créé par ta langue l'Énnéade, qui a fait respirer ce qui était dans les eaux, (lorsque) tu en surgis sur la terre émergée du lac d'Horus¹ ».

Non moins intéressantes des allusions à l'humide, à l'eau, salive, semence, sueur, larmes, toutes sécrétions symboliquement un peu marécageuses dans notre imaginaire judéo-chrétien, mais qu'en est-il de l'imaginaire des auteurs égyptiens ? Claire Lalouette nous prodigue plusieurs exemples de la tradition d'Héliopolis, Hermopolis, Esna :

« ... quand ils le (Rê) voient, les dieux sont en liesse, ils vivent de sa sueur parfumée ».

Le premier jour, Atoum, hors du Nouou, extériorisa les deux divinités jumelles : le dieu Shou et la déesse Tefnout... les façonnant avec sa salive ou son crachat :

« Atoum t'a craché de sa bouche, en ce tien nom de Shou
Atoum... tu as craché Shou et tu as expectoré Tefnout
Ton crachat et ta salive, c'est-à-dire Shou et Tefnout² ».

Dans cet autre texte qu'elle donne, de la tradition d'Héliopolis, du IV^e siècle avant notre ère, texte de rituel dont voici cet extrait³ :

« Le Maître de l'univers dit « Lorsque je vins à l'existence, alors l'existence se manifesta... Je fis l'antériorité et les dieux antérieurs. Je fis tout ce que je souhaitais (faire) sur cette terre et me dilatai en elle. Je nouai ma main, moi le solitaire, avant qu'ils ne fussent nés, car je n'avais pas encore craché Shou, ni expectoré Tefnout ; j'entraînai ma propre bouche, et, *Magie*, était mon nom, je fus Celui-qui-expectore, je vins à l'existence en ma forme de Khepri... Je m'étais en effet uni à mon propre corps, de sorte qu'ils (les dieux) sortirent de moi après que j'eus produit l'excitation avec mon poing fermé, mon désir provenant de ma main et la semence tombant de ma bouche ; c'est ainsi que je crachai Shou et que j'expectorai Tefnout... Je pleurai des larmes sur (eux), et mon œil ayant ainsi pleuré, les hommes vinrent à l'existence... »

Dans la tradition d'Hermopolis, nous avons cette autre image tardive, marécageuse de la création. Les dieux sont devenus vaches et taureaux :

« Les mâles devinrent un taureau noir, les femelles devinrent une vache noire... Le taureau se précipita sur la vache (si vite) qu'il répandit sa semence sur l'eau, dans le grand étang d'Hermopolis qui portait (une fleur de lotus) et un bouton de lotus... C'était

¹ Op. cit., p.140.

² Claire Lalouette, op. cit, p. 32

³ *Ibidem.*, p.35.

la fleur de lotus en forme de scarabée, avec une tête de (bélier). Elle prit la forme d'un enfant dont le doigt (est sur la bouche. Il porte) une couronne avec un uroeus ».

Dans la tradition d'Esna, à 55 km au sud de Louxor en haute Égypte, ce texte contemporain d'Hadrien et de Trajan :

« Knoum-Rê, le dieu du tour de potier, qui a fondé la Terre par l'action de ses bras, le dieu qui unit (les corps) dans le sein maternel, le constructeur qui fait prospérer les deux oisillons et qui fait vivre les êtres encore enfants grâce au souffle de sa bouche, celui qui inonde le pays du grand flot du Nouou, tandis que le Grand Cercle liquide et la Grande Mer l'entourent .

Il façonna sur son tour les dieux et les hommes... »

A ces exemples j'en ajouterai deux derniers trouvés dans les Textes des Sarcophages égyptiens du Moyen Empire¹ :

« *Paroles dites par Celui (dont les noms) sont secrets*, le Maître de l'Univers... J'ai fait quatre bonnes actions dans le porche de l'horizon. J'ai créé les quatre vents afin que chacun puisse respirer dans sa zone ; ce fut une des actions. J'ai créé le grand flot d'inondation) afin que le petit comme le Grand soient vigoureux ; ce fut une des actions... J'ai créé les dieux de ma sueur, et les hommes des larmes de mes yeux²... »

Le deuxième exemple ne fait pas référence à la création ou à l'origine du monde, mais affirme le lien très étroit entre l'éternité et l'élément aqueux des eaux internes au corps, conférant à ce dernier élément une puissance que nous retrouvons dans d'autres cultures comme celle des Aborigènes et dans le mythe d'Artémis chez les Grecs sans en avoir cette précision physiologique :

« Ceci est l'objet³ en question qui est dans l'obscurité, et tout bienheureux qui le connaît, il vit parmi les vivants. Le feu l'entoure ;c'est ce qui renferme les lymphes d'Osiris. Tout homme qui viendrait à connaître cela, il ne peut pas mourir par là, jamais, dès qu'il sait ce qu'est Ro-setaou⁴. Impénétrable est Ro-setaou depuis qu'elles y sont tombées, (car) c'est descendu à travers (une montagne)... Ro-staou, c'est **les excréments**⁵

¹ Paul Barguet, traducteur de ces textes aux éditions du Cerf, 1986.

² Op. cit., p.662, n° 1130.

³ Il s'agit du vase sacré funéraire renfermant ici la lymphe d'Osiris. Cf note de Paul Barguet sur ce spell (section de vignette sur le sarcophage, ; voir là-dessus l'introduction de l'auteur, p. 11).

⁴ Pierre Barguet explique dans l'introduction, que dans ce Livre des Deux Chemins (dernier chapitre de l'ouvrage),il est fait mention d'un lieu dit, Ro-setaou, nécropole de l'Occident, qui renferme le vase sacré contenant les lymphes divines. C'est à ce lieu dit que se croisent les deux chemins sans se confondre : chemin de terre et eau, chemin solaire et lunaire, cf p. 31.

⁵ Souligné par nous.

d'Osiris. Tout homme qui s'y trouve, il voit Osiris chaque jour, (le souffle est dans son nez), il ne peut mourir jamais (dès qu'il connaît la formule pour passer près de lui)¹ ».

Outre le Nouou primordial, cette vastitude d'eaux limoneuses dont toute vie sortirait, constatons la prégnance des excréments chez ces dieux, autres variantes de cette eau originaire aussi trouble que le Nouou qualifié de *magma*, d'*inerte*, de *chaos liquide*. Ainsi, la sueur crée de grands dieux, et dans un autre texte, on trouve successivement la semence, le crachat, les larmes (126), comme substitut générateur. Il semble que l'idée d'une eau pure, limpide leur soit étrangère et qu'en revanche leur soit proche celle d'une eau organique, faite de mélange, de matières comme peut l'être la salive, le sperme, la sueur, les larmes qui loin d'apparaître comme des saletés du corps, ont le rôle prééminent d'eau fécondante, créatrice de vie.

Tout cet aspect que nous lions au marais ou selon l'expression de Gaston Bachelard, « aux eaux composées » et non pas à l'eau pure seule, par les liaisons qu'elles établissent, la charge symbolique qui leur est conférée dans leur « organicité », n'est visiblement pas présenté comme une curiosité, une rareté dans la mythologie égyptienne. Quant à sa place parmi d'autres éléments, c'est un tout autre débat dont cette thèse n'est pas vraiment le lieu.

Médecine égyptienne.

En consultant les écrits médicaux des médecins égyptiens rassemblés par Thierry Bardin², nous avons l'immense chance de pouvoir faire le lien avec ce que nous avançons comme hypothèse : **le corps-marais** ; nous retrouvons en effet des affiliations avec « la soupe originelle » nommée en Égypte pharaonique, le Nouou. Pour surprenante que cela puisse paraître à tout esprit cartésien, la vision égyptienne ne percevait pas les éléments créés comme coupés de leur origine, mais les Grecs n'en faisaient-ils pas autant quand Hippocrate

« déclarait que le fonctionnement d'un organisme s'expliquait par le mélange en proportions variables des quatre grandes humeurs, le sang, la bile jaune et la bile

¹ Op. cit., p.643, n° 1087 (B₂L). Nous avons reproduit l'édition italique de ce spell.

² Thierry Bardin, *Les papyrus médicaux de l'Égypte pharaonique*, Fayard, 1995.

noire... vision d'un homme carburant à l'humeur... [Selon] cette image d'un être humain consommant de l'énergie liquidienne¹ » ?

Dès lors, le corps, issu lui aussi du Nouou originel, continue d'être animé par lui. Il devient un lieu vivant certes, mais circulaire des attributs divins. Il se nourrit et se vivifie du passage des dieux. « Dans le même ordre d'idée, si toute l'activité du corps suppose un souffle animateur, toute transformation le suppose aussi² ». Et P.Bardinet de citer le sang :

« Le sang ne coagule pas, ce serait lui attribuer une spécificité propre. Son rôle est de lier. Liquide vivant et d'autant plus vivant qu'il se trouve dans les conduits qui parcourent le corps et où se répandent les souffles de vie, le sang agira aussi bien lors de l'élaboration du jeune être en formation (liant, selon les théories égyptiennes, le lait en chair, la semence en os), que lors de la croissance, au cours de phénomènes physiologiques aussi banals que l'élaboration et la pousse des cheveux... Les théories médicales des Égyptiens paraissent par là toujours parfaitement intégrées à leur conception du monde. Même les vieux mythes cosmogoniques sont à prendre en considération... Le Noun (Nouou), comme réservoir potentiel de germes de vie, continuera son existence à la périphérie du monde déjà bâti³ ».

Le corps égyptien, on peut s'y attendre, diffère considérablement de notre physiologie. Plus importants que des muscles⁴ qui n'existent pas dans leur conception, les *conduits-met*, véritables conduits du souffle divin. Ils animent le corps et ses fluides corporels, tout élément nourricier du corps humain. T.Bardinet parle de *système de conduction*⁵ dont l'importance est telle que les médecins égyptiens verront dans les rigidités malades de ce que nous nommons muscles, une rigidité de cordages dont les cordes seraient creuses. Ainsi, à propos de mandibules douloureuses dans leur articulation, l'auteur précise qu'il ne s'agit en rien de ligaments ou muscles, mais le papyrus mentionne « le cordage de la mandibule est noué », il s'agit d'une dureté des

¹ Boris Cyrulnik, *Les Vilains petits canards*, p. 38, Odile Jacob, 2001, ouvrage qui me fut signalé par le Dr A.Griffon. B.Cyrulnik déclare que « cette vision a connu un tel succès qu'elle a fini par empêcher toute autre conception de la machine humaine. Tout phénomène étrange, toute souffrance physique ou mentale, s'expliquaient par un déséquilibre des substances qui baignaient l'intérieur des hommes. »

² Op. cit., p. 60.

³ *Ibidem.*, p. 62.

⁴ *Ibidem.*, p.98 : « En l'absence d'une théorie musculaire, ce sont les conduits-*met* qui apportent le courant dynamique (liquide et air) qui anime le corps. « Six conduits-*met* mènent aux bras, trois à droite, trois à gauche, puis mènent aux doigts... »

⁵ Souligné par nous. Sur les « conduits-*met* » voir les pages 63 à 68 de l'ouvrage précité.

conduits-*met* qui sont aux deux extrémités des deux griffes (de la mandibule)¹... ». C'est dire à quel point prévalait dans leur esprit (représentation mentale), non pas l'ignorance anatomique des égyptiens, qui par les sacrifices des animaux comme des embaumements ou soins divers voyaient parfaitement les muscles sans pour autant les comprendre, la notion de système de conduction sur toute autre représentation. L'anus est donc perçu avant tout comme autre porte des liquides et du souffle non seulement pour les excréments mais aussi pour chaque membre dont les jambes :

« Quatre conduits-*met* s'ouvrent pour l'anus, ce sont eux qui donnent ce que façonnent pour lui, les liquides et le souffle. En outre l'anus s'ouvre pour chaque conduit-*met* qui est du côté droit et du côté gauche du membre supérieur (litt, « des bras ») et du membre inférieur (litt, « des jambes »)²».

Au fond, si nous devions tenter de risquer une équivalence pour les comprendre, leur vision s'apparenterait à celle d'un chercheur du XXI^e siècle, qui au nom d'un système de porosité du corps humain mis en exergue, en viendrait non seulement à oublier l'immunologie, mais irait jusqu'à percevoir les fibres musculaires, qu'il connaît, en fibres poreuses ou canaux spécifiques. Mais nous sommes entre 1000 et 2000 avant notre ère... Toutefois ne nous y trompons pas, l'ignorance des médecins des pharaons est relative. Leur vision circulatoire n'est qu'à demi fausse. Certes, les muscles ne sont pas des conduits, mais le système de conduction, la vision d'un corps de passage, poreux, puisant son énergie à l'extérieur, tant dans les eaux que dans l'air quasiment circulé par le souffle et le Nouou dont il participe avec ses excréments : salive, pleurs, semence, urine, sueur, fécès, n'est certainement pas plus erroné que notre « tout immunologie ». Elle est même probablement plus proche de la vérité biologique, comme l'indique le « fonctionnement » de la cellule. Les Égyptiens n'ont pas plaqué sur le corps un corpus de croyances sans aucun rapport avec ce qu'ils percevaient de celui-ci.

Ce « corps animé plutôt qu'âme incarnée » selon la fameuse formule de Wheeler Robinson³, on pourrait ajouter un corps animé plutôt que fonctionnel, va s'avérer être un terrain propice à toutes les circulations du souffle et fluides, se partageant entre air et eaux, jusque dans la maladie. Ainsi foie, poumon, rate sont des organes creux, chargés d'air et de liquide. L'auteur parle de fluides. Rien n'est plus important que l'examen des excréments qui dès lors deviennent des manifestations de cette circulation. Une

¹ Op. cit., p.65

² Op. cit., p.99. Papyrus Ebers, 854n et 854o

³ Op.cit., p. 66 et sa note 2.

stagnation, une sécheresse ou une rigidité apparaîtront comme des signes de maladie, de souffle démoniaque, tout comme un excès d'humidité qui peut tremper tout ou partie du corps :

« Quant au fait que l'intérieur-*ib* (tout ce qui remplit la grande cavité du corps humain, poumon et viscères) soit submergé, c'est l'humidité de la bouche (qui le cause), et les différents endroits du corps sont complètement trempés¹ ».

Les thérapeutiques des médecins égyptiens nous donnent des indications sur leur perception du corps. Domine ce système de conduction et cette bipolarité vitale : souffle et liquide. La maladie c'est précisément l'arrêt de cette circulation, tout à la fois dans le corps ou à ses orifices. Il y a constitution d'obstacle, stagnation, nœud : le corps est rongé. Il semble que les polarités s'inversent, puissent à tout moment le faire : ce qui était bénéfique devient mauvais pour le corps ou peut toujours le devenir. Cette notion de réversibilité des éléments actifs est très présente dans leur tentative d'explication des maladies. Ainsi dans les quatre facteurs pathogènes circulants présentés par Thierry Bardin², retenons deux exemples : une des causes de maladie est imputée au *âââ*, liquide circulant, provenant de la tête, « une des substances qu'apportent avec eux les démons qui infestent le corps³ ». Rien de plus simple pour nos esprits cartésiens, voilà donc identifié un élément pathogène. La logique égyptienne est cependant tout autre : pas seulement comme sperme, mais tout aussi bien comme sueur, sécrétions diverses car relevant de tout ce dont le dieu émane. Mais cette émanation, ce pouvoir « émanant » relève tout autant des démons, des divinités malfaisantes, en ce cas le *âââ* devient un fluide transformateur dangereux. Thierry Bardin repère le même processus pour le sang à propos duquel il conteste vigoureusement la conception selon laquelle il coagulerait, propriété du sang dont les Égyptiens seraient totalement étrangers. Par contre, tout à fait dans la « logique » égyptienne cette *bipolarité des éléments*, cette réversibilité, soit par un excès (excès d'humidité, excès de souffle, excès de l'influence des excréments à la porte de l'anus, envahissant le corps intérieur-*ib*, soit par transformation d'un processus en son contraire du fait d'une action néfaste externe. Il cite nombre de passages à ce sujet. Retenons :

¹ *Ibidem.*, p. 94, papyrus Ebers 855.B

² Op. cit., chap 4.

³ *Ibidem.*, p. 122.

Tu devras dire à ce sujet, c'est le sang, un marais (*sech*) qui ne peut être lié (*tjes*) », « Autre (remède) pour chasser un marais (*sech*) de sang, qu'il (le sang) est incapable de lier (*tjes*)¹.

L'analyse suivante en est faite par l'auteur : « Le terme *sech* peut se traduire par « marais » ou par « nid ». Il s'agit d'une image. Les deux traductions sont possibles, avec l'idée commune de « lieu de naissance naturel ». Le « marais » est l'endroit où naissent les êtres les plus divers. C'est là où l'eau stagne, où les germes, les éléments générateurs se rassemblent et se développent au plus haut point. Il nous semble que l'expression « nid » ou « marais de sang » pourrait se référer à tout endroit du corps où le sang stagne avec différents éléments dissous apportés par les conduits-*met* et sur lesquels, il agissait. Les textes montreront comment le rôle du sang sera de **les lier** pour assurer l'élaboration continue de la substance corporelle. Le « marais » serait un endroit où le sang (sauf pathologie) est censé régénérer le corps. « Un nid de sang qui n'est pas lié » correspondrait à un tel ensemble, mais dans lequel le sang ne jouerait plus son rôle ... (ne pourrait plus le jouer)² ». Sous l'action des *oukbedou*, substances que l'on pourrait considérer, selon l'auteur, comme des substances vivantes, « principe dissolvant naturel qu'on incorporait sans cesse en s'alimentant³ », permettant la « digestion » des aliments ingérés, le sang est empêché dans sa fonction de lier. Sous l'action rongeeuse des *oukbedou* intervenant en des zones du corps où ils seraient néfastes, le sang, inactif, créerait par contrecoup, de façon tout à fait néfaste pour le corps, des poches d'accumulation d'éléments, des obstacles dans les conduits-*met*⁴.

Pour déroutante que soit cette géographie circulatoire et marécageuse du corps comme traversé des principes actifs des dieux bienfaisants ou malfaisants, cette réversibilité des termes sous les actions externes, fait du corps et de ses organes, un ensemble poreux où chaque partie a partie liée avec les autres de par les conduits-*met*, système de conduction et fait que chacune d'entre-elles peut à tout moment empiéter sur des zones qui ne sont pas les siennes ou, tel le sang, cesser son principe actif, et se transformer en pouvoir de nuisance. Ainsi, la zone de l'anus, à la croisée des circulations des excréments jugés dangereux et des membres du corps, peut à tout moment devenir,

¹ *Ibidem.*, p. 130

² *Ibidem.*, p.130, 131.

³ *Ibidem.*, p.133.

⁴ *Ibidem.*, consulter là dessus les p.131-134

on le sent bien dans les textes, une zone de débordement des nuisances excrémentielles gagnant tout à coup le corps ou bloquant le processus circulatoire :

« dues à l'abcès –benout, lesquelles se trouvent à l'anus, et (pour) apaiser les conduits-met de l'anus et chasser les substances qui rongent d'un homme ou d'une femme, sel, lait humain¹... »

Si (l'état pathologique du malade) se manifeste à la façon (d'un état pathologique) dû à une action (divine), avec des abcès à la vessie, des *setet* aux articulations, alors qu'il (le malade) perd de l'eau entre les fesses, alors qu'il a de la fièvre à cause de ce dont il est atteint, que son urine s'écoule [?], que ses déplacements sont douloureux [?], que son anus est pesant, sans que le flux de ventre dont il est atteint ne trouve un terme, tu devras dire à ce sujet : « C'est une lourdeur de l'anus, un mal que je peux traiter² ».

Extrait du catalogue de *conduits-met* : « ... deux *conduits-met* sont pour son front... dans ses yeux... dans ses sourcils... dans sa narine... dans son oreille droite, le souffle de mort entre en eux... Ils vont ensemble à son cœur, ils se séparent au niveau de son nez, et se rassemblent au niveau de l'anus. Les maux qui sont dans son anus se développent grâce à eux. C'est l'évacuation qui conduit leurs cheminements et ce seront les *conduits-met* des jambes qui commenceront à mourir³ ».

L'anus est naturellement lié, de par les excréments, au processus de dégradation des aliments, mais telle n'est pas la vision des Égyptiens, pour qui, en l'anus le courant dynamique des *conduits-met*, liquides et souffle, façonne les excréments qui imbibent en retour les conduits et peut par l'intermédiaire des *oukbedou* provoquer ce que nous appelons-nous une infection, rongant l'intérieur du corps. Les *oukbedou*⁴ seraient soit des substances vivantes et pathogènes intimement liées à toute douleur, soit intrinsèquement liées au processus de dégradation des aliments. En se trouvant en certaines parties du corps, leur action dissolvante deviendrait néfaste. L'auteur hésite entre les deux hypothèses. Cette précision nous permet de comprendre le passage suivant par lequel nous concluons ce dossier du corps-marais égyptien :

« Autre remède pour un marais formé par la pérégrination de substances brûlantes.

...

¹ Papyrus Chester Beatty n° VI, Bt2, op. cit, p.455.

² *Ibidem.*, BT 13a, p. 457.

³ Papyrus médical de Berlin : Bln 163g et 163h, cité p.117

⁴ Les *oukhedou* sont définis p. 50, 93,133, 134.

Son ventre est pesant ; l'entrée de son intérieur-ib est douloureuse ; son intérieur-ib est brûlant et piquant ; ses vêtements lui sont pesants... il a soif la nuit ; il goûte son cœur-haty ; il est couvert de nuages comme un homme qui a mangé les fruits non entaillés du sycomore... s'il s'accroupit pour faire ses besoins, son anus est pesant ; il n'est pas en ordre pour l'excrétion des excréments. Tu diras à ce sujet : un homme qui est atteint par un marais d'oukhedou dans l'intérieur de son corps... le marais formé par les oukhedou et la matière qu'ils ont délitée s'amasse en lui, le marais se transforme en obstacle. Tu devras lui préparer des traitements destinés à soigner (ce que provoquent les oukhedou, ainsi que les traitements destinés à mettre en pièce les oukhedou qui sont à l'intérieur de son corps¹ ».

Le marais de vie, peut rapidement devenir marais de mort, plus exactement la fonction de dégénérescence, de décomposition qui fait la richesse d'un purin, a fortiori d'un marais, peut l'emporter. Il y a comme un équilibre extrêmement ténu dont les maladies montrent la rupture. Dans cette médecine se repèrent, nous avons pu le voir, de façon dominante, les idées de circulation, de conduction, réversibilité potentielle des polarités dans un corps-passage, de corps lié et de corps troué, de corps-marais étroitement relié au marais primordial ; corps lui-même vivifié par ce marais qui établit en son sein, ses principes actifs comme nous l'avons vu avec le sang, au point d'y générer une sorte de double afin que la vie y pullule comme dans un marais et que les aliments ingérés se transforment en vie. Nous avons donc un corps porteur de marais et un corps participant du marais primordial toujours actif, générant continûment le corps des êtres vivants selon un principe de porosité à la fois pertinent et extraordinairement surprenant dans son état intuitif, masqué par les savoirs religieux auxquels il était assujéti, mais au sein desquels il était tout autant suscité².

Le marais primordial dans la Cosmogonie grecque.

Du côté des Grecs, nous trouvons à certains égards une situation similaire. Du reste Jean-Pierre Vernant, à qui nous empruntons sa cosmogonie³, n'en fait pas mystère :

¹ *Ibidem.*, p. 428, Papyrus médical de Berlin, Bln 154.

² On songe, mutatis mutandis, aux principes actifs d'Artaud sur lesquels nous reviendrons dans "le corps sauvage". Ce corps-marais nous le retrouverons réellement, de façon moins poétique mais non moins extraordinaire, sous les descriptions scientifiques de la physiologie, que nous donnerons ultérieurement également.

³ Jean-Pierre Vernant, *Entre Mythe et Politique*, chap, *Cosmogonie*, p. 290-310, Seuil, 1996.

« On peut penser qu'en Grèce comme en bien d'autres civilisations, cette valeur « première » accordée aux puissances aquatiques tient au double caractère des eaux douces : leur fluidité, leur absence de forme les prédispose d'abord à représenter cet état originel du monde où tout était uniformément noyé et confondu dans une même masse homogène ; la vie et l'amour relèvent pour les Grecs de l'élément humide¹ [...] »

Nul n'est obligé de souscrire à cette explication, mais force est de constater qu'il existe bel et bien chez les humains, quelle que soit leur civilisation, une constante dans les diverses tentatives d'expliquer les origines de la vie. Ce ne sont pas même les mythes d'un peuple aussi éloigné que les Aborigènes en Australie, qui nous contrediraient, même si les époques sont différentes (au reste nous ignorons toute datation des origines de ces mythes aborigènes).

J.P.Vernant prend soin de dire qu'il ne s'agit que d'éléments épars, et que là aussi, il serait illusoire d'attendre un système explicatif. Par ailleurs bien des traditions multiples et divergentes ont dû se chevaucher, se mêler, s'entrecroiser ou se contredire. Lui-même présente trois variantes, celle d'Homère, pour faire bref, celle d'un poème cosmogonique commenté par Alcman en 1957, et celle d'Hésiode.

Concernant celle d'Homère, l'auteur rapporte qu'il est fait mention à deux reprises d'un couple divin primordial : Okéanos, le géniteur, le père originel et Téthys, la mère : tous deux engendreront les dieux.

Je veux rendre visite, au bout de la terre féconde

À l'Océan, père des dieux, et à Tétys, leur mère²

Il se trouve que le couple s'étant brouillé, leur activité d'engendrement se serait tarie. On pourrait alors penser que ces dieux furent relégués dans une lointaine évocation d'un passé révolu. « Il semble au contraire que le rôle qui leur est assigné à l'origine de la genèse détermine leur place et leur fonction à son terme, dans l'univers différencié et ordonné des dieux olympiens. »³ On retrouve là, la même rémanence que chez les Égyptiens. L'action génératrice, et régénératrice des premiers géniteurs perdue. « Okéanos est ce courant d'eau vive qui circule tout autour du monde, qui le ceinture d'un flux incessant à la façon d'un fleuve dont les ondes, après un long parcours, feraient

¹ *Ibidem.*, p.290.

² *Illiade*, XIV, 200-202, *idem* 301, 302.

³ *Ibidem.*, p.291.

retour aux sources dont elles sont issues pour les alimenter sans fin. Aux extrémités du cosmos, Okéanos, constitue les *peirata gaiês*...les limites de la terre, et ces limites sont conçues comme des liens qui tiennent enserré l'univers. Cette image d'un fleuve circulaire bouclant le monde comme un nœud ne joue pas seulement sur le plan horizontal, celui où l'on voit chaque jour le soleil et les astres émerger d'Okéanos à leur lever pour plonger de nouveau en lui au couchant, cette baignade quotidienne dans les eaux primordiales leur procurant une vigueur et une jeunesse toujours neuve. Des indications mythiques, à vrai dire fragmentaires, montrent que les sources, les fontaines, les puits, les fleuves qui apportent la vie à la surface du sol, s'alimentent eux-mêmes au cours d'Okéanos, ce qui suppose que ses eaux, ou au moins une partie d'entre elles, circulent souterrainement tandis que les autres s'enroulent autour du monde¹ :

(s'adressant à Héra en colère)

« Tu peux aller jusqu'aux derniers confins de la terre et des flots, qui gardent Japet et Cronos. Loin des rayons du haut soleil et des souffles de l'air enveloppés qu'ils sont tous deux par le profond Tartare².

On ne sent que zéphyr, dont les risées sifflantes montent de l'Océan pour rafraîchir les hommes³.

Quand vous aurez atteint le Petit Promontoire, le bois de Perséphone, ses saules... échouez le vaisseau sur le bord des courants profonds de l'Océan⁴.

Tout le jour, nous courons sur la mer, voiles pleines, le soleil se couchait, et c'était l'heure où l'ombre emplit toutes les nues, lorsque nous atteignons la passe et les courants profonds de l'Océan où les Kimmerions ont leur pays et ville. Ce peuple vit couvert de nuées et de brumes que jamais n'ont percé les rayons du soleil... sur ces infortunés, pèse une nuit de mort. (Ulysse accoste et enterre là les victimes sacrificielles)... et longeant l'Océan nous allons à l'endroit que m'avait dit Circé... quand j'ai fait la prière et l'invocation au peuple des défunts, je saisis les victimes (agneau et brebis) ; sur la fosse où le sang coule en sombres vapeurs, je leur tranche la gorge et du fond de l'Erebe, je vois se rassembler les ombres des défunts qui dorment dans la mort⁵.

¹ *Ibidem*.

² Illiade, 8. 478

³ Odyssée, IV.565-570.

⁴ Odyssée, V, 511.

⁵ Odyssée, XI, 13 sq.

Dons avant tout, fut abîme (chaos) puis Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants, et Amour, le plus beau parmi les dieux immortels¹.

Là sont, côte à côte, les sources, les extrémités de tout, de la terre noire et du Tatar brumeux, de la mer inféconde et du ciel étoilé, lieux affreux et moisis, qui font horreur aux dieux, abîme immense dont on n'atteindrait pas le fond... là se dresse l'effrayante demeure de l'inférieure Nuit, qu'enveloppent de sombres nuées².

C'est un bras d'Océan, qui, du fleuve sacré, sous la terre aux larges routes, ainsi coule, abondant, à travers la nuit noire... Avec les neuf autres, en tourbillon d'argent, Océan s'enroule autour de la terre et du large dos de la mer, avant d'aller se perdre dans l'onde salée³ ».

Avec le papyrus dit d'Alcman, les eaux primordiales sont remplacées par la nuit originelle. Mais, nous dit J.P. Vernant, ces deux thèmes ne s'excluent pas, tant l'obscurité règne sur les eaux profondes, tant la nuit pour les Grecs « est faite d'une brume d'humidité, d'un sombre et opaque brouillard⁴ ». Nous retiendrons dans cette variante⁵ du mythe originaire classé comme un peu secondaire, daté du VII^e siècle avant notre ère, où Thétys l'épouse d'Okéanos est remplacée par Théthis, Nuit originelle, ténébreuse déesse des fonds marins, son association à trois entités : Skotos, Obscurité, Poros et Tekmor solidaires. Poros c'est, la voie, le trajet, l'issue et Tekmor, le signe, l'indice. Ils « agissent comme principes intelligents de différenciation... ils tracent... les voies par où le soleil pourra, en cheminant, apporter la lumière du jour, et les étoiles dessiner dans le ciel nocturne les routes lumineuses des constellations... **l'obscurité confuse d'une masse liquide fait place à une étendue organisée, délimitée, orientée**⁶, où l'homme, au lieu de se perdre, trouve le cadre et les points de repère pour observer, conjecturer, supputer, prévoir, bref, se situer soi-même à la place qui convient ». Le lecteur comprendra notre intérêt pour cette variante et l'interprétation qu'en donne l'auteur. Nous y reviendrons.

Troisième cosmogonie, celle d'Hésiode. Okéanos et Thétys sont remplacés par Chaos, Béance et Gaia *eurusternos*, la Terre aux larges flancs. Chaos, qui par son terme « se rattache du point de vue étymologique à *chasko, chandano*, béer, bailler, s'ouvrir⁷ »,

¹ Hésiode, Théogonies, 116-121.

² Hésiode, op. cit., 740

³ Hésiode, op. cit., 788.

⁴ *Ibidem.*, p. 292.

⁵ *Ibidem.*, p. 292-293

⁶ Souligné par nous..

⁷ *Ibidem.*, p. 297

signifie non le vide, mais « absence de forme, de densité, de stabilité, de plein », cette Béance sans sommet, ni fond « en tant que « cavité », entre ciel et terre (mais avant eux ?) est moins un lieu abstrait — le vide — qu'un abîme, un tourbillon de vertige qui se creuse indéfiniment, sans direction, sans orientation ¹ » à la différence de Gaia, base solide, délimitée, dense, pleine, avec base, sommet, largeur, longueur et qui deviendra la mère de tout ce qui existe. Chaos et Gaia sont liés comme le pile et face d'une même monnaie, mais ne s'épousent pas, ne s'unissent pas². Chaos donne naissance à Erebus et Nux, la Nuit puis leurs enfants Aithêr et Hêmerê, Lumière du jour. Gaia produit son double masculin Ouranos, le ciel étoilé qui la recouvre très exactement. Ouranos le ciel s'unissant à Gaia, donneront naissance quant à eux aux douze Titans, premiers dieux « royaux » : six garçons et six filles. Ouranos ne connaît qu'une furieuse activité sexuelle qui produit une fusion incessante avec Gaia, dévastatrice pour les enfants.

« Ouranos, le géniteur, bloque le cours des générations en empêchant ses petits d'accéder à la lumière... Éperdu d'amour, collé à Gaia, plein de haine envers ses enfants qui pourraient s'interposer entre elle et lui... il ne laisse place ni à un espace au-dessus de Gaia, ni à une durée faisant naître, l'une après l'autre, les lignées de divinités nouvelles. Le monde serait resté figé³... »

Si Kronos, un des Titans, sur instigation de Gaia indignée d'une existence aussi rétrécie, n'avait pas coupé le sexe d'Ouranos, « s'en débarrassant aussitôt, jetant les débris sanglants par-dessus son épaule, sans regarder... le sexe projeté plus loin, s'en vient chuter dans les flots liquides de Pontos, qui le porte vers le large... sur Terre, les gouttes de sang vont faire naître trois groupes de puissances divines », dont les Érinyes. « Longtemps porté sur les vagues mouvantes de Flot, le sexe tranché d'Ouranos mêle à l'écume, du sperme jailli de sa chair. De cette écume (*aphros*) naît une fille que dieux et hommes appellent Aphrodite...Amour et Désir (*Éros, Himeros*) lui font cortège⁴ ». L'auteur conclut cette séparation et cette naissance :

« Quand Ouranos s'unissait à Gaia, dans une étreinte indéfiniment répétée, l'acte d'amour, faute de distance entre les partenaires, aboutissait à une sorte de confusion, d'identification qui ne laissait pas place à une progéniture. Désormais avec Aphrodite,

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*, sur cette question complexe du lien entre Béance et Terre, qui a des résonances philosophiques, consulter les éclaircissements de J.P.Vernant aux pages 29 8-300.

³ *Ibidem.*, p. 305

⁴ *Ibidem.*, p. 307 pour les deux citations.

l'amour s'accomplit par l'union de principes qui restent, dans leur rapprochement même, distincts et opposés¹».

Notons avec Peter Sloterdijk, la puissance fécondante de l'écume, véritable analogon de l'utérus, rendu fertile par le reste de sperme du dieu. Aux eaux agitées et limoneuses d'autres cosmogonies s'ajoutent des eaux écumeuses, barattées comme dans le mythe indien du *Râmâyana* et le *Mababharata*².

Des matériaux rassemblés et interprétés par J.P.Vernant, nous pouvons tirer un certain nombre d'enseignements sur le marais originel. Certes chacun observera combien ces trois variantes du mythe originel grec sont assez éloignées des mythes égyptiens et mésopotamiens. On dira que les Grecs ne vivant pas dans une région marécageuse, ni au bord d'un fleuve inondant les berges chaque an, ne portèrent pas en eux des images limoneuses. On comprendra que je m'abstienne d'en débattre. Quelle qu'en soient les raisons, il faut tout à la fois noter un écart sensible, au point que le marais originel n'apparaît pas nettement, n'est pas évoqué en tant que tel, et noter la prééminence des eaux dans leur action génitrice. Dans le mythe d'Okénaos, l'eau primordiale est affirmée en tant que tout premier géniteur à la fois mâle et femelle, puisque formant un couple. Même séparé, nous pouvons voir qu'Okénaos et Thétys continuent, à l'instar du Nouou, d'opérer, d'influer et régénérer l'ensemble du monde créé non seulement parce qu'Okénaos entoure, enveloppe la Terre qui s'y baigne pour ainsi dire, tout comme le soleil et les astres, mais qu'il alimente toute source liquide : puits, sources, fleuves, même la pluie, apparaissant dès lors comme manifestations de leur puissance vitale, manifestations visibles d'un océan originel invisible dans sa globalité, sa profondeur, sa temporalité. Puits et sources apparaissent comme les pores de l'enveloppe membranaire primordiale où affluent, après un voyage invisible sous terre, ses eaux revigorantes. Dans cette sorte de géographie mythologique, la Terre, même perçue plate, semble devenir comme une cellule flottant dans les eaux originaires, cellule où affleure à tout endroit son flux vivifiant.

Dans la deuxième variante apparaît très subtilement comme brouillé, caché, le marais primordial. Nulle trace ou reliquat d'image, rien de plus éloigné que ce Chaos ou cette nuit ténébreuse. Et pourtant rien de plus proche. Je m'explique : il n'y a pas d'image de soupe, mais il y a son principe. Quoi de plus proche que cette idée d'indistinction, de

¹ *Ibidem.*, p. 308.

² Peter Sloterdijk, op. cit., chap *Écumes fertiles, Intermède mythologique*, p. 34-42.

confusion qui règne avant que n'apparaissent Poros et Tekmor. Tout d'abord, notons ce qu'il est dit de la nuit pour les Grecs. La nuit est faite d'humidité et de brouillard. La parenté avec l'eau est donc affirmée, visible. Plus intéressante la notation que Poros et Tekmor créent des limites, des passages, des repères là où n'existait donc qu'indifférenciation. Or quoi de plus prêt et de la réalité scientifique et des autres mythes des civilisations voisines avec leur soupe originelle, que cette idée d'indistinction ? Avant la création de la membrane, nous l'avons vu dans la création de la cellule, le problème était précisément cet état de confusion permanent, permettant à tous de s'approprier tout, de sorte que faute de différenciation possible, la vie existait, certes, mais sans aucune évolution possible. Quant aux mythes, ce qui caractérise le Nouou comme l'Apsû, c'est précisément l'absence de différenciation. L'un comme l'autre n'est sexuellement différencié, et tous deux se créent eux-mêmes. Le Nouou est dit inerte. Marduk doit en l'Apsû créer un remblai autour d'un tas de poussière rassemblée et entassée sur un radeau à la surface des eaux pour y déposer une semence génératrice de vie et créer les hommes. L'indistinction est donc bien une caractéristique de ces éléments premiers. Avec Poros et Tekmor, les Grecs inventent, non la membrane, en dépit de la référence à Poros (verbe *porein*, passer qui donnera pore, porosité), mais son principe qui est la distinction, la possibilité réalisée de différenciation entre les éléments organiques, autorisant de fait leur évolution. Si le premier mythe grec pose le principe de vie avec le couple Okénaos et Thétys, avec sa variante (mais j'ignore si elle lui est postérieure) les Grecs « inventent » le principe des espèces et l'évolution. C'est ce qu'aujourd'hui, il nous est permis de lire, à la lumière des connaissances qui nous sont contemporaines. Bien entendu les Grecs n'en avaient aucune idée, mais les mythes racontent, traduisent des principes que l'anthropologie met à jour. Des hommes s'inventent des explications du monde qui ne sont pas de simples fantaisies, ou de belles images poétiques au hasard des inspirations. Comment expliquer ce qui apparaît comme une cohérence entre les deux plans, cohérence qui ne serait pas due à des manipulations de notre part ? C'est là une tout autre question qui déborde le cadre de cette étude, mais elle demeure.

Venons-en à la troisième variante, celle d'Hésiode. Nous retrouvons très exactement sous une autre présentation la mise en place de la nécessaire différenciation pour laisser cours au processus des générations. J.P.Vernant parle de blocage, d'effet dévastateur pour les enfants. L'indifférenciation résultant d'un coût sans fin loin d'être paradisiaque

s'avère au final dans une durée excessive, dès lors que des enfants, des êtres vivants naissent de cette union, comme une première génération, mortelle pour elle. Y a-t-il chez l'homme des temps anciens à la fois l'aspiration à un monde fusionnel ou sa nostalgie et le moyen de s'expliquer le différentiel entre les éléments naturels tels le jour, la nuit, la terre, l'océan, la vie, la mort ? Toujours est-il que ces trois civilisations, chacune à leur manière, parlent, au hasard des textes qui n'ont pas mission de dresser de façon exhaustive une cosmogonie, de cet état fusionnel, indifférencié comme le marais primordial, des eaux ou soupe primordiale, ou de façon plus anthropomorphe de coït perpétuel, mélange et fusion de deux entités sous un fleuve ininterrompu de semence, autre soupe porteuse de vie. Car c'est bien la vie qui surgit de cette soupe, mais non son évolution. Toutes les trois parlent de la nécessaire différenciation : qu'il s'agisse de remblai pour isoler le tas de poussière des eaux de la Mer, tas qui deviendra la Terre porteuse d'êtres vivants nés de l'union de Marduk avec la déesse-mère Aruru, qu'il s'agisse d'une immédiate progéniture sexuée issue de la semence de Nouou ou qu'il s'agisse du remblai symbolique créé par Chronos interrompant le coït perpétuel d'Ouranos avec Gaia qui n'en peut, mais, la confusion génératrice de vie, perpétuée, devient génératrice d'un monde figé, sans évolutions possibles. elle est visiblement perçue sous ses deux faces. L'union n'a qu'un temps. Et c'est le dieu du temps qui précisément, chez les Grecs, met un terme à l'indifférenciation, c'est-à-dire à un temps unique, étal. Il n'y a pas d'exclusive des diverses temporalités, il y a **des** temporalités. Le principe membranaire qui relève de la différenciation s'avère être lié au temps. C'est sous l'égide du temps que la cellule se reproduit, crée une membrane protectrice et un processus membranaire qui à certaines périodes produit un passage entre l'intérieur et l'extérieur selon une durée « x », et des fermetures selon des durées « y ». Chaque processus a sa propre durée. Ces différentes durées indiquent une « closure » d'un temps sans début ni fin. Elle constitue à elle seule une autre sorte de « membranité ».

Il n'y a donc pas négation de l'état fusionnel, mais temporalité limitant cet état. La semence du sexe d'Ouranos coupé continue son effet en se mêlant à l'écume de la mer, en se fusionnant avec elle, le temps accordé à ce qui reste d'un sexe dorénavant séparé de tout provisionnement, donc limité fortement dans la durée de son pouvoir, produit la déesse de l'amour et du désir, indiquant comme le dit fort justement J.P.Vernant, qu'à présent l'amour n'est certes pas banni, mais apparaît comme « union de principes distincts et opposés ».

Le corps-marais relève de cette double polarité, il est tel le sexe coupé d'Ouranos, continuation des manifestations fusionnelles et génératrices de vie, comme un effleurement du grand océan primordial, surgissement manifesté d'une vitalité originaire, mais dorénavant distincte dans l'espace et le temps par la succession des générations produites, manifestation épisodique de cette fusion originelle. Mélangé lui aussi à l'écume des eaux qui constituent 70 % de son corps, le temps d'une vie, le corps-marais produit énergie, vitalité des organes, passages multiples, semences multiples. Mais les Grecs n'avaient-ils pas senti, d'une certaine manière, avec les dieux au masque, Gorgô, Dionysos, Artémis, présentés et analysés par J.P.Vernant¹, que ce que nous nommons, nous, corps – marais, pouvait être, en ce qui concerne ce denier, un corps ensauvagé par des lieux dangereux, où chasseurs impudents, jeunes gens, guerriers, peu respectueux du culte dû à la déesse, disparaissent, engloutis. Berges, forêts sombres et humides, eaux dangereuses, pulsions incontrôlées, envahissantes, dévastatrices agissent sur des corps qu'il faut éduquer non pour en refouler les courants vitaux, mais en acquérir la maîtrise afin de vivre ensemble en harmonie au sein de la cité. Différemment des Égyptiens, ils sentaient et purent observer, tout comme nous, qu'à tout moment, l'homme, en basculant dans l'ire la plus folle, la destruction la plus meurtrière, basculait dans l'indistinction originelle, se figeant dans un chaos dont à la différence des dieux, il n'est pas maître, mais le jouet.

b. De la métaphore de l'engloutissement au corps poreux.

N'imaginons pas, nous prévient l'auteur, à propos d'un article de Ruth Pradel,² que la métaphore, ici de l'engloutissement, de l'indistinction entre une socialité, une citoyenneté et l'engloutissement dans la sauvagerie puisse ne pas être prise à la lettre. Chez les Grecs, « les émotions et les pensées ne sont pas simplement décrites dans les mêmes termes que des phénomènes physiques : ce sont des phénomènes physiques³ », « Ce qui signifie, nous dit J.P.Vernant, que dans les textes poétiques, médicaux, philosophiques... la ligne de démarcation entre le psychique et le physique, l'intériorité du sujet et le monde extérieur, ne passe pas là où nous la situons : il n'y a pas d'un côté le spirituel et de l'autre le matériel. : « Nous sommes taillés, corps et esprit, dans le même

¹ J.P.Vernant, *Figures, idoles, masques*, Chap V, Julliard, 1990.

² Ruth Pradel, *In and Out the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, 1992, article analysé dans le chapitre, *L'identité tragique*, de l'ouvrage de J.P.Vernant, *Entre mythe et politique*, op, cit, p. 490-498.

³ Ruth Pradel, article cité ci-dessus, p.44, cité par J.P.V, p. 492.

matériau que le monde extérieur¹ »... *si notre vie mentale est tout entière incluse dans des organes en mouvement ou en repos, (incluse dans) des liquides, des souffles, des canaux pour la circulation interne et des passages entre le dedans et le dehors*², c'est que ces réalités physiques ne sont pas de la matière inerte, mais des « puissances » animées et vivantes. En ce sens la « nature », la *phusis*, en nous et hors de nous, n'est pas plus séparable du « démonique » et du divin qu'elle ne l'est du psychologique. « Le divin est partie prenante dans la fabrique du monde et de l'individu³... Il y a un cosmos unique à l'intérieur duquel se distinguent, en s'opposant souvent avec violence, en s'interpénétrant et s'ajustant d'autres fois, en communiquant toujours, le dedans et le dehors, le mental et le physique, le naturel et le divin⁴ ». J.P.Vernant donne en exemple l'analyse de Ruth Pradel sur les entrailles, les *splanchna* :

« Invisibles et cachés... ils traduisent, dans le corps de la victime, non seulement la vie qui l'anime, mais, par les marques qui y sont inscrites... ce que le sacrificateur doit savoir concernant sa relation avec le divin... ils ont valeur de présage véridique. Déposées dans l'obscurité du dedans, les entrailles tracent et éclairent, sans fausseté ni dissimulation, les chemins qui font communiquer les mortels avec les dieux. Chez les humains aussi le dedans est obscur et caché. Pour connaître ce qu'est un homme, son caractère, ses sentiments véritables à l'égard d'autrui, il faudrait ouvrir sa poitrine et observer ses *splanchna* qui se révéleront, suivant les cas, fermes ou amollis, brûlants ou froids, tendus ou distendus. On saura alors à quoi s'en tenir avec lui. Les sentiments, les dispositions d'esprit ne sont pas seulement localisés et dissimulés dans les entrailles ; ils sont l'état de ces entrailles. La colère est une tension excessive des *splanchna*. L'ensemble des entrailles fait l'objet d'une description et d'un codage par une multiplicité de termes, souvent étudiés et qui ne vont pas sans dérouter l'interprète moderne : *kardia*, *étor*, *hépar*, *phrenes prapides*, *menos*, *thumos*, *psuchè*, *noos*... Parce que ces termes désignent sans les distinguer, des phénomènes psychiques et des réalités organiques... que les mêmes mots peuvent s'appliquer tantôt aux liquides qui circulent dans le corps, comme le sang ou la bile, tantôt aux souffles qui s'amassent au-dedans ou s'échappent au-dehors, il semble tout à fait vain de chercher à traduire ce vocabulaire... dans des termes bien définis de nos catégories psychologiques et de notre science anatomo-physiologique... Dans sa perspective [de Ruth Pradel] il existe une unité du monde intérieur ; chacun constitue un soi-même pourvu de son identité... mais cette unité, cette identité du sujet humain ne sont pas de même ordre que dans la conscience de la personne moderne. C'est l'unité d'une multiplicité, l'identité d'un être mouvant, tout à fait analogue, en nous, à celle que présente un monde extérieur unique en même temps que

¹ *Ibidem.*, p.43.

² souligné par nous.

³ Ruth Pradel, op. cit., p. 48.

⁴ J.P.Vernant, op. cité., p. 492, 493.

divisé en forces antagonistes, constant en même temps que fluant. L'unité de la conscience intime... est homologue à l'unité du cosmos et elle implique entre le dedans de nous-mêmes et le dehors, physique et divin, des *passages*¹ dans les deux sens. Nos organes, notre esprit, sont « poreux », perméables ; ils sont sans cesse traversés par des influx qui les assaillent, les affaiblissant le plus souvent, les renforçant parfois, les modifiant toujours² ».

c. Du chaos, de l'indistinction, de l'état sauvage : Artémis, la déesse membranaire.

Les Grecs en parlant de la sauvagerie parlaient encore de l'indistinction, cette force ravageuse qui brouille les sentiments, fait perdre tout contrôle de soi, toute civilité. Ils choisirent pour parler de la sauvagerie, des forces sauvages, Artémis déesse au masque, déesse des marais, lieux d'indistinction et de précarité où disparaissent sans laisser de traces qui s'y aventure par mégarde ou qui veut ignorer la déesse.

Ton père gît au fond de l'Hadès,
Au fond de ces marais qui nous attendent tous

Ainsi, le chœur parle à Electre dans *l'Electre* de Sophocle. Le marais reste un lieu instable où l'on risque à tout moment d'y disparaître : rien n'y est ferme, la surface trompeuse cache un fatal envasement ou de brusques remontées des eaux. C'est ce qui arriva, pour évoquer un événement récent, à de nombreux alliés parachutés lors du débarquement de Normandie, ils périrent dans les marais du Cotentin du Bessin. J.P.Vernant présente cette déesse comme déesse des berges, des zones côtières entre terre et eau. Dans cette Arcadie du nord, « que divise une série de bassins, les eaux qui descendent des sommets n'ont pas d'issue vers la mer... Le sol doit les engloutir... Dans les bassins de Phénée et du Stymphale alternent ainsi lacs marécageux et plaines cultivées. Or Pausanias nous raconte ce qui était arrivé aux habitants de Stymphale pour avoir négligé le culte d'Artémis... La déesse se venge des hommes... en recréant le paysage qui lui convient le mieux : un lac marécageux » où périrent chasseur et biche³ ».

L'ensauvagement, l'engloutissement de l'homme dans la sauvagerie évoquée par J.P.Vernant à propos du sanctuaire d'Artémis à Stymphale relève, à notre avis, tout à la fois du chaos et du régime de l'indistinction dont nous avons parlé plus haut. Il manifeste comme dans la pensée mésopotamienne, un danger à perdurer ; dans la pensée

¹ C'est nous qui soulignons. Idem plus loin.

² *Ibidem.*, p.492-496.

³ J.P.Vernant, *Figures, idoles, masques*, op. cit., p. 141-143.

égyptienne, un excès, une dérégulation éventuellement par inversion des polarités ne provoque-t-elle pas un tel chaos ? Nous n'avons pas de renseignements sur la médecine grecque, mais l'étude du mythe d'Artémis parle d'une connaturalité du corps avec les éléments sauvages. « La menace d'inondation par les eaux du Stymphale, la présence d'images (sur marbre blanc) où se mêlent oiseaux mangeurs d'hommes et jeunes filles chasseresses rappellent la précarité des établissements humains, le retour possible des temps où la frontière entre animal et homme n'était pas encore bien tracée... Artémis se place aux confins des deux univers. Les règles que fixe la déesse, les honneurs qui lui sont dus garantissent... une juste articulation, mais ils la garantissent dans la mesure même où cet équilibre n'est ni définitif ni assuré, où le risque existe que les statuts basculent et que les frontières disparaissent¹ ». C'est tout le sens du mythe d'Artémis, la déesse au masque, la déesse qui comme nos marais originaires, fait passer de l'indistinction à la distinction, déesse *caurotrophe* tout naturellement, l'éducatrice des enfants et des jeunes gens. Relevant les appellations de la déesse et les lieux de culte, J.P. Vernant note que si les historiens l'ont fait apparaître comme la déesse de la sauvagerie, elle est surtout déesse-frontière entre la citoyenneté accomplie et la sauvagerie la plus meurtrière. Déesse de la chasse, maîtresse des fauves, Artémis dite *Lukeia*, *Elephiaia*, *Elephobolos*, (qui chasse les loups, qui poursuit les cerfs) est par excellence celle qui côtoie l'animalité, en protège la progéniture. Loin de s'y fondre, elle éduque les jeunes gens en les confrontant à une part notable de nous-mêmes : « Par son aspect d'épreuve initiatique, comme dans la chasse de Calydon, la chasse constitue pour le jeune *koûros* une épreuve où il doit entrer non seulement en contact, mais en confrontation directe avec la sauvagerie animale² ». Elle ne les préserve pas de l'animalité, de cet entre-deux dangereux comme des berges de fleuve ou les marais, bien au contraire, ces enfants et jeunes gens perturbants dans leurs pulsions mal contrôlées, la déesse les entraîne au cœur de l'animalité, comme au cœur des sombres forêts. Ne s'agit-il pas dans cette initiation, cet ensauvagement guidé, de se connaître pour se garder des états fusionnels, se garder de tout chaos ? « Située elle-même aux marges, à la frontière du sauvage et du civilisé, elle (Artémis) patronne les jeunes sur les confins, elle les prend en charge dans leur différence, leur altérité par rapport aux adultes, pour les

¹ *Ibidem.*, p. 144.

² *Ibidem.* Voir également la mention par l'auteur de Xénophon dans *Cynégetique*, II, 1, XII, 6 et 18, de la chasse comme élément essentiel de la *paideia*. « A la frontière du sauvage et du cultivé, proche de l'un comme de l'autre, la chasse introduit le jeune dans le monde des bêtes féroces, mais elle s'exerce en groupe... C'est seulement si ces normes... ne sont pas respectées que chasse et chasseurs basculent entièrement du côté de la sauvagerie des bêtes auxquelles ils sont affrontés. »

préparer à franchir, sous sa protection et avec son accord... le seuil qui les intégrera à la communauté¹ ». Il s'agit moins d'éliminer « les conduites aberrantes, déviantes, voire délirantes qui accusent les traits d'altérité² » que les intégrer en les ritualisant, conférer « à l'altérité comme à la conformité, au cours du passage qui doit, sinon les assimiler, du moins les rapprocher en partie, une forme régulière, clairement définie, bien reconnaissable, et pour chacune, parfaitement distincte de l'autre³ ». Exemple est donné avec un récit de Pausanias. Ce récit évoque l'ancien sacrifice de jeunes gens à Artémis, comme prix à payer par la Cité pour cette nouvelle récolte de jeunes gens devenant arrivant à maturité. Un rituel est institué comme substitution à ce sacrifice réel. « Le nouveau rite produira le même effet que l'immolation sur l'autel : intégrer l'étrangeté de la jeunesse dans l'ordre familial des adultes, assimiler son altérité à la norme commune...La cité s'assimilera ce qui n'est pas elle, son autre, ou au moins une des formes de son autre sans qu'elle doive elle-même se faire autre, c'est à dire en maintenant jusque dans l'assimilation de l'autre à soi (dieux étrangers, rites barbares, jeunesse ensauvagée), la frontière entre une altérité conçue comme barbarie ou sauvagerie et un état posé d'emblée comme délimitant la culture, la socialité, la grécité, la norme adulte. » Dans ce rituel « l'altérité survit, transposée, dans l'atmosphère de la fête, dans la nuit, dans la présence de l'idole secrète, dans les courses nocturnes de garçons et de filles qui semblent s'y dérouler à la lueur des torches brûlantes. Sous la direction de neuf citoyens mâles et de neuf matrones élus par la cité...Garçons et filles juste mûrs, au lieu de se diriger comme leurs prédécesseurs de la légende, vers l'autel d'Artémis, descendent le fleuve dont le nom a été inversé en même temps que le rituel se civilisait : l'*Ameilichos* s'appelle maintenant *Meilichos*, le Doux. Les jeunes gens s'y baignent ensemble, retrouvant symboliquement dans les eaux de la rivière cette union nuptiale⁴ ». La légende de l'ourse de Brauron se construit sur un schéma similaire. Une ourse, élément sauvage par excellence, surgit en plein Pirée, au sein d'un espace urbain, allant même jusqu'à gîter dans le sanctuaire d'Artémis. On n'insistera pas sur l'affiliation de l'ourse avec la déesse. Naturellement, les Athéniens la délogent et la tuent. Ce faisant, ils portent atteinte au domaine même d'Artémis et dérogent au principe d'inclusion de l'élément sauvage au sein da cité, principe dont la déesse est la garante. Artémis n'est ni

¹ *Ibidem.*, p. 188-189.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*, 192, 194

la sauvagerie ni son contraire, mais le passage maîtrisé de la distinction à l'indistinction et vice-versa. L'histoire se poursuit donc par un oracle annonçant « que le mal cessera, si un père renouvelant le geste d'Agamemnon, offrait à l'égorgeant, pour l'ourse tuée, sa fille à Artémis¹ ». Par un subterfuge, une chèvre est substituée à la fille qui fait l'ourse en dansant. « Par ce jeu de glissements, cette suite d'équivalences simulées, tout est accompli sans que rien n'ait été vraiment exécuté² ». Si Artémis « assume en personne toute la charge d'altérité et de sauvagerie dont le rite a besoin pour en jouer et finalement l'assimiler... qu'il s'agisse de Brauron, ou d'Halai, d'Artémis Ortia à Sparte, se profile chaque fois l'inquiétante figure d'une déesse étrangère et barbare...³ » Par le rituel et la représentation où chaque fois un être vivant prend la place de l'autre pour éviter un sacrifice humain, la dimension sauvage sans empiéter sur la vie de la cité, est réintroduite, par substitution, lors de chaque mariage célébré, à l'ourse tuée. La chèvre sacrifiée remplace la fille qui imitait l'ourse. Le théâtre sera par la suite l'élément de substitution, pore ouvert sur une violence toujours latente, mais par le jeu d'un acte socialisé, sera à la fois prise en compte et à la fois distincte, balisée. La simulation socialisée du sacrifice par le rituel de la tragédie, apparaît ici comme un passage ménagé à une sauvagerie toujours imminente, latente, passage à des forces qui nous bousculent et j'ajouterais pour nous, même trois mille ans plus tard, qu'aucune religion ou niveau de culture ne saurait et n'a su nous préserver. Si les Grecs croyaient volontiers en ces forces terribles, nous avons nous, en notre candeur positiviste, le sentiment d'y échapper pensant dominer cérébralement l'ensemble des phénomènes. A ce compte les universités seraient des temples de sagesse. L'histoire récente avec le nazisme, le Rwanda, les tortures d'Algérie, le conflit israélo-palestinien, la Tchétchénie, les querelles graves au sein d'institutions vénérables ou représentatives de haute culture, montrent assez qu'il n'en est rien. Le risque de sauvagerie, d'engloutissement dans la sauvagerie, policée ou non, privée ou publique, depuis la création du mythe, demeure intact.

Ce n'est pas tout à fait en vain, qu'avant toute bataille, dans un espace, entre les deux armées rivales, les Grecs rendaient un culte à Artémis pour se préserver de la sauvagerie et mener la guerre avec art, honneur : « Artémis préside à ce moment crucial où — les jeunes hommes s'engageant dans un type d'action qui risque de brouiller la frontière entre ces deux univers — il faut, pour sauter le pas sans que soit remise en cause leur

¹ *Ibidem.*, p. 199

² *Ibidem.*, p. 201.

³ *Ibidem.*, p. 194.

nécessaire distinction, souligner plus fortement que jamais leurs limites respectives, accuser les distances de l'un à l'autre afin de les mieux séparer, dans l'instant même où l'on affronte, dans la guerre comme à la chasse, le danger de les confondre. À cet égard notons que Xénophon et Plutarque, quand ils décrivent ce sacrifice, prélude à l'assaut meurtrier, prennent soin d'insister sur les détails qui soulignent son aspect de cérémonie pacifique, sereine et brillante, conférant à l'attaque qui va suivre un caractère ordonné, tranquille et joyeux... Au seuil du combat..., toutes les précautions étaient prises pour intégrer les troupes entières des combattants à la forme la plus civilisée de la guerre, de son ordre¹».

De même, elle présidera au mariage de la jeune fille comme à son accouchement afin qu'elle soit gardée de la violence de son mari comme du danger de l'accouchement.

L'accouchement est la forme de guerre que connaissent les femmes... lutte inégale où l'ennemi vous attaque du dedans de votre propre corps... Là est le paradoxe de l'accouchement. Ce n'est pas tant le mariage qui intègre la *parthénos* à la vie cultivée, qui la domestique en mettant la pouliche sauvage sous le joug, mais l'accouchement. Tant qu'elle n' a pas d'enfant, la jeune épousée n' a pas entièrement rompu avec la *parthénos*. Ce qui coupe définitivement les liens avec le monde virginal de la jeune fille c'est peut-être moins la pénétration du corps féminin dans le premier contact sexuel que, en sens inverse, la sortie du rejeton, se frayant une voie du giron maternel vers le dehors. Cette déchirure des entrailles, en même temps qu'elle atteste, par les cris, les douleurs, le délire qui l'accompagnent, le côté sauvage et animal de la féminité, fait accéder la femme à une socialité pleine et entière².

Dans un cas comme dans l'autre, un flot violent risque d'engloutir la jeune femme, un passage régulé entre deux entités ne se fait pas, une invasion de forces autres ôte toute distinction, toute protection et différenciation membranaire. À l'opposé de toute porosité, c'est la confusion des entités par domination de l'une d'entre elles, comme une remontée subite et violente des eaux. Qui connaît la mer ou les crues de rivières, fleuves en sait l'effroyable puissance. Les Grecs, en instituant un tel culte pour une déesse de la chasse, ménage un chemin, dans leur univers mental, au cœur de la sauvagerie : lieux de culte à des endroits stratégiques ou au cœur d'une histoire inscrivant la sauvagerie comme protagoniste, rituels avec substitution, simulation visant moins à exclure, nier la

¹ *Ibidem*, p. 173, 174.

² *Ibidem* ., p. 158-160

sauvagerie qu' à l'intégrer, lui dresser des bornes. Il y a, de ce fait, une prise en compte de ce que Billeter appellera dans un tout autre registre¹, « régime de l'indistinction », qui prend une figure double : à la fois constat de cette dimension de l'homme, puisqu'il y est fait référence, que ce soit d'ordre privatif : passions, viol, accouchement ou d'ordre public : guerre, chasse et à la fois de l'ordre mythologique par la création d'une figure divine. Le corps s'avoue d'abord corps circulé de forces qui le dépassent, corps-marais qui prend ici l'allure d'un corps sauvage, corps d'un aspect du marais primordial, corps-chaos, corps indistinct de la jeunesse, de la femme pour les Grecs², que l'indistinction, l'absence de frontière clairement établie, peut engloutir, corps-animal basculant dans l'animalité. Tout l'art des Grecs, serait-on tenté de dire, sera, dans cette confrontation, sous couvert d'Artémis, d'édifier une membrane, non une muraille d'interdits ou d'hypocrite dénégation, afin de *réguler* le flot des énergies vitales. Il convient de ménager des procédures de circulation, à l'instar de nos protéines cellulaires. Les cultes sont donc extraordinairement variés et complexes. Les refuser, c'est risquer les blocages ou les colères de la déesse se traduisant par l'abandon des ingrats aux forces sauvages³.

Ce corps mi-sauvage, mi-socialisé des Grecs, comment le voyons-nous, nous-mêmes, quelques siècles plus tard ?

¹ Il s'agit du petit livre de Billeter sur Tchouang-Tseu et sur lequel nous reviendrons dans le chapitre : *Théâtre membranaire*. J.F.Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Alléa, 2003.

² Sur cette question, consulter Pierre Brulé, *Les Femmes Grecques*, Hachette, 2001 : non seulement les femmes sont affublées d'innombrables noms et vices (!) d'animaux, mais elles sont littéralement apparentées à ceux-ci : « Les filles, et parmi elles les prépubères, sont souvent désignées collectivement par des noms d'animaux...L'idée qu'en *parthenos* se cache un animal sauvage qui n'a pas encore été soumis au processus de civilisation correspond bien à l'idée que les Grecs se font de l'évolution du féminin. Le dompteur du féminin sauvage, c'est le mari... », p.79, 80.

³ Ainsi des chasseurs, selon Xénophon (in ouvrage cité de J.P.Vernant) qui ne respecteraient pas les règles religieuses et sociales : chasse et chasseurs basculeraient alors du côté de la sauvagerie des bêtes qu'ils affrontaient. (*Cynégétique*, II,1 :XII,6 et 18), p.145 de l'op. cit. De même des vierges comme Atalante, Callisto, Polyphonté, parce qu'elles se sont unies à des bêtes sauvages ou ont refusé le lien conjugal, ont été transformées en fauves, ourse, oiseau : p. 149, 151.

2. Notre humide corps humain



À quoi ressemble-t-il, au vu des connaissances du XXe et XXIe siècle ? Garde-t-il quelque chose du corps-marais égyptien ? Existerait-il un corps que nous voudrions voir et un autre ou d'autres que nous ne voudrions pas voir ou concéderions du bout des lèvres, puisqu'il est quasiment clair depuis l'école, voire l'enseignement religieux, que la tête est le sommet de la création de tout ce qu'elle comporte de vivant ? Variante à cette « physiogonie » pyramidale, le corps se pare de mille atours, de marques, de percings, de tatouages comme de timides revendications du corps ou l'assurance d'un asservissement ? Quelques gloses rapides ont été écrites sur ces signes à la manière d'un Roland Barthes dans ses *Mythologies*. Ce n'est pas l'objet de notre investigation. Nous cherchons, mêlé au corps socialisé, le corps qui s'imprègne, moins les marques déposées sur le corps que ses parties et leurs liaisons. Que reste-t-il de ce marais primordial ? Affabulations ou hypothèse vérifiable ?

Le corps, notre corps, pour paré, habillé, dressé qu'il soit, est un corps humide et un corps troué.

Au commencement est cette image nue devant moi, par terre : le cul d'Anne-Marie H.

C'est l'été. Partout, l'odeur de l'herbe dans l'air. L'éternité. Anne-Marie s'est accroupie pour nous montrer. Je lui ai baissé la culotte et j'ai vu. C'était la première fois... On a ramassé des tiges et des semences d'herbes, et je les ai enfoncées dans son trou. On riait, on avait un peu peur, je crois : la maison de mes parents était toute proche, de l'autre côté du chemin, et le pré vide, jaune au soleil, nous cachait mal. Je devais avoir cinq ans... Simple « trou » pourtant, sans fond : il n'y avait personne dedans, rien comme un dieu. Seulement ça : transitant par nos propres corps chaque fois, la merde, l'innommable dépôt (*Satz* : cette boue de phrases mortes) qu'il nous faut évacuer¹.

C'est ainsi que Gérard Haller débute son poème *Commun des mortels* et s'interroge sur le commencement, comme des enfants débutent l'exploration des corps, intrigués, curieux, sans honte ni jugement, comment débute la parole du poète, comme si tout commencement avait quelque chose à voir avec les trous !

Avocat, professeur ou bûcheron, ministre ou rmiste, préfet, énarque ou « gueule noire » des mineurs, chacun sue, urine, chie, boit, mange, embrasse, baise. Notre corps suinte de toute part, ne nous en déplaît : notre corps est un corps troué : trous des yeux humides qui pleurent quelquefois, reçoivent des images et donnent des regards, trous du nez non moins humide, qui respire, expire, hume et se mouche, trous des oreilles qui se taisent, mais reçoivent les sons, trou de la bouche humectée de salive, qui déguste, sent, broie, avale, embrasse, dévore, parle, dégueule, trou des mamelles qui donnent le lait nourricier au bébé, trou de l'anus qui évacue les restes de l'alchimie de la digestion des aliments et reçoit chez qui veut un sexe mâle, trou du sexe qui évacue les eaux usagées du corps, trou du vagin avec ses sécrétions vaginales, trou qui évacue les règles, reçoit le sexe mâle et en sens inverse l'enfant qui naît, trou du sexe de l'homme qui propulse urée ou semence, trous par millions des pores de la peau qui laissent passer la sueur, bref ce corps n'est ni lisse, ni aseptisé, ni indemne de sécrétions multiples, bien au contraire, il manifeste à tout instant sa vie, sa vitalité d'un ensemble complexe qui reçoit autant qu'il donne. Il n'est point de partie sèche. Partout l'eau baigne le corps qui n'aime rien tant que de s'y baigner. Baignoires, douches, piscines, sauna, plages, plans d'eau aménagés,

¹ Gérard Haller, *Commun des mortels*, Galilée, 2004.

stations thermales, rituels¹, partout le corps instinctivement recherche son eau originelle, vivifiante, revitalisante. Si, les médecins égyptiens se montraient attentifs aux sécrétions du corps, notre société contemporaine les traque, les guette, les enfouit. Il sied de cacher ses larmes, témoignages d'âmes féminines bien peu courageuses² ; les plus jeunes aujourd'hui masquent toute effluve de sueur ; quant aux sécrétions urinaires et fécales, notre société les a dotées d'architecture hygiéniste, intime, souverainement lisse et le plus souvent blanche loin du trou dans la planche de nos toilettes de campagne ou des latrines collectives romaines ! Il ne fait pas bon avoir les mains moites à l'entretien d'embauche. Pourtant, le corps est fondamentalement échange, passage. Il est humide à l'intérieur comme à l'extérieur. C'est bien ainsi que le perçoit un Jan Fabre :

Parlant de son spectacle *The Crying Body*, il dira : « Pour moi, la présence des femmes-fontaines, qui urinaient sur scène, était très poétique. Certains y ont vu quelque chose de sale, de pornographique. Cela a été dénoncé par un article du Figaro, qui a été brandi au Parlement flamand... Les gens qui ne comprennent pas croient qu'on les provoque. Rien n'a changé depuis vingt-cinq ans que je travaille. C'est triste. La stupidité est toujours prête à surgir. » Évoquant *L'Histoire des larmes* : « Les larmes sont liées à l'enfance. Je raconte l'histoire d'un enfant qui pleure et que ses parents étouffent. Ce sont des larmes en tant que langage qui m'intéressent [...] larmes érotiques, larmes d'extase, larmes de l'urine, mais aussi larmes de la peau constituées par la sueur. Concernant la sueur, je me suis livré à une recherche personnelle, car il y a peu d'écrits. Sur l'urine, c'est surtout Rabelais qui m'a inspiré, les scènes de Bosch, de Rembrandt dans lesquelles hommes et femmes pissent avec naturel. Il faut réapprendre à pleurer, et de préférence avant les catastrophes... Ces dernières années, j'ai beaucoup dessiné avec mes larmes³ ».

Si le corps « brûle par les deux bouts » comme il est dit parfois de personnes vivant à cent à l'heure, dans une débauche d'énergie, « il fait aussi eau de toute part », plus il

¹ Sans pouvoir, ni vouloir être exhaustifs, mentionnons en d'innombrables rituels le rôle des ablutions. L'acteur Nô, en arts martiaux, on se lave les mains, on lave la scène, selon Yoshi Oida (in *L'acteur invisible*, p. 23, 24, Actes-Sud, 1998.) Il cite de lui-même, les ablutions shintoïstes, chrétiennes ou dans l'islam. Il s'agit, certes de rites de purification, mais selon moi, pas seulement. Il y a retour au bain et à l'état primordial, à l'eau régénératrice. Autre signe de ce retour, la boisson du sang du Christ selon le rite catholique, déplacé en boisson du vin: le fidèle en buvant ce breuvage, s'incorpore la vitalité du dieu, et la partage en commun avec l'ensemble des croyants. Il mêle à sa chaire, le liquide régénérateur par excellence, qui fera de lui, un vivant. Il fait circuler en lui, la vitalité surnaturelle. Il rejoint la communauté des saints, efface les limites de la mort et de l'individualité. Le fidèle rejoint une bienheureuse indistinction. Sans doute est-ce une des raisons selon lesquelles, ainsi parés de ce *vade mecum*, nombre de croyants se croient dispensés d'œuvrer au bonheur terrestre, à l'activation de cette vitalité, sa propagation effective parmi les frères humains, et retourment, l'« âme » tranquille, et la bouche en cœur, à leurs affaires comme à la torture quotidienne de leur prochain.

² Boris Cyrulnik note à propos de la douleur : « Il n'y a pas si longtemps, quand un enfant gémissait, c'est à lui qu'on reprochait de ne pas être un homme, et c'est lui qui avait honte. Hier la douleur prouvait la faiblesse du blessé, aujourd'hui elle révèle l'incompétence du technicien, in *Les vilains petits canards*, p. 47, Odile Jacob, 2001.

³ Interview de Jan Fabre in *Le Monde*, Spécial Avignon, 5 juillet 2005.

brûle plus le corps ruisselle de sueur. Dans le marais du corps : une fois encore feu et eau s'accouplent. Le film *Les Temps qui changent* de Techné (2004) s'ouvre à Tanger par une furie de voiture et l'excavation terreuse d'un chantier, saturée d'eau ; le responsable de chantier (Depardieu) y descend, précautionneux, comme en terre étrangère, il tâte la paroi vertigineuse. Effondrement. Englouti. À la fin du film, hospitalisé, dans le coma, celle qu'il aimait à l'âge de vingt ans (C.Deneuve) et qui travaille ici comme journaliste, mariée, se tient là, brûle la photo de leur couple de jeunes gens. Aussitôt, lui arrivent le son et l'image de l'effondrement, l'eau, il se réveille, ouvre les yeux. Regard embué. Dans un silence total, leurs mains se serrent renouant avec le feu d'autrefois. Feu et eau... La boue et la terre qui tuent, la boue et la terre qui donnent la vie. Tout le film est empli d'eau : la mer, la piscine, l'arrosage du jardin par l'amant marocain, l'urine nocturne du jeune français qu'on voit pisser, son sang, l'eau boueuse du chantier, le sang du bouc, le sang du coq, les boissons. Les corps y sont comme entourés d'eau. Ils s'y enfouissent.

Fœtus, l'homme baigne dans une eau proche, par sa composition, de la mer ; au travail manuel, le corps sue à grosses gouttes, dans l'amour le corps s'humidifie. Le marais de l'indistinction, de l'osmose et des liaisons multiples n'est jamais loin. À défaut, au bistrot ou à table, en confréries, on le recrée en arrosant copieusement les mets au point que souvent le corps tangue et chavire, basculant dans une joyeuse et fraternelle flottaison oublieuse des barrières sociales innombrables. Parler de vin serait à propos, mais nous entraînerait décidément trop loin. Nous nous contenterons d'évoquer la bière amazonienne moins par exotisme qu'en raison de ses affinités avec nos marais ! Philippe Erikson nous en fait la présentation¹.

Rejetant l'eau comme boisson taxée de l'appellation d'« eau crue », les peuples amérindiens lui préfèrent des boissons élaborées, dont la bière. Ce qui nous frappe dans cette présentation, c'est la relation du breuvage au corps humain et plus particulièrement au marais du corps humain. L'auteur précise que chez les Matis, on nomme la bière du nom de « uma », mot qui désigne également le liquide amniotique. « Il est d'ailleurs assez courant, en Amazonie, d'envisager la boisson comme la source à l'origine de toute vie, notamment en vertu de la croyance selon laquelle le fœtus est le produit du sperme, qui serait lui-même un avatar de la bière, particulièrement celle du manioc » dont le cycle est

¹ Philippe Erikson, *L'art de couler des jours heureux*, in **Brésil indien**, catalogue de l'exposition du même nom aux Galeries Nationales du Grand Palais, p.243 et suivantes, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2005.

assimilé à celui de la gestation des enfants¹. La salive, quant à elle, joue étonnamment le rôle de ferment via la bouche des femmes : « Le brassage de la bière suit des recettes diverses, mais qui font toutes appel à l'adjonction de la salive pour enclencher la fermentation. La salive contient en effet une enzyme, la ptyaline, qui permet de convertir une partie de l'amidon en sucres dont les ferments se nourrissent² ». (Les voyageurs occidentaux étaient et demeurent généralement dégoûtés devant de telles méthodes, oubliant nombre des nôtres tout aussi ragoûtantes comme le foulage du raisin avec les pieds, les steaks tartares, « la choucroute et thés verts que mes amis chacobo et matis comparent respectivement à des légumes pourris et à des excréments de tapir, pour ne rien dire du *french kiss* ou sushi... Relevons cependant qu'en Amazonie indigène, la salive jouit au contraire d'une excellente réputation. Les Jivaro ponctuent leurs discours cérémoniels de crachats ostensibles qui soulignent leur éloquence, tandis que les femmes prémastiquent volontiers des aliments qu'elles donnent ensuite à leurs jeunes enfants pour les sevrer³... » Les femmes brassent collectivement la bière en mastiquant les légumes préalablement cuits, activité qui fait le pendant à la chasse des hommes. Ce brassage est considéré comme une activité emblématique de la condition féminine.

Ainsi, la femme qui porte l'enfant baignant dans le liquide amniotique est celle qui transforme aliments et boissons de l'eau mélangée de sa salive. Par celle-ci circulent les constituants de la bière, boisson quasi eau primordiale. Par elle s'effectue le processus de fermentation, transformant l'eau des légumes en eau marécageuse pour humains. La femme devient femme pourvoyeuse et mère des marais des hommes, mère de l'indistinction fécondante, mais indistinction dangereuse également. La bière « ferment de concorde, risque d'entraîner dans les excès, de faire couler le sang ou au minimum de susciter des invectives...un fête peut être aussi un piège avec la bière empoisonnée » mais elle est surtout celle qui rassemble humains et esprits puisqu'ils « sont conviés à partager la boisson préparée par les humains⁴ ».

Ivresse de l'indistinction enfin retrouvée abolissant frontières et clôtures tant il est vrai que la distinction n'est pas éloge de la différence, mais, plus souvent qu'à son tour, érection de murailles sociales rejetant, qui les gens de couleurs, qui les femmes, qui les enfants, qui les handicapés, qui les couches populaires, qui le rang subalterne. Partout

¹ *Ibidem.*, p. 248 et sa note.

² *Ibidem.*, p. 249.

³ *Ibidem.*, p. 249-250.

⁴ *Ibidem.*, p. 251.

des castes s'érigent où chacun se hisse, se préserve, tente de se distinguer pour échapper au marais de l'indistinction du *vulgum pecus*.

Partout en même temps s'ouvre le trou de la bouche pour ensemble tenter de fusionner dans les flots de paroles ou flots des alcools, en l'évanescence des fumées de tout ce qu'on peut fumer. À bien y regarder, la cigarette, ou shit fusionne en la bouche de salive, en cette cavité humide, l'air impalpable, l'aspiration de l'altérité des matières de feu et d'air consumés : étonnantes et très complexes fusions à plusieurs étages se mêlant les unes les autres dont les effets du tabac ou de feuilles de coca, cannabis. Il s'agit chaque fois de rejoindre le marais-mélangeur des êtres séparés. Au mélange des corps proches se fondent l'irréel et la matière des eaux. Y a-t-il, au-delà des substances absorbées, comme chez les Aborigènes, le désir indicible de fusionner les contraires, le feu et les eaux ? Le brasier dansant à la surface des eaux comme sur le radeau du *Temps des Gitans* d'Emir Kusturica, hanterait-il notre imaginaire comme un soleil ? En récolter les fumées, les absorber brûlantes dans la sueur du corps dansant ou dans la bouche, voire le corps avec le feu des eaux de vie, n'est-ce pas toujours vouloir réaliser cette impossible fusion ? Il semble qu'aux propriétés accordeuses des molécules d'eau, s'apparie le brasier du soleil couchant.

a. Marais de l'amour.

En amour, le corps fait eau de partout, dans une joyeuse et intense circulation. Les langues se baignent et frétilent dans les courants des jus de salives, préludant à l'humidification des corps, leur amollissement tiède : langueurs, soupirs, ondoisement des corps qui s'enlacent ; les corps font eau de toute part. Les sangs s'échauffent tandis que les amants se liquéfient mutuellement en couvrant leurs corps de baisers et de langues, la pétrissant ou la lissant comme d'un pàton d'argile : « Sois abondant en salive, car c'est un des moyens d'ajustement pour les amoureux¹ » ; tout est prélude en cette tiède atmosphère à l'ouverture des membranes, à la fusion argileuse des chairs. Les corps se font passages de toute sensation, s'imprégnant l'un de l'autre dans une approche tactile, visuelle, odorante et bien au-delà puisque chaque partie en caresse une autre, se donne à caresser, réclame sa part, ouvre des festins inconnus, moment d'indistinction, de confusion des sens qu'aucune parole ne saurait dire, qu'aucune image ne saurait

¹ Ali al-Baghdâdî, *Les Fleurs éclatantes*, vingt-deuxième aventure, p. 199, Phébus, 1989.

montrer, car il s'agit d'un tel mélange, d'une telle fusion, d'un tel chaos, que la raison s'y perd, s'abandonne, s'oublie, que tout du corps, un instant uni, participe au festin. Traversé de l'autre, le corps jouit, comme en nage et s'enfouit l'un de l'autre, palpitant et fluide, au marais de l'amour ; dans le feu de l'amour qui consume les corps, la semence nage et s'épanche dans un infini recréé. Ali al-Baghdâdî, poète égyptien du XIV^e siècle, fait dire à une jeune héroïne jouant du luth et chantant devant une assemblée où se tient son amant :

« Je m'embarrassai dans mes réflexions,
incapable de concevoir que l'eau
et le feu puissent se réunir ainsi¹ ».

La littérature n'est pas avare d'exemples. Nous n'en donnerons que quelques-uns pris chez G.Bataille en sa *Madame Edwarda*, *Le bleu du ciel*, chez Pierre Guyotat dans *Prostitutions* ou Marguerite Duras. Sans se conformer à notre description, nous retrouverons tous les ingrédients de notre marais de la vie : larmes, sang, sueur, crue, inondation, fontaine, terre :

(Dans le taxi, le chauffeur faisant l'amour à Mme Edwarda à côté du narrateur)

Elle me vit : de son regard, à ce moment-là, je sus qu'il revenait de l'impossible et je vis, au fond d'elle, une fixité vertigineuse. À la racine, la crue qui l'inonda rejaillit dans ses larmes : les larmes ruisselèrent des yeux. L'amour, dans ces yeux était mort, un froid d'aurore en émanait, une transparence où je lisais la mort. Et tout était noué dans ce regard de rêve : les corps nus, les doigts qui ouvraient la chair, mon angoisse et le souvenir de la bave aux lèvres, il n'était rien qui ne contribuât à ce glissement aveugle dans la mort.

La jouissance d'Edwarda - fontaine d'eaux vives — coulant en elle à fendre le cœur — se prolongeait de manière insolite : le flot de volupté n'arrêtait pas de glorifier son être, de faire sa nudité plus nue, son impudeur plus honteuse.

Dans *Le Bleu du ciel*, tout élément liquide s'y trouve fréquemment :

Je la regardai en face, mais les larmes sortaient de mes yeux malgré moi.
J'étais emporté par un vertige, j'étais pris d'un besoin puéril de gémir :
-Je devrais tout vous expliquer.

¹ *Ibidem.* , p. 105.

Je parlais avec des larmes. Les larmes glissaient sur ma joue et tombaient dans mes lèvres¹.

...

À travers la robe, j'enfonçai brutalement les dents de la fourchette dans la cuisse. Elle poussa un cri et dans le mouvement désordonné qu'elle fit pour m'échapper, elle renversa deux verres de vin rouge... Elle recula sa chaise et dût relever sa robe pour voir la blessure. Le linge était joli, la nudité de la cuisse me plut ; l'une des dents plus pointues, avait traversé la peau et le sang coulait... Je me précipitai : elle n'eut pas le temps de m'empêcher de coller mes deux lèvres à même la cuisse et d'avaler la petite quantité de sang que je venais de faire couler².

Dorothea s'ouvrit. Je la dénudai jusqu'au sexe. Elle-même me dénuda. Nous sommes tombés sur le sol meuble et je m'enfonçai dans son corps humide comme une charrue bien manoeuvrée s'enfonce dans la terre... Nous n'étions pas moins excités par la terre que par la nudité de la chair ; le sexe de Dirty était à peine couvert, sous les vêtements, que j'eus hâte de le mettre encore à nu³.

...

Je la touchai en l'étreignant. J'aurais sangloté, moi aussi. J'aurais voulu savoir pourquoi elle pleurait, mais elle ne parla plus⁴ ».

Chez Guyotat, tout n'est que jus, crachats, merde, foutre, cloaques, lécherries, la chair y est pétrie jusqu'à rendre tous ses jus, son sang, à gicler de partout dans une surabondance, un déluge d'inventions verbales, une grammaire noueuse, une langue qui se fait elle-même marais, vie et mort, avec ses flux, ses torrents impulsifs et violents, malaxant, pétrissant la langue usuelle comme on ne l'a peut-être jamais fait :

« ... miroit't leurs écoulements de jus !, « t'as déchargé qu'2 fois mon homm' !.., j'veux t'pomper tot ton jus !.., se mes mâchoir' d'cul t'broient du noir, j'a mes mâchoir' de bouch' ! », a, pivotant sur rotull' enjutées, et s'étreint l'homm', pétrit ses reins, ses fess' à travars l'jeans, lui baz', filaments secoés se collant à la fess', son mufl' trépidant d'gringu' !, Frankie à ses vacants halèt'chorus, la bite du rusko, anôrme, repte dans un pli grasseux, troé du jeans d'Kaled, à l'aîn' !, à pleines lèvr', se tringlent, langu' en gorj', rots mixturés en bav' !, les pogn' du mâl' pétriss't l'dos blond tatoé d'testicule — ' !.., — « j'veux trequer d'l'homm' ... tot un rosier qu'j'te f'ra entr' les geclées !.., maît', parmats-moi !.., tot mon jus m'mont' aux yeux !.., ... chouf !.., prends !.., j'en a por les 3/8, j'te dis ! » — « j'dis pas.., j'dis pas.., t'as des

¹ G.Bataille, *Le bleu du ciel*, in Œuvres complètes, tome III, p.403.

² *Ibidem.*, p.416.

³ *Ibidem.*, p.481, 482.

⁴ *Ibidem.*, p. 485.

fouill' plein' d'jus sain que schlingu' l'jus de jus par les por' !, a j'tât' membré por ch'vauch' tot Thèb' d'un seul' jutée !¹ »

Chez Imamura, dans son film *De l'eau tiède pour un pont rouge*, 2001, la jeune femme au pull-over rouge, perd des eaux à toute approche d'amour et se transforme en geyser au moment de l'union ; un flot ininterrompu envahit l'étage, ruisselle jusqu'à la rivière aux vieux pêcheurs qui tout à coup font des pêches miraculeuses ! Nul, ni elle, ne comprend ce phénomène qui chaque fois se reproduit et plonge les amants dans un bain de jouvence et de plaisirs. Le divorcé errant qui dessinait à Tokyo, présentement au chômage, cherchait un bouddha d'or pour un ami, se fit pêcheur en mer et trouva en cette belle inconnue, le trésor inépuisable.

Marguerite Duras offre aux comédiens audacieux, aux directeurs de salle un peu aventureux, un texte d'une rare beauté. J'ignore s'il a été monté. Il s'agit de *L'homme assis dans le couloir*². Un homme, une femme, quelque part en Asie, dirait-on. « Fleuve, espace indécis, horizons, immensité toujours brumeuse qui pourrait être celle de la mer », d'emblée l'action est située dans les eaux et la boue. Marguerite Duras alterne subtilement sans crier gare d'une description de paysage à l'action en cours :

« La tête retombée sur le bras, elle s'est immobilisée dans cette pose de sommeil. Face à l'homme qui se tait.

Devant eux, les larges vallonnements immuables qui donnent sur le fleuve. Des nuages arrivent, ils avancent ensemble, se suivent à une lenteur singulière. Ils vont dans la direction de l'embouchure du fleuve vers l'immensité indéfinie... »

Plus loin :

« Je vois l'enclave du sexe entre les lèvres écartées et que tout le corps se fige au tour de lui dans une brûlure qui augmente. Je vois la beauté flotter, indécise... Il ruisselle de sueur.

... qu'il voie d'elle encore davantage, qu'il voie d'elle plus encore que son sexe écartelé dans sa plus grande possibilité d'être vu, qu'il voie autre chose, aussi, en même temps, autre chose d'elle, qui ressorte d'elle comme une bouche vomissante, viscérale. Il attend... C'est d'abord sur la bouche qu'il le fait. Le jet s'écrase sur les lèvres, sur les dents offertes, il éclabousse les yeux, les cheveux et puis il descend le

¹ Pierre Guyotat, *Prostitution*, p. 144, Gallimard, 1975. J'ai fait deux petites coupures dans le texte, repérables.

² Marguerite Duras, *L'homme assis dans le couloir*, 28 pages, Les Éditions de Minuit, 1980.

long du corps, inonde les seins, déjà lent à venir. Lorsqu'il atteint le sexe il a un regain de force, il s'écrase dans sa chaleur, se mélange à son foutre, écume, et puis il se tarit. Les yeux de la femme s'entrouvrent sans regard et se referment. Verts... Le corps est docile fluide... on s'y embourbe... »

De cet instant d'océan d'amour primordial baignant physiquement le corps de sa soupe suave, quel qu'en soit l'érotisme et l'érotisation de la langue, au sens propre et figuré, il arrive que surgisse la vie : par les mots ou les corps qui se refont l'un de l'autre dans une fusion régénératrice, et celle d'un autre *vivant* qui va naître. C'est en amour que le marais originel perdure en l'utérus jusqu'à l'accouchement où glaireux, luisant d'eau et de sang, paraît le nouveau-né. Il ne saurait y avoir plus belle manifestation de porosité : tout est matière à passage dès l'origine et tout passe. Comme dans le mythe d'Artémis, cet instant précaire, sous sa haute protection, engage le corps global¹, la totalité de ce qu'il est historiquement. Aussi complexes que soient les procédures de passages membranaires, l'amour, sans son rituel inventé, réinventé, sans érotisme, peut à tout moment se noyer dans la sauvagerie débridée, meurtrière, stérilisante, l'impuissance, l'acte frustrant.

Le besoin d'indistinction est-il tel qu'il pousserait à dépasser la seule envie primaire de « tirer son coup » ? L'échange, le marais recréé aurait-il sa propre loi, en amont comme en aval ? Même «le violeur le plus débile cherchera le contact des lèvres, aura toujours, au risque de choquer le lecteur, un fantasme, un brin d'imaginaire avant, pendant, après l'acte. » selon Claude Olievenstein.² Chaque instant de l'indistinction ou du mélange s'inscrit au sein de procédures complexes liées aux personnes elles-mêmes ; ces procédures se mettent en place, s'inventent pour que tout passe de l'un et de l'autre, pour que l'infini de l'un rejoigne ne fut-ce qu'un court instant, l'infini de l'autre et bâtisse au gré des ans des puits, des sources que rien ne tarit, sinon la mort. Ce désir est-il réel ? La porosité amoureuse pousse-t-elle à plus de porosité, à en réinventer les rites ? Y a-t-il ou non extension du principe de porosité à la sphère neurologique et symbolique ? Est-ce le fruit d'avancées culturelles, sociales ? La vie pousserait-elle à cette extension *comme* l'univers s'avère poussé encore actuellement à l'expansion³ ou la « nature »

¹ Nous entendons toujours par « corps global », cerveau, cervelet, moelle épinière, muscles, appareil digestif, vaisseaux, réseau lymphatique, charpente osseuse, système sensoriel, système reproducteur, donc la totalité du corps sans distinction ni préséance.

² Claude Olievenstein, *Écrits sur la bouche*, p.96, Odile Jacob, 1995. Claude Olievenstein est Médecin – chef du Centre médical de Marmottan à Paris et Directeur de recherches à l'université de Lyon.

³ Stephen Hawking, *L'univers dans une coquille de noix*, chap 3, Odile Jacob, 2001.

pousserait-elle à essayer toutes les pistes selon le principe des histoires possibles de Feynman ? Quelles histoires seront les plus probables ? S'agissant de comportements humains, l'expansion d'un principe de porosité, fut-il d'ordre biologique à l'origine, même en admettant que celui-ci induise des comportements, voire les modélise, comme la faim due à l'énergie brûlée par tout travail modélise des comportements, s'avère autrement aléatoire.

Expansion ou non, il est néanmoins possible de vivre variablement l'éros et non moins la continuité de ce marais primordiale, un instant recréé, dans le développement d'une ovule fécondée : sang, placenta, eaux, le marais continue dans l'incroyable, puisqu'en principe, l'enfant par immunologie, devrait logiquement refuser le sang de la mère. Or, contre toute explication, cela passe. Non qu'il y ait miracle, mais procédures de porosité enfreignant tout principe immunitaire protecteur, hors de tout contrôle de l'individu conscient, défiant, et obéissant là pour le coup à l'expansion du principe de porosité, contournant un instant (9 mois) les règles de la distinction afin que la vie se donne et se fasse. C'est de cette longue procédure d'indistinction amoureuse, biologique et physiologique que sortira, dans une rupture indispensable, la première, l'enfant, nouveau sujet, *distinct* du père et de la mère.

b. Marais de larmes

Autre manifestation du corps-marais et corps humide : le corps en larmes. Nous voyons maintenant des pères, des soldats, s'effondrer brièvement, fondre en larmes, perdre l'usage de la parole¹. Ces jaillissements considérés inopportuns, signes éclatants de faiblesse, liés autrefois à l'enfance et à la femme, disent subitement un débordement, un chavirement, un aveu. Le corps social si surveillé dans ses manifestations, s'avoue fragile, impuissant à tout contrôler, tout dominer. En larmes, nous semblons retourner à la fusion des éléments, l'horizontalité des eaux, enfin une confusion d'habitude rejetée. A la verticalité de l'homme viril, du soldat tutélaire, du « padrone », mais aussi, plus retors, l'oblique louvoyante des jeunes prédateurs affamés se masquant sous ce qu'on appellera « la cool attitude » dont il y aurait beaucoup à dire, s'oppose l'abandon infamant,

¹ Il faut noter l'apparition de plus en plus fréquente, lors d'émissions télévisées, d'hommes souvent d'âge mûr, retenant péniblement des larmes soit à propos d'un drame, soit par la simple évocation d'un événement dramatique ou émouvant. On peut constater de même, depuis ces 30 dernières années, l'augmentation sensible de ces hommes dont rien n'indique une faiblesse quelconque, osant devant la caméra de télévision, s'abandonner aux larmes, quitte, par pudeur, à se détourner. Cela était inconcevable, il y a peu.

l'incohérence du discours brouillé et finalement submergé, l'illisibilité des signes plongeant les témoins dans l'expectative, le désarroi le plus total ou la réprobation, l'incompréhension selon. Le débordement des larmes semble marquer une rupture de tensions trop fortes, de corset social et/ou personnel. Des membranes, faute de pores, de passages, sont devenues à notre insu, des murailles interdisant toute régulation. Il peut indiquer l'atteinte des flèches de l'amour comme de coups à l'estomac, ce qui signifierait un défaut de cuirasse, une zone sensible. Une musique, un film, une œuvre, un acte, une parole, pour des raisons inexplicables à celui qui subit, déclenche tout à coup un flot de larmes ou un imperceptible ruissellement. Un bouleversement s'est opéré. L'émotion submerge et l'on se dit « confus » d'avoir laissé déborder en public cette rupture des digues du savoir-vivre en vigueur. Au vrai, en se disant confus, on s'excuse moins qu'on indique l'état bien réel où l'on se tient ! Tautologie. L'eau indistincte de l'œuvre, au-delà et en deçà du discours, ruine le fier château de sable. Le corps liquéfié, retourne au marais originel, s'y fond et s'y retrempe soit pour sombrer dans la maladie des inconsolables, embourbés qu'ils sont dans l'indistinction, soit pour s'y vivifier, et sortir ragaillardis. Il y a du plaisir au marais.

L'eau qui jaillit des yeux et brouille la vue, semble venir du fond du puits du corps, comme une remontée de tout le corps. Souffle long de la remontée du seau. Le corps débonde et s'essore.

c. Marais de sueurs

L'eau de la sueur, bien visible, peut manifester un essorage du corps de façon figurée quand on manifeste une exploitation sur sa personne ou celle d'autrui selon la place où l'on se tient : *faire suer le burnous, faire suer le bonhomme*, pour marquer combien les colons exploitaient la main-d'œuvre indigène du Maghreb, ou extorquer de l'argent au paysan pour la deuxième expression, vont dans ce sens. L'eau de la sueur, qui vient souvent dans l'effort physique indique surtout une ingéniosité du corps qui ainsi se refroidit. Feu de la chaleur du soleil, feu du corps en travail, l'eau s'y mêle pour empêcher le corps de brûler.

Le mot sueur, sueur « aboutissement (v. 1307) de *sudor*(v.980), puis *suor* (v. 1155), formes issues de *sudorem*, accusatif du latin *sudor* « sueur », « humidité, suintement »

selon l'étymologiste Alain Rey¹, ne tient, quant à son phénomène physiologique, qu'une page sur 1000 dans un traité de physiologie. On y apprend que « les êtres humains possèdent 2,5 millions de glandes sudoripares réparties » sur quasiment tout le corps et que chacune d'elle « est enroulée dans le derme, son canal excréteur débouchant sur un pore situé sur la peau », pore déjà occupé par un follicule pileux. La sueur est à 99 % de l'eau, mélangée avec des anticorps, des sels minéraux, de l'acide lactique, vitamine C, et traces de déchets métaboliques (urée, acide urique, ammoniac). Les glandes sudoripares sont de quatre sortes : les plus nombreuses sont les *glandes sudoripares eccrines*, les autres plus confidentielles et au rôle encore peu élucidé, sont les *glandes sudoripares apocrines* plus liées à la douleur, aux stimulus psychiques, sexuels. Restent les *glandes sudoripares cérumineuses* qui produisent le cérumen de nos conduits auditifs, et les *glandes sudoripares... mammaires* qui produisent le lait maternel. « La transpiration est régie par les neurofibres sympathiques du système nerveux autonome, sur lequel nous n'avons que peu de maîtrise volontaire. Elle contribue avant tout à la thermorégulation et plus particulièrement à la prévention du réchauffement excessif du corps... La transpiration d'origine émotionnelle (sueurs froides) provoquée par la peur, la gêne ou la nervosité, apparaît sur la paume des mains, la plante des pieds, et sous les aisselles, avant de se répartir sur tout le corps²».

Avec Alain Rey, suivons à plaisir les méandres et « acoquinages » du verbe « suer », qui vient du latin, *sudare*, se fatiguer, se donner de la peine, confirmant l'association de sudation avec le travail qui produit de la chaleur dans le corps. Plusieurs expressions qui nous sont familières perdurent comme *suer à grosses gouttes*, *faire suer qqn*, *suer l'ennui*, *se faire suer*, *suer sang et eau*, *faire suer l'argent* qui signifie vouloir le faire sortir et une expression amusante qui se dit de la danse, *en suer une*, sans oublier *faire suer des légumes, viandes*, qui signifie, en cuisine, qu'on en fait évaporer l'humidité ou rendre l'eau. Quant à l'amour dont il n'est nulle part question, il faut remercier le médecin suisse Tissot qui en 1760, nous apprend dans son ouvrage, *l'Onanisme*, que contrairement à l'étreinte, il n'y a pas d'échange de sueurs au cours de la masturbation³.

Ce que nous retiendrons, c'est que dans tous les cas la sueur est associée d'une part au travail qu'elle manifeste, du reste on dit de quelqu'un qui travaille vraiment, ne fait

¹ Alain Rey, *Le Robert, dictionnaire Historique de la langue Française*, p. 2039, Le Robert, 1994.

² Marieb, *Anatomie et Physiologie Humaines*, op. cit., p.147-148.

³ Alain Corbin, *La rencontre des corps*, in *Histoire du Corps*, tome II, p. 164, Le Seuil, 2005. Il se peut qu'il s'agisse d'un autre traité que celui de Tissot.

pas semblant ou qui s'engage à fond *qu'il mouille sa chemise*, d'autre part, que le corps ou autre matière à qui le terme est appliqué, exsude. Quelque chose, qui est ce mélange d'eau et d'urée quitte le corps, passe et sort du corps, le mouille, le trempe parfois, selon les tempéraments, de façon plus ou moins spectaculaire. Avec l'effort, le corps se fait feu et marais, au point que les nez délicats d'aujourd'hui disent que l'on *pue la transpiration*, ou *des pieds* selon ! Ce retour du corps au marais n'est pas exactement bien vu de nos jours, il faut être sec, parfumé, sans poils, sans auréoles aux aisselles et autres sornettes de nos vendeurs de bienséance bourgeoise et de produits innombrables... chers pour rester nets, jeunes, beaux. Mais le corps s'en fout ! La sueur manifeste et manifestera contre vents et marées que notre corps est viscéralement marécageux au travail ou en amour ! À moins de ne rien faire à température constante... et faire suer ses gens, comme il se disait en d'autres temps, ou *s'abreuver de la sueur de quelqu'un, s'engraisser de la sueur du peuple* qui travaillant dur pour généralement peu, était désigné par le joli nom de *pue-la-sueur*, lequel retournait le compliment en nommant ces gracieuses personnes et tout patron de *pompe-la-sueur*.

La sueur et les marais seraient ainsi réservés au peuple, le peuple d'en bas, le petit peuple tandis que vers les sommets, l'air et les corps s'épurent, pour devenir effectivement de cœur sec et dur comme la pierre. Avec Flaubert nous aimons nous « les œuvres qui sentent la sueur, celles où l'on voit les muscles à travers le linge et qui marchent pieds nus ». Nous préférons une humanité de marais. Là au moins, *on ne se fait pas suer !*

d. Marais de merde

Le cul semble être condamné à végéter dans l'obscurité
comme le clochard parmi les parties du corps¹.

Peter Sloterdijk.

On ne devrait décidément pas parler du marais du trou du cul, alors que nos sociétés s'échinent à vendre du propre, du lisse, du pur avec ses dogmes économiques naturellement évidents, ses produits hédonistes et ses constructions en immenses parois de verre, de plaques de marbre ou autres matériaux miroitants, brillants. Marco Ferreri ne résista pas au plaisir de noyer, dans son film, *La grande bouffe*, ses héros dans une

¹ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, p. 193, Christian Bourgois, 1987 pour l'édition Française. Section également sur la merde, p. 197-198.

merde gigantesque, débordante à la mesure de ce qu'ils avaient englouti. Chez Rabelais, Gargantua se répand en descriptions d'inventions de torche-cul auprès de son père Grandgousier non sans rimaiter :

RONDEAU

En chiant l'autre hyer senty
La guabelle que à mon cul doibs ;
L'odeur feut aultre que cuydois :
J'en feuz du tout empuanty.O ! si quelc'un eust consenty
M'amener une que attendoys
En chiant !
Car je luy eusse assimenty
Son trou d'urine à mon lourdoys ;
Cependant eust avec ses doigtz
Mon trou de merde guarenty
En chiant.

Et d'ajouter :

Il n'est point besoing torcher cul, sinon qu'il y ayt ordure ; ordure n'y peut estre si on n'a chié ; chier doncques nous fault davant que le cul torcher.¹

Dans *Héliogabale*, Antonin Artaud fait disparaître son héros lancé dans « son entreprise de rabaissements des valeurs, de monstrueuse désorganisation morale » usant du « désir de manifester son individualité avec violence et son goût des choses premières : la nature telle qu'elle est » dans le sang et la merde :

« La troupe, qui l'a vu, le rejoint ; et déjà ses propres prétoriens le saisissent par la chevelure. C'est ici une scène d'étal, une boucherie répugnante, un antique tableau d'abattoir.

Les excréments se mêlent au sang, giclent en même temps que le sang sur les glaives qui fourragent dans les chairs d'Héliogabale et de sa mère.

Puis on tire leurs corps, on les charrie à la lumière des torches, on les traîne à travers la ville devant la populace terrifiée... Une foule immense marche vers les quais, sur le Tibre, à la suite de ces masses lamentables de chairs déjà exsangues, mais barbouillées.

¹ Rabelais, *Gargantua*, chap XIII, p.52, Belles Lettres, 1961.

« À l'égout » hurle maintenant la populace qui a profité des largesses d'Héliogabale... À l'égout, les deux cadavres, le cadavre d'Héliogabale, à l'égout !

S'étant bien repue de sang et de la vue obscène de ces deux corps dénudés, ravagés, et qui montrent tous leurs organes, jusqu'aux plus secrets, la troupe essaie de faire passer le corps d'Héliogabale dans la première bouche d'égout¹... »

Que dire d'un Sade ? Mais en dehors de quelques cas, cette zone du corps et ce qui lui tient lieu d'activité spécifique ferait plutôt fuir le commun des mortels comme des immortels². Est-ce à dire que les artistes qui en ont fait état étaient des malades, des obsédés ? Ils ont tout simplement tenté de prendre l'homme en son entier.

Au marais de la bouillie des aliments réduits, mastiqués dans la cavité buccale, correspond son exact pendant, le marais des déchets. Les médecins ne le demandent plus, mais le fécès, ou les selles comme on dit si joliment, traduisent très sûrement l'état de notre santé et de notre moral. Elles disent la capacité du corps à digérer, transformer ou non. Elles disent notre état du moment, plus sûrement que n'importe quelle description du patient toujours enclin à masquer son mal, volontairement ou non. Qu'on se souvienne des pages bouleversantes que Marguerite Duras écrivit à la libération et qu'elle publia 40 ans plus tard dans *La douleur* : elle attendait son ami, de retour d'un camp de concentration :

« De la bouillie, avait le docteur, par cuillers à café. Six ou sept fois par jour, on lui donnait de la bouillie. Une cuiller à café de bouillie l'étouffait, il s'accrochait à nos mains, il cherchait l'air, et retombait sur son lit. Mais il avalait. De même six à sept fois par jour il demandait à faire...

... On le posait sur le seau hygiénique... Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré. Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait son contenu...

... Pendant dix sept jours l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des S.S. On lui donnait de la bouillie jaune d'or, bouillie pour nourrisson et elle ressortait de lui vert sombre comme la vase de marécage. Le seau hygiénique fermé on entendait les bulles lorsqu'elles crevaient à

¹ Antonin Artaud, *Héliogabale*, p.99, 110, Tome VII, Gallimard, 1982.

² Roland Barthes, traite brièvement de cette question dans une des leçons du Collège de France, (27 avril 1977) à propos de son *Comment vivre ensemble*, p. 167-170, Seuil, 200

la surface. Elles auraient pu rappeler - gluantes et glaireuses - un gros crachats. Dès quelle sortait, la chambre s'emplissait d'une odeur qui n'était pas celle de la putréfaction, du cadavre — y avait-il d'ailleurs encore dans son corps matière à cadavre - mais plutôt celle d'un humus végétal, l'odeur des feuilles mortes, celles des sous-bois trop épais, C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaissons jamais¹ ».

Claude Olievenstein, reliant bouche et anus, parle, de son côté, d'*Anus mundi*² :

« L'un reçoit, l'autre éjecte : la bouche ou l'anus. Auschwitz ou Calcutta méritent le nom d'Anus Mundi. Faim, vie de cloportes, légumes vivants sous le pont d'Howratt, comme s'ils étaient condamnés à l'éternité...

... Quelle que soit la réflexion, les appétits naissent pour être satisfaits. Ils ne le peuvent que si place nette est faite : notre anus est là pour cela. Aux toilettes correspondent des minutes de vérité ; d'ailleurs, les W.-C ont le plus souvent la forme de la bouche, la trombe jouant le rôle de la salive. L'anus reçoit autant qu'il éjecte : il est aussi terrifiant, aussi mystérieux que la bouche.

... Chaque jour, au petit matin blême, c'est quasiment l'expérience de la fin du monde, une nouvelle vision du trop-plein, presque plus atroce, ou grotesque, que l'étalement de la misère nue : l'étalement des restes de la jouissance est si intense, elle donne tellement mauvaise conscience que tout doit disparaître, loin de la vue, comme le papier hygiénique qui sauve de toute souillure nos augustes fesses ».

C'est un marais doublement évacué. Il n'y pas d'espace pour elles, sinon la magie de la plus prompte disparition. Les chiens se connaissent en se reniflant le trou du cul. Les enfants sont fiers de leur caca et plus tard seront intrigués, curieux de cette chose qui sort de soi sur quoi rapidement pèseront de forts interdits. Françoise Dolto parle à ce propos de « dressage à la propreté des enfants³ », lequel n'est pas sans dommage :

« [C'] est la plus grande faute que l'on puisse commettre vis-à-vis de la personnalité future. En clinique et en pédagogie, on s'aperçoit que plus un enfant a été propre tôt, plus il grandit mal à l'aise et plus il a de difficultés pour son épanouissement ultérieur... Dans la suite un enfant qui sentira un danger caché dans les

¹ Marguerite Duras, *La Douleur*, p. 67-69, P.O.L., 1985.

² Op .cit., p. 225-245.

³ Françoise Dolto, *Les étapes majeures de l'enfance*, p. 90, Gallimard, 1994.

manifestations naturelles de sa vie, surtout quand ces manifestations se préciseront dans la région uro-génitale. Tous les troubles de la sexualité se compliquent de sentiments d'infériorité liés à la laideur présumée des régions génitales : or, ces sentiments chez tous les sujets chez qui on peut l'étudier en profondeur sont liés à une répugnance tirée de leur voisinage avec l'anus et le méat urinaire... Je vois d'ici la surprise que j'éveille chez beaucoup de mes lectrices : « Alors, faut-il laisser les enfants vivre en sauvages ? »... Il faut que (l'enfant) comprenne que pipi et caca font partie des preuves du fonctionnement de la vie à travers son corps et que ce n'est pas cela l'important (faire plaisir aux adultes en se retenant, etc.) mais ce qu'il fait de cette force vitale¹ ».

Catherine Millet² évoque précisément l'expression de la merde par nombre d'artistes contemporains comme « une amorce d'une restructuration symbolique » au même titre que l'enfant utilisant son caca pour « peindre » les murs, « ébauchant une activité créatrice » que ces artistes entendent réinitialiser, pour prendre un langage numérique, à l'encontre d'autres qui « fétichisent et thésaurisent la mémoire », cumulent les anniversaires et commémorations de toute sorte, sous l'égide d'un État patrimonial qu'ils percevraient plutôt comme un « État-égout ». Choissant la partie la plus tabou des animaux chics que sont les humains qui s'imagineraient volontiers en une seule cervelle à sexe sur pattes costumées, ces artistes, Manzoni, Gaziorowski, Gilbert & Georges, mais aussi Jan Fabre au théâtre, font œuvre de « débandade » contre la célébration, l'érection des résultats sportifs ou financiers, voire intellectuels : toujours plus ! À eux la descente, l'indistinction, ce qui préexiste aux premières différenciations : « Or cette absence de barrière entre ce qui d'ordinaire mérite qu'on s'y attarde. Elle peut être envisagée à partir d'un des concepts sur lesquels Anton Ehrenzweig dans son livre, *L'Ordre caché de l'art*³, celui de la « dédifférenciation ». Ehrenzweig désigne ainsi un état de la perception auquel accèdent selon lui les créateurs et où toutes les contradictions, entre intérieur et extérieur, public et privé, beau et laid, pur et impur, s'abolissent... Un état qui peut être comparé à celui du rêve ».

Nous pourrions presque parler de cette zone marécageuse du corps entre toute comme zone sauvage, anus sauvage, tant la barbarie — tout ce qui s'oppose à la grandeur de la cervelle et à ses innombrables productions de règles et mesures,

¹ Id, p. 90, 91, 93, article des 15 et 22 février 1947.

² Catherine Millet, *L'aventure de la merde dans l'art contemporain*, in ART PRESS, n° 242, janvier 1999.

³ Gallimard, 1974.

convenances sociales (qu'en vérité elle chie démesurément, en jets continus, gigantesques et proprement suffocants, souffrant sans doute d'une telle césure)- semble y régner ! J'y vois un grand hommage pour cette zone en la sphère centrale de notre corps, faisant un clin d'œil au milieu du monde dont Peter Sloterdijk rappelle « que pour Aristote et ses successeurs, le milieu physique du monde était un sinistre bas-fond, un cloaque cosmique, le lieu de la corruption, des mouvements finis et de la mort, un lieu où se situaient les grands cimetières sublunaires. Ce n'est pas par hasard si les cosmographes catholiques localisaient leurs enfers au milieu de la Terre...¹ » Puisque nous avons notre enfer au milieu de notre corps, je vous laisse deviner où est le paradis?

Ce fonctionnement de la vie, d'autres peuples le perçoivent en faisant de l'anus une entrée de vie : ainsi, Paul-Émile Victor recueillit à l'île d'Ammassalik au Groenland, des récits dont l'un mentionne ce passage au milieu d'un récit de famine :

« Kunistsi est chamane. Un enfant est malade. Il fait les gestes et chante les chants nécessaires pour faire venir un des esprits aides qui vient et rentre dans le corps du chamane.

Soudain, l'homme n'agit plus comme un homme. Il grogne. Il renifle le corps du petit malade. Il devient immobile pendant un long moment, les yeux fermés. Puis il les ouvre, et de sa voix normale, il dit :

— Par un acte de magie, on lui a volé l'âme de son ventre. J'ai retrouvé cette petite âme.

Il retourne le corps de l'enfant malade. Il réunit ses deux mains qui contiennent la petite âme fugitive, comme si c'était un petit oiseau. Il applique ses deux mains sur l'anus de l'enfant malade. La petite âme rentre dans le corps de l'enfant. Et Kunitsi dit :

— Voilà ! Il est guéri. La petite âme de son ventre est rentrée chez elle² ».

Ce refus progressif du purin dans notre société judéo-chrétienne, (que nous n'expliquons certes pas ici, mais que nous observons), ce refus du fumier dans notre organisme, du corps-déchets présent dans le corps marais, y compris dans son alimentation et dans le cycle normal de la vie que favorise une vie urbaine, engendre un tel malaise que nombre d'entre nous, (quand cela leur est loisible) aiment à retourner au

¹ Peter Sloterdijk, *Ni le soleil ni la mort*, p. 226, Pauvert, 2003. L'auteur avance cette réalité pour contrer la fable bourgeoise du XIX^e siècle selon laquelle, dit-il, le placement central de la Terre a été une position privilégiée dans l'image ptolémaïque et aristotélicienne du monde.

² Paul-Émile Victor, Joelle Robert-Lamblin, *La civilisation du ohoque*, p.121, Raymond Chabaud, Bayonne, 1993

plus vite, chaque week-end, à la ferme ou maison de campagne avec sa boue, ses flaques, la terre qu'il faut travailler, un rythme plus proche du corps qui semble respirer à nouveau au milieu d'autres espèces vivantes et des cycles de la vie, telle qu'elle est avec son printemps, ses déchets et décompositions qui viendront nourrir de nouvelles germinations. Rien ne se perd ni ne se crée, tout se transforme. À ne retenir que l'aspect nauséabond, boueux, informe, nous oublions un peu vite que le fécès (du latin *faex*, restes) est ce qui reste des longues transformations : ce que le corps ne retient pas. Mieux, on apprend en physiologie que notre alimentation, pour une bonne digestion, doit contenir des déchets : « Pour assurer un transit intestinal normal, particulièrement au niveau du côlon, l'alimentation doit contenir des déchets (fibres), c'est-à-dire les constituants non digestibles des plantes (cellulose, lignine, etc.). »¹ Ce reste, évacué plutôt que rejeté, n'est pas nul. Qu'on daigne y regarder de près et nous observerons, avec les biologistes et physiologistes, que ce reste est dû pour partie au métabolisme des protéines produisant des déchets azotés en plus de H₂O et CO₂, sous forme d'ammoniac : NH₃.² Le fécès est certes choquant du point de vue opposé à l'anus : notre bouche, mais comme tout purin, ou crottin de cheval, bouse de vache, il est fort utile pour la terre, son renouvellement son enrichissement. Nous savons que les divers fumiers apportent en proportions diverses du phosphate, du calcium, du soufre, de la potasse, de l'azote, manganèse et zinc. On apprend dans une fiche technique agricole de l'Ontario, que 50 vaches laitières produisent ainsi 500 000 gallons de fumier contenant 7000 livres d'azote, 3500 livres de phosphate et 15 000 livres de potasse, soit la valeur de 6000 dollars d'engrais commercial ! Les organismes agricoles évaluent très précisément les apports de chaque effluent, soit pas moins de 11 évaluations rien que pour les bovins et 45 au total³. Le même organisme canadien, précédemment cité, vante la valeur du fumier comme élément essentiel à la réussite de l'exploitation agricole et l'obtention de rendements agronomiques optimums. Mais attention, là aussi, il y a réversibilité : le fumier « dans une utilisation irraisonnée peut être source de problèmes : création de déséquilibres dans l'état de fertilité du sol et dans la composition nutritionnelle des

¹ S.Silberngagl et A.Despopoulos, *Atlas de poche de PHYSIOLOGIE*, p.196, Médecines-Sciences-Flammarion, 1985, 1992 pour la France, 1991 pour l'édition allemande originale.

² *Le Monde du Vivant*, op. cit., p.1069.

³ Publication d'AGRO Systèmes, Route de Saint-Roch 37390 La Membrolle/ Choisille, Directeur de publication, Bertrand Garel. Doc, du 25 sept, 2004. Le fumier est évalué selon qu'il est de dépôt, frais, compacté de paille, d'étable entravée, mou de logette, compost, lisier presque pur, dilué, purin pur, fumier de litière sur paille, de litière raclée etc

fourrages donnés aux animaux, détérioration de la qualité de l'eau¹... » Décomposition et putréfaction ne plaisent sans doute pas à notre aspiration à la vie éternelle, en ce qu'elles nous évoquent peut-être la nôtre, inévitable...

... l'ultime marais d'où nul ne revient. Le corps sans vie, sans circulations, dont on dit qu'il passe l'arme à gauche, ou de vie à trépas, nommé « trépassé », qui passerait selon les témoignages de gens frôlant la mort, un tunnel illuminé à sa sortie comme ce tableau célèbre de Jérôme Bosch, se décompose, se liquéfie pour, comme tout bon purin, nourrir, revivifier la terre de cette eau fécondante, qui dès lors, amollie et nourrie, portera à son terme les germes de nouvelles vies.

À l'opposé, le petit peuple des Batammariba, au nord du Benin et du Togo désigne certaines personnes comme « voyants » doués d'une hypersensorialité comme d'une hypersensibilité, toujours vigilants, lisant les êtres et les animaux, sortant la nuit de leur corps pour voler jusqu'aux étoiles, voyant l'avenir du village. Ceux-là sont considérés comme les plus riches bien qu'ils ne possèdent rien². Andreï Roublev devenait fou à peindre les faces voyantes du Dieu chez Tarkovski, le visionnaire, ses yeux lui brûlaient l'« âme ». Ozawa faisait dire à Van Gogh, dans son ultime film, qu'il dévorait ce qu'il voyait. Chez Sophocle, les voyants sont des aveugles, chez Euripide dans les Bacchantes, Dionysos reçoit les orgies en regardant Zeus, face à face, tandis que l'aveugle Penthée qui veut tout voir sans être vu, regarde Dionysos dans les yeux sans le voir, tout en croyant voir objectivement un efféminé qui ne mériterait même pas un regard.

e. Histoire du corps marais des Batâmmariba : corps en vie.

Concluons, si l'on peut dire, ce *Marais de vie*, évoquer, sans faire de commentaires, chacun comprendra, le corps marais du peuple des Batâmmariba. Dominique Sewane, ethnologue y a consacré voyages, travaux, ouvrages dont celui-ci : *Les Batâmmariba, le peuple voyant*³. Je voudrais évoquer l'initiation des jeunes gens, et dresser le cadre de ce qu'elle nomme :

¹ Ontario. Ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation. Fiche technique . 03/96.
<http://www.gov.on.ca/OMAFRA/french/livestock/swine/facts/96-054.htm>.

² Dominique Sewane, *Les Batammariba, le peuple voyant*, p.107-128, La Martinière, 2004. « Sa cour ne désemplit pas, bien qu'il n'ait rien à offrir. Ses enfants sont nombreux, et il les nourrit difficilement. Mais on dit de lui : « Il est riche, et il a de la chance. » »

³ *Ibidem.*,

le *difwani* des garçons, aux premières pluies du mois de mai, moment où Terre retrouve son ancienne parenté avec Fawaafa le Serpent, en qui s'incarnent les forces indifférenciées du sous-sol¹. Sa peau renouvelée s'assimile à celle du Serpent, une peau luisante qui affleure sous forme de traces humides, trous d'eau, pousse d'un vert lumineux. Elle se colore de rouge, blanc, noir : les couleurs des graines cultivées par les hommes. Dans la peau « épaisse et noire » de la terre, circule l'énergie fécondante de Fawaafa. Si la Terre porte à terme les graines semées par les hommes, c'est grâce au bon vouloir de Fawaafa, reconduit au cours du rite *difwani*. Les adolescents vierges d'un clan participent à l'œuvre régénératrice du Serpent. Pendant le *difwani*, la mue du Serpent provoque celle des novices, et par leur intermédiaire, le renouvellement de la terre. Après le *difwani*, l'éclatante beauté de Fawaafa rejaillit sur le corps de « ses fils », métamorphosés à son contact².

Dominique Sewane, met en relation ce culte du serpent avec quantité d'autres religions et sa liaison, selon Durkheim, avec l'ontogenèse. Le Serpent, selon les anciens, vit depuis toujours près d'une rivière ou d'un marigot et se repose dans un trou creusé dans la boue³. Voilà pour la cadre de notre corps marais. Durant cette initiation, il y a un moment clef, dont le novice se souvient toute sa vie. Il s'agit du rite⁴ où l'enfant du *difwani* va à la boue du serpent, « un endroit caché... et appelé *kumongu*, ce qui signifie : « là où l'on nage »... *le kumongu* reçoit aussi des initiés, le nom de « latrines du serpent », qui correspond à sa vérité : c'est dans ce trou que se soulage Fawaafa... Les garçons s'y rendent à l'aube, accompagnés de parrains et joueurs de trompe dans un silence total. » La première année du *difwani*, la boue de Fawaafa est traitée comme déchets qu'on ne doit pas toucher, auxquels les enfants associent les déchets de leur enfance : tout ce qu'ils cesseront de faire, tout comportement dont ils se sépareront. La deuxième année, « la boue du *kumongu* prend un sens bien différent, qui marque à jamais les initiés » bien qu'il apparaisse nettement moins spectaculaire, voire présenté comme de peu d'importance. Il y a du reste, dit-elle, moins de spectateurs. Cela en fait un rite protégé, masqué, dont en principe nul ne parle. C'est en France qu'elle a enregistré ce témoignage d'un initié qui en le révélant témoignera d'une incroyable émotion

¹ « Dans les veines de l'arbre qui se ramifient dans le sous-sol, coule le sang du Serpent... Fawaafa est à la fois Serpent, racines, terre mêlée d'eau - une boue dans laquelle l'arbre du Serpent et le Serpent lui-même ont pris naissance. Le récit le dit explicitement : le contact de cette boue est une garantie de survie pour le nouveau-né - » Id, p. 98.

² *Ibidem.*, p. 47

³ *Ibidem.*, p.48

⁴ *Ibidem.*, p. 90, 93, 94.

« suffoquant, en sueur ». Je rapporte tel quel ce qu'elle a entendu et qu'il dit « être resté enfoui, intact, « au fond de son ventre » ; (l'action se situe une heure avant l'aube) :

« ...l'*oboya* (chef religieux des rituels initiatiques) descend dans le trou. Il agite l'eau et nous en asperge. Puis il prend à pleines mains la boue de Fawaafa et s'en enduit la poitrine. Il la passe comme cela, lentement... On n'entend plus rien. Même les chiens cessent d'aboyer... Oui, comment se fait-il qu'à cet instant tout se taise ? On sent l'esprit du territoire se répandre à travers le village. Puis l'*oboya* étale un peu de cette boue sur chacun de nous. Il en met sur le cauri de la poitrine (le plexus), le dos, la tête, les coudes, les genoux, les chevilles... Nous ressentons des démangeaisons et nos parrains nous chuchotent à l'oreille que Fawaafa rampe sur notre corps. On se sent léger, on ne se possède plus. C'est comme si quelqu'un vous parlait sans que vous sachiez qui . Vous êtes... capté. Vous ressentez... Il y a une atmosphère telle... Il ne s'agit pas d'un autre monde. Comment dire ? Vous sentez qu'on vous fait vivre une sorte... d'élévation. Aucun bruit ne nous parvient. Les animaux se taisent, je n'ai jamais compris pourquoi. Nous avons peur. Oui, une peur pèse sur nous tous... À un moment, l'un des *oboya* pousse un cri. Un cri terrifiant. Pourquoi ce cri ? Le silence, la nuit, la boue sur notre corps, et puis ce cri... Est-ce Fawaafa qui veut communiquer avec nous ? Sa façon de se faire connaître ? Oui, c'est cela. Je sentais une présence. Mais on ne voit jamais le Serpent. Impossible. On ne peut pas le représenter non plus. Au *kumongu*, on vous fait vivre avec quelque chose que vous ne voyez pas. »

(je résume la suite)... Au lendemain, ils sont prostrés et tristes. « C'est comme une chute. Nous étions montés si haut... Et nous devons retourner au banal, au quotidien. »¹ Entre eux, les compagnons d'initiation ne font jamais allusion à la nuit mémorable, mais « ... c'est au *kumongu* que se tisse un lien indéfectible entre initiés ».

¹ J'ai observé combien de fois dans mes cours à Créteil, notamment avec le premier groupe (2000-2003 : Caroline Robert, Nicolas Marsan, Sébastien Poudroux, Patrice Privat, Laurène Quéron présents durant les trois années...) très engagé dans le théâtre et se donnant à fond durant les « exercices », ce phénomène de prostration qui, au départ, me déroutait dans ce travail-processus, bien qu'en étant l'auteur conscient. Il se produisait sinon une véritable descente en eux-même, quelque chose de si intense qu'on en revient avec peine, mais certainement bien loin du *kumongu* ! C'est du reste l'un d'eux qui m'a fait connaître le magnifique travail de Dominique Sewane. Ce phénomène, gage de réussite, se manifeste chaque fois que les étudiants s'adonnent à fond en ces exercices de porosité.

C. Albert, le porteur de marais

La langue se charge de boue dans un seul remède alors
la rentrer et la tourner dans la bouche la boue l'avalé ou
la rejeter question de savoir si elle est nourrissante et perspectives
sans y être obligé par le fait de boire souvent j'en prends une
bouchée c'est une de mes ressources la garde un bon moment question
de savoir si avalée elle me nourrirait et perspectives qui s'ouvrent
ce ne sont pas de mauvais moments me dépenser tout est là la
langue ressort rose dans la boue que font les mains...

Samuel Beckett, ouverture de *L'image*

Nous avons constaté des blocages. Ils pointent moins des nœuds qu'une culture générant ceux-ci, véritable « culture de séparation » pour autant qu'on puisse appeler culture ce qui est involontaire, hors de toute connaissance. Nous avons sondé avec Albert et Marcel, les origines de nos corps, son processus de marais et de distinction dans l'indistinction. Avant d'en examiner les termes, nous aimerions faire une halte que nous appellerions : *Albert le porteur de marais*, autrement dit, le comédien comme étant celui qui nous paraît être celui qui porte les marais en lui comme un principe Artémisien : celui qui comme Artémis fait en sorte que même au sein de la distinction de la cité, passent les éléments de la sauvagerie qu'ils se nomment bêtes sauvages ou marécages, rives, berges dangereuses, forêts ombreuses ; passent les éléments d'incertitudes en la finitude apparente de la membrane. Passage et non-clôture, refus, apprivoisement plutôt que diabolisation et puritanisme, même si ce mot n'est pas approprié à l'époque !

Examiner l'ensemble de la littérature dramaturgique pour en vérifier la pertinence, relève d'une tout autre mission dépassant ce qui nous est imparti ici. Qui signifierait du reste cette démarche de vouloir prouver à tout prix², tordre les pièces, les écrits pour faire surgir ce qui polarise notre attention ? Nous nous contenterons d'examiner ou faire

¹ Samuel Beckett, *L'image*, Les Éditions de Minuit, 1988.

² Eugénio Barba, *Le canoë de papier*, Traité d'anthropologie théâtrale, p. 217, Bouffonneries, n° 28-29, 1993, repris à l'Entretiens.

référence à quelques ouvrages : ouvrage de Peter Brook, Yoshi Oida, ouvrage de Novarina dans une lettre aux acteurs, une pièce d'Euripide prise au hasard, une autre de Heiner Muller-Shakespeare, *la tradition secrète du Nô* de Zeami et quelques exemples du Butô. Rien de probant dans ce maigre choix, il serait sans doute aisé de montrer autant de contre-exemples. Il s'agit donc moins de prouver que de tenter des sondages pour vérifier s'il reste des traces de cette soupe primordiale, de ces marais physiologiques et symboliques dans le métier de théâtre tant du côté de la pratique de l'acteur que du côté des pièces écrites. Il s'agit surtout moins de prouver que de retrouver et réactiver des sources qui resurgissent ça et là afin de les faire sourdre de nouveau moins pour répéter ce qui fût qu'irriguer ce que, nous, vivons sur la « terre » si particulière du *topos* scénique. Parler d'acteur, porteur de marais ne saurait signifier, en cette étape, que l'art de l'acteur se réduirait à cela. Ce serait un contresens. Le « marais » nous paraît être une composante du corps de scène de l'acteur, de sa pré-expressivité, pour employer le mot d'Eugenio Barba et la condition de l'énergie de l'acteur, comme une nouvelle approche de sa formation. C'est une des composantes au même titre que la distinction, le système membranaire de distinction et donc de fonctions différenciées, structurées. Ne nous y trompons pas.

Dans les espaces perdus.

Dans les espaces perdus, les franges des franges, toujours les comédiens errent. À quoi bon ces terrains vagues, ces entrepôts vides sans plus d'utilité ni aucune affectation, vides irrémédiablement, tout justes là pour, dans l'herbe, faire courir la mémoire, battre le sang de ceux qui furent là. Théâtre.

Albert part. Il part loin. Il part à la conquête de ses origines. Commencement. Du moins le croit-il. Première étape : Bénarès. Albert tient son journal¹ :

« 14 septembre 1983, Bénarès

Ce matin, Gange s'est répandu encore plus loin dans les ruelles et dans la grande rue. Eau nauséabonde et grise... Au moment précis où j'écris le mot « grise », une pluie violente s'est mise à tomber.

¹ Albert sera Ici, Christiane Tourlet écrivant ce journal (voir note infra) Albert est la Figure tant d'acteurs que de spectateurs passionnés ! Voir la note suivante pour les références.

Lorsque la Ramlila commence, (spectacle qui dure un mois... chaque année à la même période... qui se déplace dans les espaces les plus variés... des gens chantent sur les barques la nuit¹) la saison des pluies n'est pas achevée... Pleine lune. Cycle des jours².

20 septembre, Bénarès

Je regarde le programme de la Ramlila que m'avait donné Monsieur Nair...il me faut répéter encore l'histoire de Rama...

21 septembre, première étape de Ramlila³

Ciel gris. Terrain verdoyant et légèrement boueux...je ne vois qu'un talus boueux et une pelouse maigre sur laquelle rien de bien décisif ne semble sur le point de se jouer...Suit une brève scène, dans un espace voisin. Je ne parviens pas à m'en approcher. Et je me retrouve à marcher dans une foule dense. Quelqu'un me fait signe d'avancer encore. Je m'avance et... je m'arrête. Parce que je suis brusquement passée, à vrai dire en quelques pas, dans un autre monde. J'ai la vision d'une vaste étendue d'eau⁴ sur laquelle flotte une étrange barque éclairée par deux points de lumière. Et, au-dessous de moi, sur les degrés de pierre descendant jusqu'à l'eau, à ma droite et devant moi, dix mille personnes sont assises en silence. Dans la douceur de la nuit de septembre, on distingue dans la pénombre les silhouettes de tous ces êtres humains, et les tâches blanches que font les vêtements des hommes. Je m'assieds parmi eux ; ma voisine m'adresse la parole avec douceur. Au loin, Vishnu et son épouse Lakshmi reposent sur la Mer-de-Lait, **cet océan primordial** sur lequel le Seigneur s'endort aux périodes où l'univers se dissout. Ils ne sont que deux points rutilants et paisibles. Leur barque vire lentement⁵ ».

Eau et boue involontairement et volontairement baignent la première journée de la geste de Rama. Autre spectacle, précisément le *Mahabharata* dans la version de J.C Carrière pour Peter Brook et ses comédiens. Albert en a pris connaissance. Il lit avidement les trois ouvrages. Le spectacle débute par *les commencements*. Voici ce que disent les didascalies :

¹ Christiane Tourlet, Jacques Scherer, *Quand le dieu Rama joue à Bénarès*, p. 10, Cahier Théâtre Louvain n° 68-69, 1990. Christiane Tourlet tient son cahier de bord. Extraits. Elle s'était juré un an plus tôt de revenir à Bénarès pour assister à la Ramlila.

² *Ibidem.*, p. 35.

³ Jacques Scherer fait observer que la Ramlila « est une dramatisation du *Ramayana* qui est, avec le *Mahabharata*, la plus célèbre des épopées indiennes » remontant vers 2000 avant le début de notre ère. *Ibid.*, p. 156-157.

⁴ Souligné par nous.

⁵ *Ibidem.*, p. 46.

« Entre un enfant d'une douzaine d'années. Il s'approche d'un petit étang. Puis un homme entre. Il est maigre, vêtu d'un vieux pagne boueux. Ses pieds sont nus et sales. Il s'assied sur le sol et demeure un instant pensif. L'homme remarque l'enfant et lui fait signe d'approcher. L'enfant s'approche, non sans quelque crainte. L'homme lui demande :

VYASA Est-ce que tu sais écrire ?

ENFANT Non, pourquoi ?

L'homme reste un instant silencieux avant de dire :

VYASA J'ai composé un grand poème. J'ai tout composé, mais je n'ai rien écrit. J'ai besoin de quelqu'un pour écrire ce que je sais¹ ».

Fin du deuxième volume ou deuxième journée : *L'EXIL DANS LA FORÊT* :

KARNA Une pluie de chair et de sang est tombée du ciel et des voix sans corps hurlent dans la nuit. Les chevaux pleurent. Des créatures anormales courent dans les campagnes avec un seul œil, un seul pied. Les oiseaux se perchent sur les drapeaux, ils ont du feu dans leur bec et ils crient : « mûr ! Il est mûr ! ». Une vache a accouché d'un âne et une femme d'un chacal. À peine nés, les enfants dansent. Les fils apprennent la volupté entre les jambes de leurs mères. Les statues écrivent avec leurs armes. Les torches n'éclairent plus. Les boiteux rient. On ne reconnaît plus les races. Des vautours viennent à la prière. Le soleil s'est couché entouré de corps mutilés. Le temps va détruire l'univers. Je souffre la nuit dans mes songes. J'ai rêvé de toi, entouré d'entrailles sanglantes, j'ai rêvé de Yudihsthira, joyeux, monté sur un tas d'ossements, buvant dans une coupe en or. Je sais d'où viendra la victoire.

KRISHNA Tu dois avoir raison. Si je ne touche pas ton cœur, la ruine de la terre est proche.

KARNA Une chose est sûre, Krishna : nous ferons ensemble un grand voyage.

KRISHNA Oui, et un jour nous nous retrouverons.

Ils s'étreignent².

Fin de la « troisième journée, *LA GUERRE* :

¹ *Le Mahabharata*, Premier volume, *La Partie de Dés*, Adaptation de J.C Carrière, p. 27, Centre International de Créations Théâtrales, 1985.

² *Ibidem.*, deuxième volume.

Yudishthira regarde autour de lui très étonné. Il voit ses frères et Draupadi, et Kunti, l'entourer, intacts, souriants. Tous les personnages réapparaissent. Ils sont calmes et détendus. Dhritarashtra a retrouvé la vue. Gandhari a enlevé son bandeau. Ils se lavent un instant dans l'eau d'un fleuve, puis ils s'asseyent autour des musiciens. Le spectacle se termine. Des boissons, de la nourriture circule. La nuit très doucement les enveloppe.

Eau et marais baignent le *Mahabharata*. Et du côté des Grecs ? Au hasard, Sophocle : Déjanire, l'héroïne de la pièce, *Les Trachiniennes* de Sophocle¹, racontent au début de la pièce son histoire. Dès les premiers vers on apprend son malheur, elle a pour prétendant un fleuve, Achélôos, qui vient la demander à son père sous trois formes différentes : taureau, nœuds scintillants, forme humaine avec barbe épaisse laissant couler des flots d'eau vive... Eau et marais. Étonnant se dit Albert. Il songe alors à toutes ces pièces de Shakespeare, mêlées d'eau, de boue, de sang, ce mélange incroyable de personnages de toutes les couches de la société sans aucune exclusive. La pute côtoie le roi. La langue est un mélange d'argot, de parler populaire, de langue savante, aristocratique. D'un vers à l'autre, on bascule de la plus fine rhétorique au vocabulaire le plus scabreux. Tout s'y mêle y compris des sons et bruits de gens, d'animaux ²!

Albert lit *Anatomie Titus Fall of Rome* de Heiner Muller³, tiré de *Titus Andronicus* de Shakespeare, sa première pièce ? Matrice argileuse des suivantes. Heiner Muller brode ses mots à lui. Albert relève dès les premières pages :

Rome attend le butin esclaves pour
le marché du travail viande fraîche pour les bordels
L'or pour les banques les armes pour l'arsenal
Le peuple devant les kiosques à saucisses et sous les tentes à bière
Boit à la santé de ses héros vivants et morts
Et dans les stades de football vides les licteurs
Environnés d'une nuée de mouches jouant aux dés...
Du renfort pour les caves du royaume des morts...
La plèbe morte pourrit dans les fosses communes
Les filles déboutonnent leurs corsages et jettent des fleurs devant les chenilles
des chars

¹ Sophocle, *Les Trachiniennes*, p.14, Les Belles Lettres, 1955-1977.

² On consultera à ce propos outre les œuvres elles-mêmes, et de David Crystal and Ben Crystal, *Shakespeare's Words, A Glossary and language companion*, Pinguin Books, 2002.

³ Heiner Muller, *Anatomie Titus Fall of Rome*, les Éditions de Minuit, 2001.

Rome la grande putain des trusts à nouveau donne le sein à ses loups.
...
Pas le vôtre madame dit le Général et sans un mot les fils égorgent en guise de
viatique
...
Découpent ses membres afin que sur les flots de sang
... Lèche cette fois encore sur la main du vainqueur
...
Mais entre les mains de l' élu moites de sueur glisse l'héritage
Il rampe et dans la boue le repêche
L'empereur de Rome c'est Saturnin les mains moites
...
Sa main fourrage déjà dans le buisson pubien de la barbare
...
Ce n'est pas le bruit de ses noces qui emplit le château
Un chien et une chienne à côté de lui
Sur un espace vide rivés dans l'accouplement
Glapissent dans leur pitoyable tentative
De séparer ce que la pulsion a uni
Un monstre à deux têtes qui
Veulent s'arracher l'une à l'autre
Fumant de sueur et solitaire dans la souffrance
Jusqu'à ce qu'un coup de pied le nègre les sépare
...
de vin elle a gorgé le fiancé

DIGRESSION SUR LE SOMMEIL DES MÉTROPOLIS

L'herbe fait exploser la pierre les cloisons sont en fleurs
Les fondations suent le sang des esclaves
Au parlement souffle une haleine de fauve
Avec nuage de chaleur suffocante et puanteur de charogne
L'ombre des hyènes rôde et un vol de vautours
Dans les allées salit les colonnes de la victoire
Les panthères bondissent sans bruit sur les bancs
Tout devient rive dans l'attente de l'océan
Dans la boue des égouts barrissent

Les éléphants morts d'Hannibal
Déguisés en touristes les espions d'Attila
Déambulent dans les musées et mordent le marbre
Prennent la mesure des églises pour en faire des écuries
Et se promènent dans le supermarché
À travers le butin des colonies que dans un an
Les sabots de leurs chevaux embrasseront
Ramenant dans le néant le premier monde

...

Lavinia sera violée, langue et mains coupées par les deux fils de Tamora, la reine barbare devenue impératrice de Rome, sur l'instigation de son fidèle Aaron, dans une fosse en pleine forêt, durant la chasse.

Albert lit de bout en bout cette pièce terrible où le sang se mêle à la boue jusqu'à la nausée, un effroyable cloaque humain bien en dessous cependant de toutes les réalités de toutes les guerres. Marais humain, théâtre de marais. Albert n'en croit pas ses yeux, il ne souvient pas d'avoir lu de telles œuvres à l'école. Il dormait peut-être...

Mourir, dormir... dormir, rêver¹

...

N'est-il pas monstrueux que ce comédien, là

...

Or, moi,

Canaille engourdie pétrie de boue, je languis

Comme un Jean de la Lune, insensible à ma cause,

Et je ne dis rien².

...

(La reine à Laërte, relatant la mort d'Ophélie)

Mais bientôt

Ses habits, lourds de ce qu'ils avaient bu,

Tirèrent l'infortunée de ses chants mélodieux

Vers une mort boueuse³.

...

(un fossoyeur chantant au cimetière entendu par Hamlet et Horatio)

Une pioche et une bêche, une bêche,

¹ Shakespeare, *Hamlet*, acte III, sc, 1, édition de La Pleiade, Traduction de J.M.Déprats, Gallimard, 2002.

² *Ibidem.*, acte II, sc, 2.

³ *Ibidem.*, acte IV, sc, 7.

*Un linceul pour drap,
Un trou dans la glaise, glaise,
Pour seul habitat¹*

...

(Hamlet)

Non, ma foi, pas du tout ; il suffit de suivre sa trace avec assez de vraisemblance et sans extrapoler. Réfléchis : Alexandre est mort, Alexandre a été enterré, Alexandre retourne à la poussière, la poussière à la terre, de la terre on tire la glaise, et pourquoi, avec cette glaise qu'il est devenu, ne peut-on boucher une barrique de bière ?

*L'impérial César, mort et changé en glaise,
Peut boucher un trou pour arrêter le vent,
Dire que ce limon terrorisait le monde,
Et qu'il va rapiécer un mur quand l'hiver se débonde²*

Hamlet... l'art de l'acteur ; peut-on rêver à quelque chose de moins ambigu, plus technique, plus propre ? Albert choisit Yoshi Oida. Il s'informe.

Yoshi Oida ne se présente pas en réformateur de théâtre à l'instar de Peter Brook, Grotowski, Barba pour ne parler que des tout « récents ». Ces deux ouvrages : *L'acteur flottant* et *L'acteur invisible*, sont deux ouvrages parlant l'un de l'histoire du comédien quittant le Japon et se confrontant à une culture autre, le second de principes qui lui paraissent essentiels pour apprendre, se construire en tant qu'acteur, un peu dans la lignée du grand Zeami du XIV^e siècle, conseils sur l'essentiel. Voilà qui fera notre affaire, se dit Albert, remué par toutes ces lectures.

Première page : *Commencer.*

Sous-titre : *Nettoyer.*

Évidemment nettoyer c'est enlever le marais. Soit. Mais encore faut-il que le corps se mouille, que les planches soient mouillées pour que l'eau se mêle aux saletés, à la sueur et les emporte. Le corps garde quelque chose de ce moment humide, de cette eau qui ruisselle bien après. Le corps entre en eau et fait eau ; dans le jeu,

¹ *Ibidem.*, acte V, sc, 1.

² *Ibidem.*

elle continue son voluptueux mélange. Était-ce vraiment pour se nettoyer ?

« Avant de commencer quoi que ce soit, il est important de nettoyer l'espace de travail... Mais ce nettoyage ne se fait pas n'importe comment dans la simple idée d'enlever la saleté, à coups de détergents. Toutes les disciplines pratiquent la même manière immuable de laver le sol, avec juste de l'eau froide et un linge de coton, dans un état de concentration absolue et le corps astreint à une posture déterminée. Le linge est rincé à l'eau froide (sans détergent), essoré, puis, toujours humide, étalé par terre, les deux paumes de main posées dessus... »

Plus loin Yoshi Oida note :

« Au Japon, avant un tournoi important d'arts martiaux, ou avant une représentation de nô particulièrement importante, les joueurs / protagonistes se verseront de l'eau sur les mains¹ ».

Après avoir lavé le plateau, eux-mêmes, les acteurs se lavent les trous du corps : les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, l'anus. « Selon la tradition japonaise, le corps possède neuf trous... tous requièrent l'attention. » Albert voudrait bien laver le plateau en pin à l'Ecole Nationale de Musique, Danse et Art Dramatique de Créteil, plateau foulé par des hordes d'enfants pour les chorales et par les musiciens et leur instrument, mais il n'y a pas une seule serpillière. Une équipe de nettoyage de l'entreprise X vient passer de temps à autre l'aspirateur. En fait, c'est nous qui le passons chaque jour. Pas de douches non plus pour se laver après une journée de travail, (ou après nos séances) ou faire les ablutions de Yoshi Oida avant les exercices d'étirement de la colonne vertébrale selon les exercices de Blandine Calais-Germain². Exotisme ? Marcel ne le pense pas. Il s'agit moins de purification que de marquer une coupure avec la « course » quotidienne, un

¹ Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p. 23, Actes Sud, 1998.

² Blandine Calais-Germain, *Anatomie pour le mouvement*, éditions Desiris, 1990

ressaisissement qui est un liant avec l'élément naturel qu'est l'eau perçue comme matière « empathique », vivifiante, élément de soi quasiment où nos corps se fondent, se coulent, se lovent. Il y a une aspiration à devenir eau, la reprendre indistinctement. Nous sommes dans l'ordre de la régénération, du redevenir genèse, du commencement qui n'en finit pas de commencer sans jamais finir. Oser renouer avec l'ablution, faute de cascade où s'asperger comme au pays de P... chaque matin avant le petit déjeuner durant le stage. Les jeux de l'eau des enfants et des jeunes s'aspergeant, des joutes des amoureux.

Nous ressentons ce manque d'éléments naturels, d'éléments de nos « autres collègues » du monde vivant et minéral, au milieu du macadam, béton, couloirs de métro, lieux publics très souvent d'une rare médiocrité, pauvreté de formes comme de matériaux. Yoshi Oida enchaîne avec le *hara* : point central de l'énergie du corps situé un peu en dessous du nombril. Albert se dit qu'il est étrange que le centre de l'énergie se trouve dans la partie molle du corps, la partie marécageuse du corps avec les boyaux, la digestion. Il n'y a pas d'explication. Le *hara* se situe curieusement au *centre de masse*¹. Ainsi se trouve réunis le lieu d'équilibre des forces gravitationnelles et anti-gravitationnelles nous empêchant de nous aplatir au sol et le lieu du marais humain, le *revival* de la soupe primordiale. Est-ce cette réunion de deux domaines si peu apparentés qui constitue le *hara* ? Celui-ci est-il central dans l'expression du *chi* ? Pour Odette Aslan,

« Dans l'état du *rien* ou méditation en osmose avec la nature, « on devient totalement réceptif à tout ce qui se passe autour de soi... (C'est) un état de

¹ « Chez un bipède , le centre de masse (appelé aussi centre de gravité) est haut situé et c'est l'énergie potentielle de chute qui amorce le déplacement lorsque la ligne d'appui est transférée sur un seul pied en arrière du centre de masse », l'axe vertical de gravité n'étant plus assuré in *Aux origines de l'humanité, le propre de l'homme*, sous la direction de Y.Copens et P.Picq, vol I, p. 85-92, Fayard, 2001.

sérénité le plus total et d'éveil absolu ». En Afrique on a plusieurs âmes, en Orient on a plusieurs corps. Selon Nagatomo Shigenori, bouddhistes et shintoïstes en méditation parviennent à un niveau d'éveil où ils peuvent prendre conscience du corps *fluide*, ou *subtil*, assimilé à l'eau d'un fleuve. Un flux d'énergie vitale. Les Japonais désignent par *ki* (ou chi) cette énergie circulant dans les cellules aqueuses du derme... Distinct du corps anatomique, ce corps fluide échange du *ki*¹ (souffle, respiration) avec l'environnement immédiat, ce qui abolit toute distinction entre intérieur et extérieur. Et chacun est doté d'un corps *spirituel*, qui échappe au spatiotemporel. Une relation particulière donc au corps et au cosmos, une perception de soi et de l'autre, une philosophie et un mode de vie. Plutôt que d'« avoir » un corps, on « est » ce corps² ».

Du *hara* donc, Yoshi Oida demande à masser pour l'ouvrir³ : « Quand le *hara* est ouvert, l'énergie interne s'accroît, augmentant la stabilité de la personne entière ». Marcel nous demande souvent de le masser et de commencer nos exercices par ce point de départ, comme un pivot de tous nos mouvements. C'est très difficile au début, au bout de trois ans, cela devient instinctif. Comme dit Marcel, on ne sait pas pourquoi ni comment ça marche, comme l'acupuncture, mais ça marche ! Alors pourquoi s'en priver ? Nous avons vu, à ce propos, le danseur Teschiwagara, dansant avec un aveugle sur la scène de la « Mac⁴ ». Nous avons été saisis par la présence du *hara*, parfaitement perceptible tant tous ses mouvements, son corps

¹ Odette Aslan précise ailleurs, dans l'ouvrage cité, note *infra*, que Tsuda Itsuo, dans son ouvrage, *Le Non-faire. École de la respiration*, rattache le *ki* au domaine du « sentir » et non à celui du savoir ; il traduit par respiration, souffle, cette notion vague et précise... qui implique vitalité, action, mouvement, mais aussi intuition, amour, esprit de communion. La « respiration retrouvée » ne préside pas seulement aux mouvements en danse, théâtre ou arts martiaux. Bien conduite, elle attire à soi le monde, elle est suivie d'une infime perte de conscience, d'un **suspens**... Lorsque le *ki* circule bien, on parvient à un état paisible, recueilli, on s'accorde à la vibration de l'univers... L'attitude physique prépare l'attitude intérieure. Rattaché au Ciel et à la Terre, l'homme doit prendre conscience de son *hara*, centre de gravité physique et psychique. On dit e japonais : penser avec le ventre. On pense avec la totalité de l'être, selon u mode de respiration qui modifie la tension, dans une attitude à trouver... La recherche de la posture juste est un exercice qui n'a pas de fin. Aucune technique ne saurait y faire parvenir... Celui qui, pratiquant le *hara*, a plongé dans les ténèbres originelles et s'est fondu dans l'Unité divine est capable d'accepter, de supporter, affronter le monde. Pour les danseurs de butô, la pratique du *hara* est familière.

² Odette Aslan, introduction à l'ouvrage collectif du CNRS sur le Butô, p. 20, in *Butô(s)*, CNRS, 2002.

³ *Ibidem.*, p. 31, 49.

⁴ Scène Nationale de Créteil. Programmation de 2001.

semblait tourner autour de lui. Revenons aux conseils de Y.Oida. Un des premiers exercices qu'il propose est un exercice où l'on s'imagine rempli d'eau pure, cristalline, « la peau comme un ballon ». On regarde l'eau. Le corps vacille, puis fortement attiré par la gravité terrestre, le corps s'écroule, flasque. Un marionnettiste imaginaire remonte chacun de nos corps très doucement sans casser les fils. Nous sommes suspendus sur la pointe des pieds, clac ! Les fils sont coupés et nous nous étalons au sol. Ainsi de suite, trois fois. Il ne doit pas y avoir de tension, ni d'acte volontaire ; nous devons être fluides comme l'eau, disponibles comme l'eau. Nous comprenons difficilement l'association paradoxale de l'énergie et de l'absence de volonté, du corps sans tension. Comment bander ses muscles sans tension ? Serait-ce que l'énergie n'est pas dans la contraction, mais dans l'alerte, l'éveil fluide sans crispation, avant le coup fatal exactement comme un chat ? On ne peut pas sauter ni se mouvoir des heures de rang, les muscles contractés, nous dit Marcel. « Un bon acteur se doit d'être physiquement stable ; non comme un arbre, mais fluide comme de l'eau¹ ». Ces paradoxes me tournent la tête. Il y a véritablement une intelligence manuelle, comme il y en a une de la pratique de la scène. Ce sont les secrets des acteurs, de Zeami. Ah celui-là ! Marcel me montre un passage sur le jeu empli de puissance : « Par exemple, au moment d'interpréter une *manière impétueuse*, gardez-vous d'oublier les sentiments doux. Cela, quelle que soit *l'impétuosité*, c'est le moyen qui vous évite d'être *rude*. Dans *l'impétuosité*, conservez des sentiments doux, voilà un facteur de *l'insolite*. Bref, en toute chose évitez de vous

¹ Y.Oida, op. cit., p.48.

*figer*¹ ». Leurs secrets se transmettaient oralement. Ce sont des problèmes analogues pour les sportifs qui bénéficient de l'avancée des recherches médicales... et de drogues pour se surpasser. « Écouter son corps, demander au corps comment il veut poursuivre l'action... écouter la perception du temps qu'a le corps est tout ce qui importe² ». Réfléchir autrement, sans rejeter la recherche physiologique, biologique. Au contraire, on visualise beaucoup mieux son corps. Autre paradoxe de Yohi Oida à propos de cette fluidité :

« L'immobilité physique ne signifie pas l'immobilité totale ; elle doit être soutenue par un dynamisme interne. Quant au dynamisme physique, il doit être équilibré par le calme intérieur. Qu'entend-on exactement par « calme intérieur » ? Ne pas être prisonnier d'émotions turbulentes. L'intérieur est vide ; aucune préoccupation ne l'agite. Pourtant, ce calme ne revient pas à un engourdissement des perceptions ou un état de tranquillité immuable, mais à une conscience fluide qui permet de réagir aux variations du monde alentour³ ».

Marcel est de plus en plus perplexe. Cela devient aussi clair qu'une mare aux canards ! « concentration fluide, ouverte ». Heureusement plus loin, Y.Oida revient sur l'énergie :

« Avec l'habitude de ce genre de travail, on commence à percevoir où exactement cette énergie prend sa source. Et on découvre que le plaisir ne consiste pas à « prendre de l'énergie » mais à progressivement percevoir sa source ainsi que la relation qui s'est établie avec elle. Quand on commence à sentir la source de cette énergie, il est moins question de « prendre de l'énergie » que de « s'unir » à cette source⁴ ».

Albert songe... aux sources d'énergie comme le *hara*, à ces batteries que sont les mitochondries pour les cellules. Faut-il que le corps, comme les feuilles des arbres, absorbe de l'énergie

¹ Zeami, *La tradition secrète du nô*, p. 108, Gallimard / Unesco, 1960.

² *Ibidem.*, p. 57.

³ *Ibidem.*, p. 65.

⁴ *Ibidem.*, p. 74.

comme elles absorbent les photons du soleil ? Et qu'est-ce qui nourrit l'esprit, l'excite ? Soi-même, son ego ? Pas bandant, se dit-il. Le public, là qui écoute, attend, les partenaires, les lumières, l'ambiance de la scène, oui, cela est excitant et vous propulse une sacrée décharge ! Mais il y aussi le sol, la puissance du sol, des dessous et celle de vos partenaires quand ils sont en « phase » avec vous. Tout cela circule en vous comme un fleuve. Il faut savoir le sentir, nous dit Marcel qui nous fait chaque année un stage dit de « porosité », précisément pour nous ouvrir à ces sources.

« Pour être un grand acteur, on doit trouver un équilibre entre soi et le monde extérieur... Il faut essayer d'établir une harmonie entre son propre trajet intérieur et le monde extérieur tel qu'il est perçu. On fait ce qu'il est nécessaire pour soi, et en même temps on est en union avec les autres¹... (Pour ne pas bloquer le jeu²) il faut impérativement arrêter de juger si quelqu'un est meilleur ou plus mauvais que soi... il faut partir du principe que les autres sont comme vous, établir le contact avec eux, et alors quelque chose se passera³ ».

Marcel pense qu'il manque un chapitre sur les forces sauvages, les mélanges, l'art du mélange. Mais ce n'est pas un livre d'anthropologie théâtrale. C'est un livre profond et secret qui pose des fondations à partir d'acquis et de traditions liées culturellement. Il y a beaucoup d'eau et de fluidité dans ces fondations. Albert se demande si la *Lettre aux acteurs* de Valère Novarina pourrait avoir des liens avec la vision et l'expérience de Yoshi Oida. C'est un petit livre que lui a prêté Marcel. Voyons cela. Dès la première page, on lit :

« Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'ube. L'ouverture et la fermeture de la parole. Attaquer net (des dents, des lèvres, de la bouche

¹ *Ibidem.*, p.113.

² *Ibidem.*, p.110.

³ *Ibidem.*, p. 111.

musclée) et finir net(air coup é). Arrêter net. Mâcher et manger le texte. Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange, là-bas, sur ce plateau. Qu'est-ce qu'ils mangent ? Mâcher ou avaler. Mastication, succion, déglutition... alors que, alors que, alors que la parole forme plutôt quelque chose comme un tube d'air, un tuyau à sphincters, une colonne à échappée irrégulière, à spasmes, à vannes, à flots coupés, à fuite, à pression... Le théâtre est un riche fumier¹ » dira-t-il quelques lignes plus loin.

Si ça, ce n'est pas du marais dans le corps de l'acteur ? Albert trouve chez Novarina une écriture qui gicle, bondit comme un torrent des montagnes. Pas de bienséance pour passer pudiquement sur le trou du cul, la liaison déjà indiquée entre la bouche et l'anus en bas. C'est jouissif cette circulation dans tout le corps pris comme il est. Les cours de Marcel faisaient toujours ça : se réapproprier notre corps global. Il prenait à pleine main nos pieds nus, suant, sans jamais faire une remarque, comme si de rien n'était. Il se fichait de nos déodorants dès qu'on suait un bon coup ! Il disait qu'il avait appris ce détachement en assistant aux accouchements de sa femme et en nettoyant le derrière de ses trois bambins. Mais poursuivons. Page 13 :

« Qu'est-ce que ça veut dire (qu'il faut urger) ? ça veut dire que ceux qui dominant, Madame, ont toujours intérêt à faire disparaître la matière, à supprimer toujours le corps le support, l'endroit d'où ça parle, à faire croire que les mots tombent du ciel dans le cerveau, que ce sont des pensées qui s'expriment pas des corps... Nuit et jour ils travaillent à ça, avec d'immenses équipes et d'énormes moyens financiers : nettoyage du corps dans la prise de son à la radio, toilette de la voix, passage à filtre, bandes coupées et soigneusement épurées des rires, pets, hoquets, salivations, respirations... les dominants veillent à ce que l'homme soit reproduit proprement ».

Un peu plus loin :

« L'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit où ça se passe et c'est tout. Chez lui que ça se passe et c'est tout... Dans les muscles du ventre. Dans les accentuers rythmiciens. Là d'où s'expulse la langue qui sort, dans

¹ Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, p. 10-11, Actes Sud, 1986.

l'endroit de l'éjection, dans l'endroit d'expulsion d'la parole, là d'où elle secoue le corps entier.

Le théâtre n'est pas une antenne culturelle pour la diffusion orale des littératures, mais l'endroit où refaire matériellement la parole mourir des corps. L'acteur c'est l'mort qui parle, c'est son défunt qui m'apparaît ! Aïe mes yeux, mal à mes !¹», « ça m'réactive mes mémoires de voir les corps se batailler avec le vieux livret, l'irriguer l'vieux textus, l'inonder l'cadavre, de leurs spermes masculines et féminines, l'incarner comme on dit²... »

Même le texte est assimilé à cette bouillie digestive, manducatoire : « Voir que c'est pas un texte, mais un corps qui bouge, respire, bande, suinte, sort, s'use³ ». Marcel serait content de lire la suite, ça ressemble à sa médecine égyptienne :

« Jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sou la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle⁴ ».

« Le corps de l'acteur c'est son corps-dedans (pas sa silhouette chic de marionnette stylée...), son corps profond... là où ça circule en torrents, les liquides (chyme, lymphe, urine, larmes, air, sang), tout ça qui, par les canaux, les tuyaux, les passages à sphincters, dévale les pentes, remonte pressé, déborde, force les bouches, tout ce qui circule dans le corps fermé, tout ça qui s'affole, qui veut sortir, poussé et reflué⁵... »

Et de conclure dans ce petit texte : « les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus ; avec leur vagin, pas avec leur machin. Ils jouent avec tous leurs trous, avec tout l'intérieur de leur corps troué, pas avec leur bout tendu⁶ ».

Albert voudrait s'arrêter là, c'est une belle conclusion ; c'est bien envoyé, comme on dit. Mais, Marcel fait des liaisons avec

¹ *Ibidem.*, p. 14-15.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*, p.18.

⁴ *Ibidem.*, p. 20.

⁵ *Ibidem.*, p. 21.

⁶ *Ibidem.*, p. 24.

tout et n'importe quoi. Jan Fabre à présent, le chorégraphe qui fait pisser ses filles sur scène ! Il ose dire :

D'après moi, dans le domaine du théâtre en particulier, peu d'artistes ont vraiment la liberté de prendre des risques dans la mesure où ils sont liés à des institutions ou à un système. J'ai même parfois l'impression qu'ils sont tellement imprégnés de l'idéologie du lieu dans lequel ils présentent leur œuvre qu'ils leur arrive souvent d'édulcorer leur travail, le rendre plus accessible... Ils s'adaptent, versent dans la facilité, présentent des spectacles agréables... et tout le monde quitte la salle de bonne humeur... Les directeurs (de festivals) veulent juste des critiques élogieuses, un public satisfait, des applaudissements enthousiastes. Ils courent après le succès, mais le succès est un véritable poison.

...

Et je me dis : »Voilà un sujet à explorer car je ne me suis encore jamais aventurer dans cette direction. « ... Avec mes acteurs et mes danseurs, je me lance par exemple dans une recherche sur les fluides corporels : qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cela signifie ? Qu'est-ce que la vessie ? Qu'est-ce qui exerce une action sur les reins ? Il s'agit d'une recherche au sens biologique du terme. Et soudain je me retrouve sur un terrain que je n'ai encore jamais exploré au théâtre. Je prends donc des risques.

...

Mon œuvre puise toujours sa source dans la curiosité. Quand on regarde le monde en tant qu'artiste, on regarde aussi en soi. On se tourne vers soi-même et on se demande : « Qu'est-ce que je fais dans ce monde ? Pourquoi suis-je là ? Comment mon corps fonctionne-t-il ? »... Mon approche s'est muée en un processus très organique, très logique.

...

Il faut tâter la matière, il faut toucher les choses et les sentir.

...

Et lorsque les acteurs et les danseurs prennent au sérieux leur tâche d'artiste, il leur en coûte beaucoup, physiquement et mentalement¹ ».

Marcel passe à Euripide ! Il manquait plus que ça ! C'est la cata !

Albert - Je ne vois rien du marais dans votre Hippolyte.

¹ Jan Fabre, interview de G.Banu, in Alternatives Théâtrales, n° 85-86, festival d'Avignon, 2005.

Marcel - Tu as raison, il n'y a rien de prime à bord. Mais regarde bien. Aphrodite est, dès le départ, furieuse des soins que prodigue Hippolyte à sa rivale Artémis. Elle n'est point jalouse, mais déclare ne tolérer la superbe, l'indifférence outrageante d'Hippolyte : « Nulle divinité n'est pour lui aussi grande. Par la verte forêt, toujours aux côtés de la vierge, avec sa meute agile il extermine les bêtes sauvages¹ ». Aphrodite met au point le stratagème qui fera périr Hippolyte. Phèdre est amoureuse. On connaît la suite. On apprendra par la bouche d'Hippolyte que le culte d'Aphrodite est un culte nocturne qu'Hippolyte n'aime pas (v106). Il la salue de loin sur demande des serviteurs, et délibérément de façon plus que légère, cela frise l'insolence, envoie : « Pour ta Cypris, je lui donne bien le bonjour ». À Artémis, il se répandait en prière célébrant partout la pureté de cette vierge « prairie sans tache, l'abeille la parcourt au printemps, et Pudeur l'entretient de la rosée des eaux vives... main pieuse... j'entends ta voix ». Nous sommes en plein délire mystique et pour le moins sensuel de ce jeune homme qui ne veut pas entendre parler d'amour, le méprise même. Suit l'arrivée de Phèdre amoureuse du jeune homme. Ce qui est boueux, marécageux dans ce texte limpide, c'est la totale ambiguïté des personnages. Voilà un jeune homme plein de vitalité qui « se refuse à l'amour et s'abstient de l'hymen », méprise la vierge Aphrodite en conséquence, vierge dont il devrait être redevable. Mieux il court après une autre vierge dont une des caractéristiques est de marier et veiller à l'intégrité des jeunes filles qui lui sont confiées. On sait les risques encourus à trop vouloir la virginité. La déesse se venge. C'est une déesse des rives et du passage. La ferveur

¹ Euripide, *Hippolyte*, vv, 15-18, p. 30, Les Belles Lettres, 1989.

d'Hippolyte est pour le moins outrancière, presque risible. Artémis a toujours mélangé les pulsions sauvages au monde civilisé qui ne doit point les fuir, ni s'en offusquer. Hippolyte fait tout le contraire. Les serviteurs le mettent en garde. Quant à Aphrodite, la reine de l'amour, la voilà transformée en Artémis vengeresse, à la poursuite du jeune faon Hippolyte, jetant son filet vengeur sur lui : « Car il ne sait pas qu'elles sont ouvertes les portes d'Hadès et qu'il voit la lumière pour la dernière fois » (vv 56-58). Il semble que chacun soit traversé de son contraire dans une irréversible méprise. La pureté et la grandeur se mue en drame annoncé, les fleurs et les hymnes, les vierges et puceaux sont gros de trahisons, meurtres, condamnations des honneurs. La boue traîne dans la vertu. Tel est le splendide tableau dressé par Euripide. Théâtre de vase sous les vers cristallins. Le couteau attend au fond du lit.

Albert reste pensif, Albert aimait bien cet Hippolyte un peu scout, figure un peu désuète de la jeunesse pure utilisée si souvent par tant de régimes et religions. Pourquoi vouloir échapper au mélange, à la boue, à ces infusions, putréfactions dans les boyaux qui digèrent, alchimie des matières dans les chymes, et toutes ces circulations, ces foyers qui s'en allument ? Hum, un peu couillon cet Hippolyte, un peu enfant de Marie chantant, rose et virginal, des cantiques dans le train de Munich, mais se conduisant comme une meute de porcs¹. Albert se souvient. C'est bon, il sera vivant, Albert, le porteur de marais. Il jouera « d'ses trous », pour que ça

¹ Souvenir d'un voyage dans un train faisant Paris –Strasbourg-Munich, de jeunes scouts d'obédience intégristes, venant d'un rassemblement en Vendée auprès d'un établissement tenu par des frères de la congrégation de St Louis Marie de Montfort, furent vertement tancés par les serveurs du wagon-bar où ils avaient établis leur quartier. On eût dit à les voir et les entendre, les jeunesses d'un temps terrible, quelque chose de la meute, sûre d'elle-même, quelque chose d'autrefois, tel que des films le montrent.

circule partout et « qu'ça sort de d'ssous la baveuse », pour qu'ils pleuvent et ensemencent, les mots ! C'est dit.

Peste et boue

Demeure la question : c'est quoi le marais au théâtre, c'est quoi le corps de boue dans le corps de scène, cela se traduit comment, autrement que les références par trop explicites, y compris comme ce spectacle d'eau sombre et de sang du *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, monté par Patrice Chéreau à Lyon au TNP¹, en des éclairages obscurs et des tours gardiennes ? Que signifierait d'*humidifier* son jeu ? On peut certes réactiver la conscience de son corps-marais, ce ne serait pas peu, mais n'est-ce pas, à l'instar du corps égyptien refonder un corps de circulation et de réversibilité ? Celle-ci existe largement avec les changements d'état si rapides ou concomitants dans l'écriture des figures de scène. On songera aux atermoiements de Phèdre comme ailleurs ceux de Platonov chez Tchekhov, ou à l'anatomie du désir chez Koltès notamment avec son *Dans la solitude des champs de coton*².

On pourrait songer également à toute cette catégorie de théâtre humide et marécageux où flotte essentiellement le malaise, l'incertitude, le cloaque humain : évoquons Shakespeare, Hardy, Jarry, Tchekhov.

Cette notion d'incertitude est évoquée à maintes reprises par Georges Banu dans son ouvrage, *Exercices d'accompagnement*³ : il est question de « nappes phréatiques à même de livrer ses ressources secrètes uniquement aux assoiffés patients⁴ » à propos du travail de Grüber, et de son théâtre qui fuit l'énergie affichée au profit d'un théâtre de fatigue, théâtre de l'incertain ; chez Grotowski, l'exactitude et la rigueur n'est point adhésion aux modèles, encore moins des canons esthétiques. Ouvrant à une traduction de son travail, il aura ce mot fameux cité par l'auteur-traducteur qui suggérerait une belle tournure : « Georges, la beauté, c'est horrible⁵ ». Il convient de fuir les clichés, les structures apprises qui nous modèlent en retour, processus de clôture et non membranaire. « Depuis je ne rêve plus d'un Français noble, mais j'essaie de sauvegarder mon Français

¹ En 1974 ?

² Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Édition de Minuit, 1986.

³ Georges Banu, *Exercices d'accompagnement*, p.71-72, 84-86, 124, 148, 160-162, 182-183, L'Entretemps, 2002.

⁴ *Ibidem.*, p. 72.

⁵ *Ibidem.*, p. 84.

d'entre-deux...¹ » conclura Georges Banu. Si cela vaut pour tous, et on se souviendra de tout ce que Gilles Deleuze a dit dans *Critique et Clinique*² à propos de ces bégayeurs de langue que sont Nietzsche, Kafka, Melville, Alfred Jarry, T.E.Lawrence, Gherasim Luca, Beckett dont il rapporte ce projet de langue : y « forer des trous³ », cela vaut pour le théâtre et l'acteur en particulier, ce « dérapeur de scène », ce claudiquant toujours en train de rater sa course, sa marche, son débit, ses actions comme Charlot, Laurel et Hardy, Buster Keaton, Tati et surtout le fameux *Limelight* de Chaplin, condensé de tous ces ratages avec précisément B.Keaton ! « Beckett parlait de son théâtre peu probable », nous voilà ramenés à l'improbable, le flou, l'incertain contre tout déterminisme et histoire trop bien ficelée, trop jolie ou trop belle, « théâtrale » diront Stanislavski et Craig ! « Parce que la relation d'incertitude participe de l'essence du théâtre, l'écrivain parfois le traite, concrètement, comme un espace incertain, territoire propice à des manipulations et des manigances, des camouflages et des pièges. Là où les identités se disloquent, où l'espace est machiné et où le trompe-l'œil règne, s'installe le domaine du soupçon⁴... »

Ce n'est pas assez de rompre les digues, les règles, les poses esthétiques, les performances et tours habiles de corps et de langue, de les faire littéralement chuter, bégayer, il convient avec Artaud et son théâtre de cruauté, d'empester la bonne santé du théâtre majeur⁵, le théâtre des grands professionnels, le théâtre des corps d'élite et grands commis d'État ; théâtre mis en coupe réglée par une infime partie de la société édictant les règles et surveillant, enchaînant la production symbolique au processus de production des profits comme un avoir supplémentaire ou un double inversé.

« Dans les maisons ouvertes, la lie de la population immunisée, semble-t-il, par sa frénésie cupide, entre et fait main basse sur ces richesses dont elle sent bien qu'il est inutile de profiter. Et c'est alors que le théâtre s'installe. Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité⁶ ».

Il convient de livrer le théâtre « cimetière pour l'esprit », la chose gardée par une caste hégémonique, son irrépressible besoin et faculté de patiner, lambrisser les élans les plus fougueux comme un de leurs meubles de prix, son impossibilité (sa veulerie)

¹ *Ibidem.*, p. 86.

² Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993.

³ *Ibidem.*, Avant-Propos, p. 9

⁴ Georges Banu, op. cit., p. 184.

⁵ À mettre en relation avec la notion de culture majeur traitée par Gilles Deleuze dans *Un manifeste de moins*, in *Superpositions*, op.cit., p.96, 99, le français comme langue majeur.

⁶ A.Artaud, *Le théâtre et son double*, chapitre, *Le théâtre et la peste*, Œuvres complètes, tome IV, p.23.

d'échapper à ce travail décoratif qui fascine mondains comme classe moyenne, cohorte d'enseignants, il convient de la saccager jusqu'au plus intime fondement par le ravage des forces pesteuses qu'on ne voit plus depuis longtemps au théâtre, parfois au cinéma comme *Un pont neuf, 21Grammes*¹ ou au détour d'un roman comme *Le seigneur des porcheries* de Tristan Egolf².

« Il semble bien que là où règnent la simplicité et l'ordre, il ne puisse y avoir de théâtre ni de drame, et le vrai théâtre naît, comme la poésie d'ailleurs, mais par d'autres voies, d'une anarchie qui s'organise... Or ces conflits que le Cosmos en ébullition nous offre d'une manière philosophiquement altérée et impure, l'alchimie nous les propose dans toute leur intellectualité rigoureuse, puisqu'elle nous permet de réatteindre au sublime, *mais avec drame*, après un pilonnage minutieux et exacerbé de toute forme insuffisamment affinée, insuffisamment mûre, puisqu'il est dans le principe de l'alchimie de ne permettre à l'esprit de prendre son élan qu'après avoir passé par toutes les canalisations, tous les soubassements de la matière existante... L'opération théâtrale de faire de l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque, par le nombre prodigieux de forces qu'elle jette l'une contre l'autre et qu'elle émeut, par cet appel à une sorte de rebrassement essentiel débordant de conséquences et surchargé de spiritualité, évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien, une sorte de note limite, happée au vol et qui serait comme la partie organique d'une indescriptible vibration³ ».

Dans *l'Athlétisme affectif*, Artaud revient sur ce retournement dans les matières, ce rebrassement marécageux indispensable à l'acteur s'il veut nous entraîner aux plus hautes vibrations « spirituelles ». Nous sommes entre 1932 et 1935.

« La croyance en une matière fluidique de l'âme est indispensable au métier de l'acteur. Savoir qu'une passion est de la matière, qu'elle est sujette aux fluctuations plastiques de la matière... Savoir qu'il y a pour l'âme une issue corporelle, permet de rejoindre cette âme en sens inverse⁴ ».

Ici l'incertitude se fait anarchie bouillonnante, désagrégation organisée et intégrale du réel, double circulation, épuration, filtrage et rebrassement jusqu'à ce que ça vibre,

¹ Nous ne prétendons pas être exhaustif. Chacun évoquera tel ou tel film, tel ou tel metteur en scène comme Fassbinder, Scorsese, Pialat, J.L.G etc. *21Grammes* est du réalisateur mexicain Inarritu qui a tourné *Babel* (2006).

² Tristan Egolf, *Le seigneur des porcheries*, Gallimard, 1998.

³ A.Artaud, *ibidem.*, p. 49.

⁴ *Ibidem.*, p. 127.

puisse vibrer. Il n'y a pas moyen d'en faire l'économie¹. Il faut mettre les mains dans le cambouis de son corps et dans le cambouis du réel comme un John Kaltenbruner dans sa ferme puis à Baker dans les tripes de volailles de Soderbrooks, les ordures de toute la ville au même titre que son créateur revenu exprès à Lancaster, ce trou perdu, qu'il détestait, où il crèvera à 33 ans². Loin de s'en contenter, ce qui serait déjà un exploit pour un homme du théâtre officiel français, (il n'y a pas beaucoup de Gatti chez nous), Artaud comme Egolf bien plus tard dans son roman, sciemment, livre une guerre des principes, implosant la ville par une gigantesque grève des ordures en plein été, ravageant consciencieusement la propreté méthodiste de leur vie rance et crasseuse, bousculant une littérature industrielle ou confite en prétention, en concours stupides et avec Artaud, les formes surannées d'un théâtre de verroterie que des pseudo Genet agitent encore aujourd'hui.

Pourtant, les arts plastiques ont pratiqué maintes performances pesteuses depuis. S'érigeant contre un art hygiéniste, totalitaire, contre les canons de la beauté dont on a pu voir l'apothéose en boucherie à Verdun, contre cet humanisme sirupeux, dégoulinant de platitudes mensongères ou de justes proportions et d'espoir réglé (Le Corbusier et son Modulor), figuration crédible, refus évoqués tour à tour par Paul Ardenne³, les artistes vont très tôt s'acharner sur le corps, dégrader tous les poncifs, en montrer toute l'épaisseur, toutes ses contingences, exhiber sa tripaille, ses liquides, liquéfactions. Bacon semble faire saigner et se tourner le corps en son intime épaisseur sous des forces qui effacent, répandent le corps au-delà du corps, corps qui s'enfoncent dans les noirs des portes ou parapluies, happés, chair en entier happée en des torsions qui ne finissent pas et se meuvent dessous les chairs. Torsion de l'apparence. A l'opposé, les corps crucifiés, violentés, pendus, de Velickovic, les corps de morgue de Andres Serano, les culs de John Waters, des vieilles photographiées nues par Donigan Cumming⁴ ou jouant

¹ L'auteur de ces lignes n'écrit pas ces lignes, les mains propres, à l'abri dans un bureau d'institution confortable, une situation confortable, une carrière sans histoire d'une institution à une autre sans rien connaître, ou si peu, de la vie. Il a choisi lui-même, l'acquisition d'une formation en F.P.A; il a choisi de travailler longtemps en entreprises afin de ne pas faire de tourisme si d'aventure il y mettait les pieds. Ce qu'il fit entre 1970 et 1983. Il mit les mains dans le cambouis des luttes syndicales en usines et chantiers, sans vouloir faire une carrière syndicale. Il ne voulait tout simplement pas décorer les intérieurs bourgeois dont il n'ignorait pas, pour y avoir vécu, combien ce qui coûte du sang et des larmes aux artistes ne coûte que quelques billets et fierté de posséder un Van Gogh ou un Warhol. Il avait de très fortes préventions vis à vis de la grande bourgeoisie, tout cultivée qu'elle fût, en dépit des acquis (et de la reconnaissance très vive) reçus de Mme C...et M.J.B..., ainsi que de Mr C.C... Enfin, il a refusé très tôt toute carrière et toute situation de pouvoir sans aucun mérite puisque le pouvoir lui donnait moins de plaisir que le non-pouvoir.

² Marion Van Renterghem, *Itinéraire d'un écrivain-Météore*, p. 13 , Le Monde, 2 juillet 2005.

³ Paul Ardenne, *L'image corps*, p. 58 et sa note, 65, 68, 69, ainsi que plusieurs chapitres sur le sujet, à la suite, Édition du Regard, 2001.

⁴ *Ibidem.*, p. 139-152, illustrations.

chez Castellucci, justement dans son *Genesis*. On songera à toutes ces performances autrichiennes, allemandes des années 60-70 : Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler¹. Des cervelles en sang côtoient ici un gland de pénis qui là, semble avoir subi un sectionnement tandis qu'un autre pisse dans la bouche d'une femme allongée ; ailleurs un homme nu allongé est massé de matières sanguinolentes, tout cela bien avant les spectacles chocolatés (merde), « ketchupés » (sang) ou pisseux de Fabre qui effarouchèrent les critiques du Figaro en 2005. On pourrait multiplier les exemples. Les corps « vivent l'impossible du monde² » Chute des corps, chute de la foi en l'image, effondrement, exhibition, scarifications, mutilations, si le corps est à ce point malmené, comme empesté, c'est très consciencieusement que des artistes s'érigent contre les pratiques de la marchandisation, relooking en tous genres, marketing, performances, compétitions, agressions multiples, véritable prostitution des corps, y compris des enfants, à grande échelle sur toute la planète. Les formes de manifestations des artistes sont bien évidemment très en deçà de ces réalités. On passe du corps sujet au corps objet, simple marchandise. Le nouveau corps d'Artaud ne passe pas par-dessus le corps, ou à côté, mais le prend à bras le corps, corps frémissant en nous, corps incertain et multiple, corps changeant, enregistrant tout ce qu'on lui fait subir. Le théâtre qui se galvaude et se prélassé dans les purs couloirs de la pensée, est bien éloigné de tous ces travaux. Si les nus prolifèrent ces derniers temps, ils restent globalement jeunes et beaux, hormis Rodrigo Garcia et Jan Fabre, Castellucci. Vit-on l'ennui du corps, la soif d'humain, de matière vivante, ou la perception vécue de la dégradation des corps ?

« J'ai envie que l'homme d'en face me montre qu'il m'observe, qu'il se montre lui aussi, lui aussi nu, ivre comme moi d'alcool et de chaleur, ce plein été dans la ville et toute la sueur du métro qui donne des envies de corps et de cris, pas d'amour, pas d'argent pour partir et on se débrouille en se donnant, pour exister un instant, même si on ne dit pas son nom, on ne parle pas de son travail ou de ses rêves, en se donnant pour profiter de cette chaleur et en redemander³ ».

Georges Tony Stoll.

La boue du corps passe certes par l'érotisation de celui-ci, mais ne saurait l'exclure des autres aspects de la réalité ou des réalités, ordinaires et/ou terribles évoquées. Pasolini, conséquent, avait mené au bout et à bout cette dialectique dans *Salò*, ce qui lui

¹ *Ibidem.*, p.214-215.

² *Ibidem.*, p. 75.

³ G.Tony Stoll, *Donne-toi la peine*, p. 28, in *L'Intime*, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

valut, semble-t-il, son assassinat. La bourgeoisie lui aurait volontiers pardonné ses frasques s'il s'était cantonné à une érotisation raisonnable à l'exclusion de toute symbolisation et racines politiques. Jamais fable ne fut plus lucide et cruelle pour l'aveuglement. Moderne *schmerzenmensch*, corps des douleurs, homme des douleurs comme le titre Paul Ardenne. Je préfère pour ma part, l'expression : corps de marais. Le corps de marais fait peur au théâtre. Ne ferait-il pas peur aux acteurs, metteurs en scène ? Se montrer corps également boueux, marécageux, déformé, sans gloire ni beauté, corps exténué, dans un lieu frontal, à l'italienne dédiée à la beauté, aux jeux d'illusions, aux jeux de lumière, aux machines théâtrales, génère le malaise. Se pourrait-il qu'une scénographie vieillotte, politique mais terriblement efficace, commande et induise une forme de perception si peu faite pour dire le monde que nous vivons ? Lourdeur de la présentation des *performer* dans ces lieux de théâtre, et paresse singulière dans sa reproduction quasi mécanique. Peter Brook et Ariane Mnouchkine ont précisément repensé les lieux de leur acte de re-présentation. Exceptions ?

Quelle formation peut nourrir cette libération du corps de l'échange marchand, nourrir un corps boueux de toutes ces réalités dans lesquelles nous trempions, riches ou pauvres ? Quelles formes de formation, pour refaire ce chemin en ses soubassements, en ses canalisations ? D'où viennent les « maîtres » et où enseignent-ils, à qui enseignent-ils ? Comment ?

L'art Butô en rupture de ban indique et insuffle la piste de la peste d'Artaud, Genet, Bataille dont le fondateur Hijikata se réclame¹. Avant même qu'Hijikata ne rallie les Neodada Organizer, plus radicalisés que le courant précédent dit *Gutai*, l'on voyait déjà un Shigara Kazuo se rouler dans la boue pour y imprimer la marque de son corps². On y pratique volontiers un anti-art. Au théâtre, Odette Aslan nous dit que dans ces années soixante, « ce sont des agitpropistes (!) et des provocateurs nomades jouant à ciel ouvert sur un terrain vague... tous se veulent les descendants des anciens acteurs de kabuki, considérés comme des parias, rejetés à la limite des villages et traités de « mendiants des rivières »³ ». Il s'agit d'un art des limites et de s'y tenir, voire les reculer, les transgresser. Myriam Sas estime pour sa part qu'Hijikata, « dans la lignée des vues d'Artaud sur la matière et le langage, décrit l'émergence magique de la vie... poésie qui s'élève au-dessus

¹ Butô(s), ouvrage collectif du CNRS, sous la direction d'Odette Aslan, 2002.

² *Ibidem.*, p. 29.

³ *Ibidem.*, p. 31.

de la puanteur de la chair humaine¹ ». Hijikata dira « Je suis né de la boue. Expulsé cette fois non de l'utérus maternel mais de la matrice de la rivière et du limon nourricier, doublement enfant d'Akita (son lieu de naissance) » parce qu'en plongeant un jour si profondément dans la rivière, lors de la fonte des neiges, un tourbillon l'aspira, échappant de peu à la mort². Son travail en fut marqué comme il fut imprégné des rizières et des postures paysannes « ratatinées par le froid, gelant debout³ ». Chez Amagatsu, et le Sankai-Juku, « une vidéo de 17 minutes, nous dit-on, restitue leur esthétique : images de rites funéraires, de naissance et d'évolution en des lieux insolites... Une anfractuosité...   troite symbolise un tombeau et un utérus... Quatre hommes au visage de glaise et symétriquement appuyés contre les parois de la grotte funéraire s'abaissent jusqu'au sol ; tirant sur des filins, ils font osciller au centre une planche sur laquelle est couché Amagatsu, cadavre porteur d'un long filet de sanglant à chaque lobe de l'oreille. Des sons étranges accompagnent ce rite⁴ ». Dix ans plus tard Tanaka reprend l'esprit du travail d'Hijikata.    Nancy, « entièrement nu et le crâne ras  , dans une volonté d'effacement, [il] avait le pénis emmailloté, la peau   pil  e poudr  e de gris ou d'ocre : tordu au sol ou glissant le long des parois, il violentait son corps bientôt couvert de sueur... Colette Godard le compara à un fœtus, puis à un serpent lov   ou à un dragon se dressant, ou encore une créature vacillante naissant du limon, bras flottant dans une matière visqueuse⁵... », « Le déroulement du but   est infini, nous prévient Odette Aslan, - c'est un état -, plutôt que sur le mouvement, il se fonde sur la *stase*, la lenteur, l'absence d'action. Des créatures larvaires, des amas d'atomes évoluent imperceptiblement au sol⁶ ». On désorganise, annihile le corps, évidé, tremblant, flottant pour le réorganiser. Sortir le corps d'une vieille perception qui en embrigade mouvements, respiration, fonctionnement. Ainsi la dimension de porosité réorganise, relit et refait le corps machiné.

¹ *Ibidem.*, p. 48.

² *Ibidem.*, p. 53.

³ *Ibidem.*, p. 57.

⁴ *Ibidem.*, p. 161.

⁵ *Ibidem.*, p. 178.

⁶ *Ibidem.*, p. 68.

Des voies d'accès

Alors que tout tend vers la vitesse, la rapidité d'exécution et de production, ce que Marx appelait *la rotation du capital*, imposant son rythme d'exténuation jusqu'à la dernière goutte de sang, les arts, le théâtre, se jouent du temps, prennent le temps.

Étirer le temps, écouter la durée, faire la durée de son geste comme s'installer dans le temps (on songera au travail de Bob Wilson et à l'art Butô) jusqu'à saturation, vide est une façon de « marécager » les acteurs, la scène, un spectacle. On joue sur les eaux qui traînent, la décantation comme les alchimies qui ont besoin de temps. Le temps est l'eau du théâtre. Il cascade les actions comme il étale, étire, disperse en lui les plus petites unités de l'action. Il imprègne le corps aussi sûrement que l'eau imbibe et s'allie à toute sorte de substances, mélange. Il participe comme elle à l'alchimie des corps et des éléments. « Étant donné le manque de temps et de forces créatives satisfaisantes, les pièces ne sont pas éprouvées¹ ». Stanislavski revient constamment sur *le temps d'éprouver*. Josette Féral², Georges Banu en organisant chacun des rencontres de metteurs en scène, pédagogues, montrent au travers des diverses interventions, combien il faut compter sur le temps, prendre son temps.

Durant le temps de la formation, il n'est nulle question de rendement, d'objectifs à atteindre dans les temps. Chaque jeune comédien affronte le temps, en détermine la rencontre, que le formateur soit pressé, impatient ou patient. Travail de manducation de la scène et de digestion, de contact donc avec les matières de la scène. On parle de se *frotter* aux arts de la scène. Philippe Adrien parle de « position de non-savoir, de vertu de la patience, de l'inquiétude³ » ; Jean-François Dusigne dit combien il est important que « les acteurs puissent prendre le temps d'éprouver, d'assimiler⁴ » pour faire jouer la mémoire corporelle ; « Le sentiment, la mémoire et l'analyse guident l'acteur vers la vérité dans laquelle le public croit... c'est ce que je nomme l'éprouvé⁵ » dira encore Stanislavski : l'analyse de ce que le corps éprouve, sa mémorisation ; l'évaluation fine des différences de perception, de sensation selon les mouvements entrepris, ce retour par les matières du corps et sa conscience claire, conscience des alliages, des impulsions,

¹ C.Stanislavski, *Notes artistiques*, p.31, Circé/TNS, 1997.

² Josette Féral, colloque international sur la formation de l'acteur organisé par l'Université du Québec à Montréal et Paris X, *L'école du jeu*, Actes du colloque, L'Entretiens, 2003 ; Georges Banu, Académie Expérimentale des Théâtres, rencontres à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, juin 2000, autour de *Les penseurs de l'enseignement*, Alternatives théâtrales 70-71, Décembre 2001

³ Josette Féral, op.cit., p. 146

⁴ *Ibidem.*, *L'école du jeu*, p. 195.

⁵ Stanislavski, op. cit., p.72.

circulations. Il faut beaucoup de temps pour un tel affinage. « Chaque mouvement ou n'importe quel sentiment a un temps qui lui est propre¹ ». Le temps dont on dit qu'il coule, ouvre la porte des effluves et des sensations à force de travail, à force de refaire toujours. Stanislavski, mécontent d'une représentation de *La Cerisaie*, note : « Le moujik ferme le fenêtr. Il revient. Et il marche lourdement sur le plancher. Il ne se nourrit pas de la vie de la cerisaie, il ne sent pas la terre² ». Ailleurs il dira : « Dans le processus de création, la faculté d'éprouver se développe lorsque l'acteur commence à sentir le nerf du rôle, lequel comme un leitmotiv, l'accompagne dans toutes les situations³ ». Philippe Chemin, acteur, présentant⁴ le travail de Bob Wilson écrit : « Au départ, Bob explique sa façon de travailler et commence toujours par le corps. « Le corps, dit-il, va plus vite que la tête et laisse fuser imperceptiblement à vitesse normale des sentiments complexes ». Ce sont ces fractions de secondes qui l'intéressent et la complexité des sentiments qui sont exprimés dans un corps. Ces laps de temps très courts au théâtre ne peuvent être perçus qu'à la condition de rééchelonner le temps... Bob ralentit la vitesse du corps et fait surgir des émotions incroyablement fugitives qui restent intérieures ... Au jeunes acteurs de *La flûte enchantée*, il leur demande de se sentir présents depuis l'origine des temps ».

Peter Brook entre murs décrépis et terre battue dans ce qui fut un théâtre à l'italienne avec ses dorures, son rituel du XIX^e siècle, choisit une autre forme de travail au milieu d'acteurs de cultures différentes. Mnouchkine établit son travail dans une ancienne cartoucherie, loin des ors des théâtres aseptisés, menant un travail transculturel avec des tributs de jeunes étudiants du monde entier, dans un lieu tout de porosité ; Armand Gatti quitte le théâtre officiel, monte des pièces avec des gosses dits « perdus », des adultes loin du théâtre sans la moindre concession sur la qualité artistique, le moindre populisme. L'état massacre les classes d'art dramatique livrées à elles-mêmes, maillon perdu d'une utopie démocratique, permettant à tous, quasi gratuitement, d'aborder le théâtre et d'y apprendre les prémisses du métier, comme de s'y initier pour la plupart. Des auteurs, fils d'ouvriers, voire d'immigration récente, montent des spectacles explosifs comme Eric Da Silva avant que la gentry théâtruse⁵ et le ministère distingué

¹ *Ibidem.*, p. 119.

² *Ibidem.*, p.120.

³ *Ibidem.*,p. 135.

⁴ Robert Wilson, article de Philippe Chemin, *En passant chez Wilson*, p.20, n°106, juillet-août 1992, Théâtre / Public.

⁵ A l'exception de Bernard Sobel.

ne l'envoient se faire pendre¹. Des Fabre Lauwers, Caden Manson, Maxwell, Marthaler, Deschamp, Tanguy, Tim Etchells et sa compagnie *forced entertainment*, Castellucci, le Wooster Group², sèment des larmes et du sang au fil de leurs spectacles. Bref, des formes de théâtre du marais sont apparues dans le sillage d'un Dario Fo, et des arts plastiques, cinéma ou autres influences pour les artistes New Yorkais. Des artistes-pédagogues pratiquent depuis des lustres et en tout pays des formes dites de porosité sans qu'elles soient toujours consignées. Aux recherches de Stanislavski, Grotowski, Barba, ajoutons la possibilité d'un chapitre avec le principe membranaire, le tressage des membranes.

Le marais de l'incertain

Il est un marais singulier, qui ne saute pas aux yeux, mais que tout acteur au masque connaît, tout comédien improvisant chez Brook, Mnouchkine, Gonzalez connaît : c'est le malaise de l'incertitude. Ne plus savoir que faire. « ça mène où ? » dira en répétition un des comédiens du spectacle *Des clowns* de Mario Gonzalez. Être perdu. « Planté » sur scène. Drame, instant humiliant pour l'acteur bafoué dans son orgueil ou au contraire début du vrai travail ? Instant merveilleux où l'agitation du *Faire* tombe comme une poire blette : rien à ramasser, récupérer. Débâcle. Le public ne répond pas, les partenaires ne sont pas au rendez-vous et réciproquement, l'objet n'inspire rien. L'acteur est déconfit. Il n'y a strictement rien à quoi se raccrocher. Zone de totale incertitude.

« Après le premier échange verbal, Ganz et Diehl sont étendus sur le sol, désemparés, épuisés. Et Grüber est assis auprès d'eux, tout aussi épuisé et désemparé. Lors de cette première répétition (d'*Empédocle* d'Hölderlin à la Schaubühne, dans une salle de cinéma désaffectée) sur le plateau, l'impression spatiale et les gestes accomplis avec son partenaire contraignent Bruno Ganz à une attitude de parole et de jeu différente de celle qui avait été inventée et convenue au cours des trois semaines de répétition à la table, quand le jeu avait été seulement esquissé. « Je me souviens du processus des répétitions- et c'est pour ça que je fais constamment des détours.- Moi non plus, je ne sais pas si tu dois y aller froidement ou en passant par la mémoire. J'ai moi aussi de grandes incertitudes sur ce point, avoue Grüber. Je sais quel est ton problème : comment interpréter cela, ce parcours de la folie jusqu'au facisme en passant par le suicide ? » Seule consolation que le

¹ Du jour au lendemain, il perdit toute subvention et se retrouva pour ainsi dire exclu du champ ministériel. Il ne fit plus aucune tournée, sauf erreur de ma part.

² Liste non exhaustive.

metteur en scène accorde : « Ce qui des passe maintenant dans le processus de répétition est probablement juste, cette incertitude nouvelle. À la façon dont vous l'avez joué, cela pourrait tout aussi bien avoir été écrit par un Italien ou un Français. Mais c'est une chose totalement impossible avec Hölderlin¹ ». ».

Cette incertitude dûment constatée, je ne voudrais laisser passer l'occasion d'évoquer ce qu'elle fait susciter comme réflexion chez un chimiste comme Ilya Prigogine car il pointe là le nœud même de la création, le nœud même de la vie qui la comprend :

Pourtant la description déterministe² (de la nature) se heurte à des difficultés évidentes. La diversité que nous observons en particulier en biologie dépendrait seulement des conditions initiales. Il est difficile d'admettre cette conclusion au vu de cette diversité extraordinaire. Ce qui nous étonne peut-être le plus dans la nature c'est cette diversité. L'homme fait partie de cette diversité... Mais comment l'information nécessaire pour cette diversité aurait-elle pu être inscrite dans les conditions initiales dans les particules élémentaires apparues lors du big-bang ? Il y a un second argument : on ne peut concevoir la vie sans l'incertain... Le fait est que nous ne pouvons comprendre la nature et nous-mêmes sans flèche du temps et associer cette flèche à l'incertain. Ces problèmes sont loin d'être résolus. Les notions d'innovation, d'invention, ne peuvent se concevoir que dans une vision qui comprend l'incertain. La formulation mathématique de l'incertain reste largement ouverte. Nous avons quelques indications, encore modestes dans la physique récente du non équilibre... Loin de l'équilibre apparaissent en général des points de bifurcation. En bref, il s'agit de points singuliers dans lesquels la trajectoire suivie par le système devient instable... Des bifurcations successives donnent un aspect historique à la nature. Tout comme dans l'histoire humaine, il semble qu'à tous les niveaux la nature présente un aspect évolutif narratif. Les nouvelles structures qui apparaissent loin de l'équilibre sont les structures « dissipatives ». Un exemple simple est une ville. C'est une entité bien définie mais qui demande une interaction continue avec son milieu. Une ville isolée serait condamnée à la disparition. La situation est la même pour tout être vivant. La vie exige l'interaction avec le milieu qui l'entoure et il en est de même bien entendu pour l'homme. (Ces interactions conduisent à l'incertitude, des bifurcations, des choix, décisions³). ».

¹ Rolf Michaëlis, *Chaque phrase une catastrophe, nuits de répétitions avec K.M.Grüber*, p.222-223, in *Les répétitions*, ouvrage dirigé par G.Banu, Actes Sud, 2005. (1997 Alternatives Théâtrales)

² Ilya Prigogine fait allusion au déterminisme qui prévaut encore largement selon lui dans les sciences, principe selon lequel le monde serait réversible. Ces lois pleines de certitudes génèrent l'idée de domination de l'homme sur la nature.

³ Ilya Prigogine, *L'humanisation de l'homme, créativité de la nature, créativité de l'homme* in *L'humanité de l'Homme*, p. 11 et suivantes, Éditions Cercle d'Art, 2001.

Nous retrouverons le marais de l'incertitude avec le masque, grand facteur d'incertitude, mais le marais lui-même soit en tant que tel soit comme expression de tout ce qui comme les marais nous jette dans le malaise le plus profond. Marais des paysages urbains, industriels laissés à l'abandon ou déniés, rayés de la carte, marais social, marais dans l'intimité des familles ou relations de travail. Ces marais-là, le théâtre ne pouvait ne pas les voir.

Albert, le jeu des marais

Nous sommes ce que nous ingérons.

Rodrigo Garcia

« Ne soyez pas raide, Albert, descendez le bassin ; vous aussi... » C'est une des premières choses que Marcel enseigne, la position légèrement pliée, des jambes afin de libérer le bassin et de lui permettre de jouer son rôle central, charnière entre la portance des voiles, les cavités du dessus et les porteuses : les jambes. Le jeu du marais c'est cela, rendre le corps souple, circulant, disponible, peut-être comme une danse au-dessus des larmes, qui en tombant brûlent les pieds. Droit, raide dans un corset de principes qui divisent le corps et la vie, l'acteur reste bloqué dans un organe vocal sans ressources, castré. Les bras s'agitent comme des moignons ; les jeunes acteurs se cantonnent aux effets de voix comme les acteurs français d'autrefois², affichant encore aujourd'hui une théâtralité saturée de signes de la horde et de leur ego.

L'acteur de marais est un acteur du bassin, ce cercle où viennent s'inscrire toutes les forces : forces d'appui du sol contre la gravitation, forces de la colonne vertébrale qui s'étire et se tend

¹ Rodrigo Garcia, intervention pour un colloque à Rennes « Mises en scène du monde », p. 26, Mouvement, n° 36-37, septembre-décembre 2005.

² Il est amusant d'observer les grands bourgeois. Engoncés dans leur costume de prix, c'est à peine s'ils remuent les lèvres. Le corps semble déconnecté, et très souvent excessivement maladroit ; la voix elle-même fait entendre une sonorité fréquemment « coincée ». Cette observation, Depardon l'a menée avec acuité dans son film sur la campagne électorale de Valéry Giscard d'Estaing.

vers le haut dans un jeu d'opposition. Au sommet du cercle, un peu sous le nombril, probablement le *hara*, mais rien n'est moins sûr. Plus importante, cette relation du bassin à la cavité abdominale, ce haut lieu des filtrations et passages, transformation des matières, chyme grouillant de vie, foie, vessie, reins, prostate, utérus chez la femme, cavité de la cavité où baignent cellules, futur enfant, et ce sang des règles tellement honnies des hommes partout dans le monde ; plus bas le sexe humide et odorant ; l'unique partie molle de l'homme : « couilles » et sexe. De tout cela naît l'énergie du corps, la vitalité du corps « poumoné » au-dessus, circulant et liquide en dessous.

En s'appuyant doucement sur le sol, centré sur le *hara*, Albert ne fait pas qu'être simplement orgueilleusement par-dessus le sol, planté comme un jeune paon qui fait la roue, il s'associe au sol de fermentation de la terre nourricière et à ses colossales forces telluriques : magma en fusion. Il apprend lui aussi à plonger dans la membrane terreuse s'irradiant des multiples forces à l'œuvre physiquement et chimiquement. Méconnues de lui, ces forces n'en sont pas pour autant abstraites. Le corps de marais qu'il devient ou peut devenir, apprend à s'en imprégner, à les reconnaître, les côtoyer, les apprivoiser, comme les enfants d'Artémis, pour les assimiler et en nourrir toutes les cellules de son double corps, le corps dans son corps. L'acteur, porteur de marais acteur du bassin, construit un corps dans son corps où dort un pré-corps qui ne lui appartient pas, le corps qui vient du fond des âges avec toutes les étapes et qui est là en lui, avant lui. D'un corps d'où il vient à son corps d'étant-là, il rajoute cellule à cellule, le corps de scène. Triple corps : corps neutre entre deux corps : le corps qui lui vient, le corps qui advient.

On dira que ce corps de marais absorbe les forces vitales du monde végétal comme animal et cosmique. Cela se pourrait s'il lui arrivait de travailler en pleine nature, s'adonnant au travail des sensations : sensations des heures, levers et couchers de soleil, pleins-midi, sensation des odeurs, des boues, des eaux, des herbes, des troncs d'arbre et leur écorce forte, rugueuse enveloppant la sève. Enfin, l'acteur-marais plonge dans les affres des vasières des hommes, celles qu'ils se sont inventées comme la honte et le ressentiment¹. Eric Da Silva pour son spectacle *Stalingrad* et *La demande en mariage*² dit de son théâtre qu'

« il cherche l'endroit où la parole étouffe, où le corps est empêché d'agir. Si le théâtre contemporain a tant de mal à exister, je crois que c'est à cause de quelque chose de persistant dans la société, de plus en plus, qui est le dégoût de l'homme. Moi, je veux faire du théâtre avec ce dégoût de l'homme, faire un théâtre qui vive avec cette chose dégoûtante, dont on a honte... *Nous allons pouvoir vivre avec vous et nous serons peut-être capables de ne plus avoir honte de nous-mêmes, de ne plus fabriquer de la honte*³ ».

Mû par les forces de reproduction et d'attirance sexuelle, sans se poser plus de questions, l'acteur peut aussi ressentir les autres forces dont il s'est coupé. Albert apprend par de nombreux « jeux » en plusieurs années, jeux pleins de sensations et d'imagination, à sentir ces forces inconnues, les digérer, les malaxer, pour transformer et pétrir son corps de scène en son corps connu et inconnu, corps pour ainsi dire sans carte. Ensemble ainsi ils écoutent un extrait de *L'homme assis dans le couloir*, de Marguerite Duras. Marcel leurs demande de rouler au

¹ Voir sur cette question l'ouvrage de Peter Sloterdijk, *La compétition des bonnes nouvelles*, op. cit., p. 43 : « L'auteur du *Gai Savoir* s'était persuadé que le ressentiment était un mode de production du monde...le mode le puissant et le plus nocif qu'on est trouvé jusque là. Plus l'auteur (Nietzsche) critique se penchait avec acuité sur ce fait, plus celui-ci se profilait de manière globale et monstrueuse : en tout ce qui portait jusque-là le nom de culture, de religion, de morale, le mode ressentimental de l'interprétation du monde a dominé »

² Eric Da Silva, *Stalingrad, La demande en mariage*, Emballage Théâtre, mai 2004, Théâtre de Gennevilliers.

³ *Ibidem.*, in programme.

sol, lentement, à partir du bassin, se laissant rouler plutôt que faire se rouler, roulant jusqu'aux trois marches de la scène, se moulant aux marches en descendant puis plus tard en remontant-musique de Vivaldi avec Andreas Scholl, musique lente et suspendue, troublante-. Les corps ne heurtent pas les marches à part A... qui du coup se fait mal. Jeu des corps qui se penchent, rejoignent l'horizontale, la mer, la fluidité de la mer comme un corps ivre qui perd son contrôle, s'épanche en flots de paroles retenues trop longtemps, sue et pisse son trop de bière.

Travail par deux. L'un qui accompagne, joue du corps qui se penche plutôt que de lutter, aller contre. Accompagnement, diagonale et rotations. Les danseurs font ça très bien. Nous ne sommes pas danseurs. Marcel dit que nous, acteurs, sommes *des corps couchés dans des corps debout*. Des corps qui se lâchent et qui pour autant ne sont pas des corps avachis, jamais, mais comme les chats, détendus, la détente de l'alerte. Travail donc à la fois sur le bassin et les matières du bassin qui peuvent rejoindre la présentation de Dionysos telle que J.P.Vernant la fait, avec d'un côté l'alerte, la disponibilité, le chevauchement par les dieux, de l'autre, la liquéfaction des barrières, la fluidité et la rythmique pétillante, bondissante et collective autour du vin ; travail de l'horizontalité avec tout ce qu'elle peut signifier de perte de contrôle, de langueur, de développement de la surface de contact au sol, de sécurité et de sensualité des corps : amours, fièvre, rêveries, sommeil, thèmes chers à Shakespeare, mais que l'on retrouve chez Selby¹, Duras, David Grossman¹, etc. Travail dans

¹ Hubert Selby, auteur New Yorkais, né en 1923, auteur entre autre de *Le Saule*, édité chez L'Olivier, 2001, où alternent des phases de grande révolte d'un jeune black et des phrases de douceur, d'horizontalité dans la baignoire où il découvre son corps, la paix de son corps (p. 58-60 et 213-214), l'abandon, lui qui est toujours hérissé, tendu et nerveux. Un vieil homme, réfugié allemand qui a connu les camps, va l'emmener de l'autre côté de la haine, du ressentiment en dépit de

la plus grande concentration et la plus grande douceur, lenteur, une soirée entière à refaire, défaire son corps. Travail de massage. Aucun massage et cependant la quiétude des séances de massage.

« Et, à mesure qu'elle s'active, son corps se réveille et s'anime, à la différence de ses autres patients qui souvent s'assoupissaient... Il veut qu'elle lui fasse mal, qu'elle fouille et ramène quelque à la surface... L'angoisse familière la reprend, une crainte mortelle, car mieux que quiconque, elle sait qu'un simple contact peut mener très loin, en des endroits désarmés qui n'ont même pas de noms ni de mots pour les protéger, les isoler ou brouiller les pistes qui y conduisent... il est de ceux qui se construisent par le contact² ».

Ils disent qu'ils se sentent bien, après, que c'est un travail organique. R... hypertendu et rationnel dira commencer au bout de deux ans à sentir et aimer son corps.

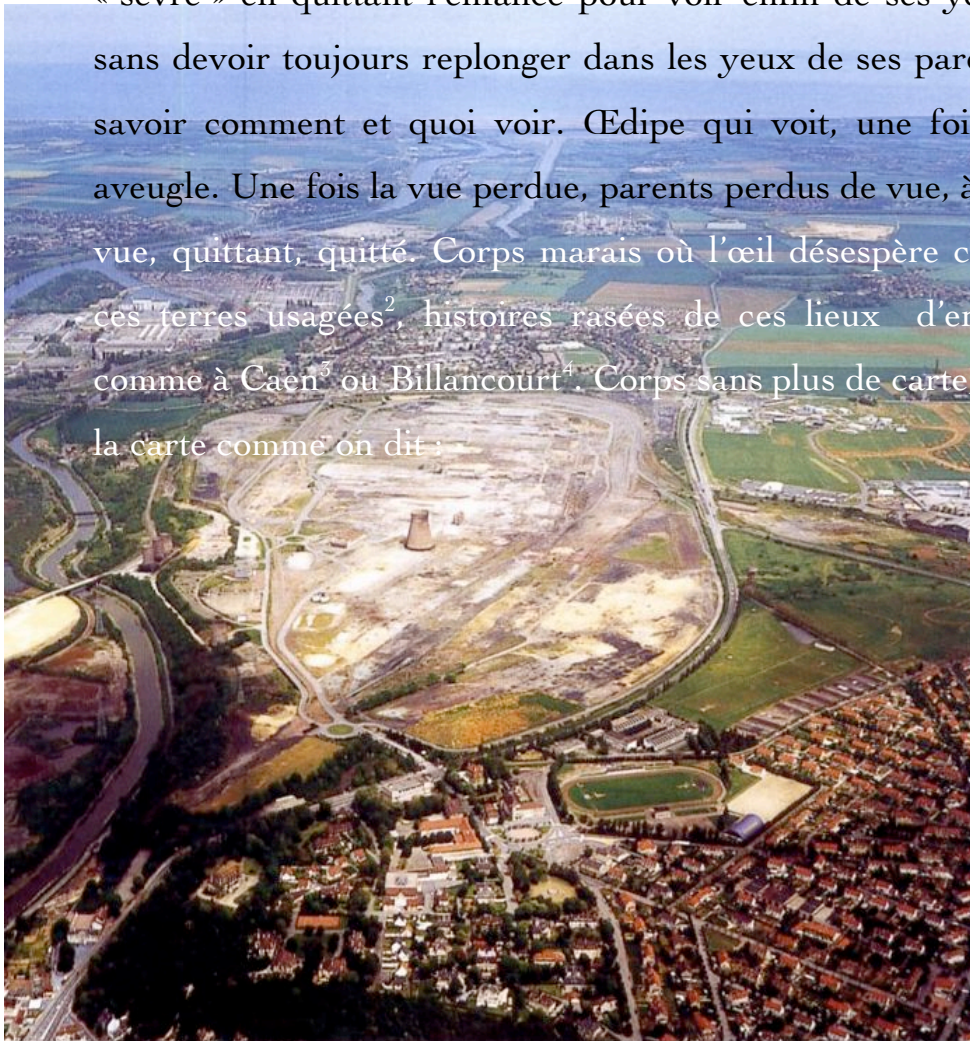
L'acteur de marais est le potier de son corps. Membrane qui entoure un vide. Albert n'est pas un corps qui s'affiche, mais un corps qui se vide pour recevoir les eaux de tout ce que son corps capte comme un sourcier. Ce sont les autres, public et acteurs, matières théâtrales qui mallèent et remplissent le corps d'Albert. Le corps-marais de l'acteur qui se fait, est un corps qui boit et qui joue du bassin mouvant comme une coque sur ses porteuses fluides, coque pleine de tripailles productrices d'énergie et un mât pour les voiles, le vent. C'est un corps périphérique qui multiplie, exacerbe sa surface de contact et d'absorption. Un corps de périphérie qui ramène au centre pour pulser le corps et non un corps d'ego qui se gonfle d'un moi fantasmé ou je ne sais quel puits d'inconscient où il devrait puiser la déraison de ses rôles. Le corps-marais ne sait rien, ne sait plus, fait mourir toutes les

toutes les bonnes raisons de vouloir se venger. Le jeune héros en cavale, apprend l'abandon dans la tendresse, la force de la tendresse.

¹ Chez David Grossman, dans son roman, *J'écoute avec mon corps*, Seuil, 2005, même horizontalité et même initiation d'un jeune homme, Kobi par une professionnelle du yoga.

² *Ibidem*.

évidences et vit comme un félin dont chaque regard est un corps qui regarde. Il « s'avachit » comme un Bill Murray¹ sur son canapé, prêt à prendre toutes ses anciennes conquêtes pour la mère du fils qu'il ignore et tous les jeunes gens pour ce fils qu'il veut retrouver. Le corps-marais s'aveugle comme Œdipe qui ne sait pas comment reprendre son père, reprendre sa mère, puisqu'un fils après être né, renaît une seconde fois lorsqu'il se « sèvre » en quittant l'enfance pour voir enfin de ses yeux à lui, sans devoir toujours replonger dans les yeux de ses parents pour savoir comment et quoi voir. Œdipe qui voit, une fois devenu aveugle. Une fois la vue perdue, parents perdus de vue, à perte de vue, quittant, quitté. Corps marais où l'œil désespère comme en ces terres usagées², histoires rasées de ces lieux d'entreprises comme à Caen³ ou Billancourt⁴. Corps sans plus de carte, rayés de la carte comme on dit :



Regardant Hérouville Saint-Clair de l'autre rive de l'Orne, proche du port de Caen-Ouistreham, une gigantesque zone de 220 ha arasée de toute son histoire industrielle

¹ Allusion au film *Broken Flowers* de Jim Jarmush, 2005.

² Termes empruntées au thème de la revue d'architecture espagnole QUADERNS, n° 233, avril 2002, Barcelone.

³ Usines Unimétal laissant 6000 emplois sur le carreau et un vide de 220 hectares, ayant tout rasé, in revue *l'Architecture d'aujourd'hui*, n°336, article de Brigitte David sur Dominique Perrault, défricheur du vide, p. 70-75, sept-octobre 2001, Michel Place éditeur.

⁴ Vu les terrains rasés lors de l'émission *Compléments d'enquête* d'octobre 2005 sur la France 2, à propos du projet de la Fondation Pinault.

« De ce vieux Mercator¹, à quoi bon Pôle Nord
Tropiques, Équateurs, Zones et Méridiens ? »
Tonnait l'homme à la cloche ; et chacun de répondre :
« ce sont des conventions qui ne riment à rien ! »

Quel rébus que ces cartes, avec tous ces caps
Et ces îles ! remercions le Capitaine
De nous avoir à nous acheté la meilleure-
Qui est parfaitement et absolument vierge ! »

Mais il n'y a pas de corps-marais sans sang qui sourd et gicle, c'est le sang des acteurs-danseurs butô, des poètes comme l'*Andrei Roublev* de Tarkovski, qui n'en peuvent plus de sentir et vivre ce que tout condamne, ignore, vend. Sang de Kleist, Lenz, Fassbinder, Celan, Gherassim Luca, Zimmerman, Mozart, Egolf et tant d'autres. C'est un corps en pesanteur, qui engendre le malaise comme un spectacle de Jan Fabre ou Jan Lauwers, corps d'éclats d'hommes qui se chauffent à blanc, se brisent à bout de tomber en boue : *Troilus et Cressida*², *Songe d'une nuit d'été*³ ou *Sarafina*⁴, des corps éclatent le corps, corps en feux, corps de dépassement en fusion comme des soleils. Laves de boue, laves de feu. Terre en feu.

¹ L'éditeur de la revue *Quaderns* qui publie ce poème de Lewis Carroll, *The Hunting of the snark*, 1876, signale que G. Mercator, cartographe et mathématicien hollandais du XVI^e siècle, inventa la première projection dite « carte parallélogrammatique ».

² Shakespeare, *Troilus et Cressida*, Eric Da Silva, Emballage Théâtre, 1991 ?

³ Mise en scène de Oskaras Korsunovas, (Lituanie), donné au Maillon à Strasbourg au printemps 2002.

⁴ Spectacle donné par une jeune troupe d'Afrique du Sud aux Bouffes du Nord dans les années 90.



La cabane de l'acteur,

De la porosité membranaire ou de l'entre-deux.

Tressage
du
corps
de
l'acteur

Tome II.

2.
**Un chemin
de
principes**

Livre II.
**La cabane
de
Prospero.**

Thèse dirigée par DANIEL PAYOT
UFR des ARTS. STRASBOURG
2006

Porosité du corps des humains



Glaise d'amour, glaise de la gestation, glaise de l'accouchement, glaise de transformations, le marais de vie inscrit partout ses prolongements comme sa germination et sa finitude. Il est le facteur premier de la plus haute porosité, mêlant par le sang, les eaux, l'esprit des dieux et la matière de la terre, comme l'avaient si bien pressenti les poètes et « savants » Mésopotamiens, Égyptiens. Il nous fait découvrir qu'il

est avant toute chose un processus qui s'inscrit dans une temporalité et que son ultime passage est sa propre transformation après décomposition. Aux passages quasi fonctionnels des pores, aux nombreuses associations dues aux mélanges aqueux du corps, se substitue le passage d'une transformation de matière organique se structurant différemment jusqu'à de nouvelles matières vivantes cellulaires, qu'elles soient végétales ou animales. Le corps, agrégat et assemblage de cellules en régions spécialisées fait montre de passages, très progressivement tout au long de notre vie puisque chaque jour dès après 22 ans, des cellules meurent et disparaissent sans remplacement. Nous sommes les deux processus du marais. Nous donnons et faisons passer la vie par notre vitalité ; elle sourd par tous les pores de la peau ! Dans le tiède marais de l'utérus de la mère, à l'instant où dans le marais de l'amour un spermatozoïde s'unit à l'ovule- Big-bang de vie- se récapitulent à toute allure toutes les étapes de l'apparition de la vie, toutes les transformations de la cellule primitive à l'humain en devenir. Jetés dans la vie comme un cosmonaute dans le vide alors que cela aurait pu ne pas être, nous sommes une de ces formes du vivant, forme autonome qui bouge, s'agite, se développe, se vit, se pousse jusqu'à son terme, dépérissant à chaque don de vie, faisant même de la vie avec du dépérissement. De la fusion d'où nous venons à la fusion que nous donnons, avant de nous liquéfier en terre, nous fusionnons parfois, l'alcool aidant (marais des boissons !) avec nos semblables, tant la nostalgie ou l'instinct est grand à l'instar de ce fameux film de Chaplin, *Les lumières de la ville* : la nuit sous l'effet de l'alcool, un richissime quidam partage tout avec Charlot... jusqu'au réveil où chaque fois il est impitoyablement chassé ! Il nous faut partir pour que chaque être se fasse. Nous préparons la vie par notre retirement. Nous donnons la vie qui nous efface.

Rien n'illustre mieux ce double mouvement paradoxal que les photos de Nan Goldin¹ une des rares à s'affranchir du fini que ce support génère. Les corps de drogués, putes, travelos, gays, malades du sida, amoureux, enfants, n'exhibent rien : quelque chose circule en eux qui les fait « eux », les rendant profondément semblables, sans fard, incroyablement proches ; même double mouvement avec les deux seuls romans de Tristan Egolf, *Le seigneur des porcheries* et *Jupons et violons*. *Jupons et violons* de 2002, n'est qu'une suite catastrophique de ratages et de cloaques humains que rien ne semble pouvoir arrêter. Exemplarité d'un roman-marais. Le summum est la chasse aux rats

¹ Nan Goldin *Guido Costa*, Phaidon, 2001 ; *Le terrain de jeu du diable*, Phaidon, 2003 ; *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Édition du Regard, 2005

dans les égouts de la ville : c'est visiblement pour ces épaves humaines, ces ratés complets, ce qui rapporte le plus. Le marais nourrit son homme ! Tout semble voué à l'échec permanent et ne devoir finir que dans la ruine et l'indistinction du chaos le plus total, témoin cette triple tentative de repeindre la Cabane bio des végétaliennes¹ ! La réfection s'avère pire que son pillage. On côtoie dans ce roman, la merde, les vomissures, la crasse, la puanteur, tout ce que notre rutilante société abhorre au fur et à mesure qu'elle produit sans jamais vouloir le voir. Ce roman américain annoncerait-il l'ère du marais, avec une généralisation des spasmes précurseurs observés ici ou là dans les banlieues, les rejets de précarisation, les scandales politico-financiers ? Tristan Egolf nous descend à la cave ! Son héros, Charlie Evans y passe le plus clair de son temps, et quand il est au-dessus, « la cave » le rattrape pour ainsi dire puisque le dessus finit presque toujours par s'indistinger totalement du dessous, telle une fièvre bubonique gangrénant tout le corps, tous les corps. La peste d'Artaud !

« Aucun des employés de Hanz n'aurait accepté de mettre les pieds dans ce trou. Ils sont propres, ils sont gays et *ils ne descendent pas à la cave*, merci bien. Tout le sale boulot, c'est pour ma pomme, l'hétéro de l'équipe de jour. Ce qui n'est *généralement* pas un problème. J'apprécie la solitude, les crottes de rats et tout²... »

Ce corps, incurablement marécageux, « caveux » en combustion et en même temps toujours menacé de liquéfaction trouve ses zones humides, ses zones « mélangeuses » en la bouche, étudiée par Claude Olievenstein, mais également dans les poumons, le foie, les intestins, les reins, l'utérus, les sexes, les aisselles, l'anus, la peau elle-même selon les circonstances.

Curieusement autant le principe de protection, l'immunité, est très largement étudié, à tous niveaux, autant le principe de porosité et ses extraordinaires expressions, ses différents régimes que nous avons commencé d'observer au niveau cellulaire, est quasiment passé sous silence. Il n'est que d'examiner la structure des cours de physiologie pour les étudiants de médecine anglo-saxons ou français. Notre corps troué, notre corps de capteurs sensitifs, vivant constamment dans l'échange n'est quasiment jamais abordé sous cet angle. À quand l'étude anthropologique de nos perceptions ? Qu'est-ce qui fait que nous sommes focalisés sur l'immunitaire³ ? Comment expliquer ce

¹ Tristan Egolf, *Jupons et violons, (skirt and the fiddle)*, p. 37 et suivantes, Gallimard, 2003.

² *Ibidem.*, p.119.

³ Pas un livre de biologie, ni de physiologie mettant délibérément l'accent sur le principe de l'échange. Même dans l'étude de l'intestin, l'immunitaire y semble plus important que le passage, dont c'est pourtant la fonction !

primat de l'immunitaire sur la porosité ? Comment expliquer ces peurs de tout ce qui n'est pas soi, ces peurs malades des microbes ? Peurs ancestrales, ataviques dues aux grandes pestes, grippes, tuberculoses d'autrefois¹ ? Défense congénitale de la vie contre toute disparition, agression, dissolution ? Sont-elles liées à notre civilisation ? Comment s'expriment-t-elles ailleurs ? Pourtant, l'échange a existé très tôt dans l'humanité. Comment s'est faite la « balance » ? A t-elle varié, comment, pourquoi ? Que raconte l'emploi du médicament et celui de l'acupuncture ? Que dit le chamanisme ? De larges pistes de recherches sont ouvertes et s'imposent à un moment où le village de la planète se resserre chaque jour de plus en plus.

Prenons le risque d'une *culture de l'échange*, imaginons que, vides de craintes et de pouvoirs, nous nous livrions, c'est le mot, aux jeux de l'échange, de l'indistinction, jeux toujours momentanés, entre cultures, entre notre corps et son environnement, dans la perception d'être parmi d'autres êtres vivants les plus divers, nous rejoindrions la position de Jean Levi : « L'indistinction est proche de l'instinct... mais un instinct qui accéderait au niveau d'abstraction et de généralisation de l'intelligence... cet instinct sublimé, parce qu'il vise à établir des rapports d'intimité avec le tout du monde, s'il avait cours parmi les hommes, substituerait à la lutte pour la vie et à la compétition entre les êtres, la symbiose et la sympathie ; subvertissant les rapports de domination en tournant contre lui-même ses propres armes, il abolirait toute hiérarchie au profit d'un égalitarisme radical et sans limites² ».

Après la soupe primordiale, la naissance de la cellule avec sa membrane poreuse, après les marais de la vie et des êtres vivants, vient loin de ces grandes matrices le temps des dépôts et des adaptations, dépôts qui ont semblé se « solidifier » en des formes vivantes toujours tentées, bricolées, surprenantes, répétant des processus, imprimant peut-être des combinaisons génétiques, des associations d'organes ? Des formes vivantes différenciées sont apparues. Avec les mammifères, dont nous sommes, les grandes familles d'hominoïdes en toutes sortes de tentatives plus ou moins simultanées donnèrent là des Hylobatidés d'où sont issus les Gibbons, ailleurs des Pongidés donnant naissance aux Orangs-outans et Yetis, ici des Hominidés se divisant plus tard en Paninés d'où sont issus les Bonobos, Chimpanzés, Gorilles, et Australopithèques dont la célèbre Lucy,

¹ Il n'est que de noter la campagne hallucinante des médias sur les dangers de la grippe aviaire, comme une peste programmée, déjà là, inéluctablement, alors que quelques cas sont mentionnés en Indonésie. Les risques sont sans doute importants, mais de là à lancer quotidiennement de telles campagnes et interview de médecins, labos !

² Jean Levi, *Propos intempestifs sur le Tchouang-Tseu*, p. 47, Allia, 2003.

Homos donnant les Hommes¹. De l'insecte à l'homme, partout des exploits d'ingéniosité, d'organisation, partout quelle que soit la complexité du vivant, se repèrent les principes de distinction et d'indistinction. De la protection, de la différenciation résultant de la distinction et d'autres facteurs comme l'adaptation de chaque espèce, plus ou moins heureuse², résulte une immense variété des espèces. Mais partout la distinction, via la membrane, naît de l'indistinction et y retourne. Du principe membranaire, la vie se distingue et se nourrit grâce à la porosité de la membrane. Distinction et porosité sont indissociables. C'est ce que nous aimerions observer et vérifier dans le corps d'Albert. Nous verrons bien après cette dernière enquête physiologique et anthropologique, voire poétique, s'il est possible de repérer des principes de vie, des principes analogiques efficaces pour les jeux de théâtre où des corps se lancent à « cabaner » des mots et des espaces autour des hommes et entre ceux-ci avec d'autres sphères ; des principes qui permettent de se lancer et de nourrir le lancer dans l'inconnu comme de questionner en jouant, le connu.

Le fait que nous disions *principes* signifie bien qu'il ne s'agit ni de méthodes ni de techniques, mais de fondations premières, actives, régissant, impulsant le *Bios*, impulsions qui nous habitent, marquent et influencent peut-être nos productions mentales sans qu'il y ait déterminisme. Cela, nous n'en savons rien. Mais ce que nous savons c'est que l'étude de ces principes ou vagabondages poétiques dans le vivant, peuvent nous aider à tresser l'acteur et le théâtre comme nombre de nos productions mentales, sociales, etc. Au terme de cette réflexion sur la porosité membranaire, nous n'aurons pas inventé la poudre, puisque aussi bien, le *Bios* « le fait » depuis quatre milliards d'années sur cette terre... Nous n'aurons tout au plus que tenté de sortir de l'implicite. De la nuit rassurante de nos schémas de pensée, comme des ritournelles qui font plaisir à tout le monde ou comme ce goût effréné pour une pensée qui se donne des allures de pensée technicisée au jargon dominateur, nous cherchons, nous, maladroitement, des sorties, ouvrant peut-être les yeux sur ce qui se tenait là, en nous, depuis toujours.

¹ Yves Coppens et Pascal Picq, *Aux origines de l'humanité*, chapitre, *Emergence de la famille de l'homme*, p. 177, Fayard, 2001.

² Des espèces disparaissent, comme l'homme très très récent peut disparaître vite...

« L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace. »

Henri Michaux, *L'espace des ombres*¹

a. Corps interne, corps externe : l'impossible dualisme.

Où est l'interne et l'externe du corps ? Y en a-t-il un ou plusieurs ? Ce que nous nous proposons d'examiner, de la bouche à l'anus ou les poumons, sont-ce des parties internes ou des parties externes « internalisées » ? Vieille question que ce dedans-dehors dont Bachelard déjà, en sa *Poétique de l'espace* s'amuse d'une naïve et dogmatique géométrie résolutoire : « Au fond, les expériences d'être qui pourraient légitimer des expressions « géométriques » sont parmi les plus pauvres... dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin. Et quelle spirale que l'être de l'homme² ! », « L'ouvert et le fermé lui sont des pensées³ ». Il est commode d'imaginer une symétrie qui n'existe nulle part que dans nos beaux dessins. « Alors à la surface de l'être, dans cette région où l'être *veut* se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture, sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : **l'homme est l'être entr'ouvert**⁴ ». Thierry Paquot reprend à son compte la réflexion de Bachelard et la citation de Michaux donnée ici en exergue pour penser la demeure, l'architecture⁵. La nôtre, sera celle des organes du corps. Nous verrons, avec les poumons, puisque nous posons la question de parties internes ou externes, qu'il s'agit de surfaces invaginées, donc de surfaces externes comme repliées à l'intérieur, constituant en interne, une extériorité à la jonction de laquelle se feront les échanges gazeux à l'abri des variations climatiques, des turbulences ou chocs les plus divers. Ce que le ver de terre fait, sur toute la surface de son corps, l'obligeant à rester constamment en terre humide, notre corps, le recrée dans cette cavité-grotte que sont les boyaux, en reconstituant les marais que nous avons quittés pour que se perpétue ce que produisent les marais : le foisonnement et la capacité d'échange. Nous verrons, avec ce que les physiologues appellent « le système respiratoire », que cette intériorité se fait par étapes, par niveaux : nez, bouche, larynx, trachée, bronches, bronchioles, alvéoles, comme ces salles qui se

¹ Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, cité par Bachelard et T. Paquot, Mercure de France, 1952.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, chap, *La dialectique du dedans et du dehors*, p. 191 et suivantes. Citation p. 193, PUF, 1989.

³ *Ibidem.*, p.191.

⁴ *Ibidem.*, p. 200. Souligné par nous.

⁵ Thierry Paquot, *Demeure terrestre*, enquête vagabonde sur l'habiter, chap 3, *La maison de Bachelard*, p. 61 et suivantes, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005.

succèdent aux salles dans les grottes au fur et à mesure que nous nous enfonçons. Nous nous trouvons face à des degrés d'« internalité »¹ de l'extériorité, sans jamais pouvoir discerner une frontière franche, un dualisme rassurant. Même la paroi épithéliale de passage des gaz, est un ensemble complexe. Au fil des internalités, ce qui se présente à l'ultime surface d'échange n'est plus le même élément chimique : de l'air à 16°, avant d'être inspiré, nous retrouvons un mélange avec l'air résiduel des poumons à une température sans doute voisine de la température du corps et humidifié. Cette internalisation d'une surface d'échange en étapes successives, induit *une transformation des matières externes*, comme une préparation à l'étape risquée de l'échange au plus secret de ces cavités de la cavité avant de rejoindre le sang, de « l'autre côté ».

Il en est de même pour « le système digestif » : deuxième zone d'échanges. Les aliments passent d'une cavité à l'autre, s'enfoncent dans le secret du corps, à l'abri de toutes variations, de tout danger pour cette opération combien vitale qu'est le passage des nutriments dans le sang. Là aussi, il y a bien un *autre côté* après ces passages de la cavité de la bouche à l'œsophage, puis à l'estomac. Cet autre côté sera double avec le sang et la lymphe et encore faudra-t-il traverser la paroi épithéliale, la membrane des capillaires, la membrane des hématies ou globules rouges. Il n'y a jamais un interne et un externe, mais une variété d'extériorités et d'internalités interdépendantes et réversibles dans un processus transformationnel. De la faim à la vision du chasseur, de la chasse à la cuisson, du repas à la digestion, que d'espaces et de membranes franchies jusqu'à ce faux espace interne de l'appareil digestif qui n'est en fait qu'une continuation de la surface externe en un couloir aménagé, humidifié et internalisé où transitent et se transforment les aliments jusqu'à leur éjection par l'ultime porte !

b. La bouche : un pore polymorphe.

Etrange trou dans la paroi du corps que celui de la bouche : des lèvres, deux rangées de dents, une langue, une glotte, une antra, des amygdales, des cordes vocales, un conduit vers le nez, un autre vers l'estomac, un autre vers les poumons. Qui aurait une vue simpliste des pores serait effrayé de la complexité de celui-ci. Par la bouche, l'homme se nourrit, goûte et hume les aliments, respire, embrasse, expectore des sons

¹ Je préfère ce néologisme à « intériorité » du fait de sa connotation nettement psychologique, voire religieuse.

mis en forme selon la position de la langue et des lèvres, pas moins de six activités parfois concomitantes.

Première constatation, la bouche recouverte d'une muqueuse ou *tunique muqueuse*, épithélium humide qui tapisse la cavité du tube digestif depuis la cavité buccale jusqu'à l'anus¹, est baignée constamment de salive. « Ses substances « *mucilagineuses* (*mucines*) lubrifient les aliments et les rendent déglutissables : elles facilitent également les mouvements de la mastication et de la parole... La salive joue un rôle important dans l'hygiène buccale (irrigation de la bouche et des dents) ; elle sert de liquide obturateur lors de l'allaitement du nourrisson. Les substances alimentaires sont en partie dissoutes dans la salive, ce qui constitue une des conditions de la digestion buccale et de l'efficacité du stimulus gustatif² ».

Deuxième constatation, la bouche ressemble à une petite grotte, fermée par une double rangée de dents qui s'ouvrent ou s'abaissent comme une herse et des lèvres : muscle circulaire, d'une très grande mobilité.

C'est dans cet espace de cavité nommé en 1959 par René Spitz, « cavité primitive » à la suite de ses travaux sur les nourrissons³, que transite la nourriture apprêtée ou non et qu'elle y subit une première transformation. Elle est réduite en bouillie moins pour correspondre physiquement à la taille de l'œsophage que pour être imbibée de salive, cette eau spéciale (97 à 99 % d'eau) secrétée de 0,5 à 1,5 litre/jour, dont les propriétés sont de modifier, voire pré-digérer les aliments⁴ via diverses protéines et enzymes. « La digestion des glucides (amidon) peut commencer dès la mastication grâce à l'*a*-amylase salivaire (*ptyaline*)⁵ ». La salive assure un rôle protecteur grâce à des anticorps et par le lysozyme, une protection contre la croissance bactérienne dans la bouche et contre les caries qu'elle prévient. Une substance inconnue, bloque le virus du sida. Il y existe même un facteur de croissance comme chez les animaux, conférant à la salive un rôle réparateur sur les blessures léchées ! D'entrée nous sommes donc loin d'une simple porte ou sas entre deux lieux, l'un externe, l'autre interne. Le pore de la bouche avec les

¹ Marrieb, *Anatomie et Physiologie humaine*, p.772, De Boeck-Université, 1993, Canada.

² S.Silbernagl et A.Despopoulos, *Atlas de poche de » PHYSIOLOGIE*, p. 202, Médecine-Sciences-Flammarion, 1992 pour l'édition Française. Georg Thiem Verlag, 1991, Stuttgart.

³ R. Cyrulnik, op.cit., p.53, article de R.Spitz, *La cavité primitive*, in *Revue Française de psychanalyse*, n° XXII.

⁴ En effet la salive contient des enzymes, l'amylase salivaire et des protéines comme la mucine et le lysozyme. Rappelons que les enzymes sont des protéines « qui constituent un catalyseur biologique accélérant la vitesse de réaction chimique. » in *Marrieb*, glossaire et p. 778.

⁵ Silbernagl, op. cit., p. 202.

glandes salivaires, la variété des papilles gustatives (filiformes, fongiformes, caliciformes), l'énormité du muscle de la langue, le palais rigide et mou à l'arrière, les 32 dents, les lèvres et les joues, les amygdales, les passages vers le nez, les poumons, l'œsophage, sans oublier sa liaison avec les cordes vocales, apparaît d'emblée comme une invraisemblable « cavité vivante » à sentir, caresser, lécher, embrasser, en des effets auto-apaisants dès le stade foetal¹, à goûter, réduire, avaler, respirer, sonoriser et former des sons précis, à lier et à prédigérer les aliments, se lier à une autre langue, une autre bouche, voire sexe ! Et tout ça de baigner joyeusement dans la salive qui en autorise toutes les fonctions qu'elle lie à elle seule.

Cette porosité intensive, polymorphe, peut-être la plus élaborée du corps humain, représentative du marais de la vie, présidant à toutes les fusions et à toutes les distinctions puisque sauf accident les aliments ne rentrent ni dans les poumons² ni ne remontent dans les voies respiratoires supérieures, ni la langue dans l'œsophage, ni les sons ne s'embrouillent, s'avère unique dans la mesure où elle est aussi à la croisée de l'affectif et de notre capacité à penser. Il semble que chaque passage soit lié à un processus complexe. Cavité buccale, lieu de tous les tressages ou lieu du tressage dont la parole est le tricot ?

Si nous prenons le processus alimentaire, nous nous apercevons qu'il est bien plus complexe qu'une simple fonction, fut-elle digestive. L'assouvissement de la faim, incontrôlable, semble ne pas se satisfaire pour autant de la solitude ou d'une simple fonctionnalité. Pour bien manger, une communauté de bouches s'imposerait. Satisfaire sa faim se double d'une autre manducation : celle de proches, d'êtres aimés ou dont on attend de l'amour. Mangeant, nous « mangeons » leur présence charnelle autant que leurs paroles, silences, regards. Que cette communauté vienne à manquer, marquer le pas, cesse le plaisir de manger et quelquefois se trouble la faim, la digestion. Troisième donnée, la satisfaction de la faim s'accompagne du plaisir de la chasse et de l'apprêt. À la faim se joint la cuisine du désir dès la cueillette, dès la chasse ou le marché ; plaisir de trouver de bons produits, de débusquer le gibier comme le bon fournisseur. Puis vient la cuisine proprement dite, les tours de main, le savoir-faire qui donne par les odeurs et la vue des mets, l'envie collective ou non de manger. Cette envie, nous la nommerons stimulus qui provoque inhibition ou sécrétion des glandes salivaires, sécrétion gastrique,

¹ R.Spitz, *La première année de la vie de l'enfant*, PUF, 1958 in B.Cyrulnik, op. cit., p.53.

² S.Silbernagl, op. cit., p. 202 : « Sous la pression de la langue, le bol descend dans le pharynx. La respiration est alors momentanément suspendue, la glotte se ferme... »

intestinale via l'encéphale, d'où le nom de phase céphalique. Les aliments sont associés, liés à d'autres aliments, ingrédients, soit tirés du côté du feu avec les grillades soit tirés du côté du marais avec l'abécédaire des sauces, des étuvées, des crèmes fraîches, vins, bières. Pot-au-feu, goulasch, choux, lapins en sauce, poulet au vinaigre, choucroute, baeckeofe, bortsch partout en tous pays, des viandes ou légumes baignent longuement en des bains odorants. Ne trouve-t-on pas, dès la Mésopotamie, tous ces marais de « Bouillons de cerf, de gazelle, de chevreau, d'agneau, de bélier, de rate, de cuscute, de pigeon, de gigot, de francolins », auxquels on associe de l'eau, de la graisse, des oignons, ail ou poireau, coriandre, cumin, voire du sang et des cônes-de-cyprès¹ ? Les mets s'imprègnent, se transforment en des « marais de matières essentielles » libérant les arômes et les forces vitales de chaque espèce. En bouche, l'aliment ne vient pas nu ni brut, il est, à la faveur de la vue, de l'odorat et des papilles comme de la mémoire, escorté du plaisir de l'imagination, du plaisir des sens, du plaisir du partage du plaisir d'une manducation symbolique des hôtes comme si le repas recréait un instant l'indistinction des origines supposées, le paradis fictif d'avant la naissance comme d'avant le labeur et des contraintes de la vie sociale. Il paraît impensable de déguster seul un très grand vin, (les membres des confréries en témoignent), comme il paraît impensable de savourer seul un banquet. Il y a par la mise en bouche partagée en des plaisirs qui atteignent le divin, le sublime, l'intemporalité, cette fonction de lier physiquement les personnes au demeurant parfaitement distinctes, de recréer une fusion, une ligature quasi charnelle alors que nul ne se touche. Cette capacité fusionnelle entraîne, excite le développement du toucher et parfois, au-delà, dans les orgies, c'est dire sa puissance fusionnelle. C'est au repas qu'éclatent les drames familiaux : silences pesants, paroles blessantes ; la fusion contrariée des convives n'est pas sans provoquer des secousses terribles démontrant à contrario la si forte désirance du fusionnel, de l'indistinction.

Si nous examinons de près ce rôle « lieur et lié » de la bouche, ne lie-t-elle pas, au repas, la terre et ses produits, la terre, les pâtures et son bétail ? La bouche liquéfie les aliments comme elle gomme les séparations depuis la terre, comme elle liquéfie les commensaux. On me dira que la bouche peut dans la faim se passer de tous ces apprêts culinaires et sociaux. Est-on si sûr ? Le marais de la vie semble si fort nous faire et nous imprégner, que, formant un tout, il veut liquéfier aliments et « portes-bouche », le temps du repas. La porosité du corps par le pore de la bouche, dans l'alimentation, est

¹ Jean Bottero, *La plus vieille cuisine du monde*, p.46-51, Audibert, 2002.

potentiellement un devenir liquide, un travail d'indistinction, d'ingestion et de fusion entre un extérieur représenté par les altérités et un intérieur, son moi propre, secret, invisible dans les organes de digestion ; il y a un double besoin vital : se nourrir et un besoin plus difficile à appréhender, besoin de fusionner entre proches, convives, entre glaise, plantes, animaux et nous. Nous jouissons de nos dents qui broient et réduisent en miettes, s'enfoncent dans les matières carnées ou végétales, nos papilles en apprécient la texture et les parfums. Nous jouissons de leur distinction éparpillée sous et sur la langue, fusionnée dans la salive et la bouillie de la mastication comme un devenir de nous-mêmes dans la saveur du met. Nous avalons moins que nous ne sommes avalés, au point de vouloir « en reprendre » et toujours recommencer, refaire ce moment où nous disparaissions, où nous nous transformons par ce que notre bouche liquéfie de toutes ses associations. Risquons une explication qu'il resterait à corroborer : peut-être que la chair apprêtée se substitue à la fusion impossible des proches pour cause d'anthropophagie, d'inceste, d'adultère, d'homosexualité, ou en raison d'interdits, de répulsion résultant du principe non moins puissant de distinction¹ ? Le repas pourrait alors réparer la rupture opérée par le principe de distinction des êtres vivants (la coupure du cordon ombilical) avec le reste du monde comme avec ses proches. La bouche qui avale s'inscrit dans cette ligature très complexe de processus bipolaire : reconnaissance de la distinction comme d'une nécessité vitale et besoin vital d'indistinction avec les proches. C'est une porosité de passages liés indissociablement dont le plus immatériel assure le succès du matériel et réciproquement. Pour nous faire comprendre, nous pourrions dire que le processus alimentaire ressemble au processus de l'amour, il peut s'apparenter au viol ou à l'acte complexe de l'amour. Si physiquement, en apparence, des matières (alimentaires) circulent dans une manducation frustrée, la circulation elle-même du processus digestif comme la circulation immatérielle entre les proches ou convives s'en trouve affectée.

Fonctionnalisée, elle s'assèche et se transforme en bouche de manque, doublement affamée, déchiquetant et dévorant aliments comme voisins. L'indistinction symbolique du repas, fut-il casse-croûte, s'inverse dans le silence de la distinction solitaire. Là où des

¹ Sur ce désir très fort de fusion impossible, rapportons cette remarque de J.M Frodon dans le *Cahier du Cinéma* de Décembre 2004 à propos de *Saraband* de Bergman : « Plus tard, quand le film déjà approche de sa fin (Scène 10), Johan entre dans la chambre d'amis où dort Marianne, puis obtient de son ancienne femme qu'ils se trouvent ensemble, nus, dans le lit trop étroit. Cela ne durera qu'une fraction de seconde, avant que Marianne n'éteigne la lumière, les plongeant dans la nuit des « derniers jours ». Durant cette fraction de seconde, là aussi je crois sans équivalent dans aucun art, advient un pur miracle de mise en scène, comme si toute l'œuvre immense de Bergman n'avait fait que converger vers ce point minuscule où se fondent le grotesque et le tragique. Pendant cet instant advient que lui et elle soient à la fois amant et amante, mère et fils, mari et femme, frère et sœur, et simultanément que se manifeste l'impossibilité, l'absurdité de cette abolition de la partition fondatrice de la vie hors du Paradis (qui n'existe pas). Moins d'une seconde, l'éternité, toute la terreur des hommes, un rire. »

processus se liaient, se fabriquent dans la répétition du « délien », dans la réduction à l'utilitaire, des séparations multiples, détricotant le processus de liaisons. Ce refoulement du « marais vital » par des acte « séparatoires » pourrait bien expliquer ces retours féroces, violents vers une *indistinction de meute, de clan, tribu, de communautarisme, ou d'asservissement* d'autrui. C'est un des sens possibles de l'horrible mariage et festin des princes de la république de *Salò* de Pasolini. Cette fusion par négation des distinctions est un enfer comme le prouve chaque totalitarisme, privé ou public. Le nazisme où la bouche de chaque allemand ne fut plus que le miroir de la bouche du Führer, réduisant chacun aux mêmes chants, mêmes paroles, mêmes accents frénétiques, hystériques et haineux, fut l'exemple d'une indistinction inversée par fusion obligée au Même. Ce Même, nous le retrouvons dans un autre totalitarisme décrit par René Nicolas Ehni à propos d'un livre de l'instituteur Bopp pendant l'occupation nazie¹ : « Je baguenaude et bagatellise car j'ai en vue que présentement nous sommes aussi les victimes d'un totalitarisme qui, réduisant l'espace qui nous sépare les uns des autres, fait de nous un gigantesque bonhomme de Christkindelmarkt. » Du lien défait recrée à toute force du lien, mais inversé, souvent. Nous voulons signifier par là qu'une société nazie rompant des liens qui unissaient diverses strates de la société allemande, crût pouvoir recréer du lien dans une fusion du peuple allemand autour d'un rêve de Grande Allemagne lavant dans la conquête et le génocide son humiliation passée. Le pore lieur de la bouche, délié, réclame, affamé, son lien, mord le sein qui le nourrissait, mord l'Autre pour l'avaler, le fusionner en lui, de gré ou de force. La bouche prédatrice et solitaire n'est qu'un cri d'affamé qui tue pour se baigner dans un marais de sang d'indistinction perdue... L'Allemagne devait ainsi renaître, pure et rassemblée. La particularité du « pore totalitaire » est de lier (liens d'asservissement) dans l'indistinction prédatrice et négatrice des altérités. Lier pour être l'icône des autres, le pore de tous, ce « tous » réduit au mutisme ou à la répétition du Même. C'est une tâche ardue de se construire des ligatures non « séparatoires », travail collectif fragile dans l'ambiance guerrière du libéralisme, travail hasardeux qui ne se commande jamais². C'en est un autre de lier et se lier une population au tyran. Deux indistinctions aussi dissemblables... pour une seule nostalgie.

¹ Chronique dans Les Saisons d'Alsace, Hiver 2004, p. 124-125.

² Patrice Francesci, président de la société des explorateurs français, parlant sur une radio, notait le bonheur de voir des peuples amazoniens en territoire Colombien, qui avaient réussi à s'entendre pour gouverner leur vaste territoire, sans police, ni armée, absorbant la modernité tout en préservant et luttant pour préserver leur culture. (16.12. 2004)

Polymorphe, le pore de la bouche lie matière et symbole, matière et émotions, affectivité, paroles, saveurs. Polymorphisme encore dans cette oscillation perpétuelle entre l'avalement fusionnel et la prédation, le cannibalisme du monstre que nous sommes potentiellement et pouvons toujours devenir à tout instant. Entre sucer le sein, le caresser de la bouche et le mordre, lui intimer son lait comme son contact, très tôt s'annoncent et s'énoncent la richesse et la réversibilité des passages en bouche. La porosité complexe de la bouche qui mange, se construit autant qu'elle peut se détruire et détruire. S'est-elle en partie construite au cours des millénaires, inscrivant génétiquement ces ligatures nombreuses ?

Nous n'en avons pas fini pour autant avec la bouche puisqu'elle est aussi la bouche qui baise, comme bouche qui parle, chante, crie. La langue qui pousse les aliments sur les dents, les goûte, les envoie dans l'œsophage, devient avec les lèvres, la langue qui jute et baigne celle de l'être aimé. Dans la bouche se fait et se reconstitue le marais primordial dans une première fusion bien avant que soit possible ou autorisée la fusion des sexes. L'un précède l'autre, l'un accompagne l'autre, l'un appelle l'autre comme en des vases communicants : porosité circulatoire. Le pore de la bouche prend part aux échanges amoureux¹ : passages entre deux altérités, enchaînement d'ouvertures dont chacune a son importance et interagit avec les suivantes ou les autres. Sa porosité s'inscrit dans un processus intime puisqu'elle se fait par la ligature de deux langues, de deux muqueuses, ce qui comme le sexe offre la peau de la peau, uniques organes à le faire. L'enlacement des langues crée, de deux bouches, une seule cavité où circulent les appendices charnus et hypersensibles dans les eaux tièdes de la salive. Ici la symbiose ne se déplace pas, ne se symbolise pas, (comme dans le repas) mais se fait, dans un processus complexe d'approches, de toucher, de regards et de paroles jusqu'à l'effacement de celles-ci dans le silence. Dans cette porosité plus directe où deux pores s'accolent par l'intermédiaire des lèvres, l'instrument du passage des aliments comme de la formation des sons, trouve en lui-même sa propre finalité. L'instrument de passage de l'un jouit de l'instrument de passage de l'autre en vue certes d'une fusion plus globale des deux êtres. Nous pourrions presque parler d'auto-porosité si elle n'ouvrait sur un échange plus large des affects et des corps. Ce que fait la bouche dans son accolement tendre ou passionnel, le corps, en son tressaillement, le poursuit. « Cette intrusion de la bouche dans l'univers sexuel est le signe aussi de l'hominidé. Alors qu'elle peut sembler

¹ Claude Olievenstein, op. cit., p. 188, parle de la fellation comme d'une invention d'homme pour « être plus près de l'instinct pour l'être également de la jouissance ».

répugnante, elle témoigne de la domestication de la part animale de chacun de nous. Outre son rôle principal de donner et de recevoir du plaisir, la bouche devient la roue de secours des défaillances d'une cérébralité trop malade, trop névrosée pour que le sujet reste simple dans ses désirs ou sa jouissance¹ ». Dans l'indistinction du marais des langues enlacées et des corps qui s'amollissent, se liquéfient, une circulation s'établit sans mots entre deux êtres, de façon plus directe, sensitive ; une circulation se rétablit dans le corps du sujet.

Dans cette bouche mangeuse et baiseuse qui « refabrique » du marais comme condition de vie et de survie, comme condition de construction de soi quelque chose d'unique sort cette fois : des sons que la langue *lie*, articule avec les dents et les lèvres. Claude Olievenstein nous prévient du danger à surdéterminer le langage :

« Il n'y a pas de paroles sans silence, ni même sans mots qui manquent, situant le langage à sa vraie place : il est beaucoup, mais il n'est pas tout. Il nous faut absolument retrouver ce « pas tout » qui fait le poids des choses... retrouver l'homme dans sa totalité, là où il sait mordre plutôt que parler... Tout le monde pense au sens, peu pense consciemment le son... La France républicaine, égalitaire, a essayé d'écraser le son sous celui, étourdissant de la Marseillaise unanimiste, elle n'empêche pas l'accent du Gers d'être différent de celui de Lille²... »

Par le pore de la bouche sortent des sons modulés, des rythmes singuliers à chaque être, chaque région, chaque peuplade. Ces sons charment, irritent, envoûtent, informent. Il y a presque autant de sonorités que de situations. Il y a les situations rituelles, officielles, les situations collectives dont les métiers qui génèrent chants et cris appropriés aux efforts³, les situations individuelles, les situations d'intimité et toute la gamme des situations de l'affect. Les sons parlent, en dépit du sens des paroles, d'abord à notre affectif selon la tonalité émise. La parole, par ses sonorités, peut se faire lieuse, liquide, douce ou hachée et terrifiante comme celle entendue sur des documentaires, du Führer ou toute proportion gardée chez tout dictateur et parfois chez des patrons, élus, pédagogues, pères (mais aussi des femmes autoritaires- ça existe !-) : parole broyeuse. Il y a des paroles ouvreuses, lieuses et des paroles qui tranchent, coupent, cadencent en

¹ *Ibidem.*, p.195.

² *Ibidem.*, p. 176

³ Le Chant du Monde a édité un coffret sur les cris, chants selon les métiers, les peuples. On peut ainsi entendre un paysan poitevin lors d'un labour avec ses bêtes, comme on entendra des chœurs balinais ou jeux d'Inuits. Dario Fo dans son ouvrage, *Le gai savoir de l'acteur*, mentionne également les chants issus de la rythmique gestuelle de certains métiers, p. 55 et suivantes, L'Arche, 1990.

dépit de leur velouté. Nos paroles, en leur matérialité sonore, parlent d'abord de nous. C'est ce que souligne Françoise Parfait¹ à propos de l'intérêt du vidéaste Gary Hill pour le corps et sa parole : expression d'une pensée passant par toute une série de matérialité corporelle et corpusculaire d'ondes vibratoires dans les cavités du corps ; sonorités, sons qui « sortis », créent des espaces, autres cavités. « C'est le son, et en l'occurrence la voix, qui dynamise le cadre (le visage ?) et lui attribue ainsi une profondeur réelle². Elle cite Serge Daney définissant ainsi la voix à la façon d'un Artaud : « la voix en tant qu'elle sort de la bouche ; jet, déjection, déchet ; un de ces objets que le corps expulse³ ». Cette expulsion, Gary Hill tentera de la filmer cadrant des lèvres qui rappellent *Solo* de Samuel Beckett indiquant qu'on ne voit que des lèvres géantes qui bougent en l'acte de profération tandis que Castellucci, dans son *Jules César*, débute la pièce par une vidéo de l'intérieur de la cavité buccale⁴, puis l'organe du larynx et enfin les muscles des cordes vocales⁵. Ces descentes buccales ne sont pas innocentes. Faire débiter le théâtre par cette expectoration en cette autre cavité, lieu si vide, si hybride, tressé en tant de plans, dit par où s'origine la chose théâtrale, là, dans ce marais de bouche loin des dissertations cérébrales où les mots font le beau, oubliant leur nature tricoteuse, glaireuse. La cavité théâtrale s'inscrit dans ce trou de tous les croisements.

Nos paroles disent notre histoire intime, elles disent notre organicité telle qu'elle s'est construite avec ses cloisonnements, ses dualismes ou ses circulations ; elles disent notre statut social, notre âge, nos ouvertures, nos fermetures, nos désirs, nos tensions. Elles racontent notre propre histoire d'*Homo Erectus* accédant à la parole : ce qui ne fut rien moins qu'évident. Il y a près de deux millions d'années⁶, les hominés avec *Homo Ergaster* en Afrique de l'est, voient en eux des transformations profondes qui annoncent l'homme moderne et autoriseront la parole : réduction considérable de l'appareil masticateur, fin des « mégadontes », dentition faite pour broyer des nourritures coriaces.

¹ Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, dans la section : *La voix, le grain de la voix, la langue et ses balbutiements*, p. 213 et suivantes, édition du Regard, 2001.

² *Ibidem.*, p. 214.

³ *Ibidem.*, p. 214 et pour Serge Daney, *L'orgue et l'aspirateur*, Cahier du Cinéma n° 278-279, août-septembre, 1977.

⁴ Il m'est arrivé par hasard de rencontrer un jeune marquis de la pensée, donné comme brillant sujet qui s'offusqua dans un débat de cette endoscopie Castellucienne : c'était proprement « répugnant »... et pourtant politiquement juste. Pour ma part, après avoir torché trois gamins, je cherche encore en quoi le corps répugne, voilà une répugnance très politique qui plairait à J.L.G qui prenait un malin plaisir à épingle les contradictions. Cette répugnance plairait aux marchands Henkel, Unilever, Coca Cola et publicistes. Frétilions ensemble sur l'emballage ! Je doute que cette politique là, plaise tellement aux Castellucci, eux qui ne cessent, en chacune de leurs œuvres, de croiser leur tissage avec le corps souterrain, le corps biologique, le corps circulant, le corps loin du corps marchand, le corps du monde vivant bactérien.

⁵ *Ibidem.*, voir à ce propos sa section sur *le corps intime et les figures de pénétration*, p 210 et suivantes.

⁶ Informations dues aux ouvrages de Pascal Picq, *Les origines de l'Homme*, 1999, Tallandier et Yves Coppens, *L'odyssée de l'espèce*, Epa-Hachette, 2003.

La face passe de 45 % à 30 % et la boîte crânienne se développe entraînant un meilleur équilibre au sommet de la colonne vertébrale avec une régression des muscles de la nuque. On constate avec le successeur *Homo Erectus*, une descente du larynx.

« L'homme est le seul vertébré à avoir un larynx en position basse. Cette particularité permet, avec la mise en place des cordes vocales, l'installation d'une sorte de caisse de résonance entre celles-ci et la bouche. Grâce à l'approfondissement et la réduction de l'os mandibulaire situé derrière les incisives, l'espace disponible offre une plus grande mobilité de la langue. De plus, le nouveau mode de refroidissement du corps par transpiration (disparition de la posture de quadrupédie au profit de la bipédie réduisant les surfaces d'exposition au soleil, réduction de la toison retenant la chaleur et création des glandes sudoripares)¹ entraîne chez l'homme, la disparition du halètement. Et cela autorise la régulation de la respiration humaine, indépendamment de la température extérieure. C'est là l'une des caractéristiques de l'Homme, les plus importantes, qui constitue l'une des conditions nécessaires à la production du langage articulé. Car ce dernier requiert un contrôle total du souffle² ».

Dans la boîte crânienne fortement modifiée, se décèlent les aires de Broca et de Wernicke qui jouent un rôle essentiel dans la compréhension et la formulation du langage.

Ainsi l'homme qui quitte les arbres pour se protéger, s'aventure dans la savane, devient un marcheur, un homme respirant, mangeant et régulant sa température tout autrement ; cet homme deviendra un locuteur, liant à sa capacité de respiration, mastication, celle d'émettre et d'articuler des sons (phonèmes) en mots (morphèmes) et en phrases. C'est ce qu'en linguistique on appelle la « double articulation³ ».

« Le mystère est là, dans le lien⁴ ».

¹ Picq, op. cit., p. 103 : Un bon système de régulation thermique. Je ne mentionne que l'essentiel.

² Y.Coppens, op. cit., p.86.

³ Picq, op. cit., p.109 : « Le langage est un système de communication basé sur des symboles vocaux rendus compréhensibles grâce à une grammaire. Il fonctionne selon une double articulation qui élabore les structures des phrases indépendamment des mots contenus (aire de Broca), et qui donne à ces phrases une signification qui dépasse celle des mots utilisés (aire de Wernicke).

⁴ Op. cit., p.184

Par le pore de la bouche, l'acteur, le poète, « le porteur de paroles » selon le mot des Indiens - celui qui met en bouche les propos d'un autre dans la cavité du théâtre -, lie un instant les êtres qui écoutent, les liquéfient par des sonorités et des images, des rythmes, des résonances qui parlent d'invisible. Chez Molière on dit qu'on veut ainsi *aboucher* des personnes quand on veut qu'elles se rencontrent, se rapprochent, négocient, *prennent langue*. Par la parole, l'homo sapiens rentre « dedans sa bouche » des êtres qu'il ne peut pas manger. Il les régurgite avec des ombres : ce sont déjà nos personnages de contes, théâtre. Guyotat parle de son œuvre *Progénitures* comme étant du théâtre : « ... c'est de la parole en actes, de la parole exclusivement ; c'est une manière très directe, très immédiate, de rompre l'isolement, de se mettre du « monde » autour, tout près, tout contre¹ ». La parole se salive de faims, de désirs ou de sang. La parole neutre, objective n'existe nulle part car toujours elle sort d'un corps désirant, imaginant, vivant, historié. La parole se glaise et se « mallée » en bouche comme une poterie dans les mains du potier. La parole du théâtre garde quelque chose de l'eau de la salive comme des eaux primordiales, moins par l'évocation directe des eaux comme chez Shakespeare ou dans *Le massacre à Paris* de Patrice Chéreau, que dans son processus générateur, sa puissance vitale, sa force mouvante, sa capacité à mouvoir, ébranler et renverser même les murs les plus solides ! Outre que les paroles font mouiller la chemise de celui qui les a en bouche, outre les pleurs de rire ou de larmes qu'elles provoquent, ne sont-elles pas comme flots et marécages du fond des âges, comme ces ondes qui provoquent des raz de marée aussi spectaculaires que catastrophiques ? Ne sont-elles pas tumultueuses, dévastatrices, ruisselantes ou inondantes, provoquant la confusion des sentiments et de la raison ? La bouche de théâtre semble avoir la capacité comme le marais primordial, de *lier* des entités séparées, opérer des métamorphoses, des précipitations. Chez les spectateurs la bouche fait de même, telle « ces poètes archaïques » qu'un Philippe Dauchez fit connaître à un certain Nicolas Roméas qui en raconte l'aventure² : dans un hôpital psychiatrique à Bamako un jeune homme fut enfermé pour avoir tué sa nièce dans un accès de démence ; les diseurs, chanteurs, musiciens ont envahi la pièce vide et blanche où fut amené l'assassin coupé de la communauté ;

« ils ont chanté, psalmodié, déclamé, proféré l'histoire de ce coin d'Afrique sahéenne où naquit ce garçon, puis de son village, puis de sa famille, puis de son histoire à lui, un chant d'une grande beauté et nous chantions aussi quand ça nous

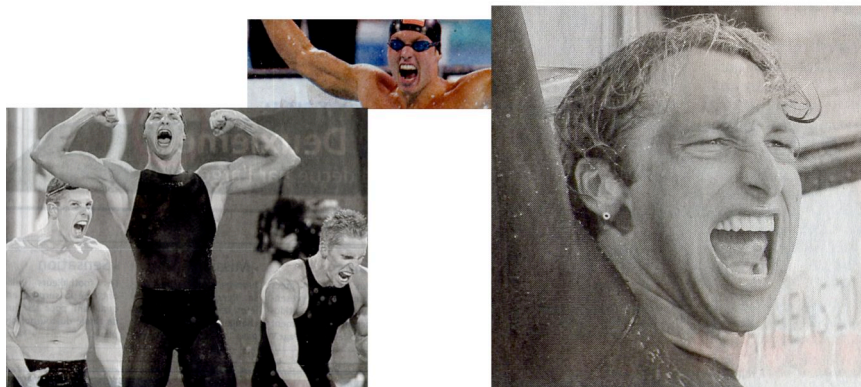
¹ Pierre Guyotat, *Explications*, p. 38, Éditions Léo Scheer, 2000.

² Nicolas Roméas, *Le jeu de l'être*, p.50-52, Collection Hors champ, Cassandre, 2004.

était demandé. Et dans le chant, ils se sont adressés à lui, celui que les Blancs appellent fou, et dans le chant, il leur a répondu, et dans le chant il est venu, dans le groupe, plus exclu du tout. »

Par la bouche, le corps semble faire sourdre et modeler des sons mêlés d'eau et d'air, des « coagulats », des chymes à bouillons, toute une gamme de bouillies et de liquides que fabrique notre corps quotidiennement. Par la bouche « l'enfant s'éloigne du monde des perceptions immédiates pour habiter progressivement celui des représentations de son passé et de son avenir » nous dit Boris Cyrulnik. « Dès qu'un enfant parle, son monde se métamorphose ». Les traumas de toute existence se « métamorphosent » par les mots, trouvant en partie en eux la représentation, du coup, sa mise en distance. Comment les ondes du choc mises en mémoire en tout le corps, trouveront-elles leur chemin respiratoire, leur rythme, façonnage, expression la plus organique face à un corpus de langue, de formatages qui peuvent les en éloigner ? Murmures, bafouillements, heurts, syncopes et gargouillis qui des amoureux, qui des stressés, traumatisés, blessés, exclus, la bouche retisse et glaise des relations rompues comme pour d'autres des insinuations dévastatrices ou à l'autre bout et tout à fait opposés, les vagues terribles des hurlements et jappements rauques des tyrans ou militaires dont toute victime se souvient à jamais. Mais il y a aussi une indistinction des hurlements du stade, ces « formes d'hystérie collective » comme nous l'avons déjà dit. Claude Olievenstein parle à propos de dictature de bouche qui « s'hystérise, se cambre, se tord, s'ouvre hurlante, instrument fascinant d'une folie incontrôlée, incontrôlable, véritable exposition d'émotions perverses où la douleur souvent rencontre le plaisir¹ ». Il n'est que de voir les photos des cris des vainqueurs dont nous avons déjà parlés.

¹ *Ibidem.*, p.179.



Cris de victoire aux jeux olympiques d'Athènes, 2004. Doc Le Monde.

Dans la bouche se rencontrent ou ne se rencontrent pas, les rythmes organiques de notre corps singulier avec une pensée, avec des désirs. La langue vibre et lie ces « ondes », ce qui vient d'ailleurs que d'elle-même comme en une petite cavité théâtrale¹. Ici se jouent des drames et des comédies, ici s'énonce ce qui vient des dessous, comme du grill ou des coulisses de notre vie. Ici, de l'affect, de la matière vivante, du sens se lient et se marient pour le meilleur comme pour le pire. L'un comme l'autre, passe dans la parole qui sort et se fait entendre. L'un comme l'autre passe dans le silence doux amer de la mélancolie² et du silence : tout ce qui n'est pas dit, ne peut se dire, n'arrive pas à être dit mais qui parle, énigmatique. La bouche se fait le pore d'un trop plein, d'une infinitude, qui ne trouve pas les procédures (les mots et son organisation, le ton) pour passer de l'intérieur du moi cellulaire à l'extérieur pour aller à la rencontre de l'altérité. Les pressions, peurs réelles ou imaginaires, le formatage social, les marques de l'enfance, closent le pore de la bouche condamnée à se taire ou refusant de livrer ce que son porteur sait.

Ce silence, cette parole double, sonore, des cavités et circulations à jamais énigmatiques de nous-mêmes, la bouche les lie et les livre **avec** ; avec le regard, avec le

¹ Castellucci dans son *Jules César*, montrait dans l'antre de la scène, une vidéo de l'appareil phonatoire au travail.

² *Ibidem.*, p.184 Claude Olievenstein évoque la mélancolie à propos d'un lied de Heinrich Heine et du lien de l'imaginaire et de la bouche.

toucher ou la distance, avec une posture. Rien ne s'énonce en dehors du corps ; la parole castrée d'un énarque, d'un grand bourgeois qui remue à peine les lèvres en parlant, d'une manipulatrice assoiffée de pouvoir, d'une incapacité à affronter la réalité ou sortir d'un réseau de compromis crie sa posture ou son imposture, son statut et sa statue. Ce pore-là ne sait pas taire, ni vivre solitaire. La bouche forge des sons articulés dans l'image que donne le locuteur de son regard comme de sa posture. Peut-être l'ont-ils même précédé ? C'est là une des plus grandes difficultés pour l'acteur, surtout l'acteur qui cantonne son jeu au discours et à la rhétorique ou aux petits jeux psychologisant de son visage, de ses mains. La bouche se plaît à dire dans un corps bavard de sa langue à lui. « Ce n'est pas pour rien si ce sont les grands dramaturges comme Shakespeare, et les poètes, qui font revivre, ressentir, l'éternité des sentiments d'un Roméo ou d'une Juliette. Ils obligent la bouche à n'être qu'un avec le corps¹ ».

La bouche lieuse de sons, aime à se muscler dans la totalité du corps, comme plongeant des racines, tirant les pieds jusqu'aux yeux, des ondulations et déplacements subtils des centres de gravité, des sèves pour ses mots. La bouche qui parle du souffle vibratoire trouve en la contraction des muscles de l'abdomen pour jouer du diaphragme comme d'un piston expulsant l'air des poumons, un sûr allié dans la bouche opposée de l'anus. Cette association heurtera le lecteur, mais rappelons que de l'une à l'autre une même muqueuse s'étend, les relie, et que ce que l'une prend, l'autre l'expulse faisant place nette pour de nouvelles entrées. Yoshi Oida ouvre son ouvrage *L'acteur invisible* par *Commencement* et de suite *Nettoyer*. Mais c'est un nettoyage large qui procède des soins qu'on donne au corps, d'une attention qu'on porte aux parties de son corps. Que nettoie-t-on ? Les neuf trous dont l'anus. Dans les arts martiaux comme au théâtre Nô, on apprend à serrer l'anus au cours du travail :

« Cette zone est un point d'entrée dans le corps pour l'énergie... Dans une vieille peinture chinoise taoïste représentant une personne assise, à côté de la base de la colonne vertébrale, on peut voir une roue à eau. La roue ressemble à une grande roue de foire, avec ses seaux vides qui descendent, plongent dans la rivière, et remontent remplis d'eau. Là, l'eau symbolise l'énergie physique qui s'élève le long de la colonne vertébrale, suscite le bien-être intérieur² ».

¹ Olivenstein, op cit., p. 181.

² Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, p. 28-29, Actes Sud, 1998.

Reliés, bouche et anus, l'eau ne remonterait-elle pas le conduit qui les relie et ne ferait-elle pas de la bouche une parole remplie d'énergie alors que séparés, ils semblent se confondre, se contaminer ¹ ? Il suffit, en tant qu'acteur, d'en faire l'expérience. En serrant l'anus, la contraction abdominale qui provoque la remontée brusque du diaphragme et partant l'expulsion du son, donne une parole nette et vigoureuse. La bouche qui s'ouvre pour la parole trouve en la « bouche » close de l'anus une forte assise. Simple phénomène physique. La fuite d'air n'a qu'une seule issue et le diaphragme qui expulse trouve en l'anus contracté un appui non un sable mouvant, redoublant ainsi sa force de percussion, d'expulsion du souffle.

Alliés, espions, traîtres, les mots du corps agissent et font leurs paroles en accord ou non avec celles entendues de la bouche. Qui génère qui ? N'est-il pas souvent plus utile et fort amusant d'entendre le corps qui porte la bouche qui parle, que de regarder bouche et yeux ? N'y a-t-il pas simplisme à croire que la parole ne sort que de la bouche ? La parole est comme un delta puissant qui cherche une sortie à ses courants. Le bégaiement de l'un augmente l'autre comme le sourd-muet rend son corps habile à exprimer ce flot d'envie, de besoin, de manque à dire. Entendre, écouter, n'est-ce pas entendre ce — fleuve à dire — dans la totalité des liaisons de ses bouches entre elles ?

c. De la bouche à l'épithélium intestinal.

L'homme humide, l'homme poreux l'est fondamentalement dans toute sa partie nutritionnelle de la bouche à l'anus. Après avoir vu la bouche, nous privilégions la partie clef : la paroi intestinale. Voilà un moment extraordinaire de passage : acte II. Entre deux paroles, la bouche mâche et envoie en digestion ce qui fut goûté, mêlé aux plaisirs des mots et des yeux si ce n'est celui du toucher. Moment secret à l'abri de toute volonté, de tout regard. L'être vivant assure sans que nous ayons pris nulle décision, le processus digestif déjà en amont au niveau de l'estomac et probablement à celui de la faim elle-même. Ce qui était extérieur à l'homme, ce qui a subi lors de la cuisine des hommes une « première » transformation² puis une seconde avec l'ingestion, la mastication et digestion stomacale, va, au niveau de l'intestin grêle, sur deux mètres, pénétrer la membrane de la paroi intestinale, pour nourrir le corps. Autrement dit, la pomme de

¹ On peut dire sans trop se tromper, que compte tenu des propos orduriers, violents, nauséabonds, que sort bien souvent l'homme, la bouche se confond parfois avec l'anus, ne ferait même qu'un.

² Ce n'est pas tout à fait exact pour la culture et l'élevage : plantes et animaux ne sont pas bruts, ni sauvages mais en quelque sorte préparés, bonifiés pour notre consommation, ou... pour des rendements lucratifs.

reINETTE, la cuisse du poulet de Bresse, la ratte de l'île de Ré, le morceau de pain, chacun bien distinct, au goût bien défini, selon les variétés, espèces, lieu d'élevage et production, vont après transformation culinaire puis de la bouche, l'estomac, se retrouver méconnaissables en un liquide saumâtre et tiède (le chyme) sous l'action des sucs gastriques, biliaires, pancréatiques, réduits à l'état de chaînes protéiques plus ou moins complexes. Ce qui était distinct devient indistinct du moins quant à sa forme originaires de plante, d'animal, de produit de cuisson.

Le physiologue¹ le note ainsi :

Dans le tractus gastro-intestinal ou tube digestif, qui est la ligne de démarcation entre le milieu externe et le milieu interne, la nourriture est digérée afin de *passer*² dans le milieu interne. Les aliments sont déglutis, mixés, scindés par la musculature du tube digestif en petites particules (digestion) lesquelles sont absorbées à travers la muqueuse intestinale (absorption) et *passent* dans la lymphe et le sang portal. L'absorption s'effectue par diffusion, au moyen de transporteurs et par endocytose³

Qu'avons-nous ? Il ne reste plus que des déchets fibreux, de l'eau pour une part importante, des molécules bien distinctes, mais réduites au maximum, de lipides, de protides, cholestérol, glucose, amidon, diverses vitamines, et des bactéries en nombre : 10¹⁰ à 10¹² par ml du contenu intestinal. Nous retrouvons notre soupe originaires. Mais si tout prend du temps, rien ne stagne. Il s'agit ici avant tout, pour la membrane, d'absorber, de faire passer les nutriments de l'autre côté. Il s'agit de passage, passage hautement régulé, accompagné, programmé dès la sécrétion de la salive. Il y a comme une attente de la part des divers organes de la digestion, une attente et une mise en alerte et une étroite collaboration. La contrariété de l'un contrarie les processus des autres. En mangeant « comme une poubelle », qui plus est dans le bruit et l'agitation, la digestion pourrait bien s'en trouver affectée. Le stress, l'anxiété, chacun le sait, contribue à l'ulcération de l'estomac. L'être vivant réclame que nous prenions soin de lui, autrement dit, que nous écoutions ce qu'il nous dit. Le processus membranaire de la digestion, qui, nous l'avons évoqué, nécessite tant de sécrétions et de dispositions, aime la lenteur et la quiétude des marais. Le passage reste un moment à risques, une entreprise délicate, complexe. S'il y a, dans l'être vivant, des processus d'une rapidité foudroyante, il semble que tout ce qui concerne les passages, soit dans le régime d'une temporalité longue.

¹ S. Silbergal, auteur cité.

² Souligné par moi.

³ Op. cit., p. 200

Temporalité longue et accroissement des processus coopératifs. Boris Cyrulnik le signale abondamment pour un processus autrement complexe, celui du développement de l'enfant intra-utérin : il parle « d'interactions du bébé avec sa mère », « au gré du développement des canaux de communication sensoriels : toucher... dès la septième semaine, goût et odorat... dès la onzième, son... à la vingt-quatrième... il sait même traiter quelques problèmes perceptuels... bien avant sa naissance le bébé n'est plus dans sa mère, il est avec sa mère¹ ». L'enfant de « biologie génétique, moléculaire et comportementale est modelé par les pressions du milieu qui sont une autre forme de biologie. Mais cette biologie-là vient des autres êtres humains, ceux qui nous entourent. Et leurs comportements adressés à l'enfant constituent une sorte de biologie périphérique, une sensorialité matérielle qui dispose autour du petit quelques tuteurs le long duquel il aura à se développer² ». On trouvera réducteur et osé d'établir une liaison avec la digestion, mais il nous semble qu'il serait erroné de l'extraire des composantes environnementales et temporelles. La complexité de l'enfantement, infiniment plus complexe, à une tout autre échelle donne en réduction une bonne approche du processus digestif extrêmement dépendant de multiples facteurs internes et externes, ce qu'il nomme fort à propos « biologie périphérique ». Combien d'enfants se plaignent de maux de ventre dont chacun sait qu'ils sont l'expression de relations complexes ? Estomac et intestins, en cas de stress, sont aux premières loges pour traduire émotions, tensions, nervosité, anxiété. Autrefois les médecins consultaient les selles. Le tabou a englouti cette visible et lisible expression.

À l'abri, en retrait sous les poumons et l'estomac, porté par le « panier » du bassin, protégé par une série d'enveloppes : peau, muscles abdominaux, se love le serpent des intestins. Pour que « cela passe », la nature a conçu une paroi incroyable : elle l'a dotée de milliers de plis, un peu comme une serviette-éponge froissée, chaque pli étant recouvert de *villosités* soit des millions de « doigts » « de 1 à 3 μm de longueur et 0,1 μm d'épaisseur. À leur tour ces microvillosités qui bougent et oscillent elles-mêmes puisqu'elles sont musclées (« muscle lisse qui permet d'allonger ou raccourcir la villosité en alternance³ »), sont surmontées chacune d'une touffe de filaments ramifiés à leur tour - troisième niveau -, étant recouverts d'un revêtement fait de reliefs minuscules, le

¹ Boris Cyrulnik, op.cit., p. 51-53

² *Ibidem.*, p. 49.

³ Marrieb, op.cit., p. 794.

gloycocalyx. Chacun de ces reliefs n'a que quelques angströms de longueur¹ » comme nous le montre la figure 24.20 de Marrieb, multipliant de façon fantastique la surface qui baigne dans le chyme : celle-ci passe ainsi à 200 m², soit l'équivalent, selon Marrieb², de la surface d'une maison de deux étages ! Mais Francis Hallé nous met en garde contre cette mesure qualifiée d'inadaptée : « Comme pour les plantes, il semble prématuré de tenter une quantification de cette surface... il faudrait sans doute penser, entre bi et tridimensionnalité, en termes fractals (Jean-marc Lévy-Leblond, communication personnelle)³ ». Cette multiplication impressionnante (de 7 à 14 fois, la surface d'un tube lisse) montre toute l'importance accordée au **passage**, objectif premier de tout l'être vivant, totalement dépendant de ce principe et processus pour sa survie ; ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de protections immunitaires, des précautions multiples. Quoiqu'il en soit le phénomène de passage, est ici, manifeste, franc, massif, comme il le sera pour la respiration⁴. Le passage est au cœur de la vie, en ces deux fonctions respiratoires et digestives il est vraiment singulier pour ne pas dire symptomatique de ne pas le voir ou de le minorer.

Cette organisation du passage est extrêmement sophistiquée, comme on peut s'y attendre. Non seulement le chyme est un fluide en mouvement pour irriguer constamment les villosités mais celles-ci, nous l'avons dit, oscillent, bougent elles-mêmes puisqu'elles sont musclées : « muscle lisse qui permet d'allonger ou de raccourcir la villosité en alternance. Ces pulsations multiplient les surfaces de contact entre la villosité et le « bouillon » de nutriments contenu dans la lumière intestinale, augmentant le pouvoir d'absorption, amenant la lymphe dans les vaisseaux chylifères⁵ ». À l'intérieur de chaque villosité : un vaisseau chylifère qui est un capillaire lymphatique. Autour du vaisseau chylifère, comme une mantille, des capillaires sanguins. Tout cela reste un peu mystérieux et compliqué. Que se passe-t-il lorsqu'il y a absorption au niveau des villosités ?

¹ Francis Hallé, *Éloge de la plante, pour une nouvelle biologie*, p. 47, Points-Sciences, S161, Seuil, 1999.

² Marrieb, op. cit., p. 792 et suivantes.

³ Francis Hallé, *ibidem*.

⁴ Raison pour laquelle on pourrait, à propos de la présentation physiologique du corps humain comme des autres mammifères, voire de tout être vivant, parler de fonction immunitaire ou système immunitaire comme de fonction ou système de porosité, à parfaite égalité.

⁵ *Ibidem.*, p. 794.

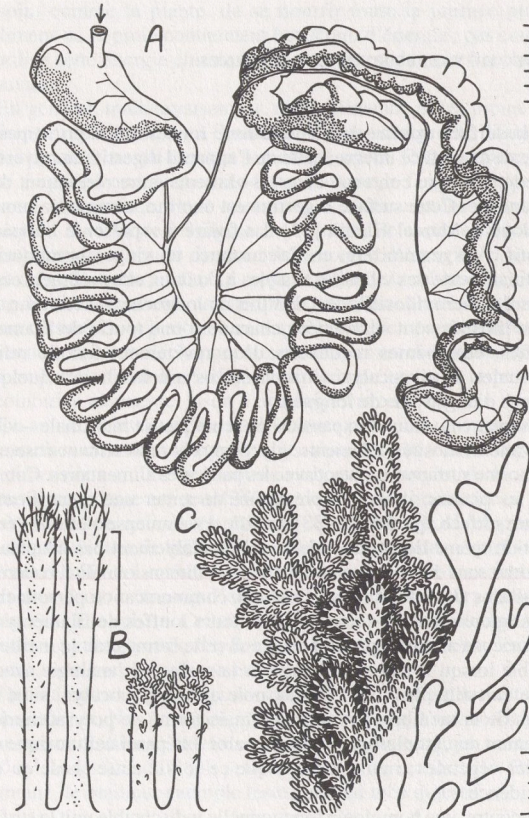


Fig. 5. Les surfaces digestives d'un animal. A. Le tractus intestinal du singe *Cercopithecus cephus*. L'échelle est de 5 cm. B. Les microvillosités qui couvrent la surface interne de l'intestin grêle. Chacune de ces microvillosités porte à son sommet une touffe de filaments ramifiés. L'échelle est de 1 μ m. C. L'extrémité d'une microvillosité. À droite, on voit les filaments ramifiés et, à gauche, leur revêtement (glycocalyx), formé de petits reliefs côte à côte. L'échelle est de 400 angströms [33, 34].

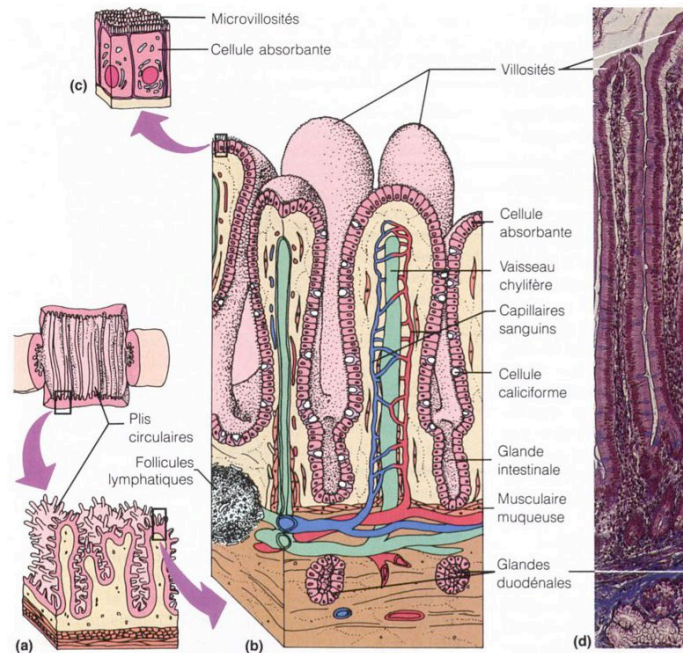


Figure 24.20 Modifications structurales de l'intestin grêle qui augmentent sa surface pour la digestion et l'absorption. (a) Agrandissement de quelques plis circulaires, montrant les villosités associées

en forme de doigt. (b) Diagramme de la structure d'une villosité. (c) Deux cellules absorbantes qui présentent des microvillosités sur leur face libre (luminale). (d) Photomicrographie de la muqueuse de l'intestin grêle,

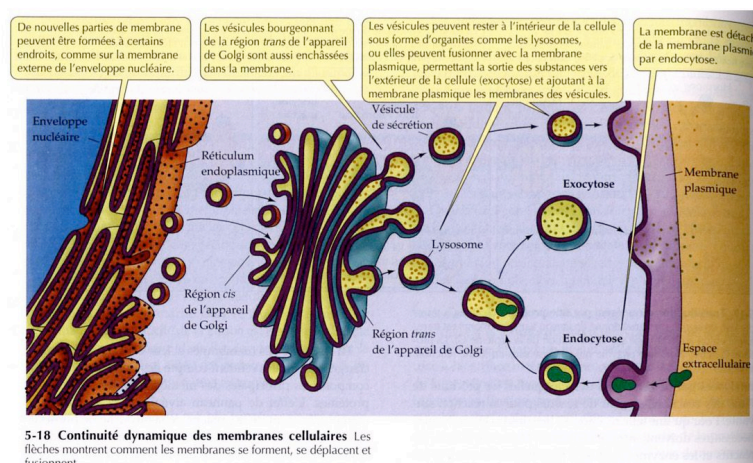
montrant la sous-muqueuse.

Il y a un premier passage par les cellules absorbantes, puis un deuxième passage vers les capillaires sanguins qui transporteront les molécules utiles pour nourrir l'ensemble des cellules. Il y a enfin un troisième passage vers le capillaire lymphatique. Chaque fois ce sont des passages de liquide à liquide, ce que les livres de physiologie anglais nomment « jus ». Il nous faut examiner sommairement l'ensemble des passages de ces « jus ».

Les muscles de l'intestin créent le mouvement du chyme dont nous avons parlé plus haut. « Le tube digestif reçoit quotidiennement jusqu'à 10 litres de nourriture, de liquide et de sécrétions diverses ; 0,5 à 1L atteint le gros intestin ¹ ». L'eau, on ne sera pas surpris, représente l'élément prépondérant du chyme puisque environ 9L d'eau sont absorbés quotidiennement par l'intestin grêle. 80 % des électrolytes et de l'eau, est absorbé ainsi. Entre les capillaires sanguins, le capillaire de la lymphe et le chyme s'interpose la paroi filtrante de la muqueuse épithéliale, ce qui signifie que toutes les cellules sont accolées les unes aux autres et que pour passer, les substances doivent, obligatoirement, passer à travers les cellules comme nous l'avons vu en biologie

¹ Marrieb, op.cit., p. 813.

moléculaire. Certaines molécules passeront directement, d'autres sont co-transportées, d'autres, dégradées avant d'être introduites par endocytose¹, (figure 5.18 du Monde du Vivant), certaines, rejoignent les capillaires, d'autres, trop grosses, passeront par le capillaire de la lymphe. Des amas lymphatiques veillent à l'immunité des parties internes compte tenu des risques importants. Des sécrétions antibactériennes à la base des villosités contribuent à l'efficacité de la barrière immunitaire. Cependant, l'absorption est la règle. Elle durera sur les deux mètres de 3 à 6 heures, le gros intestin récupérant, in fine, des vitamines pour le fonctionnement du foi et officiant, grâce à la fermentation due aux colonies bactériennes hébergées, (qu'une nourriture américaine « stérile » met en danger) pour dégrader certains glucides, former et évacuer les fèces.

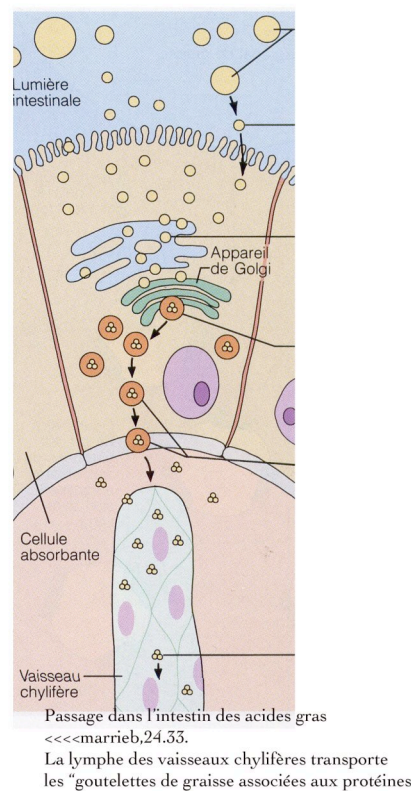


Les **glucides**, soit les amidons, féculents en partie dégradés par l'amylase salivaire, sous l'action des sucs pancréatiques, de ses enzymes, sont en moins de 10 minutes transformés en divers oligosaccharides et monosaccharides par les enzymes de la bordure en brosse de l'intestin grêle. Ainsi simplifiées, ces petites molécules, grâce aux transporteurs protéiques de la membrane plasmique de la cellule épithéliale, passent au travers de la cellule, puis dans le chorion de la villosité jusqu'aux capillaires sanguins. « Le processus de transport de ces glucides est couplé au transport des ions sodiums »² qui passent en même temps (co-transport).

¹ Endocytose, exocytose, nous avons abordé ces processus membranaires dans la partie de biologie moléculaire. Rappelons avec Marrié que l'endocytose est « le mécanisme de transport actif qui permet l'entrée des grosses particules dans la cellule. L'exocytose en permet la sortie. »

² *Ibidem.*, p. 813

L'ensemble des **protéines**, entièrement dégradées en acides aminés dès l'estomac par la pepsine puis en unités encore plus petites par la trypsine du pancréas, sont transportées au travers de la cellule par des transporteurs spécifiques à chaque acide aminé ; elles sont couplées au transport du sodium, mais en outre subissent dans leur traversée une transformation si elles sont rentrées en chaînes courtes. Enfin, elles rentrent dans les vaisseaux capillaires. Les capillaires quant à eux emportent, nous dit Campbell, les nutriments absorbés vers la veine porte hépatique, qui mène directement au foie à raison d'un litre par minute, puis après le filtre et transformations du foie, vers le cœur et les diverses parties du corps¹. Le problème est sensiblement le même pour les **vitamines, les lipides** (figure 24.33 Marrieb) à ceci près que les micelles des corps gras, trop grosses, ne peuvent être absorbées par les capillaires sanguins. C'est le circuit lymphatique qui le prend en charge, circuit dont nous rappelons ici qu'il draine le liquide interstitiel, transporte les lymphocytes chargés d'éliminer les corps étrangers et combattre les infections bactériennes, virales, via entre autres les ganglions et follicules de l'intestin grêle².



¹ Campbell, Biologie, chapitre 37, Nutrition chez les Animaux, p. 806

² Il ne s'agit naturellement pas ici des capillaires lymphatiques des villosités. Les follicules agissent pour la protection du milieu intestinal contre les bactéries tentées de passer la barrière intestinale. C'est évidemment une zone extrêmement sensible et dangereuse pour l'organisme

Ce circuit ramène au cœur ces eaux d'espaces intermédiaires entre les cellules qui assurent une continuité entre le sang et les cellules. En effet si nous prenons un muscle « les échanges de nutriments, de déchets et de gaz se déroulent entre le liquide interstitiel et le sang qui circule dans l'organisme... les pressions hydrostatiques et osmotiques s'exerçant dans les lits capillaires chassent le liquide hors du sang aux extrémités artérielles des capillaires et provoquent sa réabsorption partielle à leur extrémité veineuse. Le liquide non réabsorbé s'intègre au liquide interstitiel ainsi que des protéines plasmiques échappées de la circulation¹ ». Les capillaires lymphatiques sont extrêmement perméables.

Ainsi ce corps très humide traversé de circulation artérielle et veineuse, baigné de liquide interstitiel entre les cellules, les cellules et les capillaires, circulé de la lymphe aux cellules pour ainsi dire emplies d'eau, ingère des aliments contenant eux-mêmes de l'eau, les réduit en bouillie avec l'eau de la salive, l'eau ou vin bu, l'eau des sucs gastriques, biliaires, pancréatiques, pour en faire une soupe riche en toute sorte d'éléments nutritifs, mais réduits pour ainsi dire à leur plus simple expression comme au début de la vie sur Terre, pour pouvoir, à cet état proche de l'indistinction, traverser la membrane des cellules en bordure des villosités (les brush-border). Mieux, parallèlement à ce travail de réduction et d'indistinction, notre corps humide ou corps-marais, invente une paroi mobile grouillante de microvillosités remuant dans le chyme pour multiplier la surface d'absorption autant que les facteurs d'absorption et nourrir nos milliards de cellules toutes spécialisées, distinctes, assemblées et organisées en vue de constituer un animal vivant, complexe, unique, distinct. La porosité nutritionnelle s'avère double mouvement : ingestion d'une nécessaire distinction, fusion dans l'indistinction pour le passage et alimentation des cellules pour le maintien et la croissance de la distinction. Comme dans le corps égyptien, mais pas tout à fait comme ils l'imaginaient, il y a bien circulations ; il y a bien des infections possibles, mais pas que des fécès dans le colon ; il y a bien une manière de marais intérieur au corps humain et des mammifères, mais non divinisé ; il y a des passages au travers de la paroi intestinale qu'ils ne pouvaient supposer, mais qu'ils auraient probablement appréciés. Tout est ici inventé mis en œuvre pour que cela passe : chyme, mouvements, villosités, modes de traversée, réception. Le corps d'énergie, d'action, de productions multiples, se fait et se reconstitue dans un corps-marais, un corps liquide à l'endroit du processus nutritionnel et de digestion. Pour

¹ Marrieb, op. cit., p. 679, chapitre 21 : le système lymphatique.

recomposer ce corps de vitalité il faut décomposer au maximum pour s'associer, s'introduire, passer, traverser et recomposer des chaînes protéiques complexes jusqu'à des états complexes du vivant. Le processus nutritionnel est un *devenir marais* du corps au sens ou l'analyse Michael Succow, c'est-à-dire, un filtre qui fait passer ici les ingrédients dont le corps a besoin. C'est un devenir marais des nutriments par l'action du corps lui-même et c'est un devenir marais du corps dans le moment de sa digestion et dans sa localisation. Ce moment souffre peu d'autres activités du corps, tant il absorbe de l'énergie. C'est le moment de l'assoupissement, de la sieste ; le travail d'indistinction de la digestion, se double d'une plongée du corps dans l'indistinction du sommeil. L'inaction du corps externe cache un intense travail comme *une énergie basse*, invisible, liquide et lente à l'opposé de la force vitale juvénile qu'on pourrait nommer érectile où le corps fait la roue en quelque sorte. Le temps s'étire et rêve à l'endroit des marécages. Il semble que tout s'y ralentit, paresse après la frénésie de la chasse, ses épreuves, son temps rapide tout en alerte, tension. Ne nous y trompons pas, ce temps d'apparente torpeur à la surface du delta où le fleuve semble s'enliser, s'assoupir ; cette quiétude, cette lenteur se double d'une activité intense. C'est *l'immobilité de mobilité* sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir à propos du théâtre membranaire. Le ventre n'est-il pas le siège des émotions¹ autant que celui du *hara*, centre d'énergie du corps pour le théâtre Nô et les arts martiaux ?

Après ce temps rapide, c'est ce devenir marais qui permet le transfert d'énergie du soleil à la photosynthèse², de celle-ci aux animaux qui ingèrent ces plantes et de ces animaux à nous-mêmes qui les consommons³. Paraphrasant Campbell, nous dirions que les animaux et nous-mêmes tirons notre énergie «de l'ATP produit par l'oxydation de macromolécules, c'est-à-dire les glucides, les lipides et les protéines qui composent la majeure partie du régime alimentaire de la plupart des animaux. Les monomères de n'importe laquelle de ces substances peuvent servir à alimenter la respiration

¹ Cela ne nous renseigne pas beaucoup sur son pourquoi ? Fragilité des viscères ou /et fragilité due au phénomène complexe du passage ? Voir les maux de ventre des enfants, les expressions comme « avoir du cœur au ventre », « cela me fait mal au ventre » en parlant d'une situation attristante.

² Campbell, Biologie : « L'énergie entrée dans les chloroplastes sous forme de lumière solaire se trouve emmagasinée sous forme d'énergie chimique dans des composés organiques » tel le glucide.

³ Rappelons que « les Plantes fabriquent plus de matière organique qu'elles n'en ont besoin. Elles stockent dans les chloroplastes les racines ou fruits, l'amidon qu'elles ont synthétisé et emmagasiné ... Les molécules nutritives produites par la photosynthèse nourrissent les plantes elles-mêmes et les hétérotrophes, comme nous, qui dévorent feuilles, racines, tiges, fruits...A l'échelle planétaire, la productivité des organites minuscules que sont les chloroplastes défie l'imagination ; on estime en effet que la photosynthèse produit 160 milliards de tonnes de glucides par année ! Aucun autre processus chimique se déroulant sur la Terre n'a un rendement équivalent. » Campbell, op. cit., p.216.

cellulaire¹... » Chez l'Humain, le métabolisme basal moyen varie entre 6700 et 7500 Kilojoules (kJ) or 1g de lipide libère environ 39, 8 kJ soit deux fois plus qu'un gramme de glucide ou de protéines².

Par la réduction des nutriments en « marais » et par le processus filtrant des intestins, l'ATP des ingrédients est récupéré en bout de chaîne en nos cellules qui refont de l'ATP avec les éléments importés. Bref, de l'eau surgit le feu. **La porosité s'avère facteur d'énergie et sa condition.**

d. De l'air à l'épithélium pulmonaire.

Quand on pense à la respiration, on ne s'attend pas vraiment à ce qu'il soit question d'eau, d'autant que le dioxygène est peu soluble dans l'eau. Et pourtant, aussi étonnant que cela puisse être, nous retrouvons une fois de plus l'eau dans notre exploration du corps humain et des lieux de passage des altérités. Ainsi, le corps d'air, le corps traversé de l'élément du haut qui échappe à la gravité, soit le tiers supérieur, se trouve marié à l'élément du bas, l'eau, l'élément qui chute : corps d'air, corps d'eau l'un à l'autre intimement associés. De même durant la digestion, du corps s'échappe de l'air, avec les pets, comme autant de bulles dans cette prédominance aquatique qui traverse le bas du corps.

Si le corps se nourrit d'éléments extérieurs, il a besoin d'oxygène pour vivre. « L'objectif de la respiration est de faciliter les échanges gazeux... entre l'environnement et le corps. Les cellules du corps ont besoin d'oxygène pour assurer l'ensemble de leurs fonctions. Cette énergie est fournie sous forme d'ATP et provient de l'oxydation des composés de l'alimentation. Tant que l'oxygène est disponible, les tissus peuvent produire de manière efficace et suffisante de l'ATP à partir des aliments³ ».

Comment un gaz peut-il pénétrer un corps ? Quelle forme de *passage* a bien pu inventer la nature ? Des vers de terre respirent avec la surface de tout leur corps, mais vivent en milieu humide. Nous, mammifères et vertébrés, avons dû inventer des surfaces humides puisqu'il apparaît qu'elles sont indispensables, qu'elles ne craignent pas l'évaporation au contact de l'air d'où l'invagination de ces surfaces : astuce et prouesse

¹ Campbell, *Biologie*, op. cit., p. 808

² *Ibidem*.

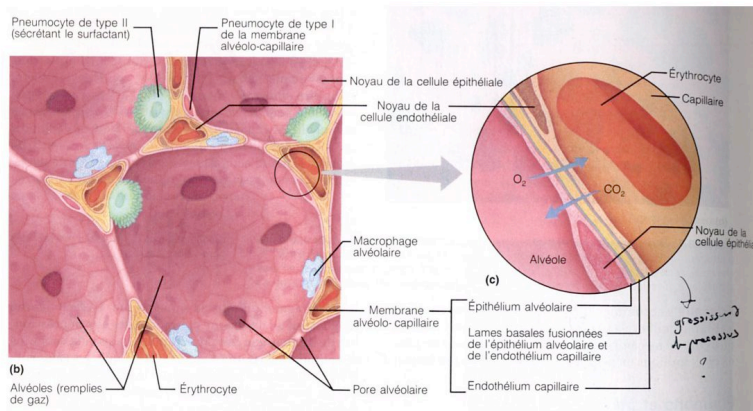
³ *Le Monde du Vivant*, Traité de biologie, chapitre 45, p.995, Flammarion, - Médecine- Sciences, 2000

incroyables. Partout l'épithélium : cette si mince couche humide par laquelle vont se faire les échanges gazeux. Sous l'épithélium un réseau dense de capillaires. Nos poumons possèdent une texture spongieuse et cet épithélium qui recouvre toute la surface interne, membrane entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'air et les capillaires. Tout va se jouer là, au fond de millions (300 millions environ) de minuscules alvéoles, multipliant la surface d'échange, soit la taille d'un terrain de tennis, 145m^2 ou environ 40 fois l'aire de sa peau. Il est dit que dans cette surface humide, le dioxygène de l'air inspiré est dissous avant de diffuser à travers l'épithélium et dans le sang. L'air qui arrive dans le nez est immédiatement réchauffé, tiédi, humidifié durant son voyage dans le larynx, la trachée, les bronches, les bronchioles recouvertes d'un mucus et de cils vibratiles chargés d'éliminer le pollen indésirable, des poussières et de l'expectorer. Nous n'allons pas abreuver notre lecteur de considérations physiologiques sur le phénomène de la respiration, mais puisqu'il y va de notre vie, nous chercherons à comprendre les mécanismes de porosité une fois de plus à l'œuvre dans notre échange avec l'extérieur du corps humain. Le lecteur pardonnera nos raccourcis. Las de toutes ces descriptions, il peut passer directement aux sens...

Nous avons, en forçant le trait, une situation un peu marécageuse, puisque l'air y devient chargé d'eau, tiédi avant d'être en contact avec l'épithélium humide. De l'autre côté, nous avons, dans les capillaires, des pigments respiratoires, soit des protéines que transporte le sang et qui contiennent du fer : c'est l'hémoglobine qui fixe le dioxygène (nous ne parlerons ici que de l'oxygène, et peu du gaz carbonique, mais le phénomène est globalement le même).

L'hémoglobine se compose de quatre sous-unités, dont chacune possède un cofacteur, appelé *facteur hème* (deux chaînes alpha et deux chaînes bêta ; chaque sous-unité a une composante non polypeptidique, appelée hème, portant un atome de fer qui se lie à l'oxygène qui porte en son centre un atome de fer ; par conséquent, chaque molécule d'hémoglobine peut transporter quatre molécules de O_2 . Pour jouer son rôle de transporteur de dioxygène, l'hémoglobine doit se lier au gaz de façon réversible, captant le dioxygène dans les poumons et le libérant dans d'autres parties de l'organisme.

Entre les deux nous avons la membrane alvéo-capillaire humide, dont nous voyons une vue sommaire en les figures 23.8 Marrieb.



Membrane alvéo-capillaire des poumons. Les capillaires sanguins forment un très riche réseau situé dans les cloisons (image de droite) interalvéolaires. . Marrieb,23,8.

Nous apprenons¹ que le revêtement alvéolaire est fait de pneumocytes granuleux I et II, soit deux types de cellules épithéliales pavimenteuses, assurant **l'humidification** du film de revêtement alvéolaire. Les premiers, qui assurent 95 % de la surface épithéliale, sont de forme aplatie, comme un voile pétaloïde. C'est en son siège et à sa **surface**, nous semble-t-il, par le mécanisme de la pression, que l'oxygène se dissout dans l'eau et traverse. Nous n'avons pas de précisions sur le passage de l'oxygène dissous : simple diffusion, transport actif, co-transport ? Les pneumocytes II ont un rôle de producteur de surfactant : ensemble de phospholipides et d'apoprotéines associés à des éléments d'origine sérique qui s'étale à la surface des alvéoles où il forme un mince film de matériel tensio-actif indispensable au maintien de la stabilité des alvéoles. Ce surfactant diminue la tension superficielle du liquide alvéolaire. « À la surface de séparation entre un gaz et un liquide, les molécules du liquide sont plus fortement attirées les unes par les autres que par celles du gaz. Cette inégalité dans l'attraction crée à la surface du liquide cet état appelé tension superficielle... qui réduit le contact des molécules du liquide avec les molécules de gaz² ». Si vous vous souvenez de ce que nous disions dans *Un chemin*

¹ J.Poirier, *Histologie Moléculaire*, chap, *Le concept de barrière*, p.227 à 234, Masson, 1997.

² Marrieb, op., cit, p. 739,740.

originnaire sur les facultés de l'eau¹, nous avons observé, entre autres, sa haute polarité et sa très forte tension superficielle. Or l'eau est le principal constituant du liquide alvéolaire. La tension superficielle de l'eau rétracte les alvéoles, notamment pendant l'expiration. Le surfactant joue à la façon d'une lessive, rompant la cohésion des molécules d'eau, réduisant cette tension, ce qui permet une meilleure solubilité du gaz. En effet, l'air reçu par les poumons est un composé de gaz : l'azote, quasiment insoluble dans l'eau mais représentant 78,6 % de l'ensemble alors que l'oxygène, médiocrement soluble (vingt fois moins que le CO₂), ne représente que 21 % tandis que le gaz carbonique ne représente que 0,04 %, bien que très soluble. L'air qui pénètre les poumons se mélange à l'air résiduel augmentant la quantité de CO₂. Par ailleurs, pour compliquer un peu plus notre affaire, chaque gaz a bien sûr sa solubilité propre, mais également sa pression propre. Or, nous dit Marrieb, « quand un mélange de gaz est en contact avec un liquide, chaque gaz, selon la loi de Henry, se dissout en proportion de sa pression partielle. Plus un gaz est concentré dans le mélange gazeux, plus il se dissout en grande quantité (et rapidement) dans le liquide... une forte ventilation alvéolaire pousse une grande quantité d'oxygène dans les alvéoles, y augmentant la pression partielle de l'oxygène² » contrebalançant sa faible solubilité, action à laquelle il nous faut adjoindre l'action du surfactant. Il y a d'ailleurs, une différence de pression partielle entre l'oxygène dans le sang et l'oxygène dans les alvéoles : 40mm Hg dans le sang, contre 104 mm Hg dans les alvéoles. Cette pression due également à l'action mécanique du diaphragme s'abaissant à l'inspire et se relevant à l'expire, influence la liaison de l'oxygène à l'hémoglobine dans le sang. Rappelons-nous, que « les variations de volumes engendrent des variations de pression, les variations de pression provoquent l'écoulement des gaz et les gaz s'écoulent de manière à égaliser la pression³ ». Toutefois, il serait erroné d'affirmer que le mélange de l'oxygène à l'eau ne se fait qu'au contact de la membrane alvéolaire, car il semble bien que dès la trachée, l'air s'humidifie⁴. Certes la formule est un peu vague et il eût été préférable de lire les modifications chimiques qui ne sont pas données⁵.

¹ François Bugaud, *Les Marais du Jeljeu*.

² *Ibidem.*, p.744

³ Marrieb, op. cit., p.737

⁴ *Ibidem.*, p.745 : « l'humidification de l'air s'effectuant dans la zone de conduction »

⁵ Ni les livres de physiologie français ou anglo-saxons, ni l'Histologie moléculaire, ni les ouvrages de biologie moléculaire ou non ne donnent la composition chimique de l'air suivant ses étapes jusqu'au passage à l'hémoglobine. On ne parle que de O₂ et CO₂.

Quoi qu'il en soit, dans notre affaire de *porosité pulmonaire*, remarquons la finesse des stratégies employées pour capter l'oxygène, rejeter le gaz carbonique : invention de la cavité pulmonaire (cela n'allait nullement de soi) système de pression, réchauffement et humidification de l'air, ramification extrême pour démultiplier la surface d'échange avec les capillaires sanguins, invention du « voile » épithéliale humide et surfacté (amener l'eau et son antidote tout à la fois !), « liquéfaction » des gaz pour les associer aux protéines de transport et à d'autres molécules dans les cellules qui en ont un besoin vital pour fonctionner, coordination de la fréquence des passages et de leur amplitude selon l'énergie dépensée par le sujet. Naturellement, nous retrouvons, dans cette stratégie de *passage* très élaborée, l'eau, les pores, la démultiplication des surfaces de passages, leur mise en sécurité à l'intérieur du corps, le mouvement, l'imbrication des procédures. Durant ce processus le corps aura couplé la captation de l'air à celle des odeurs et à une tout autre activité : vibration des cordes vocales pour l'exercice de la parole et du chant. Véritable exploitation intensive d'une matière importée.

Terminons ce descriptif par la régulation semi-automatique de la respiration. Émotions, peurs, stress, douleurs, horreurs peuvent à des degrés divers suffoquer, modifier le rythme et l'amplitude de la respiration qui par ailleurs est régulée selon d'autres paramètres : variations des concentrations de CO₂ et d'Oxygène, d'ions hydrogène dans le sang artériel, par toute une série de capteurs dits *chimiorécepteurs*, de part et d'autre du bulbe rachidien et dans la crosse de l'aorte. Il existe également des ajustements à la pression des gaz selon leurs effets sur le pH du liquide céphalorachidien entourant les centres respiratoires du tronc cérébral.

Nous n'entrerons pas dans les explications qui nous entraîneraient trop loin. Tous les paramètres sont pris en charge par le bulbe rachidien qui régule le rythme et l'amplitude de la respiration. Le passage des gaz est donc nerveusement contrôlé, ce qui ne semblait pas être le cas pour la digestion où nul capteur ne fut mentionné, pas plus que ne fut mentionné le rôle de telle ou telle partie du cerveau ou moelle épinière. Un tel luxe de précautions et de coordinations se comprend : nous ne mangeons que trois fois par jour, nous pouvons réduire notre alimentation sans mourir ni même végéter, nous pourrions même nous contenter d'un bol de riz, mais à chaque minute nous aurons fait automatiquement une dizaine d'inspirations-expirations soit 5000 mL, 30 000 par heure, 360 000 par jour... et ce, en dehors de tout effort physique !

Il s'agit donc dans le phénomène respiratoire d'une porosité très surveillée et en grande partie, pour cette raison, automatisée.

Résumons et analysons la structure du processus respiratoire. Nous distinguons :

1. des procédures mécaniques de pression, dépression par le diaphragme et muscles intercostaux alternés, une procédure mécanique de circulation du sang présentant le sang au niveau des alvéoles,
2. une procédure de territorialisation exponentielle des surfaces de contact par création en creux (ou en relief pour l'intestin) de cavités subdivisées,
3. des procédures de passage :
 - Humidification,
 - Température de l'air (ou du chyme pour l'intestin),
 - Surfactant,
 - Voile épithéliale permettant à l'oxygène associé à l'eau de traverser les cellules épithéliales (par pression) et rejoindre l'hémoglobine,
 - Co-transport et autres méthodes de traversée de la cellule épithéliale.
4. Procédure de contrôle nerveux du rythme et de l'amplitude respiratoire par capteurs chimiques et /ou actes volontaires comme involontaires.

Nous retrouvons la même imbrication des procédures pour la digestion intestinale avec des variantes, puisque l'action digestive n'est que temporaire et liée à l'ingestion de nutriments. Par ailleurs, la digestion ne peut être commandée par des actes volontaires, mais peut être perturbée par un état nerveux.

Dans la cellule, souvenons-nous en, nous avons *une porosité membranaire associée* à l'activité du noyau en particulier et des autres organites de la cellule ; que cette porosité soit chimique, mécanique, ionique importe peu. Elle s'inscrivait dans un processus s'originant ailleurs.

Ici, au niveau digestif ou respiratoire où nous avons avant tout un processus d'échange ou de passage de façon intensive pour tout le corps, nous avons à faire à *une porosité déléguée*, commandée par les nécessités vitales et fonctionnelles des cellules situées fort loin de ce lieu de passage, tant dans l'espace que temporellement. Cette porosité n'est pas liée à telle ou telle cellule, mais à l'ensemble des cellules. Elle s'insère dans un

processus de *porosités étagées* : bouche, estomac, épithélium, membrane des capillaires veineux et chylifères, membrane des hématies, cellules du foie, membranes du réseau veineux et lymphatique de nouveau, membrane des cellules...affamées ! Ce processus de porosités étagées, s'inscrit lui-même dans un cycle complexe de passages : réflexe de la faim, chasse, travail des sens du « chasseur », apprêt des victuailles soit durant l'élevage (on pensera au gavage des oies ou des poulets de Bresse) soit seulement après l'abattage, repas d'une communauté de personnes, et manducation, etc. On pourrait alors parler de *porosité généralisée et différentielle*. En effet, nous nous trouvons en face de passages de nature bien différente, suivant qu'il s'agit d'un passage d'une faim à l'acte de chasse et d'abattage comme à celui de l'apprêt, passage symbolique du repas avec les proches, ou de passages physiologiques avec la bouche, l'estomac puis de passages moléculaires de la paroi épithéliale, et enfin de toutes les autres membranes.

Ce que nous trouvons au niveau moléculaire de la cellule, nous le retrouvons complexifié avec un changement d'échelle, mais aussi des changements de nature.

e. La porosité des sens.

L'être vivant qu'est l'animal humain communique avec le monde environnant et fait *passer* un troisième ordre d'altérités, après avoir fait passer air, nutriments pour nourrir les cellules, les développer, permettre leur travail, leur reproduction : cet ordre est celui des données immatérielles des sens. A priori rien de vital pour le corps humain. Cependant, chercher sa nourriture, se protéger, se reproduire, sont des fonctions animales qui utilisent vue, audition, odorat, toucher, sens de l'équilibre et du mouvement, goût. Les sens concourent à la réalisation d'activités vitales comme celles de se substanter ou de se reproduire. Conquérir, supplanter, nuire, asservir exige de l'homme-prédateur un sens développé de l'observation, outre sa capacité à élaborer des stratégies pour arriver à ses fins. Travailler la pierre, la tailler, fondre du métal, lui donner une forme, une ductilité ou une dureté, travailler des matériaux pour produire des sons, travailler des matières pour produire formes et couleurs, lumières, mouvements, travailler l'agilité du corps, sa précision pour jouer, devenir un *performer* des jeux sportifs ou de la scène, mais également un habile chirurgien, travailler des matériaux pour bâtir, faire avancer notre connaissance cosmologique, biologique, chimique, physique, toutes les activités humaines de création, fabrication, communication, quel que soit leur degré d'abstraction, toutes ont fait et font appel à un

moment ou à un autre aux sens ou à l'un des sens. Aider, faire *ensemble* ces mêmes activités créatrices, productives (au sens de faire une production), apprendre aux enfants, collègues, écouter, comprendre, aimer, réclame une attention d'autant plus soutenue, dès lors que ces actions se veulent respectueuses de la personnalité de chacun, soucieuses des potentialités de chacun et que ce respect est mis en avant au sein du groupe d'êtres humains. Contrairement au repérage du prédateur peu soucieux de ces paramètres altruistes et mettant en alerte de façon très ciblée ses sens, l'être humain doit, lui, prendre en compte un nombre considérable de données ; il devient un être attentif dont les sens indiquent un visible invisible. Prenons pour exemple un médecin ou chirurgien ; Patrice Queneau¹ nous explique qu'avant toute décision et pour l'exercice même de leur métier, il convient de satisfaire à de nombreuses conditions dont on se doute bien, à la lecture de l'ouvrage comme à notre propre expérience en entreprises industrielles ou collectivités territoriales, qu'elles n'embarrassent pas vraiment l'énarque-technocrate-décideur ni le directeur administratif de l'hôpital, encore moins l'« animal » politique ou financier :

Autant que la médecine d'organes avec sa science et sa technique, essentielles bien entendu, il faut enseigner, au contact du malade, la médecine de l'Homme, qui requiert des qualités d'attention, d'observation et de perception, d'écoute active, de foi, de respect, d'humanité... laisser parler le malade (qui en moyenne ne parle guère plus de deux minutes)²... que d'informations perdues en n'accordant pas au patient les quatre-vingt-dix secondes supplémentaires (P.Queneau fait allusion à l'enquête qui démontre que le médecin coupe en moyenne le malade au bout de 30 secondes de paroles !) nécessaires pour lui permettre d'exprimer librement sa plainte, avec l'élocution, l'intonation, les mimiques, l'attitude qui lui sont propres et qui se révèlent souvent si riches d'informations pour le médecin³.

... savoir observer et dépister en palpant... regardant, écoutant, diagnostiquant, derrière une douleur du dos, une embolie pulmonaire... savoir lire les signes... analyser les symptômes⁴...

Il faut du temps et encore du temps. Oui la bonne... médecine requiert du temps, et encore du temps, et de la compétence qui s'affirme chaque jour au

¹ Patrice Queneau et Dominique Mascret, *Le malade n'est pas un numéro !* Odile Jacob, 2004.

² *Ibidem.*, p.203

³ *Ibidem.*, p.108

⁴ *Ibidem.*, p. 67 à 70

contact des malades, et du jugement, du tact, de l'écoute, des qualités humaines et... du temps¹ !

Il n'y a pas lecture des données des sens selon un objectif ou une grille de lecture (idéologie, religion) mais réception active, large, « désintéressée », curieuse, « naïve », c'est-à-dire sans trop d'a priori. Le prédateur braque ses lunettes sur le monde comme un fusil tandis que l'être humain apprend à ouvrir les fenêtres du « voir, respirer, humer, entendre, sentir, interroger ». Le chercheur, l'artiste, apprennent à se défaire chaque jour des schèmes qui président à toute notre perception comme à notre analyse, réflexion, ou du moins ils apprennent à être lucides pour les dépasser, les récuser au besoin.

« Nos sens sont la fenêtre à travers laquelle nous appréhendons le monde, et ce monde est ce que nos sens nous disent. La vision du monde est différente selon les espèces, car toutes ne voient pas par la même fenêtre » ; et les auteurs de citer le serpent qui dans le noir perçoit les infrarouges émises par la chaleur corporelle, les abeilles voient des motifs sur les fleurs qui réfléchissent la lumière ultraviolette².

Si nos sens sont des fenêtres, n'est-ce pas nous qui décidons de la taille des fenêtres, de leur ouverture ou fermeture, voire mise en jachère ? Il n'y a pas avalanche de données neutres qui nous tomberaient dessus et que notre cerveau trierait, analyserait. L'éducation d'une part, la décision d'autre part, font activer les sens à des degrés divers. Parlant des yeux, le paléontologue André Leroi-Gourhan nous dit que « les yeux ne voient que ce qu'ils sont préparés à voir³ ». On peut signifier à peu près la même chose en disant que nos choix de vie influent sur l'utilisation et la taille de nos fenêtres. On peut asservir les sens comme on peut écouter ce qu'ils nous transmettent. Polarités par le gain, les sens ne serviront qu'à détecter les proies : objets et clients ; polarités par le pouvoir, les sens seront réduits à des esclaves d'objectifs, détecteurs puissants de paramètres jugés stratégiques, détecteurs aveugles de paramètres jugés inutiles, voire encombrants, gênants.

Tous nos sens aboutissent à des récepteurs nerveux qui transmettent à plusieurs régions du cerveau les informations sélectionnées et donc reçues. Mais qui a dit que le chemin était à sens unique ? Que disent les aires diverses du cerveau aux capteurs

¹ *Ibidem.*, p.62, 63

² *Le Monde du Vivant*, op. cit., chapitre 42 : Systèmes sensoriels, p. 927

³ Cité par Nicolas Roméas pour son ouvrage, *Le jeu de l'être*, en exergue.

sensitifs ? Encore feignons-nous ici de croire qu'il ne s'agit que de transmissions dénuées d'affect. Nous le savons bien, tous ces allers et retours sont profondément liés à l'émotion. Des sensations non neutres, dérivent des facultés d'entendement dont nous savons avec Damasio¹ combien elles sont imbriquées dans le sensible, l'émotif, quelles que soient les structures sociales dans lesquelles nous nous inscrivons².

Le domaine des sens étant considérable, d'emblée nous simplifierons la description physiologique de tel ou tel pour mettre en relief quelques réflexions d'Alain Berthoz³, renvoyant le lecteur aux nombreuses études physiologiques.

Nous retiendrons cette information selon laquelle, quels que soient les sens, les cellules sensorielles d'une part convertissent des signaux chimiques ou physiques en signaux qui sont transmis à d'autres parties du système nerveux et d'autre part s'avèrent en général être des neurones modifiés étroitement associés à des neurones.

Les détecteurs sont spécialisés dans la réception de stimuli spécifiques : chimiques, mécaniques ou lumineux... Chaque détecteur possède une protéine membranaire qui détecte le stimulus et répond en modifiant le flux d'ions qui traverse la membrane cellulaire (figure 42-1 MDV). Le changement de potentiel de membrane résultant, conduit le détecteur soit à déclencher lui-même des potentiels d'action (impulsion qui se propage dans un neurone...), soit à sécréter un neurotransmetteur (substance produite et libérée par un neurone) au niveau d'un neurone voisin qui déclenchera des potentiels d'action. Le stimulus sera converti en langage universel du système nerveux : le potentiel d'action⁴.

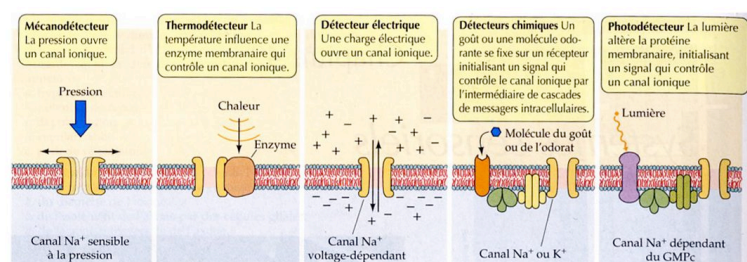
Sans que nous entrons dans le détail, on peut préciser que ces détecteurs sont pour l'**odorat** des neurones enveloppés dans une couche de cellules épithéliales.

¹ Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes*, Odile Jacob, 1995

² Nous faisons référence ici aux travaux de l'Atelier de François Héritier et Margarita Xanthakou, au Collège de France, sur le corps et ses affects, travaux publiés sous le titre *Corps et affects* chez Odile Jacob, 2004.

³ Alain Berthoz, professeur au Collège de France, dirige le laboratoire de physiologie de la perception et de l'action. Il a publié un essai sur *Le sens du mouvement* et des *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit*, ainsi que *La décision* en 2003, chez Odile Jacob.

⁴ *Le Monde du Vivant*, op. cit., p. 928. Nous devons toutes les informations sur les sens principalement à cet ouvrage, le seul à présenter une vision structurelle des sens et non purement fonctionnaliste, sens après sens. On perçoit une évolution dans l'approche biologique et physiologique des ouvrages généraux. Au découpage des fonctions du corps avec les systèmes, se substituent lentement des approches mettant l'accent qui sur l'aspect circulatoire, qui sur l'ouverture, l'échange, la relation à.



Des Protéines de la membrane sensorielle répondent aux stimuli. Le Monde du Vivant.42.1.

Leurs axones (fibre de neurone pouvant transporter le potentiel d'action) plongent dans le bulbe olfactif tandis que les dendrites (fibre d'un neurone, transportant l'information vers le corps cellulaire du neurone) prolongés par des cils olfactifs, arrivent en surface de l'épithélium nasal recouvert de mucus. Il existe également des mécanodétecteurs :

« cellules spécialisées sensibles aux forces mécaniques. Dans la peau existent plusieurs sortes de mécanodétecteurs responsables de la perception du toucher, de la pression ou de démangeaisons. Les détecteurs à l'étirement des muscles, des tendons et des articulations fournissent des informations concernant la position des parties du corps dans l'espace et les forces qui agissent sur elles. Les détecteurs à l'étirement présents dans les parois des vaisseaux sanguins donnent des informations sur la pression sanguine. Des cellules « ciliées », possédant des prolongements sensibles à la torsion, font partie des mécanismes impliqués dans l'audition et aussi dans le signalement de la position du corps en fonction de la gravité. La distorsion physique des membranes des mécanoconducteurs provoque l'ouverture de canaux ioniques et modifie le potentiel de repos de la cellule qui, à son tour, conduit à l'émission de potentiels d'action¹ ».

Alain Berthoz, dans son ouvrage sur le mouvement², signale à ce propos qu'il existe dans tous les muscles de notre corps de petites fibres placées parallèlement aux fibres musculaires : ce sont, dit-il, *les fuseaux neuromusculaires*, **capteurs sensoriels** détectant l'allongement du muscle, mais également sa vitesse d'étirement, permettant au système nerveux d'anticiper le mouvement compte tenu de la relative lenteur d'étirement du muscle : 80 millisecondes.

¹ *Ibidem.*, p.934

² Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997.

Ces « fuseaux ne sont pas passifs. Le cerveau peut modifier leur sensibilité. *Ils sont accessibles à l'intention motrice.* En effet, ils sont dotés de petits muscles à leurs extrémités, innervés par des motoneurones de la moelle appelés « motoneurones gamma », eux-mêmes sous le contrôle de la volonté et de l'intention de mouvement par les voies cortico-spinales. **L'activation de ces motoneurones gamma permet au cerveau de *simuler* une contraction ou un étirement du muscle, car leur décharge ou leur silence (il s'agit des motoneurones) induit une activité ou un repos dans les fuseaux neuromusculaires comme si le mouvement avait bien eu lieu » permettant ainsi au cerveau de moduler l'information sensorielle¹.**

Ce faisant Alain Berthoz veut nous montrer que les capteurs sensoriels n'ont pas seulement pour mission de rendre compte de l'état du monde, ou du corps à l'instant *t* mais de prédire et anticiper ce que le corps va ou peut faire à l'instant *t*.

Le domaine du **toucher**, que je qualifierai de sens en déshérence, est peu étudié selon A.Berthoz parce qu'il est surtout utilisé avec une forte réticence, du moins dans nos sociétés nordiques. Le toucher est non seulement codifié, mais sur lui pèsent de lourds interdits même si les mœurs évoluent ; quel que soit le niveau d'intimité, le toucher public reste marginal. Il est toléré dans les serremments de mains, les deuils, les exploits sportifs. Il n'y a pas si longtemps les bébés étaient encore emmaillotés et ne touchaient guère la peau de leur maman ou de leur papa. Les choses ont heureusement bien changé depuis ! Un professeur argentin en école de musique, me salue chaque semaine (ou réciproquement) en me prenant dans ses bras, bises incluses. Il se dit, lui, choqué de la froideur des Français et se trouve enchanté de pouvoir saluer un collègue qui ne connaît au reste rien de lui en quatre années de congratulations chaleureuses... Restent les chiens et les chats sur lesquels nous jetons notre dévolu ; restent les bistrotts qui, après quelques verres, autorisent, sans scandale, à dépasser le stade du serre mains. Notre peau est pourtant loin d'être un sac plastique !

« Elle contient de nombreux récepteurs sensibles à différents aspects du contact avec le monde. Certains mesurent la pression-les récepteurs de Meissner et de Paccini - et sont dotés de propriétés plus ou moins phasiques : d'autres sont sensibles aux variations rapides de pression, d'autres encore à son maintien prolongé, d'autres encore, annexés aux poils, sont sensibles aux frottements, à la

¹ *Ibidem*, p. 34-35.

caresse, et sont activés par l'inclinaison des poils, d'autres détectent la chaleur et le froid... d'autres enfin donnent une sensation de douleur¹».

C'est dire la richesse et la subtilité de ce sens. Nous savons depuis, combien un enfant touché avec affection, caressé, développera un équilibre, une tranquillité face à l'inconnu du monde durant son existence. Le toucher apaise ; il est parole silencieuse de ce qui ne peut être dit ; il prépare et cuisine la parole. En nos contrées, et particulièrement dans les pays anglo-saxons, le toucher public reste outrageant et de suite perçu et qualifié d'érotisme ou d'homosexualité selon.

Autre sens un peu oublié : **le système vestibulaire**. Il utilise trois canaux semi-circulaires et deux *otolithes* dans l'oreille interne pour établir l'équilibre. Les canaux sont emplis d'un liquide visqueux, l'endolymphe qui n'a pas changé depuis des millions d'années ; ils permettent de mesurer l'accélération de la tête, le déplacement angulaire, les secousses, les décélérations. Selon Berthoz, « les messages de ces capteurs permettent d'anticiper la position future de la tête² ».

Nous avons utilisé précédemment le terme de fenêtre pour donner à comprendre le rôle des sens. Si l'image n'est pas fausse, elle n'est pas exacte non plus car elle induit une idée de passivité et d'inactivité. Avec cette idée d'anticipation nous sommes loin d'enregistreurs passifs. Alain Berthoz cite Poincaré pour qui « les organes des sens sont destinés à nous avertir des *changements* qui se produisent dans le monde extérieur³ ». Les sens donnent à « voir », autrement dit, ils ne sont pas neutres. Déjà l'anthropologue Franz Boas, « suite à des études sur la perception de la couleur de l'eau de la mer par les Inuit de la terre de Baffin, propose un programme relativiste lorsqu'il note que l'œil n'est pas un simple organe physique, mais un moyen de percevoir conditionné par la tradition culturelle de son possesseur⁴ », nous précise Alexandre Surrallés. Autre preuve : les mouvements de la tête sont donnés dans un système de référence euclidien. Cela peut surprendre. Poincaré se posant la question de savoir pourquoi les mouvements euclidiens sont perçus comme vrai, remarque que « par sélection naturelle, notre esprit s'est adapté aux conditions du monde extérieur, il a adopté la géométrie la plus avantageuse à l'espèce ou, en d'autres termes, la plus commode. **La géométrie n'est pas**

¹ *Ibidem.*, p. 37.

² *Ibidem.*, p. 40-42

³ *Ibidem.*, p. 43. A. Berthoz cite Poincaré, *La valeur de la science*, p.99, 100, 1970. Souligné par nous.

⁴ Geurts, *Culture and the Senses*, p.11, Berkeley, University of California Press, 2002 cité par A.Surrallés, in *Corps et Affects* de Françoise Héritier et Margarita Xanthaou, p. 63, Odile Jacob, 2004

vraie, elle est avantageuse¹ ». Le sens de l'espace, nous l'avons parce que nous bougeons par rapport aux objets : « Localiser un objet, nous dit Poincaré, en un point quelconque de l'espace, signifie se représenter les mouvements (c'est-à-dire les sensations musculaires qui les accompagnent et qui n'ont aucun caractère géométrique) qu'il faut faire pour atteindre cet objet² ». A. Berthoz de conclure que « la vue et le toucher ne pourraient pas nous donner le sens de l'espace sans le « sens musculaire³ » ». Nos « fenêtres » qui ont des vitres spéciales, actives, sont donc corrélées, de sorte que ce que « voit » l'une complète ce que « voit » l'autre. Mais, nous dit A. Berthoz « l'important n'est donc pas la liste des capteurs, mais les questions que le cerveau curieux pose au monde à partir d'hypothèses qu'il élabore et des tâches qu'il se propose d'accomplir⁴ ». Ainsi, nous ne regardons pas par hasard, nous ne voyons ni n'enregistrons toutes les images que pourraient voir nos yeux. Nous explorons l'espace et orientons notre regard *selon nos projets*, selon des schèmes « internalisés ». Pour nombre de démarches ou gestes courants, il y a comme un précablage de notre perception. Nous savons saisir une tasse sans faire attention, tout au plus détectons – nous la place singulière de la tasse dans le placard ou sa chaleur à la sortie du micro-ondes, mais il n'en est pas de même dans le jeu complexe des relations que nous avons avec autrui. Notre regard est décision, l'activation hors schèmes est décision. Je peux regarder distraitement les gens de la rue ou les arbres d'un paysage tant il ne m'est pas utile de m'y attarder pour marcher ou boire mon café. Il faut une décision et un projet pour que j'observe avec attention les gens qui passent ou ces arbres, mais qu'est-ce qu'observer avec attention ? Couturier, je regarderai inconsciemment les vêtements ; homme à femmes, les femmes prioritairement, ami ou en froid avec telle personne, mon regard change du tout au tout. Très vite, nous constatons que notre image si commode de la fenêtre s'éparpille et se transforme en lunettes particulières. Il faut une bonne dose de curiosité, d'ouverture, pour sortir de ces encombrants verres sur mesure pour percevoir autre chose que ce que le formatage ou les réflexes, ou le jeu des désirs occultent. Volontiers, notre fenêtre se contenterait de répondre à notre question : « qu'y a-t-il de nouveau ? Rien, rien de nouveau, tout est parfaitement comme d'habitude » comme chez Godot... Même en faisant attention, il est tellement habituel de notre part de ne voir que la partie centrale d'un supposé rectangle de vision, au demeurant très

¹ *Ibidem.*, p. 43

² *Ibidem.*, p.45 : Poincaré, *ibidem.*, p. 67

³ *Ibidem.*, p.45

⁴ *Ibidem.*, p.197

important, que nous avons du mal à utiliser notre vision au-delà de la zone centrale face à nous. Notre regard est peu attentif à ce qui se passe en haut comme en bas ou sur les côtés. Ce n'est certes pas utile pour la vie coutumière, mais réduire l'ensemble de nos sens à ce que le corps sélectionne comme un minima commode, ce que A. Berthoz nomme « modèle interne de trajectoire », une utilisation économique pour les tâches usuelles, relève de notre responsabilité. C'est un appauvrissement ou une mise en jachère préjudiciable à la connaissance de consentir ou de s'accommoder, persuadés sans doute que gober passivement sur des bancs d'école pendant des années un savoir écrit est bien plus important. Voir... Les résultats ne sont guère probants ! Bien que les sens puissent tout détecter, l'ouverture ne va pas de soi ; les sens se révèlent à la fois ouverture sur l'externe et ouverture sur l'interne. Volontiers, le fonctionnement habituel d'une personne en vient à occulter une majeure partie de l'externe jugé sans intérêt particulier au profit d'un autre grossi à l'extrême. C'est le sujet du roman « *Les Amantes* » d'Elfriede Jelinek. Dans cette fable, aucun des personnages ne voit les autres pour ce qu'ils sont, jugés sans intérêt, mais pour ce qu'ils pourraient rapporter ! Nous avons Paula, sans métier, et Erich, bûcheron, Brigitte, ouvrière et Heinz, artisan électricien :

... quand le car postal klaxonne, c'est pour la mère d'erich le signal que paula est rentrée du travail.

Et là-haut elle attend déjà, la mère, aha, voilà que paula met des sous-vêtements propres, voilà qu'elle peigne ses quatre malheureux cheveux blondasses, voilà qu'elle prend le rouge à lèvres... en avant !

à l'assaut d'erich.

... la mère voudrait qu'erich continue à s'occuper de l'unique vache qui donne du lait pour le café du père, et qu'il donne à boire au cochon...

bonjour, je viens voir erich, parvient à gazouiller paula, mais pas un mot de plus. Dire qu'elle a même pas honte de courir comme ça après erich, le plus productif de leurs biens.

La mère, lorsqu'elle pas précisément en train de travailler, est constamment à son poste d'observation, la fenêtre, d'où, aux aguets, elle observe le chemin creux.

et paula, lorsqu'elle n'est pas en train de travailler, est constamment en bas du chemin d'où, aux aguets, elle observe le chemin creux.

...

paula voudra sûrement exploiter la force de travail d'erich à ses propres fins douteuses, elle voudra une p'tite maison, un p'tit, plusieurs p'tits, et une auto

...

un jour brigitte décida qu'elle ne voulait plus être que femme, rien que femme, pour un gars nommé heinz.

Elle croit que ses faiblesses seront dorénavant aimables et ses forces bien cachées.

heinz cependant ne trouve rien d'aimable en brigitte, même ses faiblesses, il ne les trouve que répugnantes.

à présent brigitte se soigne pour heinz, car lorsqu'on est femme, c'est pour toujours et il faut donc se soigner, brigitte espère que l'avenir le lui revaudra, en la faisant paraître plus jeune, mais brigitte n' a peut-être aucun avenir, l'avenir dépend entièrement de heinz.

...

heinz a un avenir, brigitte n'a même pas de présent...

brigitte a déjà trouvé : heinz

heinz se demande souvent ce que brigitte peut bien offrir.

heinz joue souvent avec l'idée d'en prendre une autre qui aurait quelque chose à offrir, de l'argent liquide par exemple ou un local commercial adapté à ses besoins ;

brigitte a un corps à offrir.

...

heinz doit arriver à quelque chose dans la vie, avant de pouvoir songer à fonder un foyer. brigitte veut arriver à heinz qui arrivera à quelque chose pour elle, parce qu'il a un avenir...

aujourd'hui brigitte, comme toujours grosse de ses seules espérances, entre dans la triste maison de sa triste mère, heinz est déjà dans les toilettes, à se taper une branlette, afin d'être moins affamé tout à l'heure pour le deuxième coup et donc de mieux veiller à ne pas répandre malencontreusement une goutte de trop dans le mauvais trou, c'est qu'il faut pas se faire piéger et devenir prisonnier au lieu de devenir libre entrepreneur.

brigitte lui tape dessus en hurlant, de passion, ainsi qu 'elle lui explique plus tard, après quoi, comme elle est conservatrice, elle se plante là avec heinz au-dessus d'elle, elle a près d'elle un paquet de biscuits aux noisettes qu'elle envoie promener, car elle veut avoir les mains libres pour pouvoir maintenir heinz, elle veut pas le laisser filer, elle veut être bien remplie.

...heinz crie de plus en plus vite, à intervalles de plus en plus brefs, il prend tant de plaisir, ce corniaud.

brigitte aimerait lui cogner sa tête beuglante contre le mur. S'il ne peut pas s'en empêcher, il pourrait au moins le faire en silence, non ? de toute façon, cri ou pas cri, l'enfant jaillira de lui.¹

Nos sens ont une fonction membranaire, étant à la jonction des univers internes et des univers externes. Suivant la prédominance de l'un ou l'autre, ils se font vision interne de l'externe, vision externe-interne de l'externe, vision externe de l'interne, ou interne-externe de l'interne, sans omettre la gamme infinie des variations et modalités selon les moments... ou l'*habitus* de Bourdieu², dont nous venons de voir, avec la romancière Elfried Jelinek, un merveilleux exemple.

Parlant de **vision**, jetons un rapide coup d'œil, non aux lois optiques, mais à la façon dont les photons sont capturés et acheminés aux différentes aires cérébrales. Ce sera notre dernière investigation des sens.

L'œil est dit rempli de liquides... outre les larmes indispensables à la protection de la surface de l'œil, il y a l'eau qui récupère le sodium des cellules épithéliales de la cornée ; elle concourt à la transparence de celle-ci ; il y a l'humeur aqueuse secrétée par les corps ciliaires (figure16-7 Marrieb). La chambre vitrée « est remplie de substance gélatineuse et transparente, appelée corps vitré (qui transmet la lumière), composé d'une trame de fibrilles collagènes prises dans un liquide visqueux qui se lie à une énorme quantité

¹ Elfired Jelinek, *Les Amantes*, p.108, 109 pour Paula et 8, 13, 30, 151, 152 pour Brigitte, Points, Seuil, 1975 pour l'édition originale, 1992 pour la traduction, 2003 la présente édition.

² Alain Berthoz cite à ce propos l'étude de Bourdieu sur les Kabyles. L'homme viril devant regarder droit au visage, mais toujours en alerte attentif à ce qui se passe autour de lui, alors que la pudeur, la retenue et réserve imposée aux femmes, *oriente* tout le corps féminin vers le bas, vers la terre, vers l'intérieur, vers la maison. Op.,cit., p. 203-204

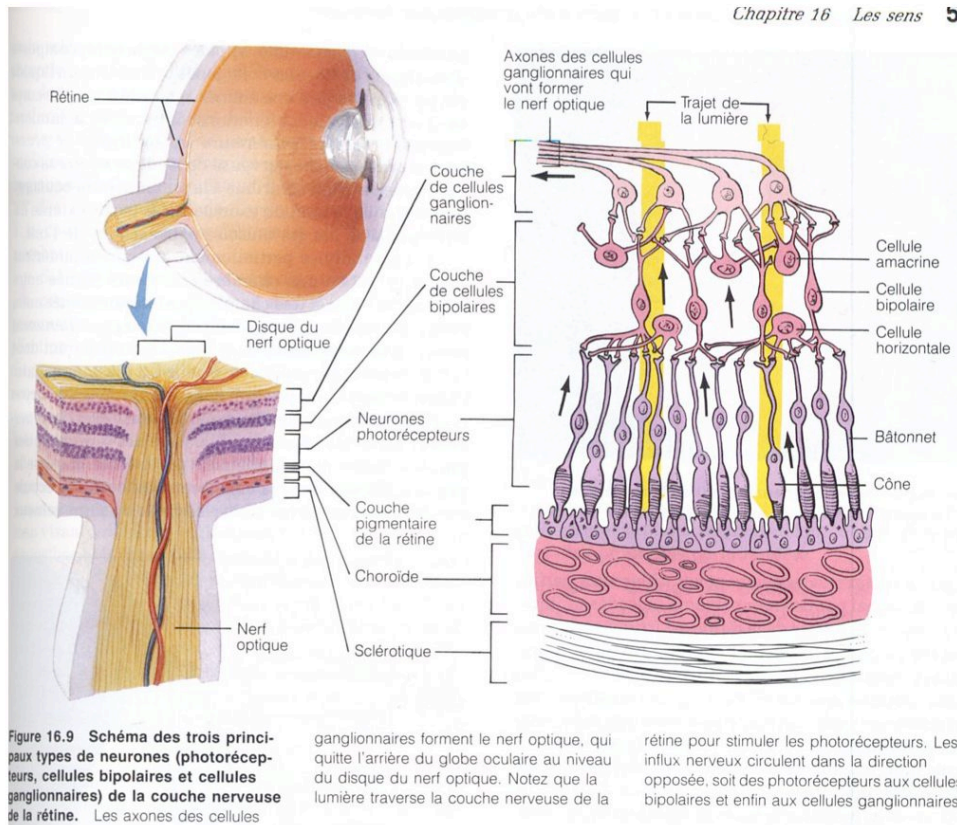


Schéma des trois principaux types de neurones de la couche nerveuse de la rétine. Marrieb.16.9

d'eau¹ ». C'est par ce « marais » de l'œil que passent les photons emplit d'énergie. (Nous donnons ces précisions aquaphiles uniquement pour le plaisir de mettre en évidence le rôle de l'eau... décidément partout là où « ça doit passer »). L'eau des images, images des eaux... étrange filtre. L'œil qui mouille, humidifie la chose vue avant de la transmettre à telle ou telle aire corticale. C'est tout de même étonnant. Une loupe d'eau ! Ne dit-on pas d'un diamant très pur qu'il est de la plus belle eau ? Par l'œil coulent les images aux deux sens du terme. Dans les eaux de l'œil se mélangent la vision du fond et les brillances de surface, les états du ciel. Il arrive que l'un et l'autre réunis, fassent jaillir de l'eau. La vue se brouille. Confusion.

Parlons ici de la couche nerveuse de la *tunique sensitive* ou *rétine*. « Elle équivaut en fait à une émergence des cellules nerveuses du cerveau, et elle contient les 250 millions de neurones photorécepteurs réalisant la transduction de l'énergie lumineuse (photons) en

¹ *Ibidem.*, p. 508

influx nerveux de même que les autres neurones participant au traitement et à la propagation des stimulus lumineux dans les nerfs optiques¹ »(figure 16-17 Marrieb).

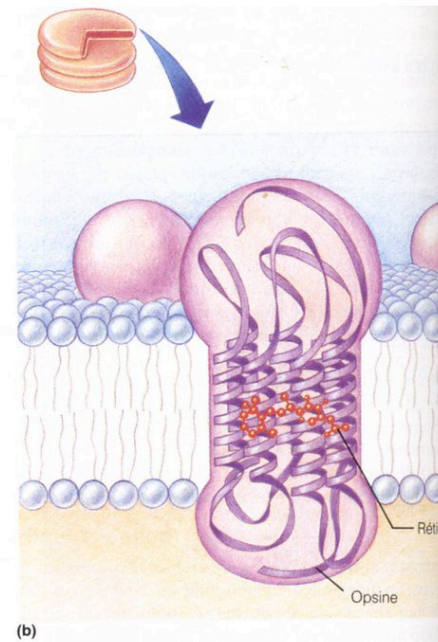
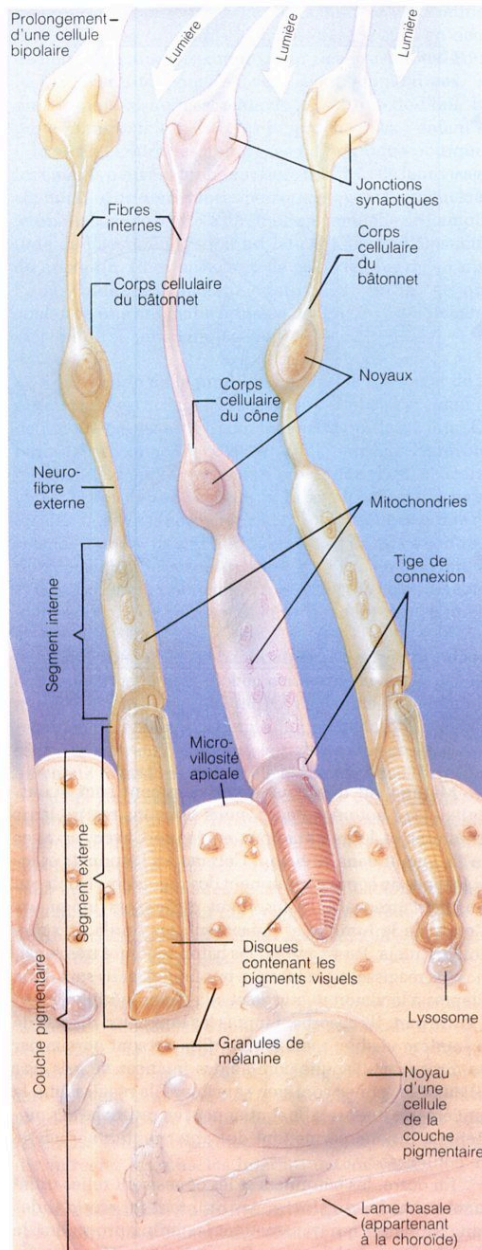


Figure 16.17 Photorécepteurs de la rétine. (a) Diagramme des photorécepteurs (cônes et bâtonnets). La jonction entre les segments externes des photorécepteurs et la couche pigmentaire de la rétine est aussi représentée. Notez que l'extrémité du segment externe du bâtonnet de droite est étranglée. (b) Les pigments visuels sont composés d'une molécule photosensible appelée rétinol (dérivée de la vitamine A) liée à une protéine appelée opsine. Les photorécepteurs de chaque type contiennent une forme caractéristique d'opsine, qui influe sur le spectre d'absorption du rétinol. Dans les bâtonnets, l'ensemble du complexe pigment-opsine est appelé rhodopsine. Notez que le rétinol occupe le centre de l'opsine.

visuelles n'ont aucun moyen de distinguer, parmi le grand nombre de bâtonnets qui influent sur une cellule ganglionnaire, ceux qui sont activés.) À l'inverse, les cônes de la fossette centrale sont individuellement (ou en très petits nombres) reliés par des voies directes à leurs « cellules ganglionnaires personnelles ». Chaque cône est donc relié par une « ligne rouge » aux aires visuelles. C'est pourquoi les cônes fournissent des images nettes et détaillées de portions très petites du champ visuel.

Puisqu'il n'y a pas de bâtonnets dans les fossettes centrales et que les cônes ne réagissent pas à la lumière faible, nous distinguons mieux les objets faiblement éclairés lorsque nous ne les regardons pas directement. Cependant, sans la focalisation sur la fossette centrale, nous

Photorécepteurs de la rétine. Détail à droite des pigments visuels contenus dans les disques des bâtonnets. Marrieb.16.17

¹ Marrieb, p. 506

Ces photorécepteurs sont constitués de cônes et de bâtonnets. Ce sont en fait, nous dit Marrieb, des neurones modifiés, grandes cellules épithéliales. Une partie, externe, est réceptrice tandis que l'autre se relie à la couche de cellules bipolaires puis ganglionnaires en vue de rejoindre le nerf optique. Cônes et bâtonnets absorbent différentes longueurs d'onde de la lumière nous permettant ainsi d'avoir une vision périphérique et en couleurs !

À l'intérieur de ces cellules, bâtonnets ou cônes, se trouvent *les pigments visuels* photosensibles contenus eux-mêmes dans des disques entourés d'une membrane. « Ce couplage des pigments photorécepteurs à des membranes cellulaires accroît considérablement la surface consacrée à la réception de la lumière¹ ». Les disques sont isolés et empilés comme on peut le voir, à l'intérieur de la membrane plasmique. Les pigments cellulaires ne délivrent pas de potentiel d'action, celui-ci relevant des cellules ganglionnaires. En effet, les pigments se contentent d'envoyer des influx qui convergent vers les cellules ganglionnaires qui, elles, engendrent des potentiels d'action à une fréquence constante de 20 à 30 Hz *via* leurs axones au nerf optique. La fonction première d'un potentiel d'action étant de transporter rapidement de l'information sur de longues distances, les cônes et bâtonnets ne peuvent réagir aux photons et envoyer de l'information. N'oublions pas que la rétine est constituée de cinq couches de neurones : ceux-ci se partagent donc les tâches.

Laissons donc de côté le potentiel d'action et examinons le travail membranaire des pigments sur les photons qui viennent les exciter. C'est la même molécule de base, depuis le début de l'évolution des êtres vivants, qui est responsable de notre capacité à nous orienter vers la lumière². Il s'agit de la *rhodopsine*, située dans la membrane plasmique de la cellule photosensible. (fig 16.17 Marrieb). Celle-ci est composée de l'*opsine* qui n'absorbe pas elle-même la lumière et du 11-*cis*-rétinal, groupement absorbant la lumière. « Quand le 11-*cis*-rétinal absorbe un photon d'énergie lumineuse, il change de conformation et se transforme en un isomère (molécule dont les atomes identiques (iso) en nombre et en nature sont associés de manière différente) de rétinal dit *trans* — rétinal. Ce changement de conformation crée une tension sur la liaison entre le rétinal et l'opsine, qui finissent par se séparer³ », provoquant momentanément une

¹ Marrieb, p. 512

² *Le monde du vivant*, p. 940

³ *Ibidem.*, p. 940

perte de sensibilité de la molécule de rhodopsine. L'excitation de la molécule, déclenche une cascade de réactions modifiant les transports ioniques modifiant en conséquence le potentiel de la membrane, lequel contrôle la vitesse de libération de neurotransmetteurs au niveau de la vésicule du neurotransmetteur en contact (jonction synaptique) avec les neurones bi-polaires, puis les cellules ganglionnaires. Pour comprendre le processus membranaire en jeu avec les rhodopsines des bâtonnets ou cônes, reportons-nous au schéma précédent des bâtonnets. Précisons que les cellules-bâtonnets ou cônes ont une membrane plasmique très perméable aux ions Na^+ , et ces charges positives entrent continûment dans la cellule. « Quand un flash de lumière tombe sur un bâtonnet habitué à l'obscurité, son potentiel récepteur devient davantage négatif, il s'hyperpolarise ».

Chaque molécule de rhodopsine photo-excitée peut activer 500 molécules de *transducine*, qui à leur tour activent environ 500 molécules de *phosphodiesterase*. Le pouvoir catalytique d'une molécule de phosphodiesterase est important : elle peut hydrolyser plus de 4000 molécules de GMPc par seconde.

Ce mécanisme aboutit au fait qu'un seul photon peut induire la fermeture de plus d'un million de canaux de sodium et changer ainsi le potentiel du récepteur de la cellule des bâtonnets ou cônes¹. En effet chaque rhodopsine des disques, et on peut en supposer un nombre considérable, agit sur la membrane du bâtonnet. Il y a donc toujours une rhodopsine pour exciter la membrane et délivrer un signal, d'où l'absence d'interruption de notre vision !

Nous observons un travail de démultiplication ou d'amplification et un processus en cascade jusqu'au nerf optique. Certaines opsines, selon le codage génétique de l'homme, font que le rétinale absorbe mieux telle ou telle couleur. « La rétine humaine est organisée en cinq couches de neurones, qui reçoivent l'information visuelle et la traite avant de l'envoyer au cerveau... La lumière doit traverser toutes les autres couches avant d'atteindre les cônes et les bâtonnets. Les segments des bâtonnets qui contiennent les disques et les cônes sont en partie enfouis dans une couche d'épithélium pigmenté qui absorbe les photons non capturés... »

A l'excitation des bâtonnets par les photons et la cascade de déclenchements de signaux, jusqu'au chemin des aires corticales, ne l'oublions pas, dans le cadre d'un regard soit semi-automatique, soit voulu ou formaté à de degrés divers, nous devons

¹ *Le monde du vivant*, op. cit., p. 942

« opposer » l'excitation inconnue venant, non de l'externe, mais en sens inverse, de l'intérieur de notre personne : regard de l'émotion, de la partie consciente ou non de soi. Quel est le chemin biomoléculaire jusqu'à l'iris et comment fait-il pour traduire si bien ce tout autre chose que l'excitation des photons à l'intérieur même d'un regard tourné dans le regard d'autrui ? C'est bien parce que nous avons pris la peine de fouiller l'aspect biologique et moléculaire de la rétine que nous pouvons mettre en évidence la complexité d'un regard, la variété des allers et venues probablement concomitants ou presque au processus ionique déclenché par les photons. Sur la base de ce processus repérable, compte tenu des liaisons corticales de l'œil, il nous est loisible de questionner son activation comme les superpositions émotives, et autres connexions. Seul l'œil est peut-être à ce point réversible, liminal au point de devenir le puits accessible de la conscience humaine. Dès les premières œuvres dramaturgiques humaines, mais sans doute très tôt en l'homme s'est opéré ce dévoilement, cette illumination dont parle Lacarrière à propos des héros des drames de Sophocle « cette illumination soudaine, irréfutable, qui ploie le héros sous sa fulguration et lui apporte la conscience non seulement de ce qu'il est, mais de tout ce qui le *relie* aux autres, à travers l'espace et le temps... cette révélation cette reconnaissance, Sophocle les a exprimées dans ses œuvres par une image très simple et très sensible : celle des yeux — charnels ou spirituels — qui s'ouvrent brusquement à la lumière¹ ». Si nous devons simplifier à l'extrême, nous dirions que l'œil se fait tantôt récepteur de l'extérieur, même guidé de l'intérieur, avec la matérialité des photons, tantôt traducteur de signaux immatériels, au sein de la matérialité d'un regard. En réalité, il n'y a pas alternance, mais selon les circonstances, au gré des relations humaines, *simultanéité* des deux processus de mouvements : décision de regarder X, réception des photons donnant son regard et sa lecture possible, coloration de mon regard d'un sentiment nommé alpha et guet de sa réception. L'œil se fait incessamment double passeur à double niveau, pore singulier de la membrane du corps, passeur d'une porosité d'une inépuisable complexité derrière son jeu terrible et trompeur de l'immédiateté et de l'évidence.

Que dirons-nous du regard de Cézanne, de Van Gogh, et bien avant eux de tous ceux qui ont dessiné sur des parois ? Que dirons-nous du regard de l'enfant aimé, comme de celui délaissé, des déportés comme des amoureux, du voyant comme du

¹ Jacques Lacarrière, *Le Théâtre de Sophocle*, p.21, Philippe Lebaud, 1982.

regard aveugle plein de franchise du plus beau des menteurs ¹ ? Ne nous retrouvons-nous pas, en quelque sorte, devant le carrefour d'Œdipe ? N'y a-t-il pas quelque ressemblance entre notre processus complexe de la vision et la fable de Sophocle mettant en scène un non-voyant recouvrant la vue, racontant à sa mère indistincte puisque mère-femme-épouse ce qu'il vit en cheminant vers Delphes pour connaître sa véritable origine (sa distinction) alors qu'il arrivait à un carrefour de trois chemins ? S'agit-il du chemin –mère, chemin-épouse, chemin-femme ? Arrive en notre œil l'image « externe » comme un Laïos qui bouscule le marcheur tranquille, car l'externe comme l'altérité bouscule toujours celui qui la reçoit d'une certaine façon et arrive plus vite : Œdipe n'est-il pas à pied ; l'autre, l'inconnu n'est-il pas sur un char tiré par des chevaux ? Œdipe se dit bousculé (« ils m'écartent avec violence ») par celui qui est le même et pas le même, son père, homme et géniteur comme lui, partageant pour moitié, des gènes qui viennent de ce père dont le mythe en fait une figure d'inconnu. L'image, puisque nous nous en tenons à elle, l'image qui lui arrive est pour partie extérieure à lui, photons qui viennent bombarder ses capteurs, et pour partie cette image s'inscrit dans une pré-image qui vient de lui, où celui qui arrive ne l'aurait point bousculé, (ou toute autre vision) une image *du même* en quelque sorte, rassurante, cadrée à sa guise, puisqu'identique, mais qui n'existe pas. Entre cette pré-image et l'image « autre », une sorte de compétition s'instaure selon la fable. Moment de vérité, de vérification, les photons apportent l'image « autre » qui, au moment où elle va dépasser la pré-image, montre, donne à voir à Œdipe, la dissemblance. Les photons imposent une image contraire à l'image. Qui saura jamais quelle était et quelles sont nos pré-images ? Ces images à la fois d'anticipation, mêlées d'images de désirs, d'images de souvenance, se mêlent et se heurtent aux images réelles, inconnues, indéchiffrables que nous transcrivons selon des codes physiologiques propres à l'animal humain, et des codes neurobiologiques intégrant des codes sociaux, des affects, une histoire personnelle. Le mythe utilisé par Sophocle place Œdipe dans un refus violent de l'altérité de cette image qui elle aussi surgit et heurte le « monde de son moi » comme un convive l'avait heurté intimement lorsqu'il l'avait traité d'« enfant trouvé » ; la fable du mythe et de Sophocle dit qu'Œdipe tue Laïos qui l'avait bousculé. Si nous suivons cette lecture particulière de cet élément du mythe, est-ce à dire que la violence du combat entre pré-image et altérité

¹ Je fais allusion au souvenir de patrons du BTP, dans les années 1974 en commissions paritaires notamment à Lyon, dont j'appris à découvrir que les « pires » étaient souvent les plus doux mentant avec une incroyable franchise du regard, tandis que je m'excitais, révolté (de tant d'exploitation et de cynisme)... Cela me stupéfiait.

des images qui nous viennent fait rage ? Y aurait-il extrême difficulté à accepter l'altérité d'une image dans l'acte de vision, indépendamment du problème fils (fille)-père-mère traité en psychanalyse, mais rattaché à lui dans cette histoire du même et pas du même. La fable dans cette histoire que nous choisissons, ici, de lire sur une variation du plan freudien comme une histoire d'image-père et d'image-fils dans l'acte de voir, dit à la fois l'altérité de l'image comme l'altérité de « l'étant-là du père », quelque chose qui est là avant, et qui pour une part, enlève la mère à l'enfant, soit brise le doux attachement de l'image au centre maternel, comme quelque chose qui est en dehors de, inconnu d'Œdipe. Est-ce à dire que l'image-fils se construit dans une relation mère-fils ? La nature de cette pré-image, telle que je la perçois, si je la constate, je ne puis en dire beaucoup plus, sauf à retrouver dans un séminaire de Lacan sur *L'œil et le regard*, cette formulation très proche : « *la pousse* du voyant, quelque chose d'avant son œil ¹ ». La fable dit combien l'altérité de l'image dite extérieure n'est jamais finalement totalement autre, au sein du processus de notre vision, puisque l'inconnu, cet autre est présenté comme étant le père, le géniteur, l'autre des parents. En superposant l'altérité de l'image, ce qu'elle a d'altérité, à la figure du père, dira-t-on que l'altérité seule, fonde l'image ? Mais n'est-ce pas aussi dire la relativité de cette altérité puisqu'une filiation entre nos images « internes » et les images d'altérité, en partie à jamais inconnaissables, est posée, comme si des passages étaient dès lors aménagés au sein même de l'altérité, et entre celle-ci et l'autre, dans ce même acte de vision ? L'image « externe » se dit chez Sophocle, image antérieure à toute image de fiction qui ne se mesure incessamment à elle sans l'épuiser jamais. Il est problématique de voir, car il est aisé de voir sans voir. Si le rapport enfant-père-mère s'avère travail d'élucidation, de dévoilement, et de rupture, travail d'altérité contre un travail du *même*, contre un travail d'univocité qu'incarne la figure de tout tyran, mais aussi contre tout processus clanique par définition exclusif d'altérités, sous les figures variées de nationalisme, communautarisme, intégrisme, phobies diverses, racisme, machisme, travail toujours à refaire, le travail de vision, le travail de perception semble se calquer sur le schéma oedipien. Il n'y a pas de vision biologique. Il y a des processus biologiques dans l'acte de voir qui s'entrelacent à d'autres processus qui travaillent pour ainsi dire l'acte de voir. Le feuilletage pourtant complexe de l'organe de l'œil voyant, recevant des photons se double d'autres feuilletages que chaque discipline tente d'élucider.

¹ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XI*, p.69, Seuil, 1973.

Les sens agissent à la manière de puits entre le monde environnant qu'ils perçoivent depuis le monde interne du corps et le monde externe du corps auquel ils sont rattachés, imbriqués. De ce fait, les sens prennent « géographiquement » dans le corps, une position éminemment membranaire, c'est-à-dire à la jonction d'entités différentes, mais moins duales qu'on ne pourrait le craindre, puisque nous puisons à l'extérieur ce que nous savons puiser ou ce que la société nous permet de puiser désignant des extériorités comme des intériorités se combinant au cours de notre histoire personnelle et collective. Mais c'est par les pores des sens dans la membrane de l'enveloppe du corps, que ce corps perçoit et reçoit un aperçu de ce monde externe, fut-il tamisé, filtré, déformé, colorisé, à l'instar d'une chaîne de télévision nous présentant prétendument en direct des faits de guerre ou de catastrophe. En nous comme Œdipe, par les sens nous arrivent des « images » d'altérité quelle que soit la manière dont nous les lions, recevons. La vie sociale nous impose constamment de telles « images », désirées ou non. De ce fait, les sens relèvent du principe de porosité, porosité passive et active. Des sons, des images, des odeurs, nous arrivent indépendamment de notre volonté. Notre corps baigne dans une masse considérable de données de nos capteurs les plus divers que nous en soyons conscients ou non, que nous leur accordions de l'intérêt ou non, les inhibions ou non. Merleau-Ponty résumant infiniment mieux cette question du corps dans son rapport au monde par les sens, dira :

Un sens n'est pas un dispositif mécanique recevant des actions causales-
Restitution du phénoménal en face de l'objectif. »

« L'ouverture du corps à l'extérieur (l'inauguration d'une esthésiologie) (la « naissance ») brouille *a parte subjecti* la distinction cartésienne pensée-chose (après que déjà la physique s'est libérée de la conception géométrique de la chose).

Le schéma corporel c'est cela. Finalement donc (surtout par la vision de soi) un rapport d'être entre-mon corps et le monde-

...

La sensorialité (surtout par la vision) implique intentionnellement l'incorporation, *i.e.* un fonctionnement du corps comme passage à un dehors, par ses « orifices ».

Autre conséquence : comme mon image capte mon toucher, l'image visuelle des autres le capte aussi : ils sont aussi le dehors de moi. Et je suis leur dedans. Ils m'aliènent et je les incorpore. Je vois par les yeux d'autrui le monde¹.

De ce point de vue, oui, en dépit de la relativité de l'image, les sens sont bien des fenêtres de notre corps, offrant des passages à l'appréhension du monde environnant.

Nous clôturons là nos investigations dans la physiologie des sens. Nous avons bien conscience de n'avoir qu'esquissé un sujet extrêmement vaste. L'objet de notre travail étant de sonder et d'établir le principe de porosité, nous avons tenté, dans cette optique, de montrer qu'à bien des égards, les sens s'inscrivent dans un processus membranaire, mais que pour autant ils ne sont ni neutres ni passifs. S'ils sont bien en prise sur le monde environnant, il dépend de nous d'apprendre à les activer au - delà de nos intérêts et de nos us et coutumes, comme de les « entendre ». Ils offrent alors de formidables fenêtres sur le monde et une chance réelle d'en renouveler l'approche, tant nos sens sont incroyablement variés et fins. Chaque jour pourrait sans peine devenir une création du monde. Quel choix faisons-nous, face aux « images » du monde ? La question se pose à tout instant pour chaque être humain : aveugles, tièdes voyants, voyants ? Sophocle nous dit que le choix en est douloureux. Des parentés en sont renversées. Certaines en meurent.

Il ne tient qu'à nous d'entendre ou non ce que les sens ont à nous dire, reste qu'à notre corps défendant ils sont les acteurs privilégiés de nos émotions notamment dans les relations interpersonnelles dont nous avons bien peu parlé comme si tout se situait entre la personne et un monde quasi inanimé. Or l'essentiel de nos actions, de ce qui devient l'objet de nos sens, concerne avant tout des personnes soit de fratrie soit de la socialité de l'entreprise ou institution de travail. Les relations affectives de la famille ou des proches jouent de ce fait un rôle important dans la façon dont nous percevons. La construction de zones de distinction pour chaque enfant au sein d'une relative indistinction, qu'il resterait à analyser, modèle notre perception, la façonne peut être plus que nous le voudrions, à la manière des personnages de Bergman, portant sur eux moins la malédiction du social que celle du père ou de la mère. Comment entendre lorsque la haine ou la passion emporte tout ?

¹ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes du cours du Collège de France*, p.344-346, Seuil, 1995

En entreprise ou sur le lieu de travail, les relations sont assez souvent soumises au régime de la féodalité améliorée ou non¹. La petite société de l'entreprise est organisée autour du « Padrone » autrefois véritable Pater familias, « Padre Padrone » selon le titre d'un des films des frères Taviani, avec ses cercles hiérarchiques, ses courtisans, ses protégés, ses fastes, ses palais et culs de basses fosses, ses guerres de conquête, ses rêves d'hégémonie², ses objectifs, ses stratégies, alliances, obédiences, règles et rites, (nouvelle tribalité ?). Elle s'organise surtout autour de l'exploitation de sa piétaille : tous ceux qui font, de leur force de travail, payée bien souvent au plus juste prix et si possible au-dessous du prix en délocalisant les centres de production, la richesse de la dite entreprise. Des relations de dépendance, de soumission, d'obéissance et de respect de la hiérarchie, jointes à un individualisme forcené, à la peur de perdre son emploi ou à l'ambition personnelle, ne sont pas sans cadencier, oblitérer fortement le « travail » des sens. Quand s'instaure un tel climat de peur, de stress³, ou de rivalité, de déni de la personne, les sens ne sont plus guère que les sens d'un animal prédateur, ou d'une proie aux abois comme dans le film « Salò » de Pasolini. Les camps de concentration des nazis ont constitué de ce point de vue le terrifiant et monstrueux laboratoire de cette logique tout à la fois individualiste et clanique, féodale, prédatrice et de total déni de soi comme d'autrui⁴. Ce nazisme là modernisé, transposé, s'est affublé du nom de libéralisme. La souffrance et la négation y sont telles, que les sens semblent passer au régime de l'endormissement, comme abrutis, inertes. Qu'en est-il vraiment ? Ceux qui sont revenus des camps, disent vivre encore chaque jour avec le camp, d'autres se sont suicidés comme Celan, Primo Levi, et combien d'autres. Quant aux « bourreaux » ou acteurs de seconde main de cette terrifiante extermination de tout opposant, « peuple juif, tzigane », homosexuels, le mutisme ou l'oubli semble la règle. C'est le règne du plus absolu aveuglement. Même la nuit ne saurait rendre compte de cette nuit là. Qu'il suffise de

¹ Quelle que soit la coloration politique de la municipalité par exemple. A examiner également les formes d'exploitation dans les entreprises à économie dite socialiste.

² On songera aux rêves hégémoniques des multinationales : exemples : Nestlé, Coca-Cola, Michelin, Mac Do, Microsoft etc

³ Lindsay Owen-Jones, PDG de l'Oréal, numéro un mondial des cosmétiques, bénéfice net en hausse de 143%, et résultat d'exploitation à 2,1 milliards d'euros en 2004, s'octroyant 6 millions d'euros de salaire pour 2003, fait sienne la théorie de « la saine inquiétude » (sans doute un euphémisme) qui selon le journaliste du Monde du 18 février 2005, « doit être instillée dans l'esprit des salariés », ce qu'on peut traduire, nous dit-on, « par un management du stress devenu l'une des caractéristiques du personnage ». (article de Pascal Galinier).

⁴ De nombreux cadres peuvent témoigner dans le management subi à l'entreprise, de cette mise en compétition féroce que les directions imposent. Elles n'hésitent pas à les représenter par des petits bateaux dont certains coulent devant tous avec la mise à la porte à la clef ! D'autres prennent un malin plaisir à « mouiller » leurs cadres en des affaires compromettantes. (Témoignages reçus lors de mes années d'entreprises et de syndicalisme : 1970 – 1983, mais aussi au gré des rencontres présentement.)

revoir le film de Lanzmann : « Shoah », entendre les témoignages qui peuvent encore être entendus, lire Primo Levi, Imre Kertész...

Le principe membranaire : de la cellule au grand ensemble du corps, et du corps aux principes.

Notre corps au terme de cette enquête biologique, physiologique, anthropologique s'avère un formidable passeur. Être membranaire, le corps crée dans l'indistinction, de la distinction, mais conjointement, parallèlement se sont développés d'innombrables modalités d'échanges, de passages. Nécessité a-t-elle fait loi ? Le débat reste ouvert.

Après avoir relevé les éléments de porosité en ces trois domaines, le moment est venu de tenter de cerner ce qu'elle signifie pour nous. Une série de remarques s'impose.

Il n'y a pas de porosité en soi, il y a **des** porosités , adaptatives. Il y a autant de porosités que de membranes, soit rien que pour une cellule eucaryote un nombre considérable. Que dire du corps !

Il n'y a pas de porosité sans son contraire, ici en biologie ou physiologie : la membrane séparatrice. Autant dire que la notion ou réalité de porosité est intrinsèquement, dialectiquement liée à celle d'obstacle, de barrière, de membrane et vice et versa. Le monde vivant les a indissociablement liées comme deux faces d'une même pièce. Au souci vital de distinction « s'oppose » l'indistinction. C'est un couple indissociable. Chacune crée l'autre. Sans membrane, la vie végète et stagne, sans porosité les cellules meurent, asphyxiées. Il s'agit donc d'une différenciation, d'une complémentarité de deux situations opposées qui sont placées en situation de coexistence, chacune vivant au cœur de l'autre : compromis entre distinction et indistinction. En dépit des créations de cellules de plus en plus spécialisées, les nutriments, déchets, informations, particules atomiques doivent pouvoir circuler. On serait tenté de dire qu'il y a une tension permanente entre ces deux pôles de la vie. Rien n'est moins sûr. Cette opposition n'existe peut-être que dans notre façon de penser les éléments là où d'autres tressent, différencient ? Si chacun limite l'autre, chacun pérenne l'autre. Ce couple distinction-indistinction est assez proche d'un autre plus connu : ordre-désordre dont il a quelques caractéristiques tout en s'y différenciant.

La porosité membranaire qui est donc affaire de pores, de passages passifs ou actifs constitue un principe lié à l'indistinction. Rétroactivement, il pourrait nous apparaître comme une promesse, une tentative (désespérée !) dans cette ouverture sur un horizon fusionnel, la soupe primordiale des biologistes sur l'avant du monde, son paradis fantasmatique pour nous les humains tel que nous l'avons repéré en maints textes mythologiques, mais également contemporains comme si nous en rêvions toujours : « La magnifique œuvre théâtrale d'Arthur Miller est tout entière une proposition fusionnelle... » nous dit Carlos Fuentes¹. Il existe beaucoup d'autres exemples d'aspiration au fusionnel, comme les carnivals, feria, tomatina en Espagne où les gens se jettent des tomates et finissent dans un bain de boue de tomates... les raves, les fêtes de la musique avec ses orchestres de percussion et de rock dont l'intensité des vibrations transporte littéralement les foules, fêtes locales, nationales où les hommes aiment à se retrouver en foules joyeuses comme pour la coupe du monde de football de 1998 en France ou en Grèce en 2004 ; indistinction encore des foules graves lors de célébrations tragiques comme pour la mort de Lady Di qui fut un phénomène inattendu, très au-delà du seul phénomène national, incroyable par son ampleur. Mais le meilleur exemple, donné par Peter Sloterdijk, fut sans doute la métaphysique classique elle-même avec sa vision univoque ou « totaliste » du monde. « C'est son pathos que de représenter l'existence exclusivement sous le signe de la grande symbiose », « dans le régime métaphysique, on soumet les individus à une instruction holistique² qui les incite à sacrifier leur individualisme et à se soumettre à l'administration du plan d'ensemble ; ici, le seul salut restant, c'est le rapport au tout et le fait de convaincre l'individu de se dévouer à l'englobant³ ». Depuis des siècles, cette idéologie a parfaitement fonctionné, de façon assez musclée avec l'inquisition et l'appareil pyramidal de l'organisation de la société Église. Le rêve de grande fusion en un dieu (plutôt qu'entre humains) a constitué durablement la meilleure des nostalgies de l'avant du monde proposé comme promesse, futur du monde !

¹ Carlos Fuentes, *Les Etats-Unis de Roosevelt et d'Arthur Miller*, Le Monde, 23 février 2005. La phrase se poursuit ainsi : « ...un appel à prêter attention et à tendre la main à ceux qui, précisément, ne sont pas comme vous et moi, aux hommes et aux femmes qui, grâce à leur différence, complètent notre propre humanité. » Je retiens surtout le rêve de fusion qui nous poursuit de siècle en siècle !

² Cf le holisme : théorie selon laquelle l'homme est un tout indivisible qui ne peut être expliqué par ses différentes composantes considérées séparément.

³ Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphères III*, p. 213. Cf également, *Ni le soleil, ni la mort*, p. 356, Pauvert 2003.



Fête de la Musique à Strasbourg, le 21 juin 2005, rue des Francs Bourgeois. L'agglutinement de la foule bloquant quasiment le tramway est dû à un groupe de percussion sous l'immeuble à gauche. La force et le rythme d'une centaine de tambours, traversaient littéralement les corps, d'où la fascination des passants.

La substitution de dieu par l'homme dans le communisme, (dictature du prolétariat)n'est jamais que le même rêve d'une même bulle à se partager pour tous, bulle qui a éclaté encore plus vite que les bulles religieuses, vu que plus aucun horizon irisé n'était tendu au-dessus des humains. La tombée du mur de Berlin fut moins la fin d'une scission de la ville, que l'éclatement de la paroi de la bulle communiste censée la protéger de la bulle dite capitaliste. Des millions d'hommes se sont retrouvés décontenancés, seuls, désappointés. Le moteur du retour au fusionnel semble s'éloigner de toute part, il est temps de se « retourner » et sortir de la caverne !

Autre manifestation du fusionnel un peu oubliée de nos philosophes, erzats des dieux un peu assoupis, le raz de marée consumériste où chacun viendrait nager à égalité en bancs serrés, frétilant dans les montagnes de produits au trois quart inutiles, jetables, alimentant la frénésie des actionnaires de tous poils. Suite au cyclone Katrina ravageant 235 000 km² fin août 2005 dans l'état du Mississippi des États Unis, une correspondante du Monde à New-York fit la remarque suivante, compte tenu des milliers de laissés pour

compte, des pillages, violences, état de dénuement extrême stupéfiant les Américains avec ces images de réfugiés, de cadavres, dans une anarchie ahurissante pour un pays connu pour être le plus riche et le plus puissant du monde : « Pour Spencer Crew, un responsable de Cincinnati, cité par le *New York Times*, l'ouragan va forcer les Américains à regarder les inégalités en face. Elles se font oublier, derrière la consommation de masse, mais elles ne disparaissent pas, comme le montrent les statistiques qui viennent d'être publiées sur l'augmentation régulière de la pauvreté depuis quatre ans. « *Là, on ne peut pas faire comme si on avait rien vu*, relève M.Crew. *Les victimes du cyclone sont ceux qui étaient le moins à même de sauter dans une voiture et de s'enfuir.* »¹ »

Il y a des rêves de fusion si puissants que l'homme est prêt à redevenir troupeau sous la conduite d'un leader quelconque ou à se jeter sur les touffes d'herbe du pré voisin... Notre propre discours sur la porosité ne constituerait-il pas un retour inconscient du refoulé : cette nostalgie du fusionnel dont il ne faut pas craindre l'existence ?

La question reste posée à son auteur ! Toutefois quelles que soient les salles obscures qui poussent à explorer les chemins de la porosité, une culture de passage ne saurait être une culture fusionnelle, tout simplement parce qu'elle admet l'existence de pores, et donc son corollaire de frontière, de parois. On verra ultérieurement que notre propos sur la porosité s'apparente davantage à une culture du tressage que du fusionnel. Porosité n'est jamais que porosité membranaire, en aucun cas rupture de digues.

De par son implantation dans la membrane, la porosité est donc liée dialectiquement à la distinction dont paradoxalement la porosité trace une limite. Au principe de clôture absolue, s'oppose au sein même de la membrane, le principe de porosité. La membrane dont l'objectif fut d'établir de la distinction dans l'indistinction régnante, conserve quelque chose de celle-ci par le principe de porosité. Mais aucun retour n'est possible, sauf à mourir.

La membrane réalise en elle-même deux principes dialectiquement liés : *principe de porosité* et *principe de distinction*.

On appellera *principe membranaire* la capacité de réaliser la coexistence de ces deux principes à la fois contraires et à la fois fondateurs l'un de l'autre, constitutifs l'un de l'autre.

¹ *Le Monde* du samedi 3 septembre 2005, p.3.

De ces trois principes, naît, se fait, se perpétue la vie (le *bios*) depuis quasiment 4 milliards d'années. C'est, pour cette trinité, invisible en nous-mêmes, un miracle de durée et de performance, de loin supérieure à celle qui fut proclamée dans les cieux au principe de toute vie. Celle-là, personne ne demande de l'adorer et elle fait à tout instant de la vie sans procession ni organisation dorée, ni obéissance. Nul ne s'en soucie, nul ne s'en émerveille à part quelques biologistes ou rêveurs.

On peut certes segmenter les recherches comme le remarque à juste titre Françoise Héritier dans son introduction à l'anthropologie des affects¹, et c'est parfaitement justifié dès lors qu'on doit examiner de près l'un ou l'autre, mais une telle césure est purement opératoire. Nous ne devons jamais perdre de vue l'indissociable relation de l'un à l'autre au ²risque d'avoir une vue tronquée des processus vitaux ; c'est sans doute ce qu'on peut peut-être reprocher à notre médecine occidentale si on en juge les ouvrages destinés aux étudiants, même si on en comprend historiquement les raisons : nécessité de combattre les maladies, d'augmenter un certain bien-être sanitaire quel que soit l'âge et de répondre à la demande pour gagner sa vie en tant que médecin par exemple.

En biologie moléculaire, la membrane ne s'organise pas autour des pores, c'est la membrane qui aménage des zones de passages, des restes du vague indistinct. Si passages il y a, ils sont tous **temporaires** et **impliqués dans une chaîne procédurale** comme nous l'avons vu de nombreuses fois dans le chapitre de biologie ; chaque processus de passage s'inscrit dans un ensemble marqué d'une finalité : soit il s'agit d'un processus d'« alimentation », soit processus d'évacuation, soit de reproduction soit d'énergie ou de production X ou Y. C'est dire le nombre de procédures de porosité par cellule, par organe, et pour tout le corps ! En dépit de son extrême variété, les passages ont, me semble-t-il, des caractéristiques communes. Rappelons, en dehors des caractéristiques biologiques, **qu'il n'y a pas de porosité sans association** soit à des molécules, soit à d'autres processus. La porosité ne doit pas être perçue comme une sorte d'intrusion tolérée dans le système membranaire ou immunitaire. Les protéines de passages sont étroitement associées à la membrane et à la vie de la cellule. Le principe de porosité membranaire s'avère **principe coopératif** plutôt que d'opposition. De cette constante coopération, découle qu'il n'existe pas de porosité type. Les biologistes, nous

¹¹ François Héritier, *Corps et affects*, op. cit., « Il est toujours possible, et même parfois souhaitable pour la commodité des exposés, de découper des fragments du réel pour mieux les étudier...mais on s'aperçoit nécessairement, à un moment ou à un autre, que c'est une approche réductrice, qui coupe dans le vif », p.7.

l'avons vu, ont bien mis en évidence les différents modes de passage, mais sous des traits généraux chaque situation cellulaire engendre ses propres passages.

Tout comme la membrane, **la porosité est liminale** : elle à voir avec la notion d'interne et d'externe, de ce qui est au bord de l'interne et de l'externe qu'un ensemble membranaire relie et met en relation. Si la membrane joue de la différenciation et de la protection, les pores de passages jouent du passage, de la frontière, de la mise en relation de l'interne avec l'externe, du plein avec le vide, de l'indistinct ou de l'altérité avec des surfaces. La réalité est moins simple dans la mesure où la membrane est pour une bonne part passages organisés sous des modalités on ne peut plus variées : ioniques, co-transport, etc.

La membrane porte en elle-même le principe de distinction et le principe de porosité, qu'elle réalise en elle-même au gré des besoins, des commandes, pourrait-on dire, qu'elles viennent de la cellule ou de l'externe. Elle se situe dans un entre-deux qu'elle réalise entre deux principes contraires et en tant que structure complexe fluide et « feuilletée » en relation avec des systèmes membranaires externes et internes extrêmement complexes comme la membrane mitochondriale ou du noyau comme on a pu le voir sur la figure de la cellule eucaryote.

L'entre-deux.

L'architecture membranaire nous conduit à développer cet *espace d'entre-deux*. « L'entre » est la distension et la distance ouvertes par le singulier en tant que tel, et comme son espacement de sens », nous rappelle Jean-Luc Nancy¹. Cet entre-deux peut prendre la forme d'un véritable feuilletage. Dans une cellule eucaryote, nous avons vu que la membrane comportait deux bords hydrophobes enfermant un espace intérieur hydrophile. Mais c'est une forme simple. Cet entre-deux, dont nous avons vu qu'il était mobile, fluide, mouvant, ne se résume pas au rôle de cloisonnement avec quelques portes. Les hommes n'ont peut-être jamais construit quelque chose ni architecturalement² ni socialement d'aussi complexe de sorte que nous peinons à rendre

¹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, p.23, Galilée, 1996.

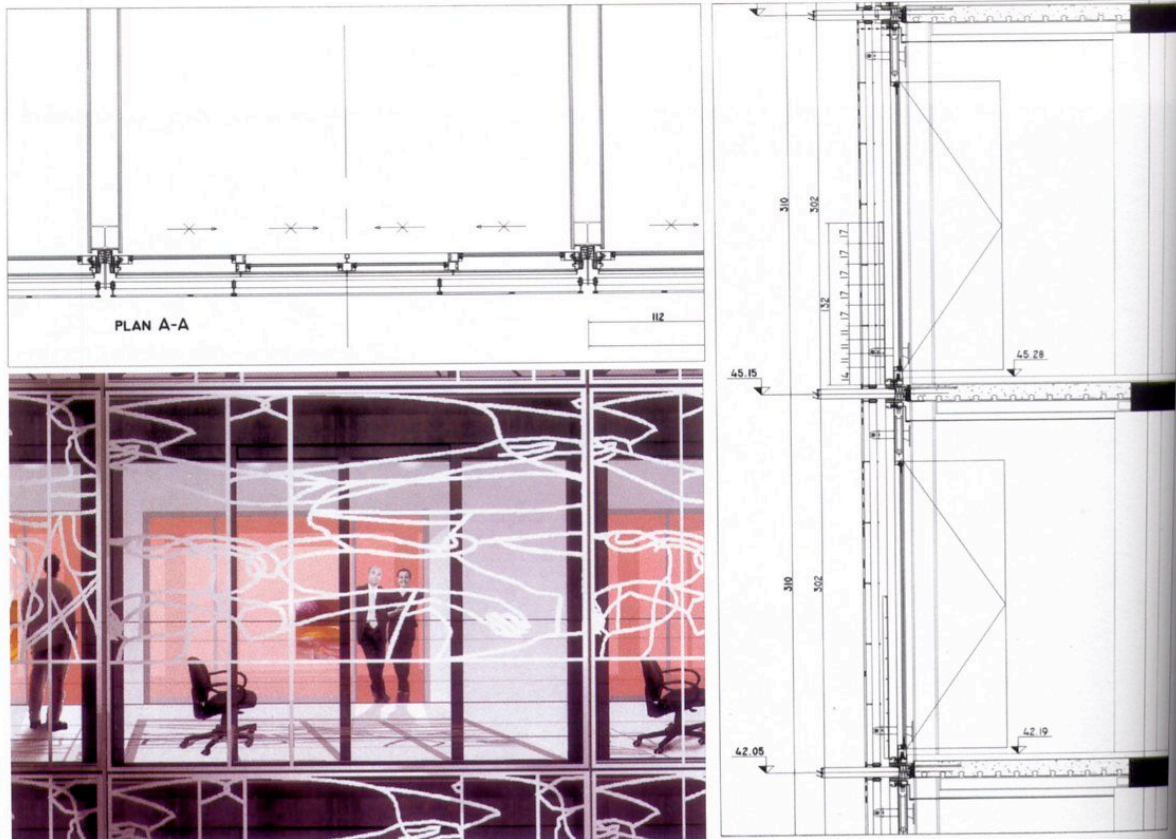
² Depuis quelques années nous commençons à voir des façades membranées, voire avec la bâtiment Jourda-Perraudin dans la Ruhr, l'application d'un principe membranaire : grande enveloppe globale sous laquelle sont construits une série d'unités.

compte de son extrême polysémie, d'autant que comme pour la respiration ou la digestion, les membranes se juxtaposent : membranes épithéliales, membranes des veines, membrane des globules rouges... Plusieurs exemples empruntés à l'architecture, au cinéma, à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp, au théâtre, à la culture des peuples d'Amazonie, et enfin au lieu de travail d'une dramaturge, vont peut-être nous aider à transposer dans le domaine tout autre de nos productions symboliques, le phénomène de ce feuilletage membranaire. Transposer et comprendre autrement.

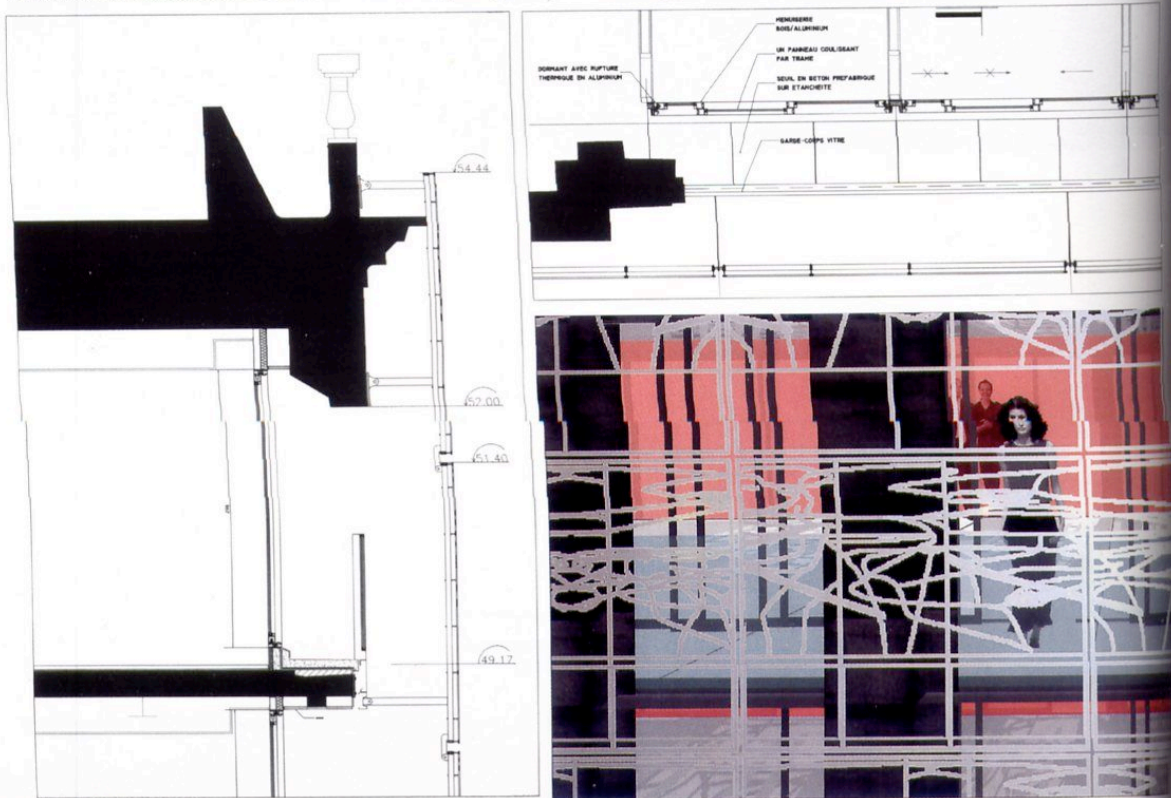
Premier exemple : le réaménagement du ministère de la Culture en France, rue des Bons-Enfants à Paris par l'architecte Francis Soler, achevé en 2005.

Deux immeubles, l'un de Vaudoier du début XX^e siècle en ossature métallique supportant une façade en pierre et l'autre des années soixante, constituent un îlot disparate. Axel Sowa, nous précise, dans le numéro de juillet-août 2001 de « l'architecture d'aujourd'hui », qu'une résille métallique ornée de figures calligraphiques issues d'une peinture de la Renaissance et fragmentée, entrelacée par travail numérique, englobe l'îlot entier, unifiant et estompant les disparités d'architecture, créant face au voisinage, Louvre et Banque de France, un ensemble comparable. La résille se déroule devant les ornements et moulures haussmaniennes du bâtiment de Vaudoier, créant une façade seconde. Pour harmoniser l'ensemble, dans le bâtiment plus récent, les planchers sont agrandis de part et d'autre du corps du bâtiment, créant un espace supplémentaire au-delà de la façade conservée mais ajourée, si j'ai bien compris. Je reproduis deux schémas donnés dans la revue l'Architecture d'aujourd'hui¹.

¹ *L'architecture d'aujourd'hui*, juillet-août 2001, Michel Place.



Les planchers du bâtiment datant des années soixante ont été prolongés afin d'améliorer le rapport entre la surface et l'enveloppe



Coupe, plan et élévation au niveau de l'acrotère. La résille se déroule devant les ornements et moulures de ce bâtiment construit au début du XX^e siècle par Vaudoyer

Ainsi, partant de l'extérieur, nous avons :

- a. la résille
- b. espace minime ?
- c. vitrage en retrait
- d. un espace correspondant à la prolongation de plancher, espace interstitiel prolongeant l'espace des bureaux,
- e. la façade du bâtiment des années 60, ajourée,
- f. l'espace intérieur des bureaux, au même niveau .

Pour l'ancien bâtiment, la situation se présente ainsi au moins primitivement, car le projet aurait été revu à la baisse :

1. la résille devant l'ornementation haussmanienne,
2. un espace,
3. un garde-corps-vitre clôturant l'ancien plancher suivi d'une partie ornementée en pierre, s'inscrivant dans le plan de façade ?
4. suite de l'espace,
5. vitrage intérieur en retrait des murs ? délimitant le nouvel espace intérieur,
6. l'espace intérieur

Ce dispositif constitue une manière de feuilletage, avec une membrane : façade première (la résille, poreuse à l'air comme la lumière), une deuxième membrane vitrée pour le bâtiment des années soixante, un espace simple ou double, interstitiel, la seconde (ou troisième) membrane : façade ancienne, suivie d'une troisième vitrée pour Vaudoier, et l'espace intérieur.

Pour le bâtiment des années soixante, de l'intérieur on perçoit : un espace premier où l'on se tient, un mur ajouré, un espace second comme balcon prolongeant le plancher de l'espace interne, (mais cet espace interstitiel reste un espace interne, même s'il est externe à l'ancienne façade), une membrane vitrée clôturant le nouvel espace interne et enfin la membrane poreuse de la résille. La séparation interne-externe se dédouble, mais

surtout ce jeu de membranes et d'espaces interstitiels brouille la dualité « interne – externe » des constructions bourgeoises du XIX^e siècle, puisque, comme pour la membrane biologique, nous avons des internes–externes (espace sur plancher prolongé), un espace interne de l'externe entre la résille et le vitrage, soit trois couples à chacune des membranes, d'externe-interne pour le bâtiment des années soixante :

- couple externe- interne, de l'Externe, au niveau de la résille,
- couple externe-interne de l'Externe-Interne au niveau du vitrage,
- couple externe-interne de l'Interne, au niveau de l'ancienne façade

La vue et le corps vivent un entre-deux tangible, dédoublé entre l'Externe, hors résille et l'Interne, derrière l'ancienne façade. Le corps circule entre un espace interne et un espace interne prolongé en externe tout en restant interne. C'est du Devos ! La vue franchit trois membranes poreuses avant de saisir l'externe hors résille.

Axel Sowa développe à partir de ce travail membranaire (quant à lui, il parle de *limite* plutôt que de membrane) son analyse¹ : à l'ancien travail des façades séparant dualement la sphère privée de la sphère publique, Soler à la suite de Duchamp ferait un travail sur la *limite* ; et de citer *Playtime* de Tati comme critique de cette volonté de *transparence*, traduisant une volonté de communication immédiate, rapide, directe, quasi absolue qui succède au désir bourgeois du XIX^e siècle de séparer la façade ostentatoire des espaces internes, sphère de la vie privée. Dans le film de Tati, nous voyons :

« une femme qui « retrouve » un ami de longue date. L'ami est chez lui en famille, dans un intérieur, tandis que la dame se retrouve dans la rue, devant l'appartement ; ils sont séparés par une grande baie vitrée. Les Temps modernes avaient mis fin aux deux faces, intérieures et extérieures, des façades classiques. Fascinés par la transparence, les architectes de la modernité transforment la façade en un simple écran où se projettent, selon le point de vue, scènes publiques ou scènes privées. Dégagée de tout obstacle qui pourrait s'interposer à la (télé) communication visuelle entre l'intérieur et l'extérieur, la limite, que le XIX^e siècle voulait massive, semble se dématérialiser. »

Tati s'amuse à nous montrer l'inanité d'une telle transparence. La femme voit son ami dans l'intimité de sa famille, mais ne le retrouve pas, tout en l'ayant « retrouvé » ! Cette transparence, négation du feuilletage membranaire, telle que Penthée la réclamait avec

¹ Axel Sowa, *Francis Soler teste la limite*, p.80-81, L'architecture d'aujourd'hui, n°335, Juillet-Août, 2001.

force à Dionysos, ressemble fort au voyeurisme, forme visuelle du viol¹, dont on sait qu'il inflige une blessure indélébile à la victime, mais la télé-réalité s'en régale.

Cette situation de public-voyeur devant un film ou une architecture ou évènement sera précisément ce qui inspirera le dispositif imaginé par Castellucci pour son *Endogoniðia, S. #08*, donné à Strasbourg, les 17 au 20 février 2004 au Wacken. Dans une salle style hangar, boîte noire, nous voyons, nous, public, notre double, public-acteur derrière une immense vitre qui nous sépare de l'extérieur, regardant le tout début de « Psychose » d'Hitchcock projeté sur un mur de patinoire face à nous ! Castellucci transpose à la dimension d'une scène le dispositif de Marcel Duchamp pour sa *Mariée*. Loin d'être une transparence, la nouvelle frontière de ces créateurs (Duchamp, Tati, Soler, Castellucci) se complexifie, se feuillette, à la différence des membranes de l'immédiateté que sont ces enveloppes de verre des immeubles-bureaux que récuse aussi bien Tati que Soler. La transparence, ou la réduction de la membrane à sa plus simple expression, si elle fait marcher les bénéfices de fabricants de verre, et économise des membranes ouvragées, comme sous Haussmann, « ça ne marche tout simplement pas » dans le bien vivre des humains selon Tati et quelques architectes. La transparence est à l'architecture et aux affaires financières ce que le direct est aux reportages de télévision. Derrière l'image dite directe, nous ne devrions pas oublier la (ou des) caméra qui cadre, une équipe, des sélectionneurs d'images, une entreprise qui sélectionne les informations et formate les images, évènements, embauche journalistes et techniciens, donne des missions, fait commenter en studio le « direct », calcule ses retombées médiatico-financières. Soler, poursuit Axel Sowa,

« ne croît pas au retour de l'intimité feutrée, caractéristique des ambiances domestiques du XIX^e siècle. Toutefois, il émet des réserves à l'égard de la transparence totale. Ni l'un ni l'autre de ces modèles ne lui correspond. C'est pourquoi il décortique, puis reconstruit les façades qui deviennent chez lui des éléments composites. Superpositions de couches minces dont chacune est affectée à une ou plusieurs fonctions, ses façades gagnent en profondeur... cette couche, ni vitrail ni publicité lumineuse, forme un premier plan, telle une surimpression, filtre le regard. Cette démarche rappelle le Duchamp de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Entre deux pans de verre (227,5 x 175,8) M.Duchamp

¹ Ce « tout de suite », ce désir immédiatement satisfait sans l'ombre d'un préambule, d'une temporalité, d'une prise en compte de l'altérité, trouve son accomplissement dans le viol, (négarion des distinctions et du principe membranaire) filmé par les violeurs sur téléphones portables et divulgué sur internet et portables du collègue de la victime (Nice 2005). Voir à ce sujet l'article du *Monde* : « Les actes de violences sont de plus en plus filmés et diffusés par leurs auteurs ou complices », samedi 29 avril 2006.

rassemble « sur une plaque de verre les ébats de ses personnages » en laissant transparaître à l'arrière — plan, des scènes quotidiennes. Si Marcel Duchamp a mis huit ans pour mettre en place les objets sous verre, il n'a pas pour autant terminé l'œuvre. Celle-ci, exposée devant une baie vitrée, se réalise et s'accomplit à chaque instant, faisant participer les phénomènes qui se déroulent dans l'espace non contrôlé par l'artiste. Le premier plan intégré dans le verre, et l'arrière-plan forment un ensemble mouvant¹ ».

Dans l'espace intérieur du musée, Duchamp, a lui aussi dressé ce type de dispositif, le renouvelant d'une façon totalement inattendue avant même que le verre et « la transparence » n'envahissent notre vie moderne:

- un espace interne 1, comprenant du public se mouvant et regardant, (événement 1)
- un **ensemble** fixe de plaques de verres (événement 2, immobile, inachevé)
- un espace interne 2 derrière l'ensemble, où circule du public, (événement 3)
- des baies vitrées du musée, membrane de verre « isolant » le musée et l'ouvrant visuellement sur l'extérieur,
- l'espace extérieur avec ses scènes de la vie. (événement 4)

La membrane poreuse de l'œuvre, faussement immédiate dans sa transparence, permet à la création de Duchamp de s'accomplir, s'achever dans ses relations aux séries d'évènements (1, 3, 4) des espaces internes et externes où elle œuvre. La transparence de l'évènement, telle *La mariée...* elle-même, loin de focaliser la vision du public sur l'acte sexuel de la mariée et des célibataires, (extrêmement drolatique) met en œuvre le ballet fécondant des regards célibataires et mâles du public qui achèveront et pour tout dire engrosseront le projet de *La mariée...* dans une double relation de l'œuvre avec, d'une part les espaces entourant l'œuvre où circule le public visible dans la transparence du grand verre et l'espace externe au musée, avec ses motifs variés de scènes de rue en surimpression, et d'autre part, concomitamment, des évènements (1, 3, 4) aléatoires, mouvants, colorés en ces mêmes espaces. Travail de passage (s), travail de feuilletage membranaire par excellence, mettant à jour la perpétuelle nouveauté d'une œuvre toujours recomposée et aléatoire. Singulière innovation et explicitation du phénomène membranaire.

¹ Axel Sowa, *Francis Soler teste la limite*, l'architecture d'aujourd'hui, juillet-août 2001, Michel Place, Paris.



M. Duchamp. La mariée mise à nu par ses célibataires, même. 1915-1925. Skira. Journal du mouvement Dada

Pour la première fois une œuvre se réclame d'espaces réels, comme une *Ménine* sous verre, placée dans une perspective analogue où viendraient apparaître et disparaître les personnes du public chatoyant composant, toujours renouvelé, le tableau de Vélasquez. Mieux, ces espaces commandés fort humoristiquement par *La Mariée...* nécessaires à la fécondation de l'œuvre, sont aussi des espaces d'événements, soit de corps variés et colorés se mouvant, tel le ballet des célibataires... justifiant non seulement le sujet, mais la nature même de l'œuvre sous verre. La membrane du Grand Verre de *La Mariée...* opère dans son cadrage transparent et à la fois occupé de scènes immobiles, volontairement sommaires et presque ternes, une captation visuelle unique et inouïe du hasard quotidien d'un musée et de la rue. Coût aussi bref et orgiaque que tout coût. Mais quelle joie d'assister à un fougueux baiser de jeunes amoureux derrière le Grand Verre au Musée Beaubourg à l'expo Dada¹ ! Un instant des scènes banales se trouvent magnifiées, pour qui, en éveil, regarde au-delà de l'œuvre de *La Mariée...* Castellucci dira que les artistes sont des onanistes ; à la suite de Duchamp, j'aurais tendance à dire qu'ils sont souvent des copulants, s'accouplant avec ce qu'ils voient comme accouplant œuvres et public, mais surtout ils tressent le regard des humains sur le monde réel et le soi-même réel dans une logique que poursuit Soler, là où des journalistes y voient du maniérisme². *La Mariée...*

est la première œuvre d'un orgasme diurne quasi perpétuellement renouvelé à chaque fraction du temps, orgasme mis à nu, explicité, montré, mis en œuvre à tout instant si les conditions matérielles restent telles. Cette œuvre inachevée s'achève dans l'aléatoire. Elle réalise par son processus membranaire, l'union (non fusion) du noyau de l'œuvre avec son environnement immédiat, son cocon culturel (musée et visiteurs de musée, gens de musée) et son environnement lointain : le contexte réel du cocon culturel, recevant de ces extériorités doublement nécessaires, la vie, mais leur donnant naissance en retour ! Par elle, les « altérités » sortent de la banalité et de la routine comme de l'invisibilité. La distinction de l'œuvre, pétrie de porosité, accouplée de porosité, accomplit l'œuvre par ce qui l'environne, ce qui signifie qu'un tel processus « illumine » l'externe de l'interne ou l'engrosse et réciproquement, dans la Maison des arts ET dans ce qui entoure la Maison, même si ce qui entoure lui est ou lui manifeste de l'indifférence. La distinction sans porosité produit à contrario de l'académisme, autre forme d'autisme, satisfaisant

¹ Exposition du 5 octobre 2005 au 6 janvier 2006. Centre Pompidou. Paris. L'événement eu lieu le 15/12/2005 vers 16h, alors que Nicolas Marsan et moi admirions ce jeu membranaire, surgit ce couple...

² Frédéric Edelmann, *Une architecture néomaniériste de Francis Soler*, Le Monde, 8 janvier 2005.

pour les élites et par conséquent en adéquation avec une série de vassalités violentes par nature.

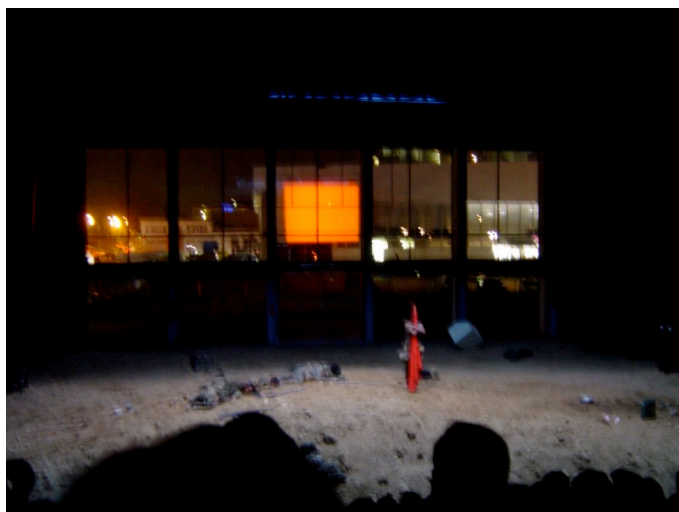


La verrière au fond de la scène : l'image projetée sur le mur de la patinoire derrière ; le monceau de terre et le public devant.



Castellucci : le film *Psycho* d'Hitchcock projeté pour le public fictif assis dehors au pied de la patinoire, derrière la verrière.

L'écran devient rouge, une Africaine-soldat
déterre un drapeau rouge qu'elle
agitera :



Endogonidia, S. #08, Strasbourg, février 2004

La leçon de Duchamp ne sera pas perdue pour tout le monde. Nous ne saurons pas autrement surpris de découvrir un processus de feuilletage analogue dans le spectacle de Castellucci : le film d'Hitchcock rajoute une dimension supplémentaire, elle-même feuilletée, non seulement, comme le dira Geneviève Jolly dans son article : *Réapprendre à voir avec la Societas Raffaello Sanzio*¹, à cause de la *juxtaposition* de la réalité de la patinoire sur le mur de laquelle est projetée une fiction... dans une fiction théâtrale ajouterai-je, mais aussi parce que le début de ce film constitue une exposition dont Truffaut dira en conversant avec Hitchcock : « vous utilisez presque toujours le même principe d'exposition, du plus loin au plus près : la ville, un immeuble dans cette ville, une chambre dans cet immeuble... c'est le début de *Psycho*. A.H : Dans l'ouverture de *Psycho*, j'ai éprouvé le besoin d'inscrire sur l'écran le nom de la ville, Phoenix, puis le jour et l'heure où commençait l'action »², le seul moment pendant lequel l'héroïne peut coucher avec son amant, moment clandestin, qui semble légitimer notre voyeurisme selon le cinéaste. Dans cette exposition, nous passons du plus externe au plus interne par une série d'espaces où nous, spectateurs, circulons par la membrane quasi invisible d'un film,

¹ Geneviève Jolly, *Réapprendre à voir avec la Societas Raffaello Sanzio* in Vives Lettres, n°15, *Espaces textuels, espaces scéniques* p. 43-61, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2004

² François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, p.205, Robert Laffont, 1966.

ou de baies vitrées, comme nous circulerons avec Castellucci et son hangar-théâtre vitré, dans l'exposition de son opus strasbourgeois : « il était une fois une ville Strasbourg, dans cette ville, un théâtre, et dans ce théâtre, une scène externe, une scène interne où se tient sur la terre le cube tronqué de Dürer, (à la bibliothèque de Strasbourg), la métaphore du Monde ou de Strasbourg (?) ». De l'écran sur le mur de la patinoire, de cet espace réel tout autour, externe à l'espace traditionnel du théâtre, mais interne à la fable puisque notre vision englobe l'ensemble, à la fiction des faux spectateurs dans cet espace, à l'espace interne, où nous nous tenons, nous circulons de notre regard, face à une colline de terre bien réelle comme espace de scène fictionnel d'où surgissent des africaines en treillis, en d'incessants allers-retours, à l'ailleurs de notre petit cocon de théâtre paisible dans une âpre réalité du monde d'où surgissait, il y a des millions d'années, les débuts de l'humanité et présentement son agonie... à moins que ce ne soit sa renaissance, son enfantement ? Le feuilletage membranaire se complexifie à l'envi. La transparence de la baie vitrée était factice et trompeuse. Castellucci dira dans un entretien sur Arte pour l'émission *Métropolis*¹, à propos d'images assez crues de son *Endogonidia B# 05Berlin* où l'on voit une femme se masturbant et une scène d'accouplement à trois, que l'image est floue, qu'il y a des **filtres** pour voir une image de mémoire et la conquérir². Le feuilletage membranaire réalisé par ces filtres à Strasbourg ou à Berlin ou dans *Génésis*, en interdit la capture immédiate, la fausse proximité d'une évidence comme d'une transparence, et dans le même temps livre une image –processus, *une image qui travaille* notre être profond, caché à nous-mêmes, hors de toute vue, ce que nous ignorons de nous-mêmes : nos racines millénaires, notre animalité, nos potentialités. Les filtres des voilages et des lumières sont à la scène ce que sont les dentelles de pierre à la cathédrale de Strasbourg.

Processus membranaire : tressage, feuilletage du couple distinction-indistinction : exemple de feuilletage membranaire avec la cathédrale de Strasbourg.

À première vue, la façade est ornée. On dira qu'il s'agit, avec les sculptures, d'*ornementation*. On parle fréquemment d'ornement en architecture, en art. Il s'agit « d'objet sans utilité pratique, qui sert à embellir, ou de motif accessoire » selon le Robert, « de détail d'enjolivure, voire d'agrément ou de garniture, de fanfreluche »

¹ Le 16 juillet 2005

² je cite de mémoire

agréable à l'œil. Y–aurait-il alors, une structure primaire, sérieuse, efficace, cachée par une couche d'art léger, à la limite du futile, du féminin, là pour distraire et amuser la galerie ? Nous entendrions alors par ornement cette partie de la rhétorique condamnée, dit-on, par Platon, Quintilien et l'Église par la suite, cette *elocutio* et cette *actio* traduisant trop souvent une éloquence efféminée¹, nuisible à la grandeur et à la rectitude du jugement :

Le jugement concernant toute imitation n'est pas, le moins du monde, du ressort ni du plaisir ni d'une opinion sans vérité. C'est naturellement aussi le cas dans la réalisation d'une égalité. La rectitude consiste, pour une imitation, à reproduire dans sa grandeur et ses caractères la chose dont est elle l'imitation².

Quintilien dans son attaque violente de l'éloquence asianiste (« l'asianisme renvoie à l'Asie Mineure, nous dit Roland Barthes, au développement d'un style exubérant jusqu'à l'étrange, fondé, comme le maniérisme, sur l'effet de surprise » à la différence de l'atticisme, tout de rigueur, de retenue, de virilité « défendu principalement par les grammairiens, gardiens du vocabulaire pur (morale castratrice de la pureté, qui existe encore aujourd'hui)³ » n'hésitera pas à dire :

« Que cet ornement, je le répète, soit mâle, robuste et pur ; qu'il ne s'attache pas à des raffinements efféminés, ni aux teintes trompeuses d'un maquillage ; que ce soit le sang et la vigueur qui lui donnent de l'éclat⁴ ».

Cette scission entre le sensible, l'affect et le raisonnement, aboutira à la scission corps-âme, corps-esprit, corps-cerveau et deviendra durant des siècles un combat : « cette pratique de la mimétique, Platon dit qu'il l'appelle flatterie, et (je) la considère comme quelque chose de laid (*polos*) parce qu'elle vise à l'agréable sans soucis du meilleur⁵ » ; « Il faut donc assigner la mimétique au jugement, à la raison, à la morale et lui faire rendre raison avec les critères de la philosophie, véritable puritanisme moral et esthétique autant qu'abus de pouvoir : enfermer les arts du sensible dans une problématique de la pensée qui lui est étrangère, lui imposer ses propres critères pour en vérifier la validité, la pertinence, autant vouloir démontrer la pertinence de l'expansion de l'univers avec un code de la route ! » écrivais-je pour résumer la pensée de

¹ Lire la-dessus l'argumentation de Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, p.116-124, Flammarion, 1989

² Platon, *Les lois*, II, 667, 668

³ Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique*, in *Communication*, n° 16, Seuil, 1970.

⁴ Cité par J.Lichtenstein, op. cit., p. 121, Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3 (6)

⁵ Platon, *Gorgias*, 465a

Jacqueline Lichtenstein, dans mon mémoire de Dea sur *L'introduction au Théâtre du XVI^e siècle Français*.¹ Mais si Quintilien et l'Église ressassent leur condamnation du sensible, n'est-ce pas là une interprétation de Platon parfaitement discutable ? Ne s'agirait-il pas « d'une interprétation médiocre et erronée qui remonte à la théorie monacale, au néo-idéalisme écumant du triste prêtre Marsilio Ficino et au misérable *Gymnasium* allemand » faisant dire à l'auteur² de ces lignes que « c'est un funeste quiproquo d'interpréter la révolution platonicienne comme un refus pur et simple du monde corporel » ? Il s'agirait, pour Platon, dans sa fable de la caverne, non de condamner les images, mais, parce que passionné par leur force et leur beauté, d'être critiques. Il s'agit de comprendre la fabrique du « diaporama totalitaire du monde ». Nous mesurons bien, une vingtaine de siècles plus tard, entre l'abondance des images publicitaires et les images soit disant d'information inondant les milliards d'écrans de télévision, combien ce « retournement » vers la sortie de la caverne, loin d'être une fuite des images s'avère nécessaire « libération par la critique de la connaissance ». Il faut sortir, pour se libérer de la fascination, de la croyance aveugle aux images données pour vraies, transparentes, images hautement manipulatrice des peuples³. Nous devrions alors parler de *tradition platonicienne*, qui sous couvert de Platon, opèrerait des scissions et des condamnations qui n'ont rien de platonicien. Nous laissons ce débat aux philosophes.

Selon cette tradition, qui, visiblement, n'eût guère d'influence sur l'architecture gothique ni même renaissante, l'idéal serait alors de ne garder que la structure, pure de rajout esthétisant ? Nous obtiendrions ces temples protestants vides d'images et de sculptures, ces églises néogothiques du XIX^e siècle visibles à Strasbourg, avec ces façades massives, sans grâces, nues et lisses, qui ne furent peut-être que de simples mesures d'économie, mais qui annoncent sans le vouloir, la pureté géométrique et abstraite de nos modernes architectures ? Merleau-Ponty parlant de l'apparence animale et du point de vue de Portmann, note « C'est là un préjugé (que de ne s'attacher qu'à l'intérieur de). Nous admettons naturellement que le plus réel, c'est le plus profond, qu'il se tient toujours caché au-dedans⁴ ». « De là vient l'ostracisme pour l'ornement, jugé superflu, irrationnel, de mauvais goût et peu compatible avec une société industrielle qui

¹ 1995. Paris III, p. 14. Deuxième partie.

² Il s'agit de Peter Sloterdijk, dans un discours sur la pensée heideggerienne du mouvement, intitulé *Tournant et révolution*, cité ici pp 319-322, in *ESSAI D'INTOXICATION VOLONTAIRE*, chez Hachette-Littératures, 2001.

³ On se souviendra à ce propos du secrétaire d'état, Colin Powell, montrant au Conseil de l'O.N.U, l'image satellitaire montrant de soi-disant bunker cachant des armes de destruction massive, le 5 février 2003. Pour justifier l'attaque dite préventive des U.S.A contre l'Irak.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature*, p.244, Seuil, 1995

doit inspirer une esthétique » de l'efficace machine à fabriquer comme à organiser rationnellement la société de façon saine et rentable, nous dit Stéphane Laurent dans sa *Petite chronique de l'ornement*¹ pour le groupe *Objectile*, dans un autre article de la même revue,

« De la même façon que les démonstrations les plus concises ne sont pas forcément les plus parlantes, on ne voit pas pourquoi l'architecture aurait vocation à subir l'empire de cette seule et unique figure de rhétorique qu'est la litote du « *less is more* » ... Faut-il rappeler que tout le *De Pictura* d'Alberti n'est que la tentative de tresser ensemble ces deux rameaux de rationalité que sont la géométrie et la rhétorique ». Si certes les Grecs ont introduit la rationalité, séparant dans la construction des mythes, les dieux fondateurs comme Gaia, Ouranos, Pontos et Hemere des éléments introduits : terre, eau, air, feu, avec Anaximandre (610-545 av. l'ère chrétienne, ce même Anaximandre rajoute un cinquième élément, un « **principe abstrait : l'apeiron**, que l'on va retrouver sans cesse dans la culture grecque, « loin de correspondre à notre espace lisse et indéfini, désigne, (suite à la démonstration de Marcel Détiennie, dans *Le cercle et le lien*²) bien plutôt un *espace tissé de liens inextricables*³ ».

¹ L'architecture d'aujourd'hui, *Ornement*, mars-avril 2001,

² Marcel Détiennie, *Le cercle et le lien*, Journal of Symbolic anthropology, 1974, cité par *Objectile*, atelier de design et d'architecture in Architecture d'aujourd'hui, *L'ornement*, op. cit..

³ Objectile (groupe d'architectes), *Le décoratif entre mythe géométrie et rhétorique*, p. 48, op. cit. La suite de l'article s'énonce ainsi : « L'*apeiron* est un infranchissable dont on ne peut démêler les liens plutôt qu'un infini isotrope dont les limites reculent sans cesse. Et Marcel Détiennie de rappeler les images très concrètes que ne cessera d'évoquer cet *apeiron* dans la culture grecque : entrelacs, filets, pieuvres, parcours sinueux, travaux de vannerie, tissage, stratagème militaire, ruse de chasse, et, finalement, discours rhétorique ; toutes images que nous réunirons sous le concept de « nœud ».



L'aveiron : Façade de la cathédrale de Strasbourg.

En regardant bien, on devine les 3 membranes superposées avec les espaces, un vitrail pour finir.



Membranes



Écume



Membranes



Écume de pierre. Cathédrale de Strasbourg.



Ogives sur le pilier.



La masse colossale se dissout en surface dans l'éther



Brandon



Forces et structuration.



Brandon

Ce petit détour nous permet de démontrer l'inanité d'une séparation entre ornements et pseudo structure architecturale¹. Ce que nous pourrions qualifier d'ornement de la cathédrale, n'est pas une structure ajoutée à une structure primaire, tel un fard sur la joue du rhéteur. À regarder attentivement lesdits ornements, on découvre que les pierres les plus externes de la structure, s'achèvent en sculptures. La séparation n'est pas nette. Nombre de motifs sculptés et comme détachés du socle de pierre sont la répétition d'un motif comme ces arcatures de niches en gâbles, trilobés aveugles sur contreforts de façade et d'angle, motif qui finirait dans le vide : effet d'une suspension d'une incroyable élégance. Plus complexe au niveau de la rosace du transept, la membrane se compose de trois couches superposées : celle du vitrail, cercle inscrit dans un carré d'immenses proportions entre deux tours, masse de verre sombre pour qui regarde de l'extérieur, devant laquelle à chaque angle du carré frisent des archivoltés qui se détachent nettement, alors qu'au centre et en bas du carré pointent en une troisième couche des flèches symétriques. Le niveau au-dessous avec des lucarnes s'épaissit de trois niveaux de sculptures qui se superposent, dont de si fines ouvertures ogivées que l'on les prendrait pour de la ferronnerie. De part et d'autre du portail central, des baies doublées là aussi, en surimpression de meneaux à vide sur toute la hauteur, d'une grande délicatesse. Il y a au final, un tel tressage qu'on serait en peine de délimiter l'air et la pierre, comme si la membrane de la façade se ramifiait en plusieurs étapes dans l'air, en des rameaux de plus en plus fins, délicats, aériens. Toute la façade offre au regard un véritable treillis de pierre parfaitement visible, mais qui ne se donne pas à voir facilement alors que partout trois membranes la constituent. L'énorme bâtisse qui sans ce travail membranaire paraîtrait outrancièrement massive, s'affine jusqu'à l'impalpable, en frise, colonnettes. Les forces telluriques sont tout à la fois soulignées et comme montées en neige. Au fur et à mesure, la pierre s'étiole, se désagrège en colonnettes et dentelles d'une finesse ahurissante, tressant matière affirmée et légèreté de l'air de façon bel et bien inextricable. On pourrait en venir à se demander si la structure n'est finalement pas construite pour donner vie à ce flamboiement architectonique, comme si toutes ces forces considérables ne trouvaient leur achèvement que dans cette dilution aérienne, ces exquises arabesques, ces ravissements de dentelles au point d'oublier la

¹ Il en fut ainsi pour la cathédrale de Chartres, l'architecte John James, démontre, dans son ouvrage, *Chartres et les constructeurs*, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 1977, que d'éminents savants voulurent imposer l'idée que les porches furent rajoutés ultérieurement. Il démontre qu'il n'en est rien : « (parlant de statues du porche Sud) Cette statue émerge en fait du mur, le dos et le coude disparaissent dans la pierre. Elle est sculptée en haut relief comme une statue isolée, et cela est si habilement fait que personne n'a remarqué qu'elle fait bien partie du mur et n'a pas été ajoutée en avant de la façade. Le bloc dont elle est tirée est nettement et fermement inclus dans les pierres qui l'entourent. »

Pierre elle-même ? Ce tressage au niveau de l'enveloppe du bâti, entre des forces surgissant du sol, conquérant l'élévation et ces murmures de pierre, ces filets de voix qui viennent mourir dans l'éther, n'est rendu possible que par ce tissage de liens dans un feuilletage d'espaces et de matière, éparpillant les sens et le sens dans un foisonnement infini de jeux de renvois, attaches, plis, bords internes, bords externes, sans plus savoir où est le dedans et le dehors. La distinction se fait indistinction. Elle donne à croire qu'elle le fait. Elle fait l'indistinction.

Les pores des espaces qui s'entrelacent de toute part en l'évidement de la pierre et des motifs aériens mêlent à notre insu cette profuse dilution aux forces terribles qui partent à l'assaut du ciel dans une confusion d'émotions de polarité contraire.

Au régime des forces colossales (la cathédrale dans son abrupte verticalité au milieu de l'espace plan surgit littéralement de terre comme un brandon dans une tension que seule la membrane nervurée de ses volumes révèle) se marie justement l'impalpable de l'air et de la lumière par ce jeu de feuillets de pierre. Géométrie et rhétorique ? Il faudrait sans doute interroger l'ère du Moyen-Âge et se demander ce qui pouvait bien présider à une telle exubérance physique des forces comme de l'apparence. Bornons-nous ici à mettre en évidence l'accouplement de régimes si différents, unis dans la membrane qui les manifeste, les travaille et qui par le jeu de ces feuillets, filtre à rebours notre « voyure » encombrée d'images toutes faites et de réalisme manichéen. Voyageés et préparés, les pèlerins d'hier pénètrent l'espace d'ombre et de lumière de vitraux d'une Jérusalem céleste que symbolisaient peu ou prou les temples de la chrétienté. La membrane complexe de ce qui paraissait ornement futile irradie de l'activité interne du temple comme elle façonne et prépare le regard abrupt des besoins terrestres qui ne saurait d'emblée en pénétrer son « invisibilité ». Il n'y a pas d'accès direct, pas de transparence. Pour autant il ne s'agit pas d'opacité. Le regard embrasse un volume considérable qu'il ne lit pas. Il est impossible de le saisir en son entier. Le feuilletage dans son extrême variété accroche le regard, l'enfouit en son épaisseur, le perd, le capte, le digère. Au processus transformationnel du regard par le jeu des sensations au cours des allers et venues, se superpose une histoire avec le tympan et ses statues nombreuses, fiction par laquelle il faudra bien passer pour, en dessous, franchir les portes. C'est transformés, pétris par la membrane de l'enveloppe, que nous pénétrons les cavités d'ombres de l'espace interne où seul le feu invisible se lirait à nos yeux.

Il nous semble que, développant analogiquement dans le champ des productions humaines les principes à l'œuvre dans le *Bios*, nous cernons mieux ce que veut dire pour nous humains, par extension, *le processus membranaire*, son principe délimitatif loin de tout dualisme, **son principe de l'apeiron**, que nous traduirons ici par *feuilletage de liens* inextricables entre l'interne et l'externe, les couches membranaires, la membrane et ses pores pour le passage. Feuilletage de liens, au travail ou qui nous travaille, comme sont travaillées les molécules qui se présentent à la cellule. À un niveau tout autre, et d'une autre échelle, nous découvrons dans l'œuvre d'art, reconnue comme telle, cette capacité à continuer à nous distinguer de l'esprit de suivisme des hordes ayant pignon sur rue, où il fait bon se terrer, se serrer les uns les autres, se conformer à ses règles (règles de toute institution, règles souvent non écrites de chaque milieu sociologique, chaque caste sociale) et à nous travailler dans une singularité de tressage. Nous sommes, pour reprendre l'expression de Castellucci, filtrés en même temps que, pour autant que nous le voulions, nous nous travaillons de ces filtres successifs, qui d'étape en étape, nous transforment, transforment notre perception du monde, notre situation singulière dans ces liens. Pour le dire autrement et analogiquement, en paraphrasant Jean-Luc Nancy parlant de l'entrée dans le sens¹, ce qu'il nomme l'accès à l'origine, nous n'avons pas accès à l'Autre qui serait extérieur au monde, pas plus que nous n'avons accès à l'autre, ou à la séparation entre intérieur et extérieur. Nous sommes analogiquement dans un égal « être-avec », dans une « co-existence », et s'il y a bien un intérieur et un extérieur de la cellule, et donc bien des altérités autant que des singularités, de la distinction, ces réalités ne peuvent plus être pensées dans le dualisme mais seulement dans le tressage en train de se faire, en tant que processus d'étant : *l'apeiron* d'Anaximandre. Ce sont ici des processus co-existentiels de pluralité d'étant au même titre que « *La pluralité de l'étant est au fondement de l'être*². »

Il faudrait alors moins parler de porosité que de **processus membranaire**, puisque nous sommes à la fois *passés* et *distingués*, *liés*, associés en une apparente confusion des limites, pour être davantage ce que nous sommes potentiellement, c'est-à-dire distincts, singuliers. Distincts et critiques donc, vis-à-vis de l'indistinction des opinions communes comme des mœurs communes que chaque institution distille ou assène, soit séparés de la surveillance et punition commune comme de la peur commune pour tout ce qui est hors

¹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, p.29 et suivantes, Galilée, 1996.

² *Ibidem.*, p.30.

de la couveuse et de ses avantages. Séparés, sevrés des analgésiques de la couveuse, en situation de nouer un autre regard, d'autres liens que ceux de la « couveuse » ou « poche de luxe ¹ » (fut-elle universitaire, religieuse, politique, sportive, ethnique, etc.) les dentelles de la cathédrale de Strasbourg ont cette capacité de retourner notre regard, de nous lier à ce que nous ignorons de nous-mêmes et du monde ; elles ont la capacité de nous séparer de l'esprit de la horde et de nous lancer dans l'espace, tel l'os de l'homininé de *l'Odyssée de l'espace* de S.Kubrick, dans la nouveauté de l'inconnu², des accrocs de l'altérité, du non-totalement contrôlable. Peter Sloterdijk parle du philosophe comme celui qui peut « s'immerger dans la cloche sonore des autres sans être exposé à la tentation de la participation³ »...

Le processus membranaire ne fait pas « passer », pour retourner à la fusion primitive, mais pour faire des accrocs au poste frontalier de la horde, expulser de la couveuse pour enfin jouer ensemble à faire d'autres espaces ; explorer d'autres espaces où l'on a pas mis les pieds, c'est-à-dire lancer des liens en d'autres directions ; faire passer pour faire d'autres tressages au lieu d'avoir pour unique plaisir de chantonner les mêmes refrains, boire les mêmes biberons ou de faire passer *l'autre*, pour un rival, un étranger, « le barbare, celui qui ne peut pas parler, celui dont on ne comprend pas le timbre et qui ose dire des choses nouvelles qui sont désagréables à l'oreille »⁴. Qui dira la haine des gens bien élevés, à la tête bien pleine quand la couveuse et sa douce sécurité, ses avantages multiples, est mise en danger ?

Exemple de la bibliothèque d'une dramaturge, Hélène Cixous.

Il s'agit d'une interview⁵ où Hélène Cixous décrit son lieu de travail. Cet exemple parle de lui-même sans qu'il soit besoin de gloser tellement dessus ; il synthétise les deux exemples précédents d'une certaine manière, tout en nous ramenant au théâtre. Hélène Cixous n'est pas que dramaturge, elle est aussi une romancière. Écoutons la⁶.

¹ Cf la conférence de Peter Sloterdijk à Strasbourg, dimanche 31 avril 2005.

² Loin des commérages de la horde qui se préserve de cet inconnu, féroce, bien entre-soi.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*.

⁵ Daniel Ferrer interroge Hélène Cixous sur son activité d'écrivain, de critique, d'enseignante, faisant donc « plusieurs formes de lectures », in revue *GÉNÉSIS*, n° 17, p. 45-46, Jean-Michel Place, 2001.

⁶ Passage avec une seule coupure de cinq lignes, forme éditoriale de François Bugaud, pour distinguer les étapes de sa description. Tout se suit en réalité.

« Pour être concrète, j'ai pris en note ma bibliothèque d'usage familial. Ce qui fait chambre. Le lieu où j'écris, j'ai besoin qu'il soit vide, qu'il dise la page blanche, je n'ai pas besoin d'avoir devant moi des choses à voir, par contre il est entièrement tapissé de livres.

La *présence*¹ de livres autour de moi m'est indispensable, même si je ne les lis pas, indispensable à mon être physique : les étagères pleines de livres, je pourrais dire en changeant de métaphore : c'est mon armure, si je suis un chevalier, ou alors ce sont mes plumes si je suis un oiseau.

En tout cas, c'est du corps, c'est mon autre corps, c'est mon double dont je ne peux me séparer. Je ne m'imagine pas écrivant dans un lieu qui ne serait pas organiquement plein de livres. Je ne peux pas écrire sans être dans une situation qui touche à la ritualisation. J'ai besoin de tous mes livres autour de moi, j'ai besoin que ça fasse monde, que le monde-littéraire soit là. Il m'arrive d'écrire dans un hôtel, de prendre des notes. Mais ça, ce n'est pas de l'écriture, c'est de la note rapide, le texte ne pourrait pas prendre son élan s'il n'y avait pas son armée de livres autour de moi.

Donc mon décor c'est ça, c'est du corps. Il est sacré, c'est-à-dire qu'il n'y a pas autour de moi des livres que je n'aime pas. Ce n'est pas possible... [concernant les livres qu'elle reçoit, dont certains qu'elle n'aime pas] ils font un séjour très bref près de moi, parce que justement c'est sacré autour de mon moi à la lecture. Alors quand je ne les aime pas, vite je les mets dans une autre pièce, ils ne peuvent pas avoir accès à ce qui fait tellement corps avec moi que je ne peux pas dire que je fais l'amour avec, c'est qu'ils sont moi, me sont je. Et ils sont toujours là, m'étant.

...

(s'agissant de ses deux bureaux, Paris et le sud-ouest)... dans les deux cas, mon bureau est contre la fenêtre, ainsi je vais vers un certain espace, vers la distance, *vers le lointain*, et devant la fenêtre j'ai une rangée de livres que je considère comme *les plus proches*, physiquement les plus proches, et spirituellement mes proches, mes livres secrets. »

Décortiquons et reproduisons de nouveau ce même texte souligné cette fois selon ses aspects membranaires :

« Pour être concrète, j'ai pris en note ma bibliothèque d'usage familial. Ce qui fait chambre. Le lieu où j'écris, j'ai besoin qu'il soit vide, qu'il dise la page blanche,

¹ En italique dans le texte.

je n'ai pas besoin d'avoir devant moi des choses à voir, par contre il est entièrement tapissé de livres.

La présence de livres autour de moi m'est indispensable, même si je ne les lis pas, indispensable à mon être physique : les étagères pleines de livres, je pourrais dire en changeant de métaphore : c'est mon armure, si je suis un chevalier, ou alors ce sont mes plumes si je suis un oiseau.

En tout cas, c'est du corps, c'est mon autre corps, c'est mon double dont je ne peux me séparer. Je ne m'imagine pas écrivant dans un lieu qui ne serait pas organiquement plein de livres. Je ne peux pas écrire sans être dans une situation qui touche à la ritualisation. J'ai besoin de tous mes livres autour de moi, j'ai besoin que ça fasse monde, que le monde-littéraire soit là. Il m'arrive d'écrire dans un hôtel, de prendre des notes. Mais ça, ce n'est pas de l'écriture, c'est de la note rapide, le texte ne pourrait pas prendre son élan s'il n'y avait pas son armée de livres autour de moi.

Donc mon décor c'est ça, c'est du corps. Il est sacré, c'est-à-dire qu'il n'y a pas autour de moi des livres que je n'aime pas. Ce n'est pas possible... (Concernant les livres qu'elle reçoit, dont certains qu'elle n'aime pas), ils font un séjour très bref près de moi, parce que justement c'est sacré autour de mon moi à la lecture. Alors quand je ne les aime pas, vite je les mets dans une autre pièce, ils ne peuvent pas avoir accès à ce qui fait tellement corps avec moi que je ne peux pas dire que je fais l'amour avec, c'est qu'ils sont moi, me sont je. Et ils sont toujours là, m'étant.

...

(s'agissant de ces deux bureaux, Paris et le sud-ouest)... dans les deux cas, mon bureau est contre la fenêtre, ainsi je vais vers un certain espace, vers la distance, vers le lointain, et devant la fenêtre j'ai une rangée de livres que je considère comme les plus proches, physiquement les plus proches, et spirituellement mes proches, mes livres secrets. »

Dans cette présentation d'un auteur par elle-même de son lieu de travail, l'aspect cellulaire et de processus membranaire saute aux yeux. Glosons pour la forme ou pour tenter de creuser encore ? Retenons en effet la métaphore de la chambre qui fait cellule close, lieu intime, distinct avec sa membrane (telle une armure ou plumes de l'oiseau) de livres tout autour, et comme la structure atomique autour du noyau : du vide ressenti comme une nécessité.

De cette membrane de livres, il est dit plusieurs choses : ils font monde autour d'elle, même si ce n'est qu'un monde littéraire, c'est-à-dire un monde interne à elle, écrivain. Il s'agit d'une pluralité, d'une diversité telle qu'elle fait monde diachroniquement et synchroniquement ; deuxièmement, cette membrane, « c'est du corps, c'est mon autre corps »... inséparable lui conférant une organicité et une intimité. Nous sommes dans l'espace interne de son — je — ces livres lui sont moi, lui sont, je ; mieux nous entendons que cette membrane-livres participe activement au noyau du noyau de son être puisqu'elle déclare que dans ce rapport à sa membrane – livres, il y a quelque chose de sacré, de ritualisé. au point que les livres qu'elle n'aime pas, qui lui sont comme des microbes ou virus, sont quasi immédiatement rejetés hors de la cellule d'écriture. Ces livres d'auteurs autres, ne sont pas des altérités en fusion avec elle, avec qui elle pourrait faire l'amour, non ils sont elle, ils sont devenus plus que des altérités qu'on invite chez soi comme des amis, ils sont devenus membranaires, entité extérieure à elle-même et en même temps dans un processus de proximité, de présence continue, autour d'elle, générant sa production, sa fécondation de *Mariée mise à nu par ses célibataires*, accouchant de l'élan de production de texte, ce lancer à la Kubrick ou au boomerang de ce jeune adolescent du roman *Montevidéo* de Erri De Luca, cette énergie de faire mouvement vers l'extérieur inconnu et d'y projeter un corps fabriqué, autonome qui voguera de lui-même. Ses livres, choisis par elle, font brindilles pour le nid, l'éclosion, l'envol. Amusant qu'elle compare précisément un instant, sans s'y attarder, cette membrane à une armure et aux plumes de l'oiseau ; ce qui protège et permet l'envol...

Pour cela, il y a un pore que tout le monde aura remarqué : la fenêtre devant le bureau où qu'il soit ; fenêtre où elle va, loin, au lointain, à distance de soi, se quittant soi avec son univers rassurant, parfaitement repérable, sécurisant. Tout est pour *ça*, ce mouvement vers, qui est recul et projection, lancé, envol dans l'incertain, avec au pied de la rampe de lancement, la membrane de la membrane, comme la membrane du noyau, la garde rapprochée, non pour se retenir, revenir en arrière dans la mélancolie, mais prendre le pied d'appel, l'impulsion de Grotowski, décisive pour la course, l'expulsion du nid et l'aventure, la découverte.

Mais revenons à cette pluralité de livres. Hélène Cixous dira plus loin qu'elle sent la littérature comme « cet énorme fleuve nourri d'affluents et de connivents¹. » Elle puise des traces multiples, se fait « logement de ses contemporains », dialogue, feuillette,

¹ *Ibidem.*, p.50

citation transformée, « j'anacolithe, j'asyndète. C'est une opération de transposition, d'altération... ». Jean-Luc Nancy dira à propos du langage qu'il est « l'exposant de la singularité plurielle... C'est pourquoi le dialogue ou le polylogue essentiel du langage est *identiquement* celui par lequel nous nous parlons et celui par lequel je me parle à « moi-même », étant à moi-seul une « société » entière — étant en vérité, dans le langage et comme le langage, *toujours simultanément* « nous » et « moi », et en tant que « nous » aussi bien que « nous » en tant que « moi¹ ». On entend en écho le « ils sont moi, me sont, me sont je. Et ils sont toujours là m'étant. » Cet évitement d'un moi qui serait le nombril des livres du monde, ou le talentueux collègue — cela ne l'effleure pas du tout — rejoint cet autre point de vue de Jean-Luc Nancy : « L'homme » n'est pas le langage, le sujet du monde, il ne le représente pas, il n'en est pas l'origine ni la fin. Il n'en est pas le sens, ni ne le donne. Il en est l'exposant, mais ce qu'il expose ainsi, ce n'est donc pas lui-même, l'homme, mais le monde et son propre être-avec-tout-l'étant dans le monde, comme monde. C'est pourquoi il est aussi bien l'exposé du sens : en tant que doué du langage, l'homme est tout d'abord essentiellement ex-posé dans son être². »

Le processus membranaire semble redire ici son tressage d'altérités (des auteurs choisis), du vide, du feuilletage de plusieurs membranes et autres sphères (les pièces où s'accumulent d'autres livres !) du plus lointain au plus intime, et du pore de la fenêtre directement devant le noyau, au cœur du processus central de l'écriture avec l'ultime membrane des livres très très proches : les livres au secret de son cœur. Au fil des pages nous découvrons le rôle quasi « protéinaire » de chaque livre ou auteur cité comme Freud : chacun faisant passer dans sa production textuelle des choses particulières dont ces œuvres qu'elle nomme des *attiseurs*³. Ouvrant au monde-littéraire, dont elle fait partie, ils sont une manière d'ouverture à ce qui n'est pas elle. Liés à elle dans un rapport procédural ritualisé, ils font le dehors au dedans d'elle, de son acte d'écriture, le transformant consciemment ou inconsciemment. Cette dimension de messagers est accentuée par son propre déplacement vers certains auteurs qu'elle connaît bien, mais qu'elle a besoin de relire pour comparer, mais surtout impulser la singularité de son propre élan⁴. Ainsi, ce n'est pas le noyau-bureau d'écriture et acte d'écriture qui fait la

¹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, 12,-Corps, langage, p. 108, Galilée, 1996.

² *Ibidem.*, p. 109.

³ H. Cixous, op. cit., p. 52.

⁴ Cf la-dessus, les exemples de Shakespeare et Montaigne, donnés p. 51.

membrane-livres mais la membrane-livres qui est ici déclarée comme celle qui permet au noyau-bureau-acte d'écriture de faire ce qu'il a à faire.

L'aspect rituel, montre à l'envi combien, cette membrane-livres bien qu'éloignée, bipolaire, interne et externe, distante et distincte par un vide et une disposition spatiale, participe très fortement de l'acte d'écriture : les livres-protéinaires sont là comme des dolmens, pièces intangibles du « sacrifice », agent décisif du processus d'écriture. On ne saurait mieux dire.

N'insistons pas, et au lieu d'ajouter un invariant supposé qui nous régirait comme en dehors de nous, demandons-nous, lançant comme ça la question au travers de cet exemple, comment le biologique nous travaille, comment des principes simples, au sein de structures de plus en plus complexes, continuent d'œuvrer et féconder ces structures, y compris neurobiologiques ? Comment la forme de l'outil travaille celui qui le manipule ? Des structures bio-moléculaires, neurobiologiques peuvent-elles influencer notre façon de penser, d'appréhender les autres vivants, le monde environnant au sein des grandes fonctions comme celle de se reproduire, se nourrir, survivre, etc ? C'est un autre débat, une autre recherche : « Nous apprenons là qu'il y a un certain rapport entre la structure du cerveau et le psychisme, mais cela ne me dit pas quel est ce rapport¹. » nous dit Paul Ricoeur dans une conversation avec Jean-Pierre Changeux. Cela reste pour nous un mystère confondant, une source de stupéfaction. D'où qu'ils viennent, nous tentons de mettre à jour ces outils opératoires dont nous testons la pertinence, leur occurrence.

Tressage

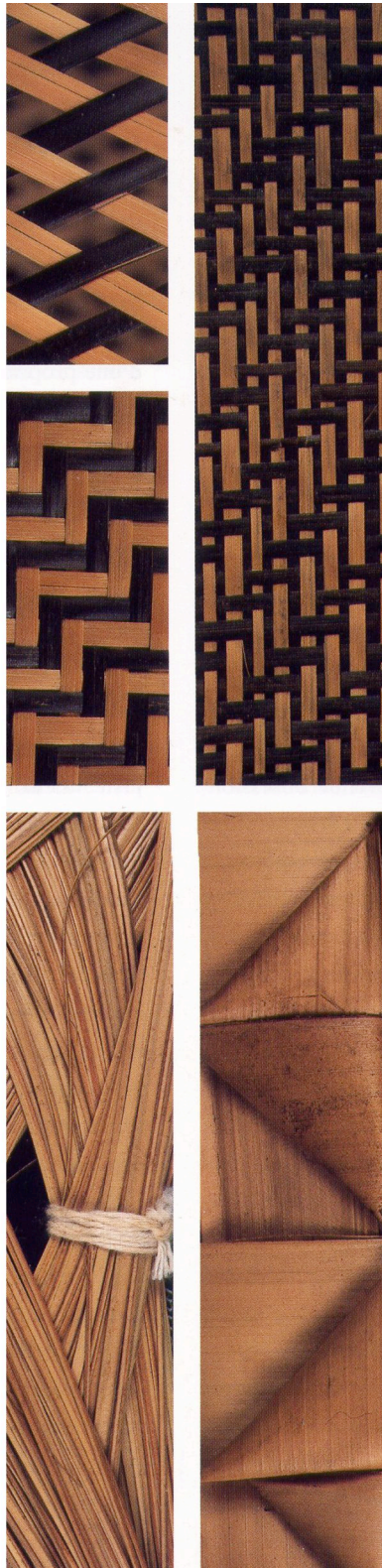
Avec l'*apeiron* nous évoquons la notion de tressage, tel que Marcel Détiene en parle dans son article *Le cercle et le lien*. Mais il existe une autre source encore plus ancienne que la source antique qu'il évoque incidemment : « L'*apeiron* est un infranchissable dont on ne peut démêler les liens plutôt qu'un infini isotrope dont les limites reculent sans cesse. Et Marcel Détiene de rappeler les images très concrètes que ne cessera d'évoquer cet *apeiron* dans la culture grecque : entrelacs, filets, pieuvres, parcours sinueux, travaux de vannerie, tissage, stratagème militaire, ruse de chasse, et, finalement, discours rhétorique ; toutes images que nous réunirons sous le concept de

¹ Jean-Pierre Changeux, Paul Ricoeur, *La nature et la règle*, p.65, Odile Jacob, 1998.

« nœud ». Nous retiendrons ce passage à la rhétorique, ultérieurement. Gardons le tissage, tressage, travaux de vannerie, visible en nombre de civilisations, et caractéristique de la culture des peuples d'Amazonie. Tout semble n'être que tressage avec un raffinement extrême, une variété des motifs inépuisables que nous avons pu admirer lors de l'exposition *Brésil indien* au Grand Palais en 2005 : cet art de la ligature dans les sacs à manioc, paniers de transport, paniers ronds, boucliers rituel, tissage rituel, carquois, urne funéraire (Yanomani) d'un tressage aéré, tel une enveloppe ou un filet aux mailles très lâches, galbant et masquant comme une ombre de fumée, l'urne de terre cuite, deuxième membrane autour des cendres invisibles du mort. Il se dégageait à voir ces ustensiles si fins, si légers et si souples, une adresse et une connivence avec la nature d'où ils tiraient les fibres du tressage, « feuilles palmées, folioles et pétioles de jeunes pousses de palmiers, rubans de divers types de lianes et tiges d'arouman¹ ». On peut parler d'enlacement, de continuité entre la forêt et leur art, comme si la forêt amazonienne, la variété des formes, les matières végétales les tissaient en son sein. Sans doute trouve-t-on ici une relation que seule notre prédation commerciale, notre pillage de pays tiers dès la Renaissance et jusqu'en terres d'Amazonie, dans notre manière de tisser notre toile pour faire de toute chose affaire profitable, peut approcher en perfection, en sens inverse. Ce sont peut-être les seuls liens dont nous soyons véritablement capables².

¹ Lucia Hussak Van Velthem, *Les mains, les yeux, le mouvement : le tressage des Indiens au Brésil*, Catalogue de l'exposition susnommée, pp.215 et suivantes, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

² On évoquera ici le pillage des pays amérindiens, de tout ce qu'on nommait sans rire, colonies. Cf aussi le film : « *Le cauchemar de Darwin* » de Hubert Sauper, 2003.



Différents motifs de tissage.. Brésil Indien.
Réunion des Musées Nationaux.

Hors ces impressions personnelles, Lúcia Hussak Van Velthem quant à elle, fait remarquer combien « les procédés de fabrication et l'extrême variété de formes et de structures sont tout aussi importants (que le symbolisme lié au tressage) ; ... ces procédés font partie intégrante de l'ossature symbolique¹ ». Compte tenu des impressions précédentes, il est amusant d'entendre que, selon la solidité des espèces d'arouman, ou de leur aptitude à être teintées, « les Baniwa, ... vivant au nord-est de l'État d'Amazonas », nomment les unes « frères aînés et les autres « frères cadets » soulignant l'extrême proximité à l'instar, *mutatis mutandis*, de l'incorporation des livres évoquée précédemment. Les tiges avant d'être tressées, « sont fendues au couteau ou avec l'ongle de l'index en huit ou seize lamelles ». Les plus résistants sont gardés avec leur écorce. Plusieurs peuples confèrent à l'arouman une grande valeur symbolique en raison de son aptitude à marquer les ustensiles, mais surtout à posséder comme les humains, une manière de peau avec ses écorces : un « épiderme » enlevable et un « derme » que l'on teint si on « écorche » la fibre. « En raison de la similitude de son écorce avec la peau humaine, l'arouman tressé reproduit des « peaux », celle de la femme primordiale, de couleur unie, ou celle, aux graphismes marquetés, des principales entités surnaturelles² ». « Des hommes célibataires, aux abords de la demeure cérémonielle, les hommes mariés le plus souvent joints aux jeunes gens pour tisser ensemble au centre du *terreiro* (la cour), espace éminemment masculin, assis autour du feu, à l'aube et au crépuscule (heures frontières !) heures considérées particulièrement propices au travail des matières premières, assouplies par la rosée, plus malléables » entrelacent de leurs deux mains, gauche et droite, des fibres évoquant la femme et les forces surnaturelles, pour des ustensiles que des femmes utiliseront jusqu'à l'usure et que la mort de son artisan entraînera dans la destruction. Ils entrelacent des ustensiles et des pouvoirs par des images qu'ils forment avec les fibres teintées et non teintées.

Le travail d'entrelacement, « obtenu par le faire », chez les Wayana, est piloté par les yeux³, siège de la connaissance du tressage, selon eux, parce qu'eux seuls tressent les images données par les dieux et en tous cas des « images-*wayanaman* », images inversées qui habitent les yeux « comme des gens » qui, loin d'être le miroir de la chose vue, commandent les gestes à faire, comme une couturière avec son patron. Tressage des sens tactiles et visuels de l'immatériel au matériel, dans un ordre finalement conforme à

¹ *Ibidem.*, p. 218.

² *Ibidem.*, p. 220.

³ *Ibidem.*, p. 221.

ce qu'en décrit Alain Berthoz, neurophysiologiste, dans son ouvrage *La décision*¹, dans le sens où les Wayana privilégient l'image virtuelle assez proche de l'idée du double du corps et de ses gestes courants permettant, même endormis ou distraits de saisir chaque matin une tasse ou de conduire sans y penser. « Au cours de l'évolution s'est produit un saut de complexité qui a conduit les primates et surtout, à mon avis, l'homme à disposer de mécanismes lui permettant de simuler mentalement toutes les fonctions cognitives et motrices sans avoir à intervenir sur le monde... nous avons un autre nous-mêmes². »

La fabrication d'objets tressés donne lieu à bien des niveaux de symbolisation et de perception comme du faire dans une marqueterie de significations dont seuls ces peuples en fréquentent les sentiers dérobés. Catégorie sexuelle³, catégorie sociale à plusieurs niveaux : cosmogonie, quotidien et mythologie, rituel et utilisation quotidienne, soit producteurs et utilisatrices, temporalité avec la production diurne à la frontière du jour et de la nuit et la finitude de ces objets liés à son « producteur ».

Toute cette activité prépondérante du tressage d'objets utiles à tous les instants de la vie féconde le rapport de soi-même aux autres et à l'environnement (forêt et divinités, esprits etc) de deux façons au moins : 1/au niveau des objets eux-mêmes, de leur matière, colorants, provenance, motifs en déployant tout un arsenal de signes repérables constituant quasiment un langage, 2/au niveau de l'acte même de tressage, dans la mesure où elle exerce une prégnance sur les corps, sa gestualité comme sur ses facultés perceptives, imaginatives, et de raisonnement. Dans cette civilisation du tressage, les hommes en tressant des objets multiples, se tressent doublement au monde. Ils passent aux autres, aux ancêtres, aux esprits des forêts à la façon du tressage. « Ils passent » : leur internalité, leur univers distinct, personnel comme du groupe, échange avec, co-existent selon les modalités d'un tressage. L'activité nodale comme leur étant-là, se vit tel.

Le tressage est alors à envisager, là aussi, selon un double aspect : au niveau des faces internes et externes de la « membrane » de chaque individu ou sociétale comme nous l'avons longuement étudié ici avec tous ces exemples différents, et au niveau du passage lui-même.

¹ Alain Berthoz, *La décision*, Odile Jacob, 2003.

² *Ibidem.*, p. 151, *L'Hypothèse du corps virtuel*.

³ L'auteur fait remarquer que « dans la vie sociale du village, où ces ouvrages ont une fonction et jouent un rôle intercesseur dans les relations domestiques, y compris entre époux se partageant leur usage » on voit bien que ce tressage travaille le couple par de multiples abords : préparation des fibres, tressage, utilisation, répartition et provenance des objets,

La figure de passage inscrite au cœur de la porosité dans le processus membranaire, n'est pas vraiment une écluse, mais trouverait son expression adéquate chez les humains dans celle de ce travail d'entrelacement continu, de nouage entre un processus de distinction et un processus d'indistinction, entre une mémoire, un enracinement multiple et une projection dans le futur inconnaissable, entre l'interne de soi et l'externe. Dans une attache symbolique des provenances : la fibre, bien que coupée de l'arbre ou de la liane, manifeste son lien originel à l'entité des forces de la nature, dont elle est porteuse. Le nouage fait passage. En l'homme re-lié, il y a un entrelacement des sources où l'homme n'impose pas sa place, mais reconnaît sa place, ses dépendances. Il se fait pièce du puzzle où aucune pièce ne domine une autre, mais où chaque pièce se fait des autres et fait les autres. Ainsi, l'homme passe de son « interne » aux externes qui tissent son interne. Le passage s'énonce aussi dans l'entrelacs. Le langage, processus membranaire par excellence, qu'il soit théâtral (signes de représentation), de poterie, peinture (signes formels) ou de musique (signes de notation auditive), signes de mots, constitue ce jeu de tressement possible entre les hommes et les couples visibles-invisibles, utilitaire-jeu, logique-émotion, individualité-cité, connu-inconnu, etc. Il se fait distinguant et « indistinguant », séparation-protection-immunité et porosité de tressement, d'enracinement multiple.

De l'homme neutre à l'homme relié : nouvelle anatomie.

L'exemple de la dramaturge écrivant entouré de ses livres et l'exemple du tressage me font penser aux différentes espèces d'hommes que nous rassemblons en nous. Cette prospection pourrait nous permettre de dépasser la notion d'homme bloqué, ou de creuser l'homme séparé comme l'homme relié que nous évoquions à l'instant. Risquons quelques prémisses.

De combien d'hommes sommes-nous faits ? On dit de certains hommes qu'ils sont impénétrables, ou qu'on ne connaît rien de leur vie privée ou pensée véritable. D'autres prônent le cloisonnement dans leurs relations et sphères d'activité. Nous peinons à imaginer ce qu'ils sont en d'autres sphères. Qui sommes-nous ? Qui sont-ils ? Qui sont les autres ? Comment sont-ils ? En quoi il est si proche, en quoi si loin ?

Ôtons de suite un malentendu. Nous ne cherchons pas l'homme vrai. Nous ne creusons pas les couches pour trouver enfin soit un invariant, soit un homme primaire. Nous nous livrons à un découpage purement arbitraire, une invention anatomique que

nous espérons opératoire. Nous ne cherchons pas à définir, à prendre pouvoir sur, nous nommons ce que nous européens avons déjà catégorisé, parfilé (détisser une étoffe).

Nous imaginerons l'homme comme composé d'autant de sphères qui se recourent. Nous voyons bien la sphère du travail. Voilà une sphère où l'homme rentre temporellement et spatialement de façon très repérable. On lui demande d'agir, de produire des gestes et pensées ordonnées de façon précise, ou précisées par contrat, même s'il s'agit d'un contrat avec lui-même (le challenge anglo-saxon). Dans cette sphère, l'homme se projette, déploie un savoir-faire qui rentre en compétition/collaboration avec d'autres savoirs- faire. C'est la sphère de l'homme qui fait : poterie, paniers, outils, chasse, agriculture, construction, peinture murale, et toute construction technique, scientifique d'aujourd'hui. Les champs du faire se sont développés, modifiés sans cesse.

On dit en opposition à cette sphère d'extériorité de l'homme, qu'il a une vie privée dans laquelle on entasse, selon cette horrible expression bourgeoise : « sa petite famille », sa maison, ses biens en quelque sorte et l'ensemble de ses relations. Beaucoup et peu. La division de l'homme en temps de travail, de loisirs laisse assez peu de place aux autres sphères. Ce serait à mesurer, comparer, selon les peuples, les statuts sociaux, les âges.

Il y a une autre sphère d'extériorité de l'homme : c'est celle de sa vie publique. Là aussi comme au travail qui la recoupe, c'est un champ du relationnel. L'homme, de par son savoir-faire, rentre en relation avec d'autres : commanditaires, clients, compagnons, collègues, etc. Hors le travail ou métier, l'homme rentre en relation avec d'autres à l'occasion de festivités, jeux, foires, braderies, jeux de l'art, assemblées politiques, manifestations, associations en tout genre, assemblées religieuses ou d'idéologies. Nous ne prétendons pas être exhaustifs. Sphère d'échange, de débat, de partage, de communion, de plus ou moins forte affectivité. On y adopte des codes comportementaux variables d'un peuple à l'autre, d'une époque à l'autre. Tout cela est dit très grossièrement. Nous tentons de délimiter des régions de l'homme contemporain.

L'homme, nous l'avons évoqué, qu'il exerce peu ou prou une quelconque activité à quelque degré que ce soit, a un cœur qui bat, tout un ensemble de fonctions organiques qui ne lui demandent rien, mais demandent d'être satisfaites impérativement : manger, dormir, pisser, chier, ce à quoi nous ajouterons : se déplacer, s'habiller, donner des soins à son corps. Pour une part non négligeable, ces opérations sont faites sans que nul n'y prête attention ou que nous n'y prêtions une excessive attention, en apparence du moins, à cause de la routine, répétition des actes. C'est une sorte d'homme automatique, hors

volonté, que Barthes traduit par « hors vouloir vivre » dans son cours sur *Le Neutre*¹, homme solitaire et d'une sphère intime, en deçà du couple. C'est peut-être l'impensé de l'homme, l'homme d'intervalle entre ses différentes sphères, et cependant le mieux partagé au monde, le moins connoté socialement dans l'étant de son activité. Amazonien, lapon, polynésien ou européen, quoi de plus commun à tous que de pisser, chier, se déplacer. Chez l'homme européen qui nous intéresse ici, ces opérations sont de plus en plus solitaires et silencieuses, privées. Tout cela est fait comme machinalement, avec un vagabondage de « pensées ». On pourrait presque, chez nous, y faire rentrer le champ de plus en plus immense de l'administration : les multiples paperasses qu'il faut faire chaque mois, surveiller, remplir, auprès de mille organismes qui réclament leur dû en argent comme en papiers. Ainsi dans ce champ quasiment neutre, parce que gris, presque invisible, on peut faire rentrer ce qu'on appelle les obligations, les contingences si nombreuses : cela va du ménage à la cuisine, à l'administration personnelle ou familiale. Ce champ d'activités silencieuses et solitaires, tend à s'étendre ? Des gens mangent seuls, parce qu'ils sont seuls, ou que les relations de groupe comme au village d'antan ont tout bonnement cessé d'exister. La part solitaire et machinale pourrait s'accroître. Cet homme neutre s'enfonce dans une manière d'« autisme » au fur et à mesure que décroît l'homme relationnel, l'homme relié. Il est dans « sa bulle » sans rien voir de ce qui se passe autour de lui, sans alerte, en stand-by pour prendre une autre image. Il n'est pas en ébullition, en projection, où il se sort de lui-même, mais un peu végétatif, tournant en rond avec ses soucis dans une activité cérébrale erratique ; il est peut-être tourné en rond par le formatage médiatique et les autres ! Il n'observe rien, ne reçoit rien, ne donne rien, il est seul avec lui-même, sans plaisir ni déplaisir. Vestiaires de la pensée, vestiaires du lien. Seul avec soi, en vestiaire avec lui-même et les autres. C'est l'homme coupé prêt à basculer dans la démence, actes démentiels, ou dans l'engloutissement irrémédiable et infiniment douloureux de la solitude, à moins qu'il ne soit prêt à s'exciter ou s'auto exciter dans un relationnel débridé ou dans la sphère du travail, seule sphère identitaire qui semble donner un sens à lui-même ou encore basculer dans une sorte de morne-plaine analgésique de ses heures et de ses jours jusqu'à la fin.

Ce champ rentre en conjonction avec celui du familial. Il a tendance à phagocyter les relations affectives du couple, et du couple aux enfants, ramenées à son niveau de

¹ Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France, 1977, 1978, p. 68, Seuil Imec.

machinal, de multiples contingences, vidant le relationnel de tout contenu, lui substituant sa part propre au simple partage des soucis innombrables. Sans attention, le relationnel privé s'étirole et meurt dans la routine. Il devient à son tour gris et neutre, invisible, machinal. La « famille » devient le lieu du neutre et s'enferme dans le silence et le privé. Cloisonnement du neutre. Révolte des enfants contre une telle grisaille. Suspension des champs de l'homme, de l'homme assertif, de l'homme actif, qui construit des gestes, utilise des outils pour faire. Aucun tressage. De moins en moins. Théâtre de Beckett. Films de Bergman, Théâtre de Thomas Bernhard ou romans de Jelinek, comme *Les Amants* où baiser est à la fois machinal et aussi vidé de sens que de pisser, tout au plus un simple calcul. Homme de l'entre-deux, à la limite du conscient, proche du sommeil. Chez l'homme moderne, l'entre-deux devient durable.

Ce champ machinal de l'homme, comme hors de son contrôle, de toute décision, mais qui s'impose et qui revient périodiquement, lieu et temps sans événement, est le contraire d'une jetée de l'homme dans l'espace comme on lance une perche, une amarre, le contraire de l'homme indien d'Amazonie. Cellule repliée sur elle-même, en pilotage automatique, vide, prête à subir les lavages de cerveau des médias où rien ne travaille le sens, mais fabrique un autre machinal, une perception machinale du monde, un homme machiné, puisque lui-même ne se pense plus, ne se tresse plus. Indistinction de cette sorte de distinction. C'est l'homme quelconque qu'évoque Paul Ardenne à propos des webcams installées chez soi et qui permet à tous de suivre la vie d'une famille ou d'un groupe 24h sur 24 en tous lieux de la maison-bulle privative. « L'exhibitionnisme, le voyeurisme présidant aux premières expériences du genre (à partir de 1995) laissent bientôt place à une véritable culture de l'exposition neutre de soi, le foyer filmé, pénétrable *via* le Web... montrant enfin notre corps au monde et, par cet acte, le faisant exister de manière collective, le restituant à une dimension sociale sublimée par ce qu'elle a d'irrésistiblement quelconque¹ ». Si cette mise au monde de la vie ordinaire de soi-même plus que de la vie privée, semble donner raison à l'homme relié, rétabli ici via le Web, on peut se demander, compte tenu du formatage des liaisons exigées dans les sphères du travail et publiques, si l'homme-neutre, n'est pas l'homme enfin relié à lui-même, l'homme non volé, saccagé, qui se retrouve dans le Dionysos des manifestations basses, tel que l'évoquait Peter Sloterdijk². L'homme neutre ne serait peut-être pas autre chose, et il n'est pas innocent qu'il se donne à voir au-delà de tout voyeurisme, comme

¹ Paul Ardenne, *L'image Corps*, op. cit., p. 226.

² Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op. cit., p. 118.

ces moments de non-jeu dans les spectacles de Jan Lauwers et d'autres. L'homme comprimé, violenté de toute part refait du lien à partir du moi-intime, du moi livré à lui-même chez lui, en la sphère privative, exactement comme la jouissance refait le corps, refait du corps, là où ailleurs il est jetable, en voie d'être jeté, déjà jeté sans la moindre explication, comme beaucoup le vivent. Dans les bas niveaux du corps dénié, mutilé, ostracisé, reste heureusement la ligne de flottaison du neutre qui chez certains comme les gens à la rue disparaît, engloutissant l'homme avec.

L'homme neutre, dernière et sans doute la plus paradoxale des figures de l'homme relié, l'homme qui tresse partout des liens, même seul par le retour sur soi, quelle qu'en soit la manière. À bien regarder, l'homme debout a rendu ses bras disponibles, ses petites lianes de doigts prêtes à tresser des liens avec la matière, les autres humains. Tête et bras-mains libérés par la bipédie. Libération de la gorge, et donc de la voix. Les lianes de la parole, des yeux, des chevelures blondes ou brunes où l'homme aime se perdre. Petite liane du sexe indépendamment de toute bipédie. Première liane ? La langue comme seconde ? Le langage comme liane, ligand, liens, de façon fruste ou raffinée des lianes auprès des autres. Lianes rudes entre les hommes ou dans le tressement. Nœuds coulants de la langue oscillant entre distinction et indistinction. Quelles qu'en soient les raisons, la langue lance ses mots, maladroitement ou non comme en certains métiers manuels, lianes qui peuvent devenir envahissantes, verbeuses, manipulatrices chez des énarques, hommes politiques, professions libérales, commerçants, gens de pouvoir qui se doivent d'échanger pour appâter et tirer profit. Nous schématisons à l'extrême. Ce sont des indications seulement. Lianes fines, exquis de femmes, poètes, amour courtois. Langage du corps avec sa vêtue, ses parfums, maquillage, coiffure, bijoux, percing, tatouages, postures, gestuelle. Langage des formes des ustensiles, langage des œuvres de scène, arts plastiques, musique, etc. Partout, de façon plus ou moins élaborée, les hommes multiplient le lancer de lianes pour tresser des liens, distinguer, se distinguer et s'indistinguer. À l'intérieur du tressement, des trous, des silences, des creux, qui disent ce que mots ou gestes ne peuvent dire, un autre niveau de passage, l'accroissement du vide sans rien avoir à voir avec l'absence de lianes, parce que frustrés. L'homme de la sphère du travail, démultipliant les lianes de l'utile, du profitable, du savoir-faire, au détriment de la sphère d'écoute, d'observation, de création, d'érotisme, de relations. La danse comme ondulations et tressage des altérités : membres qui inventent d'autres gestes, d'autres postures et mouvances du corps hors de toute utilité, toute compétition. Les amoureux qui s'inventent des mots, des yeux, du toucher, de la langue, un tressage

qui fait passage de l'un à l'autre et donne un sens quand la petite liane du sexe se marie au pore (port) vulvaire de l'aimée. Lianes encore dans la conjugaison des saveurs des repas de fêtes. Il n'y a pas de tressement sans préparation ni choix et multiplication des fibres, brunes, motifs, formes : condition du passage. L'homme de porosité membranaire qui est en chacun de nous, est l'homme de la richesse et multiplication des lianes de tous les langages, dans un tressement équilibré des sphères. Moins un homme troué qu'un homme qui fait tressage avec autrui, l'environnement, sans qu'il y ait calcul, pur intérêt : plaisir de la découverte. Chaque personne, chaque enfant comme un continent. Voyages, rencontres, tressage. Certains hommes font des liens riches comme une façade de cathédrale de Strasbourg, d'autres comme des bunkers, filins, filets, chausse-trappes des prédateurs. Gamme infinie.

De l'homme neutre à l'homme happé et pressé dans sa projection rentable, des hommes et des femmes choisissent de faire du lien, faire pousser autour de soi des lianes et non des filets, se liant et tentant de tresser ensemble un monde où chacun, chez les vivants, se fait de l'autre. Bricolages incessants des humains pour vivre ensemble avec des tentatives avortées, des effondrements de sociétés « dinosauresques » pour repartir autrement...

Porosité, un ensemble de conditions liées.

Hors le principe membranaire qui nous a largement retenu, nous nous souvenons que la porosité biologique met en jeu un certain nombre de facteurs qu'il serait bien imprudent d'écarter ou d'omettre : tout à la fois un élément passeur, un élément transporteur ou liant, une différence de potentiel ou déséquilibre entre l'externe et l'interne, soit global soit partiel, selon les feuilletts membranaires, la notion de surface et de continu-discontinu avec les pores au sein de la surface et enfin la temporalité puisque tout passage est limité dans le temps comme il limite le temps de la séparation d'avec l'extérieur et les éléments tenus à l'extérieur.

Notons pour mémoire que,

- Les protéines jouent le rôle d'élément — passeur
- L'eau, joue le rôle de l'élément liant, celui qui mélange, associe, combine ou rôle de transporteur de molécules, particules atomiques utilisées en vue de la production d'énergie par exemple,

- Les surfaces sont un élément important du passage dans la mesure où c'est à la surface de la membrane que se lie un nombre important de molécules dont des éléments passeront, transformés généralement ; c'est à la surface interne de la protéine que viennent se fixer des particules, le temps d'un co-transport par exemple,
- La différence de potentiel entre l'intérieur et l'extérieur de la cellule de part et d'autre de la membrane, signifie qu'il ne saurait y avoir de passage sans **déséquilibre** entre deux zones limitées par une membrane ou feuillet membranaire.
- L'ensemble de ces éléments coopère pour faire passer dans un sens ou dans l'autre, des molécules. Il y a déplacement de, mouvement.

La porosité constitue donc un travail au sens physique du terme dans la mesure où elle constitue un déplacement de, et ce travail ou action de passage est indissolublement un travail lié à toute une série de facteurs que nous venons de voir à l'instant. Changeons de registre et transformons ces facteurs pour ainsi dire invariants en notions que nous généralisons et tentons de regrouper par filiation. Nous obtiendrions 5 notions (en gras) auxquelles sont liées au niveau de la cellule, une série de notions subalternes qui en sont comme des résultantes :

1. **Déséquilibre**, altérité, besoin vital, nécessité, forces, passage et production d'énergie,
2. **Surface**, contact, identité, relation, agression, association, transformation, démultiplication de surfaces, plis, angles, externalité, internalité, distinction, membrane, processus membranaire, trous et vides (pores) créant une zone discontinue, liminarité, rétention, obstruction et passage, camouflage, masque.
3. **Liant**, fluidité, circulation, liaisons, indistinction, mélange
4. **Passeur**, relais, passage, mouvement, topoi (lieux)
5. **Temporalité**, étapes, transformation, processus

Ces notions et leurs corollaires, toutes liées à la porosité et au principe membranaire qui la contient, au service d'un « espace en route vers le Soi ¹ », se faisant des autres et contribuant à faire les autres, dégagées du substrat biologique, ne constituent en rien des notions subalternes. Dans le registre du comédien en fabrique de soi dans l'incorporation ou intrication avec la totalité des éléments scéniques, ces notions-corollaires vont devenir des outils comme ces chaînes moléculaires avec leur variété d'accrochages d'atomes divers selon des positions précises, chaîne conceptuelle de principes actifs dont nous pourrions tester la pertinence, la fertilité. Prenons l'exemple de la surface.

Surfaces

Si par hypothèse nous admettions que le théâtre relève du principe membranaire, que signifierait par exemple la notion de surface extrapolée métaphoriquement ?

La notion de surface intervient de façon capitale en biologie : à la surface de la membrane ou à la surface des protéines situées dans la membrane, se jouent de fugitives associations déclenchant bien des mécanismes comme nous l'avons esquissé dans le chapitre de la membrane. Nous avons vu la ligature de protéines par des portions de surface mettant en jeu des mécanismes de reconnaissance et ailleurs des mécanismes d'appariement. Là, perception d'identité, ici, contact et association.

Les surfaces au théâtre, sont complexes : surface qui se donne à voir dans le stuc doré des loges, surface des matériaux architectoniques, surface de la scène, nous public assis à l'une des surfaces et constituant une surface vivante, mouvante, interagissant avec ce qui est donné face à nous, sur la face dans la relation frontale, une image qui a son type de surface, à la fois trou dans la surface de l'architecture et autre face, surface de cavités ? Surface mouvante des acteurs ? Surface hétérogène du théâtre, surface de cavités, surfaces de contact² Comment penser la surface au théâtre ?

Un bon moyen serait peut-être de réfléchir le travail de la surface par les peintures sur les corps chez certains peuples d'Amazonie ? Nous trouverions là des mécanismes analogues de reconnaissance et d'association, de tressage membranaire ? Chez les

¹ Peter Sloterdijk, *Écumes*, op, cit., p. 46.

² Jean-Luc Nancy, op, cit., p. 23

Kayapo, Asurini, Xikrin¹, nous observons une surface de signes sur une surface de peau : un travail de surface à surface, laissant là, la surface de la peau telle quelle, ici, la peau entrelacée de lignes, plans de lignage et de couleurs (moitié du visage chez la femme Xikrin, joues chez l'homme. Au corps distinct et parfaitement visible de chacune, chacun, (étant quasiment nu) s'ajoutent et se mêlent des identifiants, nous dit-on, de caste, rang, sexe, période de la vie, mais aussi une appartenance réaffirmée à la nature et au surnaturel de leur société². Ainsi la deuxième « peau », peau de la peau, jouant des rapports de support, d'espaces à demi couverts ou laissés tels (comptant parfois plus que les lignes³, et de rapports de matières comme de couleurs, formes : peau et peinture noire, rouge, motifs géométriques comme la « peinture de vérité » des Asurini, « se pliant à la forme du corps » fait processus de « ligand », signifiant par ce terme de chimie, sa capacité à se lier à, et j'ajouterai, à faire lien. Telle une membrane double, l'ensemble peinture-peau, sur la personne distincte par définition, réinscrit le corps dans un ordre de valeurs et d'attachements invisibles, liant internalité intime du corps propre de chacun à l'externalité de la société d'une part, de la nature et des forces surnaturelles d'autre part. Lux Boelitz Vidal, citant Terence Turner et Lévi Strauss⁴, parle d'établissement « d'un canal de communication entre les aspects biologiques et sociaux de sa personnalité » constituant un « passage de la nature à la culture. Le corps est masqué, habillé d'une deuxième peau-écriture de l'homme de ces peuples, deuxième membrane qui révèle la première, mais ne vit que par elle, tressant toute sorte de liens sociaux et cosmogoniques.

¹ Lux Boelitz Vidal, *Art corporel, graphisme et peinture au jénipapo*, in Catalogue **BRÉSIL INDIEN, les arts des Amérindiens du Brésil**, Galeries nationales du Grand Palais, du 21 mars au 27 juin 2005, p185 et suivantes, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

² Ibidem, pp. 186-187.

³ Ibidem, p.197 : « Le clair-obscur, le fond et la surface forment les images. Les Asurini représentent un ensemble de constellations par l'image d'un jaguar attaquant un cerf. Ce peuple nous enseigne que ce ne sont pas les points lumineux qui délimitent les figures mais les espaces noirs qui les séparent. »

⁴ Ibidem, p. 190



Peintures faciales, Xikrin, Parà. Brésil Indien. Réunion des Musées Nationaux.

Une réalité (je dirais des réalités) d'un autre ordre apparaît comme la projection graphique de ces peintures, selon Lévi Strauss. Il n'y a pas et il serait oiseux de le trouver, de corps pur, de corps vrai sous les peintures, tant le corps est tressé dès sa conception dans un ensemble de signes faisant culture. Le bébé Xikrin est peint durant des heures, dès la coupure du cordon ombilical, par la mère¹, qui s'entraîne de façon assez libre sur lui avant d'acquérir la pleine maîtrise de la peinture sur corps. La vie du corps, de sa naissance à la mort, son autonomie dans nombre de ses « fonctions » quelle que soit l'appartenance culturelle, sociale : faim, faim sexuelle, rythme cardiaque, suées, digestion, vieillissement, est entièrement perçue, pensée, imbriquée, ré-appropriée par l'ensemble des signes de chacune de nos cultures, et par certaines conditions environnementales, au point qu'un corps neutre, possible virtuellement, s'avère inexistant. Le corps séculaire des peuples de l'Amazonie, avec nombre de variantes d'une société à l'autre, différent d'un corps européen ou africain, manifeste par ces peintures, entre autres choses, un ensemble d'appartenances et de passages entre des entités distinctes, identificatoires comme le sexe, l'âge adulte ou non, et des entités indistinctes comme la forêt amazonienne, repérable certes, mais fusionnelle dans son immensité à tout niveau ou comme l'énergie que la peinture rouge confère aux hommes Xikrin. Cette double membrane tente une manière de retour à l'équilibre de forces pouvant s'opposer : individu contre société, caste contre caste, peuple humain contre forces de la nature (végétales, animales, surnaturelles, etc). Elle constitue, là aussi, un processus. José Guilherme Merquior dira à propos de castes différenciées chez les Caduveu, concernant l'art de la peinture sur peau que « l'art se présente comme une activité compensatrice, comme une fantastique solution des contradictions de la société, comme une médiation imaginaire. Ce n'est pas seulement un outil de la vie sociale empirique, mais l'image de son dépassement, il dessine la métamorphose utopique de la société où il naît². »

À partir de ces notions anthropologiques, est-il possible de questionner la surface de nos grottes théâtrales, la surface masquée à notre façon de nos acteurs (costume, maquillage) celle des cavités réceptionnant le public ? Peut-on repérer un caractère membranaire ou non, selon quelles modalités ?

¹ *Ibidem.*, p.193.

² *Ibidem.*, p. 195.

Voilà, par exemple ce que peuvent nous inspirer ces notions sans qu'il soit besoin de justifier outre mesure l'utilisation du biologique dont nous sommes partie prenante intégralement. « Dans l'écume physiquement réelle, la bulle individuelle jouxte une pluralité de boules voisines, et celles-ci, par le biais de la division de l'espace, contribuent à son conditionnement. On peut en déduire une image mentale permettant l'interprétation d'associations sociales. Dans le champ humain aussi les différentes cellules sont collées...La théorie de l'écume, elle ne s'en cache pas, a indiscutablement une orientation néo-monadologique¹... », etc. En moins d'une phrase, Peter Sloterdijk, que nous n'avions pas pris en exemple ni comme modèle pour ce travail, puisque nous l'avons découvert et lu qu'en 2005, bien qu'il ait été rétroactivement un phare puissant, un exciteur d'idées et de gai savoir, un *attiseur* comme le dit joliment Hélène Cixous, dans cette navigation hauturière, nous fait passer d'un domaine à l'autre sans crier gare ni prendre autrement plus de précautions. Avec infiniment moins de talent, de métier, de connaissances et de génie tout court, nous ahanerons derrière nos images de biologie, bien que ce soient plutôt les images qui nous tirent désespérément attendant le bon foulage qui en fera sortir tout le jus ! Les bras des vendangeurs sont bienvenus.

¹ Peter Sloterdijk, *Écumes*, op, cit., p 49 et suivantes, lire le prologue.

Livre III.

LA CAMBANE

DE

PROSPERO

Ou les processus membranaires du jeu théâtral.



Une main sort du rideau. Elle s’amuse et s’agite comme une marionnette. Nous sommes fascinés comme des gosses. Albert est sur scène masqué d’un masque neutre. Une grosse élingue est enroulée sur le plateau. Il la regarde. Il regarde sans regarder ; se sentant observé, tout se trouble dans sa tête. Il crève de peur et il ne sait pas ce qu’il va bien pouvoir faire de cette élingue. Q... sort très lentement ; silence. Il prend avec précaution et respect l’élingue comme s’il lui parlait. « Venant vers moi il me brandit un bout sous le nez. Je suis terrorisé. J’arrache l’élingue de ses mains, et tout est parti d’un seul coup comme dans un grand huit sans rien pouvoir contrôler. Je cours, virevolte, je vole, j’agite l’élingue, la piétine, la jette, j’entends vaguement des « ho » de stupeur, je ne regarde personne, je suis le feu qui embrase tout ! Ouragan. Je suis tout à la fois fier de ma vitalité et... perdu. Le public reste de glace. Marcel tire une tête de cent pieds de long ».

Albert ne sait plus très bien où il est ni où il en est. Il s’était élancé sur la scène au grand galop comme un geste de conquête et voilà qu’il s’enlise littéralement. Son essai au masque neutre s’est même révélé être un véritable fiasco. Il n’écoutait en rien son

partenaire, rejetant, coupant court à toutes ses propositions, plein d'une énergie qui devait convaincre.

La scène se transforme en île déserte. Abattu, isolé devant toutes ces paires d'yeux silencieux comme des indigènes découvrant un homme de Cortès, il se sent seul sur cette île étrangère. De quoi vivra-t-il ? Avec quoi réussira-t-il ? Toute cette mer tout autour n'est pas exactement rassurante. Un horizon infini contre un petit horizon fini, une singularité autant qu'une énigme puisque aussi bien des alentours ne vient nulle réponse. Tout était si bien parti, il s'était engagé comme matelot sur la nef d'Alonso, Sebastian, Antonio, puissants protecteurs lui assurant le voyage contre menus services, quand tout à coup cette foutue tempête. C'était bien sa veine ! L'océan rageur fatalement frappa leur navire échoué sur ces rochers désertiques. Tout ce savoir d'école, tout ce charisme juvénile, à quoi cela va-t-il servir ici ? Albert se sent las et passablement secoué. Trop d'eau partout, ses habits trempés, déchirés, du sel en plus et la soif déjà ! Albert plonge dans *La Tempête* de William. Il ne comprend rien, ses collègues, non plus. Mais qu'allait-il donc faire dans cette galère ? Marais, tempête, s'il pouvait seulement être au sec, bien au chaud chez lui à siroter son Coca devant M6 ! Marcel le fait suer, c'est le cas de le dire. Où nous trimbale-t-il ? Tout se mélange et se brouille. Je suis un homme échoué, se dit-il. De très nombreuses répétitions de théâtre pourraient en certaines phases ressembler à ces navires qui viennent s'échouer dans la tempête : même impression de marasme et d'incertitude, de fatigue sous les hurlements du capitaine.

Comme dans les contes se découvre souvent au loin, une cabane, la cabane salvatrice de Prospero. Quelle drôle d'idée ?

Dans le temps quasi suspendu de cet atelier entre 17 et 22h, Marcel nous demande de nous construire une cabane, avec les matériaux qu'il entasse dans ses malles. La scène et la salle, vide est envahie de





cabanes hétéroclites : scénographie de restes : matériaux de récupération : poupée, baigneur, arrosoir, objet artisanal, soudé par un ouvrier, récupéré à l'usine Rhodia désertée, en friche à Besançon, ayant sans doute servi à huiler des rouages de machines textiles !

Marcel nous demande désormais d'écrire des bouts de phrases, des mots à nous, des mots intimes. De nos cabanes, nous les murmurons ensemble comme une petite forêt de bambous qu'agite le vent. Marcel nous demande d'être beaucoup plus concret. Nous construisons notre cabane de mots, des souvenirs d'enfance mêlés à la petite cabane de Lawrence, oui Lawrence d'Arabie, des lettres poignantes, qui résonnent en nous. Musique de Pierre Henry, *Intérieur, Extérieur. Voyage*. Nous sommes en voyage. Ariel nous secoue comme un prunier, jusqu'à ce que nous ayons l'impression d'éclater. Nous flambons ? Pas encore, nous ne sommes encore qu'une pâle lueur, mais nous sentons que cela

pourrait grandir. C'est pour cela que nous revenons. Maintenant nous sommes perdus. Une cabane sur une île...

Dans l'île du théâtre (autant que dans l'île de nos vies), une cabane pour se protéger ou vivre avec l'île et celle qui fait de nous une île ? Allons voir.

Les jeunes acteurs ressemblent à ces matelots en pleine tempête, la tempête artificielle de Prospero, où ils viennent briser leurs certitudes, leur album d'images du théâtre. Sur l'île, rien qu'une cabane, et un Prospero. Cristoliens, jeunes de St-Maur, agglomération, étudiant (e)s de Paris III, Marcel n'est pas bégueule : banlieusards ou non, tout humain est son château. Il en fait son palais de rêve. Son art ? Faire échouer, envaser comme Prospero et Ariel envasent ce trio : Trinculo, Stephano, Caliban, prêts à tuer pour se déclarer les rois de l'île. Faire que sortis du sommeil où il nous plonge, les yeux s'ouvrent, se découvrant comme nous sommes, là où nous en sommes et construire avec notre corps de scène, notre cabane de théâtre. Enfin éprouver comme Prospéro éprouve Ferdinand amoureux de Miranda, *éprouver* comme le demande Stanislavski. Puis se reposer en la cabane de Prospéro avant de repartir, prendre le large.

La Tempête de Shakespeare, *L'illusion comique* de Corneille, *La grande magie* d'Eduardo De Filippo constituent une triade incomparable de cabanes membranaires. L'espace de la grotte, jardin, mer, hall d'hôtel, île, cabane, tout y est cellulaire, entouré d'eau où viennent s'échouer des hommes en perdition, des prédateurs plus dangereux pour la vie que certains virus. Comment dans *La Tempête*, seront-ils introduits sur l'île ? La réalité insulaire sera masquée par les artifices du théâtre ; l'ensemble de la communauté du navire sera divisé en petits groupes. Ensemble de bulles nées de l'écume de la mer. Shakespeare série ainsi les intérêts des uns et des autres. Immobilisés en ce lieu inconnu,

privés de leurs compagnons, de vivres, ils errent, persuadés d'avoir tout perdu y compris le fils du duc. L'île n'est pas déserte comme beaucoup d'îles. Elle est occupée par le frère du duc, tenant du titre en réalité, mais exilé par celui-là même qui vient de s'échouer. Le théâtre comme lieu d'échouage, récifs ou marais selon... Exilé avec sa fille sur une chaloupe le duc Prospero s'est échoué là où des forces maléfiques régnaient. Caliban est l'horrible rejeton d'une sorcière. Ainsi, l'île se partage en forces démoniaques ou infernales, forces chtoniennes, sauvages et forces apolliniennes de la divination, de la mesure et de la beauté, la grâce. Parmi les naufragés d'une tempête toute fictionnelle, certains sont prêts à profiter opportunément des circonstances : se saisir du titre de roi. Situation pour le moins chaotique et comique, car il y a roi et roi. Tout semble se doubler sur cette île aux réalités visibles et invisibles. Il est bien difficile d'y démêler le vrai du faux, le faux semblant, paraît plus vrai que le vrai ! Avant de les faire tous « passer » à la réalité, Prospero leur fera subir l'épreuve de l'illusion : pouvoir de Prospero « qui mène à une abdication, un renoncement...L'illusion-magie y est destinée au déclin, dans l'inexorable écoulement du temps réel avec lequel coïncide le temps du spectacle...C'est quand le magicien Prospero déploie les enchantements les plus tendres¹, non quand il obtient les effets les plus spectaculaires, que le pouvoir de Prospero se révèle peut-être avec le plus de grandeur. Le magicien Prospero gagne véritablement et pour toujours quand l'illusion n'est qu'un jeu. Au moment où se déroule le » masque » [le jeu masqué] qui célèbre les futures noces des jeunes fiancés, [il se prend au jeu, oubliant le complot de Caliban (: lui-même, s'y prend...A cette magie-là, Prospero ne pourra pas renoncer. Ici réside son vrai secret : ...Le bonheur de l'illusion comme connaissance² ». Immobilisée pour ainsi dire une seconde fois, ils ne « passeront » qu'après avoir enduré d'étranges tourments. L'île du théâtre, s'avère total processus membranaire. Shakespeare – Prospero, congédie son art et ses artistes libres d'engagements ; le public peut embarquer au pays de l'humain, lui est quitte. « Peut-être trouve-t-on à des niveaux extrêmement différents dans ces trois œuvres³ si éloignées les unes des autres, le caractère qu'un critique attribuait aux fables shakespeariennes : une nature « puzzling⁴ », mystérieuse, une forme ouverte aux sens les plus divers ; ce sont de

¹ Acte IV, scène 1.

² Renzo Tian, *L'île, la grotte, la plage*, in *Théâtre en Europe*, n° 9, janvier 1986.

³ *La tempête* de Shakespeare, *L'illusion comique* de Corneille, *La grande magie* d'Eduardo De Filippo, mise en scène en deux saisons par G.Strelher en 1985-1986.

⁴ Inexplicable, curieux, bizarre.

grandes chambres dans lesquelles se lovent d'invisibles labyrinthes, dont il faut deviner le parcours total avant d'y entrer. Les chambres et les labyrinthes de l'illusion⁵ ».

Dans la construction de notre cabane de théâtre, nous regarderons avec tout l'intérêt du bricoleur le mode d'emploi d'un certain Nietzsche et Artaud, entrepreneurs hors pair des cabanons en tout genre, « cabanant » avec génie les zones résidentielles de la Culture, aérant les murs de ses villas somptueuses, évidant et vivifiant les mornes et pompeuses façades et bâtis des institutions publiques. C'est tout naturellement que nous observerons l'espace mis à la disposition d'Albert, l'espace membranaire, la cellule théâtrale puis les masques, les artifices en quelque sorte qu'utilisent les hommes de théâtre. Nous rassemblerons quelques matériaux fort ressemblants à ceux de Prospero comme le sommeil, le chaos, le corps de lianes, le vide et l'immobilité. Nous terminerons par un coup d'œil sur un théâtre sous les pilotis comme cette scénographie brésilienne, une scène sous les immeubles, nouvelles grottes, nouvelles cabanes d'autres Prospero !

Dans la tempête, dans l'indistinction de la tempête où les eaux du dessous vous mettent sens dessus dessous, sans plus savoir ni où elles sont ni où l'on est soi-même, ce qui commence à ressembler à notre époque, ayant de nous-mêmes cette fois lâché le barrage sur nous même, on peut se demander à quoi peut bien servir le théâtre, en quoi, un art si archaïque, si cher, si peu rentable, si peu profitable peut être utile même humainement dans les circuits contrôlés qui lui sont proposés ? Tout cela paraît extrêmement dérisoire. Comment s'engager comme acteurs, et qu'est-ce qu'être acteur en ces circonstances ?

Nietzsche en 1870 en plein conflit franco-allemand, le premier d'une série de trois, de plus en plus épouvantable, de plus en plus large, ose, jetant bas tout souci de carrière, en pleine tempête, remettre en question notre façon de penser, d'être au monde. Il commence avec Dionysos, le dieu du théâtre, le dieu au masque, le dieu de la facialité, non pour l'opposer à la culture apollinienne, mais pour le tresser à la culture apollinienne, en trouer de trous actifs la muraille sèche et lisse afin de retrouver une pensée vivante. Artaud, homme de théâtre, opérera la même perforation dans le théâtre lui-même afin que de dorures putassières il devienne membrane active, soit, ce qui produit de la distinction de l'indistinction. Faire du théâtre reste et restera dérisoire, mais devenir soi-même un pore actif, un lieu continu de tressage des entités complémentaires et indissociables comme la distinction (individuation pour Nietzsche)

⁵ *Ibidem.*

et l'indistinction, c'est s'offrir à soi-même et aux autres, en dépit des haines que cela suscite, une indicible aventure, une modeste, mais très importante contribution à la pérennité de la vie, un ferment actif dans toutes les murailles qui chaque jour se lèvent elles aussi. Au-delà de la scène, des jeunes gens cessent d'être des « petits hommes », des monstruosité d'individuation, pour devenir des êtres reliés et qui relient à leur tour, font sur scène et dans leur vie, du lien.

Nietzsche, Artaud et bien d'autres sans doute nous aident à penser un théâtre et un art qui fait du lien, nous aident à forger des outils pour à notre tour construire en soi-même et sur scène une cabane dans les arbres.

Une cabane emporte tes yeux

Qui courent qui grimpent comme la sève jusqu'aux nuages

Une cabane embrasse la terre

En vers

En l'air

Une cabane pour les oiseaux

Quand tu y dors sous le vent de nuit

Une cabane pleine d'étoiles sur nos yeux,

Nous voyons

Déjà ?

Nous dormons.

La pensée sauvage, sens du théâtre, enjeux pour l'acteur.

Nietzsche : Dionysos dans la membrane apollinienne.

Monique Borie dans son ouvrage, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*¹, s'attache à montrer combien Antonin Artaud dans son trajet vers un retour aux sources mit en cause notre culture occidentale, comme une culture de séparation générant un hiatus entre le sujet et sa langue, les forces vitales, les forces originaires et le théâtre « incapable de toucher la vie² ».

Antonin Artaud ne voyait pas dans ces blocages de simples péripéties, accidents ou impréparations. Voyant, il les analysait, les percevait comme la marque d'une société bloquée. Il s'agit bel et bien d'une crise profonde, une crise spirituelle dont il situe le commencement dès la Renaissance³ avec l'erreur du rationalisme et du renversement de perspective de l'homme, sujet de réflexion pour l'homme, enfin ce qui deviendra un rationalisme matérialiste, une idéologie de progrès. « Artaud, à sa manière, prolonge les réflexions d'un Oswald Spengler, exemplaires pour la mise en cause de l'Occident, proposées avant même la Première Guerre mondiale, sur l'opposition entre *civilisation* et *culture*... la civilisation signe la dégradation des grandes intuitions cosmiques en une philosophie du travail soit échange *la perspective de l'aigle contre celle de la grenouille*⁴ ». Monique Borie note « la confluence entre les dénonciations d'Artaud et les réflexions de certains anthropologues des années vingt⁵ ». Mais n'est-il pas surprenant de lire en 1871 sous la plume d'un certain Nietzsche des propos similaires ? Les finalités sont-elles bien différentes ? Écartons immédiatement tout malentendu avant d'en venir aux tonalités communes. Là où Artaud, on le verra, recherche des principes efficaces à l'origine des mythes qu'ils soient asiatiques, grecs, ou des Tarahumaras au Mexique, Nietzsche, soixante-dix ans plus tôt, alors qu'il avait à peine vingt-cinq ans, tout juste nommé jeune

¹¹ Monique Borie, *Antonin Artaud*, Gallimard, 1989.

² *Ibidem.*, p. 32 et suivantes.

³ Notons à ce propos les travaux de Fumaroli sur les différents courants traversant la Renaissance avec notamment les pro-cicéroniens et les anti-cicéroniens. Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence* », Droz, 1980. Dans notre travail de DEA, *Introduction au Théâtre du XVI^e siècle Français*, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995, nous avons fait remarquer combien La Pleiade tourna le dos au Moyen-âge, aux Mystères tout comme à Rabelais, opérant une véritable scission culturelle au nom (déjà !) de la grandeur de la France. Marc Fumaroli montre combien le Parlement de Paris joua un rôle décisif dans l'autonomie de notre culture mais aussi dans sa course au prestige.

⁴ *Ibidem.*, p. 41. Monique Borie donne la référence : Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, Gallimard, 1948.

⁵ *Ibidem.*, p. 42.

professeur de philologie à la chaire de l'université de Bâle, prône un retour aux sources par la pensée Grecque démontrant dans son œuvre, *La naissance de la tragédie*, le lien indéfectible entre les forces apolliniennes, forces d'individuation¹ comme il le dit lui-même, soit forces de distinction et les forces dionysiaques apparentées à l'ivresse, soit aux forces d'indistinction comme nous l'avons vu longuement précédemment. Certes on dira que Nietzsche envisageait ce lien, à ce moment-là, en vue d'une restauration du peuple, et du peuple allemand, de la nation et civilisation germanique seule capable de reprendre le fil de la Tragédie dévoyée par Socrate et le christianisme :

« Gardons-nous de croire que l'âme allemande a perdu pour toujours sa patrie mythique, quand elle comprend si distinctement encore les voix d'oiseaux qui parlent de cette patrie. Un jour, elle s'éveillera à la fraîche aurore qui suit un sommeil matinal ; alors, elle tuera les dragons, elle anéantira les nains perfides et réveillera Brunhilde... dans la tragédie, nous possédons le mythe tragique, à nouveau resurgi du génie de la musique — et ce mythe peut nous faire tout espérer... la pire douleur, c'est pour nous, la longue humiliation dans laquelle a vécu le génie allemand, arraché à sa maison et à son sol natal, au service des nains perfides² » ; « Portons nos regards un siècle en avant (ce qui donne : 1970) de nous, supposons que mon attentat contre deux mille ans de contre nature et d'outrage à l'humanité ait réussi. Ce nouveau parti de la vie qui prendra en main la plus grande de toutes les tâches, la sélection de la race humaine, y compris la destruction impitoyable des dégénérés et des parasites, rendra de nouveau possible sur terre cette *surabondance de vie* d'où renaîtra nécessairement l'état dionysiaque. Je prédis un âge *tragique* ; l'art suprême de l'affirmation de la vie, la tragédie renaîtra quand l'humanité aura mis derrière elle, *sans en souffrir* le souvenir des guerres les plus dures, mais les plus nécessaires³... »

Ces propos, sortis de leur contexte, doivent être lus avec la légèreté du félin en chasse. Si les idées de Nietzsche ont été dévoyées ou mal comprises, récupérées par le nazisme, Henri Lefebvre, dans un texte de 1937-38, soulignait les positions contradictoires du philosophe rendant bien vaine une bataille de citations. Mais surtout il remarque déjà que :

L'idée nietzschéenne de l'avenir n'est pas fasciste ; malgré ses fluctuations le but de Nietzsche était le dépassement de l'homme biologique et de l'homme actuel...Cet

¹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, p. 19, Gallimard, 1940.

² *Ibidem.*, p. 122-123.

³ *Ibidem.*, p. 145-146

impératif nietzschéen est précisément le contraire du postulat fasciste d'après lequel les conflits sont éternels et les problèmes humains n'ont pas de solution. Nietzsche n'aurait pas supporté, dans l'idéologie hitlérienne, la « ruminant » historique du passé, le culte de l'État, le dédain pour l'universalisation de l'individu et de la conscience....Nietzsche n'aimait pas les masses ; le fascisme les flatte en tant que masses, pour les garder dans la situation de masses...Nietzsche a eu l'immense mérite de s'occuper de l'homme... il nous propose une idée de l'homme : l'homme total, qui surmonte la situation actuelle de l'humain, la dispersion et l'antagonisme des puissances, et devient unité totale, vie et esprit. L'homme se crée par le dépassement¹.

Au-delà d'ambiguïtés de jeunesse des années 1870, reste que 70 ans plus tôt Nietzsche dénonçait la dégénérescence d'une culture jugée matérialiste, séparatrice et procédait à une logique des sources, des origines. Il y a une conviction que quelque chose a été rompu, divisé. Un « tressement » vitale, nécessaire à la vie des hommes, aurait été défait. Là où Artaud voit la marque de l'esprit de la Renaissance, Nietzsche sondant les fondements de notre culture, origine ce désastre dans le processus de la formation de la pensée, soit en Grèce même, interrogation qu'Heidegger reprendra, tout comme Peter Sloterdijk aujourd'hui.

Avant d'en venir à ces deux visionnaires, nous voulons avertir nos lecteurs combien, nous sommes conscients d'une aussi naïve croisière, n'étant en rien philosophes. Nous risquons d'être traités, comme le dit Peter Sloterdijk à propos de la relecture de textes classiques de « thuriféraires prédestinés du sens », de post-crypto-théologiens pédants² ! Est-il bien utile de faire après la biologie un détour chez un philosophe ? N'est-ce pas touchant ? Et si d'aventure nous n'utilisions pas Nietzsche pour donner quelque patine respectable à notre vision béate de la membranité, mais constatons, un siècle plus tard, la persistance de blocages en tout genre (voire leur aggravation) y compris au théâtre et dans le jeu même de l'acteur, même si nous pouvons supposer un changement de nature depuis 1870, au point de vouloir nous tourner de nouveau vers « ces troueurs » de

¹ Henri Lefevre, *Nietzsche*, p.116-117, Éditions sociales internationales, 1939, Syllepse, 2003.

² Expressions de Peter Sloterdijk pour désigner les lecteurs de textes classiques à propos de la relecture des œuvres de Nietzsche et notamment *La naissance de la tragédie*, p.12, dans son ouvrage que nous citerons à plusieurs reprises ici et qui nous servira de guide et de garde-fou amical dans une telle escalade, *Le penseur sur scène*, Bourgois, 1986.

conformisme qui « en marchant derrière nous éclairent nos pas comme génies tutélaires¹ » ?

Faire renaître l'antiquité hellénique pour sortir de ce qui n'est partout que « poussière, sable, formes figées, dépérissement² », en pénétrant de « la puissance du regard », « au lieu de se borner aux surfaces, à l'intérieur des choses » et que par la vertu de la musique, tel semblait être à ce moment-là le projet de Nietzsche, afin que nous puissions « apercevoir une foule de lignes et de figures mouvantes » nous permettant de « plonger jusqu'aux secrets les plus subtils des émotions inconscientes³ », faire retour à l'Un ; unir deux entités qui furent malencontreusement opposées : Apollon et Dionysos. Pas question de célébrer l'ordre moral d'un côté, la purgation par l'orgie scénique, de l'autre :

Sans doute nos esthéticiens n'ont rien su dire de ce retour à la patrie primitive, de l'alliance fraternelle des deux divinités de l'art dans la tragédie, et de l'émotion à la fois apollinienne et dionysiaque du spectateur, alors qu'ils ne se lassent point de chercher l'essence du tragique dans la lutte du héros contre la destinée, dans le triomphe de l'ordre moral ou dans une purification des passions par le moyen de la tragédie - impertinence... qui me donne à penser que tous ceux-là... n'ont rien compris à la tragédie⁴

qu'ils voient seulement comme...

... un soulagement pathologique, la catharsis d'Aristote, dont les philologues ne savent pas bien si c'est un phénomène médical ou moral⁵.

Ne dit-il pas ailleurs,

« qu'il ne s'agit pas de nous purger d'une affection dangereuse par une débâcle véhémence... il s'agit, par delà la terreur et la pitié, de nous *identifier* à l'éternelle joie du devenir — cette joie qui englobe aussi *la joie de détruire*⁶ » ?

¹ *Ibidem.*, p.13. Peter Sloterdijk écrit en fait : « Quand nous pensons nous en être détournés et en être débarrassés pour de bon, ils commencent lentement, mais irrésistiblement, à marcher derrière nous — non comme persécuteurs ni comme maîtres importuns, mais comme ancêtres discrets et comme génies tutélaires, avec une générosité et une discrétion sur lesquelles nous n'avions plus coutume de compter ».

² *Ibidem.*, p.104, également p. 114 : « L'art dégénérerait jusqu'à devenir un objet d'agrément de la plus basse espèce... »

³ *Ibidem.*, les citations sont extraites d'un même paragraphe 22, page 111.

⁴ *Ibidem.*, p. 112.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*, p. 145. En italique dans le texte.

Nietzsche en profite pour fustiger le christianisme qu'il hait au moins autant qu'Artaud, plus tard et qu'il considère comme « la variation la plus délirante qui n'ait jamais été composée sur le thème de la morale » :

Le christianisme, dès le principe, a été essentiellement et foncièrement le dégoût et la satiété de vivre, travestis, dissimulés ou masqués sous la croyance à une « autre vie », à une « vie meilleure »¹.

La haine du « monde », la condamnation des passions, la peur de la beauté et de la sensualité, l'au-delà inventé pour mieux calomnier la réalité présente, et tout au fond le désir du néant, de la fin. « Nietzsche y voit une dangereuse « volonté de périr », « une volonté de nier la vie » nous induisant à mépriser la vie, à être incapable de « l'éprouver en elle-même »². À cette négation de la vie par la morale et le renvoi du vivre en un au-delà de la vie, Nietzsche ajoute l'erreur de cloisonner et diviser les arts au nom du bon goût :

Mais cet axiome trahit tout au plus nos mauvaises habitudes modernes qui nous empêchent de jouir avec **l'ensemble de nos facultés humaines**. Nous nous trouvons en quelque sorte écartelés entre les arts particuliers et nous ne savons plus jouir que par **des parties de nous-mêmes**, tantôt par l'oreille, tantôt par les yeux, etc³.

Divisé, l'homme se retrouve seul face à un état abstrait, une éducation abstraite, « privé de conducteur de mythe » :

Voilà l'époque présente, telle qu'elle résulte de cet esprit socratique, **destructeur de mythes**. Et maintenant l'homme privé de mythes, éternellement affamé, fouille toutes les époques passées pour y déterrer des racines...Demandons-nous si l'agitation fébrile et si inquiétante de cette civilisation est autre chose que l'avidité gloutonne de l'affamé⁴.

et plus loin alors qu'« [il] rumine ces problèmes sous les murs de Metz... tout en vaquant à mes devoirs d'infirmier », Nietzsche s'exclame :

¹ *Ibidem.*, p. 133.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*, p. 150. Souligné par nous.

⁴ *Ibidem.*, p. 116.

Socrate démasqué pour la première fois comme l'instrument de la décomposition grecque, le type du décadent¹. La « rationalité » *contre* l'instinct. La « rationalité à tout prix, force dangereuse qui sape la vie ² !

C'est probablement l'élément central de la critique Nietzscheenne, cernant le noyau du dépérissement des forces vitales qu'il exaltera en l'homme dionysiaque. Il est question de,

« la force inconsciente des instincts naturels ³ » contre « l'érudition, la masse pesante du **savoir conscient** (qui) a été la véritable entrave au développement des arts modernes ; dans le domaine de l'art, toute croissance, toute évolution doit se produire dans les **ténèbres profondes** ⁴ .

Nous reviendrons sur cet aspect des ténèbres, du secret que nous relierons aux énergies basses et régime du rêve.

Tout au contraire, le public athénien « avait encore (je souligne) **la vivacité matinale de ses sens** » qui n'est pas sans rappeler « le public éveillé⁵ » de Grotowski,

« L'âme de l'Athénien, au contraire, quand il venait assister à une tragédie, lors des grandes Dionysies, avait en elle quelque chose de la substance dont était née la tragédie : je veux dire **la poussée puissante de l'instinct printanier, l'exubérance et la fureur des émotions mêlées** que connaissent à l'approche du printemps tous les peuples naïfs. On sait que nos farces de carnaval et nos mascarades sont à l'origine des fêtes printanières de cette espèce, un peu antédaniennes pour des raisons ecclésiastiques. Là tout est profondément instinctif. Ces prodigieux cortèges dionysiaques de la Grèce antique ont leurs analogues dans les danseurs de la Saint-Jean et de la Saint-Guy qui au Moyen-âge allaient de ville en ville, en foules toujours croissantes, dansant et chantant. La médecine moderne a beau parler de ces phénomènes comme d'une maladie endémique du passé, nous retiendrons seulement que le drame antique est né d'une **maladie endémique** de cette espèce, et que le malheur des arts modernes est de n'être pas sortis de cette **source**

¹ Peter Sloterdijk parlant du thème du *décadent* chez Nietzsche dit que « l'intuition décisive de Nietzsche a sans doute été d'avoir flairé d'abord chez Platon, puis chez Paul, dans l'Église catholique et, plus loin, chez les auteurs de l'*Auflärung*, un type déterminé de ce repli commode sur un patrimoine sans concurrence. Il a percé à jour la démence morale... tous ceux qui déduisent, du fait qu'ils sont eux-mêmes bons et rationnels, qu'ils ont droit au monopole. », pages 40-41 de son ouvrage *Ni le soleil, ni la mort*, chez Pauvert, 2003 pour la traduction en langue Françaises.

² *Ibidem.*, p. 143.

³ *Ibidem.*, p. 148, Conférence du 18 janvier 1870.

⁴ *Ibidem.*, Souligné par nous.

⁵ Thomas Richards, op. cit., p.163 : « Alors on peut espérer qu'il y ait des spectateurs présents qui regardent et observent avec leur sens éveillés dans l'attente de recevoir quelque chose du spectacle en cours. »

mystérieuse. Ce n'est ni le caprice ni une jovialité toute gratuite qui dans les débuts du drame faisait errer par les champs et les bois des troupes exaltées, costumées en satyres et en silènes, le visage barbouillé de suie, de minium ou de sucres végétaux, la tête couronnée de fleurs ; là aussi, l'effet tout-puissant du printemps porte les **énergies vitales** à un tel paroxysme que les hommes **éprouvent des états extatiques**, ils ont des visions et se croient ensorcelés, et tous entraînés par un même délire parcourent la campagne. **C'est là le berceau du drame**¹ ».

Nietzsche oppose ce qu'il invoque comme « la raison » de Socrate, à l'indistinction des forces vitales, de l'instinct, dans la mesure où cette raison les nie, les condamne au dépérissement, à notre propre dépérissement. Quand Nietzsche allie forces vitales, esprit dionysiaque et mystères, ténèbres, c'est pour signifier l'appartenance de ces forces à la sphère de l'implicite. Comment les expliciter sans en tuer le principe ? Comment penser « orgiasquement » ? Il conviendrait que ces forces gardent quelque chose du langage de l'implicite, sans se parer du dionysisme de l'implicite, garder une part du secret, introduire dans la raison, des puits de mystères et de nuit comme Fellini dans son film, *Voce della luna*. Selon Sloterdijk, Nietzsche pose non seulement incidemment la question de la nature de notre langage mais, on le verra, se pose comme étant celui qui trouve la raison de pores dionysiaques avec l'art et la mesure de l'apollinien, et ce, dans sa démonstration même. Il tente dans un véritable tour de force, de répondre à la question de l'explicitation sans appauvrissement, division. Peut-on tout expliciter et rendre compte de tout sans risquer la mort de l'objet étudié ? Grotowski a une réponse voisine quand, lors d'une explicitation de son travail, il déclare ne pouvoir en dire davantage ; de même, dans son travail avec les différents « actants » dans son *Art comme véhicule*, il dit ne pratiquer ni accord ni « aucune définition ; c'est à travers les actions elles-mêmes qu'il faut découvrir comment s'approcher pas à pas — de ce qui est l'essentiel² ». À propos du retour aux sources « où il s'agissait de la source de différentes techniques traditionnelles, « de ce qui précède les différences »... nous cherchions surtout ce que l'être humain peut faire avec sa propre solitude, comment elle peut être transformée en une force et une relation avec ce que l'on nomme le milieu naturel. Les sens et leur objet, la circulation de l'attention, le courant entrevu quand on est en mouvement, dans le monde vivant, le corps vivant³ ». Il revient un peu plus loin sur ce travail autour de la tradition : « Il faut

¹ *Ibidem.*, p. 153.

² Thomas Richards, op. cit., p. 188.

³ *Ibidem.*, p.182 et 191 pour la citation suivante. Souligné par nous.

juste découvrir que le chant de la tradition, avec les impulsions qui lui sont liées, est « une personne ». Et alors, comment découvrir ceci ? Seulement par la pratique ; » On ne saurait être plus clair. Il s'agit de connaître par l'expérimentation seule. Toutefois, Grotowski ne fait pas le procès de notre culture, son travail est non seulement de faire resurgir cet instinct dont parle Nietzsche, mais de dépasser le plan horizontal des forces vitales. Nous y reviendrons. Pour Nietzsche qui s'interroge, et interroge la nature de notre savoir, le socratisme pourrait bien être,

« un symptôme de la dissolution anarchique des instincts...Et la science même, notre science, que signifie, somme toute, en tant que symptôme vital, toute science ? ... D'où vient toute science ? Hé quoi ? le goût de la science ne serait-il que la peur du pessimisme et une feinte pour s'y dérober ? Une défense subtile contre la vérité ? ... c'était le problème même du savoir ; pour la première fois, le savoir était envisagé comme problématique et suspect...car le problème du savoir ne peut s'élucider sur le terrain du savoir ¹ ».

et de s'interroger avec Platon :

« Qui sait si ce n'est pas le **délire**, pour reprendre un mot de Platon, qui a répandu sur l'Hellade les plus grands bienfaits et si, d'autre part et inversement, les Grecs, à l'époque de leur déliquescence... ne sont pas devenus de plus en plus optimistes, superficiels, déclamatoires, férus de logique, désireux de réduire l'univers à la logique, donc aussi plus « sereins » et plus « scientifiques² »³ ? »

Nietzsche se faisant, se fait anthropologue, tentant de mesurer les effets de la pensée occidentale, s'ingéniant à comprendre ce qui la motive, la pousse sur le devant de la scène. Qui signifie cette volonté de savoir, de rendre explicite à tout prix l'implicite ? Quelle pertinence, quelle validité à cette démarche ? Quelles conséquences ?

¹ Nietzsche, op. cit., p.128-129.

² Voir à ce propos de Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Gallimard, 1995. Dans ce qu'elle nomme son parcours philosophique et littéraire, (page 19), elle vise à mettre en résonance divers points de vue de Parménide à Habermas, « de quoi permettre à coup sûr d'apercevoir le caractère d'artefact de la frontière entre rationnel et irrationnel... ». Mettant en place (page 102) quelques propositions sans nuances, dit-elle, Barbara Cassin parlant des présocratiques et souhaitant distinguer les authentiques des décadents, dit ceci : « Les vrais présocratiques, méditant la réciprocité originelle du *logos* et de l'*alêtheia*, oeuvrent en philosophes, c'est-à-dire en phénoménologues (« qui regardent et donnent à voir ») ; les mauvais sont des logiciens déjà scientifiques qui falsifient des hypothèses (« ce qui arrive si ») et sont dans la prestance du bavardage (« combat de coqs »).

³ *Ibidem.*, p.131. Nietzsche dans une conférence de 1870, reprendra le procès de Socrate en arguant que c'est par l'introduction du dialogue que la tragédie s'est dévoyée, appauvrie, parce que le dialogue a repris la vieille rivalité des Grecs pour la joute de la dialectique utilisée au tribunal. Il parle de « cliquetis d'armes de la dialectique », celle-ci étant directement issue d'un socratisme bien antérieur à Socrate lui-même. Dès lors, la tragédie fut envahie par la logique et la vertu dont Socrate dit qu'elle était un savoir. Voir page 162 et suivantes.

On peut se demander à la suite de Nietzsche, et dans le droit fil de la pensée de Peter Sloterdijk, si la philosophie n'est pas une tentative, dans la domestication de l'homme par l'homme, de se préserver à la façon de l'habitat¹, de se prémunir des aléas des forces non prévisibles, forces quasi climatiques, que la raison peine à expliciter, encadrer, contrôler, forces dont Peter Sloterdijk dira qu'elles sont précisément à l'origine du théâtre :

« Le théâtre européen, depuis les Grecs, est un lieu de surgissement où l'on traite plus les aspects énergétiques de la vie que ses aspects sémantiques... le théâtre est une institution entre parenthèses, une sorte d'oracle coûteux, un lieu chèrement payé, mais dont on a pas encore fini, loin de là, de penser **l'énergie productive**² ; un lieu où l'apparition, le fait de prendre la parole et de rendre visible ce qui ne l'était pas jusqu'alors, peuvent s'accomplir. C'est une institution miraculeuse. On ne s'étonnera jamais assez du fait qu'une société parvienne de temps en temps à faire jouer son inconscient dans des lieux de spectacle définis³ ».

Sloterdijk dialoguant de par les âges avec Nietzsche⁴, indique, avec Hans Jürgen Heinrichs, comment se sortir d'une philosophie de séparation, comment construire une pensée philosophique pour ainsi dire dans la clairière et dans la sombre forêt sans avoir à renier les forces vitales, tout en refusant d'être un simple conduit ou canal de ces forces⁵ : « C'est précisément cela qui continue à être la mission du philosophe dans la société, si l'on peut pour un instant, s'exprimer en termes pathétiques : prouver qu'un sujet peut être un interrupteur, et pas seulement un canal laissant passer les épidémies thématiques et les vagues d'excitation⁶ », allusion évidente aux épidémies nazies, nationalistes. Dans cet entretien il est question de l'indicible de G. Bataille, comme de « la surabondance du continuum de perception par rapport aux possibilités lexicales du langage », de l'athlète Michel Foucault avec « sa volonté d'instaurer une liaison forte entre les deux intensités quitte à se faire traiter de charlatan, du nom de ce célèbre crieur italien, Ceretto, « connu pour ses herbes médicinales, les *cerretani* qui ont donné le mot

¹ Peter Sloterdijk, op. cit., p. 69 sur la gâterie de l'habitat pour les humains.

² Souligné par nous.

³ *Ibidem.*, p.101.

⁴ Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène, le matérialisme de Nietzsche*, Bourgois, 2000 et *La compétition des bonnes nouvelles, Nietzsche, l'évangéliste*, Mille et une nuits, 2002.

⁵ *Ibidem.*, sur l'indicible et Georges Bataille, p.103 et suivantes, l'Homme dans la clairière de l'Être chez Heidegger, p. 120-124, 132-137.

⁶ *Ibidem.*, p. 99.

charlatan¹» et qui, selon lui, ont fort à voir avec les formules miracles du monde que donnent les philosophes ! Pour répondre à la question d'un langage qui renoue avec l'instinct et les forces vitales, « il faut comme Foucault l'a noté peu avant sa mort, à chaque instant, pas à pas, confronter ce que l'on pense et ce que l'on dit avec ce que l'on fait, ce que l'on est²», mais au-delà, il convient non seulement de regarder comme Heidegger dans la clairière pour voir ce qui est sorti de la latence par la pratique du soupçon, de « réfléchir à la manière dont la lumière et les choses se rencontrent » sans pour autant tomber comme Heidegger dans une religion de la clairière ; « La condition en est qu'ils pensent l'éclair et qu'ils apprennent à se craindre [soi-même] dans sa lumière comme les *Unheimliche*, les étrangers inquiétants³» qui imaginent « savoir ce que sont les animaux, croient comprendre ce qu'est la raison ; en additionnant ces deux trivialités, croient au bout du compte qu'ils ont acquis une vue d'ensemble et qu'ils se trouvent chez eux dans la maison⁴». Plus encore que toutes ces recommandations de « l'ontologue » [Heidegger] du caractère inquiétant et étranger de l'homme pour lui-même, lorsqu'il rappelle que l'homme occupe le lieu de l'Êtant où se pose seulement la question de l'Être⁵» il faut encore avec lui se poser la question à travers l'être humain, **du pouvoir et de la technique, question liée** à cette série d'événements explosifs : la deuxième guerre mondiale, Hiroshima, et contre Heidegger défaillant, se la poser avec l'autre événement, l'événement implosif du grand projet nazi : l'extermination totale du peuple juif comme l'extermination des Tziganes, hommes de race noire, homosexuels, auxquels il faut, avec l'auteur, rajouter l'exterminisme soviétique⁶. D'une certaine façon, rejoignant le projet de leçon inaugurale de Roland Barthes posant explicitement la question du pouvoir dans le langage⁷, nous devons, dans notre savoir, renoncer au

¹ *Ibidem.*, p. 110.

² *Ibidem.*, p.108, remarque de Hans-Jürgen Heinrichs qui dialogue avec Peter Sloterdijk.

³ *Ibidem.*, p. 132.

⁴ *Ibidem.*, p. 133.

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem.*, sur toute cette question lire les pages 131 à 137 auxquelles sont empruntées citations et remarques.

⁷ Roland Barthes, *leçons de la « Leçon »*, de Carlo Ossola, Le Monde, 6 décembre 2000 : « C'est (...) de pouvoir-de Tout -Pouvoir qu'il s'agira ici, indirectement mais obstinément : je vous prie de mettre mentalement des majuscules à cette expression et d'entendre Tout-Pouvoir à la façon d'une figure allégorique de l'ancienne poésie. Nous avons cru longtemps que Tout-Pouvoir était un objet exemplairement politique; nous avons cru ensuite (on nous en a rebattu les oreilles) que Tout-Pouvoir était aussi un objet idéologique, qu'il se glissait là où on ne l'entend pas du premier coup, dans le discours des sciences, de institutions, des enseignements ; nous devinons maintenant que Tout-Pouvoir est présent dans les mécanismes les plus fins de la mentalité sociale : jusque dans les mécanismes libérateurs ou même contestataires de la société. Tout-Pouvoir ne vient pas de structures profondes de la société : c'est une plante sans racine, qui s'éploie en l'air à la surface du social ; cette plante est persistante, elle ne dépérit jamais : faites une révolution pour la détruire, elle va aussitôt revivre, rebourgeonner dans le nouvel état de choses. La raison de cette endurance et de cette ubiquité, c'est que Tout-Pouvoir est le parasite d'un organisme trans-social, lié à l'histoire entière de l'homme, et non seulement à son

langage du pouvoir, à l'illusion du contrôle de la clairière comme à toute élection¹ des gens de la clairière.

« À travers l'être humain, tous ces événements explosifs, comme la guerre mondiale, se produisent sous forme de projection planétaire de la question du pouvoir et de l'utilisation totale de la Terre et du vivant pour la production, la circulation, la consommation. Lorsqu'on pose la question en ces termes, c'en est fini du caractère édifiant de l'humanisme à l'école et dans les réunions de préau. Je ne veux pas dire par là que Heidegger a eu raison en toute chose. Sa grande défaillance a été de ne pas affronter l'abîme de l'extermination des juifs... dès lors son échec comme penseur du temps présent était programmé... Lui non plus n'a pas pu regarder en face cet éclair de la destruction »...

... N'a pas pu et/ou... n'a pas su, quand d'autres diront qu'il n'a pas voulu² alors que « le projet nazi » était connu des nazis et plus tard des alliés, alors qu'à la libération, l'éclair scintillant des films rapportés par les libérateurs des camps crevait les ténèbres de l'ignorance feinte ou non, mais il est vrai, on ne crève pas les yeux déjà crevés d'Œdipe. Ceux-là n'ont jamais voulu voir quand bien même un juge comme à Nuremberg illuminait la salle d'audience de l'éclair du témoignage.

Nietzsche qui voulut comprendre ce qui, dans le langage occidental, mais peut être avant le langage, écartelait l'homme et sa culture, ne devinait peut-être pas dans quelle

histoire politique. Cet objet tuteur, en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est tout simplement : le langage, ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue. » Premier brouillon de Roland Barthes, p.3.

¹ Cette élection n'est pas constituée par une simple cooptation ou vote. On sait par exemple que les directeurs de théâtre en France ont longtemps été nommés...ou démis par le seul ministre de la culture, c'était le fait du prince en pleine république ! Bien d'autres formes assurent l'efficacité de cette élection des meilleurs pour le meilleur à commencer par la carte scolaire et une batterie de barrages opérés par les concours filtrant les accès aux niveaux supérieurs et surtout aux grandes écoles, processus visant à éliminer les plus faibles selon des critères qui conviennent précisément aux nantis ; toute une rhétorique et un arsenal construit à l'usage des classes supérieures qui en maîtrisent les codes générant par contre-coup et à coup sûr l'exclusion de tout « étranger », s'arrogent et usent ainsi des rouages et bienfaits de la République : témoin Hélène Carrère d'Encausse de l'Académie Française, nommée par un ministre, Présidente de l'Observatoire statistique de l'immigration et de l'intégration... dont on admirera les propos d'une grande tenue scientifique, très Marie-Antoinette sur les troubles des banlieues fin 2005, propos assez communs dans cette fine oligarchie si imbue d'elle-même : « Ces gens, ils viennent directement de leurs villages africains. Or la ville de Paris et les autres villes d'Europe ne sont pas des villages africains... Beaucoup de ces africains, je vous le dis, sont polygames. Dans un appartement, il y a trois ou quatre femmes et vingt-cinq enfants. Ils sont tellement bondés que ce ne sont plus des appartements, mais Dieu sait quoi ! On comprend pourquoi ces enfants courent les rues. » in *Libération*, 15 novembre 2005. La clairière n'est pas pour les banlieues ! Barbara Lefebvre, enseignante s'exprimait quant à elle ainsi : « Bienvenue dans le ghetto scolaire fabriqué par nos élites progressistes, adeptes de la contre-culture, surtout quand elle ne vient pas se frotter de trop près à leurs enfants à l'abri dans les établissements prestigieux ou privés... » in *Le Monde* du 8 mars 2006. Sans commentaire.

² Cf l'ouvrage d'Emmanuel Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Albin Michel, 2005. Faisant malheureusement écho à d'autres propos tenus bien antérieurement par Nietzsche que nous avons cités, bien que plus vagues, ne désignant personne, on retrouve chez Heidegger les mêmes thèmes selon Roger Paul Droit que je cite ici, dans son article du *Monde des Livres* du vendredi 25 mars 2005 : « Comme Schmitt qu'il cite et approuve, Heidegger désigne « l'ennemi » qui doit faire l'objet d'un « anéantissement total » : il s'agit de « l'Asiatique », désignation fréquente du juif dans la prose nazie. Cet ennemi qu'il faudra « inventer » si besoin est, le professeur explique à ses étudiants, dans un cours de philosophie, qu'il est depuis toujours, celui des Grecs, lesquels sont eux-mêmes des Allemands. » Sans commentaire.

aporie allait se jeter la langue des hommes dont celle de sa patrie ni quelle sorte d'unité elle allait retrouver dans la scansion primale des « Heil » vociférés en une clameur inusitée face au héros autoproclamé sauveur qui s'apprêtait à piller et mettre à feu et à sang une bonne partie de l'Europe, détruire toute raison en des forces inhumaines jusqu'à l'impensable vis-à-vis des « juifs ».

Mais en opposant dès le départ les forces dionysiaques des barbares à celles des Grecs :

« Ce n'est pas une simple hypothèse que de parler de l'abîme immense qui sépare les *Grecs dionysiaques* des Barbares dionysiaques¹ ».

Nietzsche avait clairement désigné ce qui relevait de la sauvagerie, voire de la régression et ce qui relevait de « l'appivoisement² », ce qu'il appelle par ailleurs pour les Grecs à la différence des barbares³, « rupture du principe d'individuation [devenant chez eux seulement] un phénomène d'art⁴ ».

Nietzsche n'a jamais fait l'apologie de ces forces sans aucun contrôle ni mesure dont se réclameront les barbares nazis ou tout autre déchaînement guerrier quel qu'en soit le drapeau. Bien au contraire, toute sa démonstration consiste à intégrer le dionysiaque sans jamais y sombrer. Loin d'opposer l'ivresse dionysiaque à la mesure apollinienne des Grecs, Nietzsche démontre combien le Grec apollinien, « sentait que son existence, toute de beauté et de mesure, reposait sur un mystérieux fondement de douleur et de connaissance que ce dionysisme lui révélait à son tour. Et voici qu'Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos⁵ ! C'était clairement montrer l'inextricable lien entre les deux plans régissant l'humain se construisant humain, ce qu'il appellera plus tard le sur-homme et construire une tout autre membrane protectrice pour affronter les aléas de la vie et développer la cité. Les forces merveilleuses d'Apollon, bien que contraires, en apparence, puisaient aux sombres eaux marécageuses de Dionysos. Peut-être n'y avait-il qu'un changement de degré ou de régime ? Aux forces apolliniennes correspond le

¹ Nietzsche, *Naissance de la Tragédie*, p.22, Gallimard, 1940.

² Terme emprunté à Sloterdijk, dans sa célèbre conférence : *Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la Lettre sur l'humanisme de Heidegger*, MILLE.ET. UNE. NUITS, 1999.

³ Nietzsche, op.cit., p. 23 : « Presque partout l'essentiel de ces fêtes consistait dans un jaillissement d'orgie sexuelle dont les flots débordaient la famille et ses lois vénérables. Les fauves les plus redoutables de la nature se déchaînaient jusqu'à ce mélange affreux de volupté et de cruauté qui m'est toujours apparu comme le véritable philtre des sorcières... nous discernons dans les orgies des Grecs, par comparaison avec les Sacées babyloniennes et leur régression qui va de l'homme au tigre et au singe... »

⁴ Nietzsche, op.cit., p. 23.

⁵ Nietzsche, op. cit., p. 30.

principe d'individuation, principe que j'appelle ailleurs *principe de distinction*, tandis qu'aux *forces dionysiaques* correspond le *principe d'indistinction* que nous avons analysé à propos des eaux primordiales des mythes originaires de très nombreuses civilisations, mais aussi des origines biologiques de la vie sur Terre. Dès lors, toute la démonstration de Nietzsche consistera à montrer l'appivoisement de ces eaux dangereuses, mais vitales. De ce point de vue, c'est à l'intérieur de l'édifice apollinien qu'opère Nietzsche puisqu'il s'agit d'organiser pour ainsi dire le retour du dionysiaque comme des bergers qui retrouveraient la trace d'anciens puits que des prêtres jaloux auraient bouchés. Nietzsche au sein de la membrane apollinienne réintroduit les pores dionysiaques comme Grotowski un siècle plus tard, dans *l'art comme véhicule*, travaillera à « défier le corps [pour qu'il devienne] un canal ouvert aux énergies et trouve la conjonction entre la rigueur des éléments et le flux de la vie¹ ». Comment irriguer la mesure et le sens du rêve sans provoquer l'inondation meurtrière, comment innover le corps raffiné d'Apollon (et pour nous de l'acteur) sans trembler ni dresser de telles barrières immunitaires qu'à l'apparition des sucres enivrants, celui-ci ne s'effondre tétanisé, subjugué, ivre mort ? Jean-Pierre Vernant a bien montré dans les mythes d'Artémis et de Dionysos, ces deux figures au masque, comment, les Grecs apprivoisèrent ou tentèrent d'apprivoiser les forces sauvages au lieu de les fuir, les interdire comme le firent maintes religions².

« Soit manque d'expérience, soit sottise, nous dit Nietzsche, il est des gens qui se détournent de ces phénomènes, qualifiés par eux d'« épidémies », avec une raillerie ou un regret, plein qu'ils sont du sentiment de leur propre bonne santé. Les malheureux ! ils ne soupçonnent pas quel air cadavérique et fantomatique prend leur « santé » quand passe près d'eux comme un torrent mugissant la vie ardente des exaltés dionysiaques.

Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien se **renoue**³ d'homme à homme, mais même la nature qui nous est devenue étrangère, hostile ou asservie, fête sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue... L'esclave devient un homme libre, toutes les barrières rigides et hostiles que la nécessité, l'arbitraire ou « la mode insolente » ont mises entre les hommes cèdent à présent. Dans cet évangile de l'harmonie universelle, non seulement chacun se sent uni, réconcilié, fondu avec son

¹ Thomas Richards, op. cit., p. 194.

² Lire à ce propos *Culture populaire et culture des élites*, de l'historien R. Muchembled, notamment la deuxième partie de son ouvrage : *Répression de la culture populaire*, dont le chapitre *Surveillance de la société*, p. 256-268, Flammarion, 1978.

³ Souligné par nous. On retrouve ici le thème du tressage, que Philippe Descola met en évidence, voir *infra*, à propos d'Artaud.

prochain, mais il se sent identique à lui, comme si le voile de Maïa se déchirait et ne flottait plus qu'en lambeaux autour du mystère de l'Unité originelle. Par ses chants et ses danses, l'homme montre qu'il est membre d'une communauté supérieure... L'homme n'est plus artiste, il est lui-même œuvre d'art ; l'énergie artiste de la nature entière se révèle parmi les frissons de l'ivresse... c'est l'argile le plus noble¹».

Cette unité primordiale — ces liens rétablis avec les forces sauvages, les forces vitales, le monde vivant et environnant — que Boris Cyrulnik nomme « biologie périphérique » et que Philippe Descola nomme *anthropologie moniste*, n'est pas une plongée naïve dans l'océan originaire, toute digue rompue, toute inhibition jetée aux orties, dans un immense défoulement généralisé auquel ne cessent de nous convier les marchands en tout genre, les prophètes et politiques de l'asservissement généralisé comme soupapes romaines du grand cirque médiatique. Sloterdijk nous fait observer avec l'œil exercé du danseur de pensées qui sait inviter la belle partenaire Philosophie et les regards des badauds sans nous marcher sur les pieds ni perdre la grâce du rythme, que « c'est **dans**² cet entrebâillement dionysiaque que Nietzsche s'établira. Mais commencer à penser à partir de l'entrebâillement de l'origine, c'est s'obliger à accepter conséquemment le fait même d'avoir quitté cette origine comme séparation et comme distinction³ ». De sorte que nous pouvons, in fine, dire par avance et comme hypothèse féconde que si cette unité retrouvée de l'apollinien et du dionysiaque que Nietzsche appelle par ailleurs « réconciliation » comme « moment capital dans l'histoire du culte grec »⁴ est loin d'être une fusion de principes contraires et que lui-même ne s'y fond nullement, qu'il la pense par ailleurs d'un « entrebâillement », c'est dire que cette unité relève d'un tout autre principe. Nous l'appelons par analogie *principe membranaire*. Selon ce principe, la vie ne saurait surgir et se développer sans individuation par distinction, tout en maintenant constamment au sein même de la distinction son contraire soit des ouvertures savamment organisées et régulées, véritables pores de passages, puits sur la sève nourricière, forces vitales ou océan primordial autant que recycleur de déchets. Nietzsche, en entrebâillant lui-même la porte sur ces éléments primordiaux et vitaux, se fait lui-même processus membranaire à l'intérieur de la mesure et rigueur apollinienne d'où nous parlons tous, lui comme nous, dès lors que nous sortons de la latence, des

¹ Nietzsche, p.20-21.

² Souligné par nous.

³ Sloterdijk, op, cit., p. 58.

⁴ Nietzsche, op.cit., p. 23 : « Alors l'action du dieu delphique ne consista qu'à faire tomber des mains de son puissant adversaire les armes destructrices, en opérant à temps la réconciliation».

principes ou des notions qui vivaient jusque-là dans l'implicite; dès lors que nous lançons du parc culturel, des théories visant à penser le cosmos incertain qui entoure le parc. Cette unité de type membranaire nous éloigne de toute unité dualiste et causale pour nous amener à un processus unitaire où chacun se fait de l'autre sans jamais se confondre.

Sloterdijk parlant de l'équilibre de ces forces contraires, dira que Nietzsche

« ne justifie jamais l'idée de l'équilibre en tant que telle... au contraire, il la *pose* aussi secrètement qu'énergiquement. En vérité, la polarité Apollon-Dionysos n'est pas une opposition mobile qui oscille librement entre les extrêmes -au contraire, nous avons affaire à une polarité arrêtée qui conduit à un dédoublement clandestin de l'apollinien. Par l'axiome d'équilibre, établi tacitement, l'Un apollinien fait en sorte que l'Autre dionysiaque n'entre jamais en jeu en tant que lui-même, mais toujours en tant que l'autre dialectique et symétrique de l'Un. Un principe apollinien règne sur l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque. On comprend alors pourquoi, tout en se présentant comme le héraut du dionysiaque, Nietzsche se produit constamment dans une attitude d'auto-contrôle héroïque, de telle façon, certes, que ce qui doit se maîtriser est nommé, souligné et célébré comme force dionysiaque musicale- mais tout en restant accentué de telle manière que l'accentué, en tant que maîtrisé, demeure sous le contrôle de l'apollinien. Apollon est-exactement chez Nietzsche lui-même — le maître de l'opposition avec son Autre¹ ».

Du parc culturel, parc apollinien, un homme, Nietzsche, lance des mots organisés dans les forces de démesure et d'ivresse qu'il appelle de tous ses vœux pour en ramener et y intégrer des sucs et substances vitales créatrices, nourricières pour ce même parc apollinien. Ces substances sauvages, la force apollinienne les transforme par le jeu de la symbolique, les raffine et les métamorphose en exquises floraisons ou, à l'inverse, en terrifiantes représentations à l'intérieur de ses filtres de symbolisation. « Un symbole s'est glissé entre moi et mon délire, un langage s'est placé devant ma présence-à-moi, un discours a enseigné à mon extase comment parler² ». Les forces titanesques et les ivresses dévastatrices, endiguées constamment, cultivées en ses filets et ses jardins irrigués, peuvent bien de nouveau gronder comme des orages déchaînés, ce ne sont désormais que des forces re-présentées, c'est — à — dire nées une seconde fois, recréés à partir des substances importées. C'est au sein du parc de rêve et de mesure dans la

¹ Sloterdijk, op.cit., p.57-58.

² *Ibidem.*, p.69.

distance membranaire du symbole, d'où la distinction faite précédemment par Nietzsche entre l'ivresse des Grecs et celle des barbares, que se produit un tel processus. Les uns vivent, les autres sont vécus, comme il le dira lui-même dans Zarathoustra.

Nous l'avons déjà dit, il ne s'agit donc nullement d'une rupture de digues, fut-elle organisée, provoquant un raz de marée meurtrier comme la peste brune ou le glacis de la dictature du prolétariat, mais tout à la fois une importation calculée et contrôlée du parc¹ avec la nécessité impérieuse d'en travailler les matières par la symbolisation sans les étouffer. Autrement dit, le poète peut bien ramener sur le plateau prostituées, crimes, sexe, trahisons, violences, pourritures et misères comme surent le faire Shakespeare, Brecht qui n'eurent jamais peur d'aller jusqu'aux égouts les plus épouvantables des cœurs humains, il leur a fallu retravailler ces matériaux, ces pulsions, même si le seul fait de les ramener en un lieu aussi artificiel constitue déjà une extériorisation par l'acte même de re-présentation :

« A présent il faut exprimer en symboles l'être même de la nature ; un nouveau monde de symboles est requis, un symbolisme qui met en mouvement le corps tout entier, non pas le symbolisme des lèvres, du visage, de la parole, mais la danse totale qui agite de son rythme tous les membres² ».

Autrement dit, il faut user de *porosité* avec les matériaux de l'ivresse et des forces monstrueuses de la nature, afin qu'au terme du travail de condensation, il en ressorte des rythmes, des imprégnations de sensations comme un Nijinsky sut le faire, fût-ce contre le bon goût. Cette remarque vaut naturellement pour l'acteur comme pour le dramaturge ou metteur en scène. C'est probablement le tour de force de B.Brecht d'avoir su, à partir du phénomène de l'exploitation analysée par Marx, la rendre perceptible, sensible et lisible sans jamais tomber dans le discours soporifique, militant qui caractérisa nombre de créations dans les années soixante-dix³

Au théâtre tout le monde parle d'énergie, mais de la façon la plus confuse qui soit. Si la réintroduction du dionysiaque consistait seulement à s'exciter sur scène ou déverser le traditionnel lot d'hommes nus ou d'envahir la scène de décors gigantesques, la question

¹ *Ibidem.*, p.59, la note 1 : « D'une façon générale, la fixation sur le registre symbolique règle le déchaînement réel des forces dionysiaques de manière à le rendre supportable pour la civilisation. »

² Nietzsche, *ibidem*, p.24.

³ Nous avons tous en ces années là pratiqué ce genre de théâtre, à Lyon. Marcel Maréchal avait le génie de rendre ludique et jouissif les fables de B.Brecht, qui chez bien d'autres devenaient au nom de la distanciation d'un «soporifisme» virulent. Benno Besson qui vient de disparaître, fut un des rares défenseurs de ce principe dionysiaque chez Brecht qui ne l'a jamais désavoué, bien au contraire.

serait vite résolue. On ne peut sans arrêt se fier et laisser tout le travail à l'instinct ou au soi-disant « génie ». Thomas Richards notait que « j'avais compté seulement sur mon énergie juvénile pour arriver à bout... mais cela marchait de moins en moins¹ » parce que la fleur de la jeunesse de Zeami n'a qu'un temps. Réintroduire un processus membranaire dans le jeu même de l'acteur ou dans l'écriture dans le droit fil de la réflexion de Nietzsche revient à ce que disait déjà Stanislavski : « Pour découvrir la vérité artistique, il faut posséder non seulement le talent, mais aussi de grandes connaissances et travailler² ».

Abordons le deuxième temps de l'analyse de Sloterdijk³. Elle va nous intéresser au plus haut point non seulement parce que nous devinons bien, suite à la partie qui vient d'être exposée, que l'ivresse orgiaque réintroduite n'est ni un ajout ni un rattrapage ni une extensivité des énergies sur scène dans un dépassement quasi sportif, mais parce que Sloterdijk va opérer un renversement surprenant, là où l'on ne pouvait voir qu'une critique radicale de la raison, va s'introduire autre chose que la transe ou l'énergie décuplée et pas seulement selon nous la pensée comme orgie après l'orgie, mais processus même de cette trouée de l'immunitaire apollinien par autre chose ou qui se présente autrement que sous la forme éculée de l'ivresse et de l'orgie telle qu'on se la représente ordinairement. Jean-Pierre Vernant nous avait pourtant mis en garde en développant les nombreuses facettes du dionysisme notamment à propos des *Bacchantes* d'Euripide qu'on pourrait prendre pour un chant mystique :

« Nous n'en constatons pas moins que dans le dionysisme de l'Athènes du V^e siècle, il n'y a pas un document où accrocher ce dionysisme à l'état second, c'est-à-dire utilisé pour inverser systématiquement les valeurs du sacré et les orientations fondamentales du culte : ni tendance ascétique, aucun déni des valeurs positives de la vie terrestre, pas la moindre velléité de renoncement, aucun souci de l'âme, de sa séparation du corps, aucune perspective eschatologique. Ni dans le rituel, ni dans les images, ni dans les *Bacchantes*, on n'aperçoit l'ombre d'une préoccupation de salut ou d'immortalité. Tout se joue ici, dans l'existence présente. Le désir incontestable d'une libération, d'une évasion dans un ailleurs ne s'exprime pas sous la forme d'un espoir en une autre vie, plus heureuse après la mort, mais dans l'expérience, au sein

¹ Thomas Richards, op. cit., p. 89.

² Constantin Stanislavski, *Notes artistiques*, p. 114, Circé/TNS, 1997.

³ Sloterdijk, op. cit., .chap IV, pp.110 à 160.

de la vie, d'une dimension autre, **d'une ouverture** de la condition humaine à une bienheureuse altérité¹ ».

J.P.Vernant nous parle même de « thiasse dionysiaque », soit un groupe organisé (non pas une secte) de fidèles

« Qui, s'ils pratiquent la transe, le font comme un comportement social ritualisé, contrôlé, exigeant contre toute probabilité un apprentissage, et dont la finalité... est d'obtenir en groupe un changement d'état...

...Dionysos ne vous détache pas de la vie terrestre. Il brouille les frontières, entre le divin et l'humain, l'humain et le bestial, l'ici et l'au-delà. **Il fait communier ce qui était isolé et séparé²** ».

Il resituera le culte de Dionysos dans l'activité civique de la cité, loin de tout sectarisme ou élitisme. Autres liens pour conclure ce très bref aperçu, celui pour les hommes de « basculer du côté du bestial », « quitter la vision qui se veut positive, raisonnable », « éclater du dedans, réduire en miettes cette vision positive [parlant de Penthée] qui se prétend la seule valable³ », « sortir des normes usuelles, quitter cette bonne tenue, cette dignité virile dans l'allure, cette maîtrise constante de soi qui sont propres à leur sexe... estomper les frontières qui séparent les hommes des femmes⁴ ». Nous avons une Figure de Dionysos, un processus de porosité somme toute fort proche des réflexions nietzschéennes.

La présence de Socrate dans l'ouvrage de Nietzsche, un idiot qui ne comprend rien à la tragédie, rien à la comédie, qui, se tenant à l'écart, se moque et rit à contre temps, apparaît comme la figure seconde de Dionysos : le Dionysos qu'on n'attend pas hors des périodes d'ivresse quand on croit Apollon vainqueur de tous ces excès. Y a-t-il encore un excès après l'excès ? Qu'en est-il des forces sauvages hors de l'orgasme ? N'y a-t-il pas plusieurs régimes aux forces dionysiaques ? Une haute et une basse ? Un Dionysos de la moquerie, de la dérision, de la négation, de la tragédie, non seulement à l'intérieur du tragique même, comme ces périodes de non-jeu parfaitement observables chez des créateurs contemporains comme Jan Lauwers dans *La chambre d'Isabella* de 2004 ou chez

¹ J.P.Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, p. 222, Julliard, 1990.

² *Ibidem.*, p. 224-225. Souligné par nous.

³ *Ibidem.*, p. 229.

⁴ *Ibidem.*, 214-215

Jan Fabre, Platel ¹ avec son *Wolf* (2005), ou comme dans *Bloody mess* des anglais du Forced entertainment (2004), mais comme une « pensivité postorgiaque ». Dans la résonance de l'orgie en une série de répliques qui viennent secouer toujours plus à fond le spectateur à son insu, loin du temps de la représentation qui, selon l'auteur, prend la forme, (selon moi, entre autre) de la philosophie, vient cette *pensivité postorgiaque* « qui apparaît donc comme le calme dionysiaque après la tempête ».

« Quelque part — devons-nous dire : à l'intérieur ? — s'ouvre la trouée dionysiaque, comparable à un abîme ou à un néant, où tout ce qui vient, fut-ce la chose la plus insignifiante et la plus ordinaire, sombrera à l'avenir comme quelque chose d'énorme² » .

Penser l'orgie, tout en se souvenant qu'elle s'y rattache immanquablement dans sa tentative d'être l'orgie à la place de l'orgie, telle serait la tâche de la philosophie, figure membranaire des forces sauvages : pore et séparation dans la fusion orgiaque.

Au-delà du parc culturel, Peter Sloterdijk nous rappelle que Nietzsche vise surtout le parc humain :

« Le souvenir de Dionysos n'est justement pas une propédeutique naturaliste à la barbarie, c'est la tentative d'approfondir les fondations de la civilisation à une époque de menaces barbares³ ».

Ce travail ne va pas de soi, Nietzsche nous en avertit, c'est une lutte de forces antagoniques où l'on risque soit de s'engloutir soit de manquer ces réalités vivifiantes que nous devons accepter en nous-mêmes. Entre la veulerie médiatique et le raffinement éthéré ou l'art convenu et bienséant, Shakespeare à la suite des mystères, comme Victor Hugo bien plus tard, tente l'équilibre si difficile du tissage des forces contraires lesquelles seraient moins forces apolliniennes contre forces dionysiaques que tressage entre tragique et non-tragique.

« Un lecteur attentif doit s'étonner de voir avec quelle facilité le philologue Nietzsche réalise le compromis entre les dieux de l'art, alors qu'il prend grand-peine pour bien différencier le monde de l'art tragique du monde du non-art, de la quotidienneté, de la rationalité, de l'attitude théorique – en un mot, de ce qu'il

¹ Jan Lawers, Platel et Jan Fabre sont trois créateurs flamands.

² Sloterdijk, op. cit., p.120 pour les citations de ce paragraphe.

³ Sloterdijk, op. cit., p. 59.

appelle la culture socratique....pour l'équilibrage du tragique et non-tragique il lui fallait le reste de sa vie¹ ».

On peut affirmer sans beaucoup de précautions que la désinhibition dont usent largement les médias a peu à voir avec les forces sauvages évoquées par Nietzsche, sinon comme pseudo forces, simulacres, faces grimaçantes et « masquantes » des pouvoirs confisqués à l'ensemble des citoyens générant à l'infini des blocages observés aussi bien sur scène que dans la vie. Les frêles peurs de la chair des ivresses dionysiaques d'une société rigide et frigide frétilent et se trémoussent au spectacle de n'importe quel excité, ou de stars en sueurs, voire de quelconques pornographies. Que vienne la fin des inhibitions, l'incivilité, quel que soit l'âge ou le rang social, fait aussitôt rage.

Autre versant de Nietzsche : sa propre posture dans cet ouvrage. Se détournant carrément d'une carrière menée tranquillement dans le professionnalisme, l'érudition, « au lieu de se contenter de faire une chose et une seule dans les règles de l'art », voilà notre jeune professeur qui prend le risque incroyable de mélanger les disciplines : science et art : « chez cet auteur, une force agit toujours à travers l'autre, si bien qu'il n'était pas, à la différence de beaucoup d'artistes, à la fois écrivain et musicien, poète et philosophe...Il ne faisait pas l'un à côté de l'autre, mais exerçait l'un *en* faisant l'autre² ». Il prend le risque considérable de se décrédibiliser auprès de ses pairs, osant péremptoirement une complicité avec des Grecs par delà les 2500 années qui nous en séparent, se hissant littéralement sur scène pour soi-même se faire l'expérimentateur du dionysisme, parlant plusieurs langues, de plusieurs lieux, tel l'anthropologue, au grand dam des propriétaires de spécialités,

« ... il s'est permis, fut-ce à un prix élevé d'être artiste en tant que scientifique, et scientifique en tant qu'artiste. Ce qui nous fascine ce n'est pas la hardiesse, mais l'évidence de cette solution...Sous cet éclairage, nous pouvons sans regret dans l'héritage de Nietzsche faire abstraction de ce qui, chez celui-ci était génialisme. Ce qui jadis ne fut peut-être possible que grâce aux poses aristocratiques d'un culte du génie, se réalise aujourd'hui par l'irrespect tranquille des frontières. Depuis, il n'est plus besoin d'une théorie hypersubtile de la déprofessionnalisation pour résister aux imbécillités scientogènes et à la malfaisance de la division du travail³ ».

¹ *Ibidem.*, p. 114-115.

² *Ibidem.*, p.17.

³ *Ibidem.*, p.30-31.

Nietzsche se fait l'accoucheur de lui-même, sortant de lui pour moins dire sur, que, tel l'acteur, mettre en jeu un processus de passages et de porosité entre des plans contraires : quotidien et apollinien, apollinien et dionysien, visible et invisible : « Le penseur sur scène ne parle pas tant en fou de par lui-même qu'il parle — en défendant sa propre cause — au nom du monde qu'il interprète. L'opportunité supprime la subjectivité de l'orateur, elle la nettoie de ce qu'elle avait de présomptueux et la transforme en événement¹ ».

Peut-être devons-nous, après cela, regarder du côté de la clairière du théâtre puisqu'elle est si productive selon Sloterdijk. Mais reconnaissons que Nietzsche, Sloterdijk nous aident passablement à penser une porosité théâtrale qui n'est ni acquise ni gagnée. Peut-être est-elle touchée, elle aussi, par cette absence du travail dionysiaque à l'intérieur de l'apollinien ? Ne trouverait-on pas dans le parc humain un pouvoir princier qui pour ainsi dire « squatte » littéralement la clairière à l'abri de toute impureté démocratique, de tout mélange, toute trivialité dionysiaque, en en faisant comme une de leurs suites princières où seuls des intendants du sérail, talentueux ou non, organisent l'ordonnance des événements, où seuls des souliers de chevreau fin² viennent fouler la moquette ? Ne trouverait-on pas exclusivement, ou presque, leur progéniture³ sonnante et trébuchante ? Ne vient-elle pas gesticuler la figure du Même sur les planches selon des codes implicites, enseignés, transmis à quiconque veut y faire carrière ; remuer, entre soi, l'état du monde avec le goût qui sied jusqu'à jouer à faire peuple, peuple dont ils ignorent presque tout⁴, mais dont ces gens du sérail consentent quelquefois à exhiber

¹ *Ibidem.*, p.48.

² Différentes enquêtes du Ministère de la Culture ont toujours montré l'étroitesse sociologique des publics, majoritairement parisiens et de classe moyenne mais surtout supérieure, libérale, etc. Les sociologues montraient une évolution vers une homogénéisation des publics, évolution que l'appauvrissement des classes moyennes, dès 2003, accentuerait.

³ Voir l'enquête sociologique de la profession de comédien, notamment sur le Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris dont la grande majorité des élèves sont issus de catégories sociales : cadres supérieurs et professions libérales, avec passage plus ou moins obligé désormais par des classes préparatoires privées. Pierre Menger, *La profession de comédien*, Documentation Française Ministère de la Culture, 1997, « le recrutement au Conservatoire de Paris est socialement étroit : les deux tiers des comédiens issus du CNSAD ont un père dont la profession appartient à la catégorie des cadres supérieurs et des professions intellectuelles, scientifiques et artistiques. » sans compter qu'ils sont majoritairement parisiens. J'estime selon les témoignages, que la situation s'est même aggravée depuis. Même le TNS décentralisé recrute majoritairement des parisiens ou région parisienne. En 2004, seuls trois « provinciaux » sur 12 furent recrutés. Toutefois à la différence du CNSAD, très peu d'élèves d'écoles privées furent recrutés : 2 sur 12. (Données du TNS)

⁴ Combien de fois n'avons-nous pas vu depuis 1968 de ces pièces singeant les ouvriers, hommes du peuple, au lieu de leur permettre, sans les formater, d'accéder à la scène comme le firent, si rarement, des Raimu, Fernandel, Fernand Reynaud, Jean Gabin, Coluche, Depardieu fils de tôle (Le Monde 9 mars 2005), Bruno Putzulu, remercié de la Comédie Française, fils d'ouvrier (Le Monde, 18 février 2005), etc. Il existe sans doute fort peu de metteurs en scène, de directeurs de CDN et Théâtres Nationaux, fils ou filles d'ouvriers, employés, d'origine immigrée ou non. Il n'est, bien entendu, pas dans mon propos de dire que nul ne peut parler des ouvriers, s'il ne l'est lui-même, mais il y a bien des naïvetés et des ingénuités à les représenter sur scène quand on en ignore presque tout et qu'on leurs confisque études supérieures, outils

un exemplaire ou deux ? Peut être devons nous comme le suggère Peter Sloterdijk, sortir de notre clairière eurocentrique, de notre féodalisme culturel, ajouterai-je, de notre monothéisme de la pensée, et y adjoindre « la bibliothèque ethnologique du XX^e siècle, ... tout ce qui constitue du point de vue culturel l'Orient et le Sud ¹ », faire avec Artaud le voyage de l'apprentissage s'il est encore temps, auprès de ceux dont nous assurons vaillamment l'extermination² alors qu'ils sont plus que toutes nos inestimables bibliothèques, plus que toutes nos scènes réunies, la mémoire de ce que nous ignorons ou que nous avons perdu, des frères humains aussi dignes que nous et des savants « es vie ».

- **Artaud, l'homme qui ne sait pas.** Les Tarahumaras ou une anthropologie théâtrale moniste.

Artaud, « en révolte contre le théâtre tel qu'il était... son théâtre de la cruauté supposait une rupture, une destruction même de tout le théâtre de la représentation, de la parole, du théâtre qui assujettit le corps au texte de l'auteur³ », poursuit à sa manière, cette même active interrogation. Si Artaud n'interroge pas le fondement de la pensée grecque, il déplace pour ainsi dire l'enquête du côté des forces vitales⁴. Puisque des peuples les possèdent encore, Artaud part donc à la rencontre des Tarahumaras au Mexique pour tenter de comprendre ce que nous avons perdu. Artaud le civilisé vient apprendre à l'école de peuples jugés rétrogrades et folkloriques, quasi condamnés par le pouvoir mexicain. Artaud, de l'Europe savante, traverse les mers pour se mettre à l'école

culturels. Pour qui a travaillé longtemps en entreprises, ces touchantes générosités fleurent parfois l'indécence, la « charité des riches », mais le plus souvent l'ethnocentrisme, voire le populisme. Dans *Combat de nègres et de chiens*, Koltès réussit admirablement sa présentation des hommes du chantier. Peut-on, tout en saluant le courage et le geste de monter un tel spectacle, en dire autant du *Le dernier Caravansérail* ? Ne retrouve-t-on pas ce trop fréquent « tragédisme » caractéristique dès lors qu'on parle de ceux d'en bas ? Outrances, misérabilisme colle régulièrement à la peau de ce qu'on appelait le « prolétariat ou lumpenproletariat », ce en dépit de la sincérité et de la générosité évidente du propos et du talent de cette immense metteuse en scène qui est plutôt un exemple remarquable de porosité théâtrale et un encouragement permanent pour tous les jeunes et...moins jeunes dans la difficile profession de femmes et d'hommes de théâtre ! Dario Fo à contrario de ce point de vue est un magnifique contre-exemple ; la commedia dell'arte et Brecht nourrissent la vitalité, la virulence, l'humour de ces fables souvent en prise sur l'événement. *Guerre* de Lars Noren m'a paru bien peu crédible : toutes ces manières de faire peuple en rajoutant sur le pathos... Peut-être ignore-t-on qu'en ces « couches sociales » on rit et souvent bien plus que les nantis en dépit de la misère, des vexations, de l'exploitation ? Mais les publics aisés et semi-aisés sont sans doute ravis de ces spectacles où l'on exhibe le bas peuple. Je ne mets pas en doute la bonne foi de tous ces artistes.

¹ *Ibidem.*, p.78 et 84, dans une critique de l'École de Francfort et d'Habermas en particulier.

² Je fais référence aux peuples indiens d'Amérique, et particulièrement en Amazonie actuellement du fait des richesses en bois et du sous-sol, mais également aux peuples des forêts de Guinée en Indonésie, les peuples Aborigènes d'Australie etc

³ Jacques Derrida, interview, septembre 1997, www.regards.fr.

⁴ Nous nous référons dans ce dossier à l'étude faite par Monique Borie, étude à laquelle nous renvoyons le lecteur resté bien légitimement sur sa faim. Op. cit.

de ceux qui détiennent les secrets de l'homme réunifié, de l'homme qui sait sans la raison raisonnante en deçà de la raison.

« Je lui dis que je n'étais pas venu chez les Tarahumaras en curieux, mais pour retrouver une Vérité qui échappe au monde de l'Europe et que sa Race avait conservée. Cela le (prêtre du peyotl) mit tout à fait en confiance et il me dit des choses merveilleuses sur le Bien et le Mal, sur la Vérité et sur la Vie » et ailleurs « Je suis arrivé ici l'esprit vierge¹ ».

Il s'en va rejoindre ce qui reste d'un peuple décimé et misérable sur les hauts plateaux du Mexique, pour partager un trésor que le plus riche des plus riches de notre occident ne possédera jamais. On voit Artaud relater son impatience, car les Indiens tardent à vouloir lui montrer leur rite du peyotl, mais bien décidé à être payé de retour. Nous découvrons un Artaud radieux qui voit enfin ce que rêvait Nietzsche : « cette beauté d'imaginations rayonnantes » qu'il décrit au fil des pages de *La danse du peyotl*²

« Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne, issue de sept ou huit siècles de culture bourgeoise, et par haine de cette civilisation et de cette culture³ ».

Il dira ailleurs dans *Les forces occultes du Mexique*, article paru en 1936 dans un journal mexicain :

« La jeunesse française a constaté une espèce d'épuisement essentiel dans l'esprit du monde moderne ; ce monde qui a perdu sa vigueur le jour où l'Homme s'est replié sur lui-même et a renoncé à chercher ses forces dans la vie diffuse de l'univers » et « La jeunesse française veut comprendre la vie et les puissances originelles de la vie. Elle veut pénétrer dans sa totalité le frémissement fondamental de la vie⁴ ».

Il rejoint ce qu'il mentionne ailleurs sur la culture dans *Secrets éternels de la culture* :

« La culture c'est une effusion raffinée de la vie dans l'organisme en éveil de l'homme⁵ ».

¹ Antonin Artaud, Œuvres complètes, IX, *Les Tarahumaras*, in *Le rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, p. 23, Gallimard, 1979, et VIII, *La culture éternelle du Mexique* p. 215.

² *Ibidem.*, p. 42 à 50.

³ *Ibidem.*, O.C., VIII, *Messages révolutionnaires*, p. 236, Gallimard, 1980.

⁴ *Ibidem.*, p. 230.

⁵ *Ibidem.*, p. 225. Souligné par nous.

Il y a chez Artaud comme chez Nietzsche la perception quasi commune d'une culture déracinée, divisée, mais qu'il ne situe qu'à la Renaissance :

« ... depuis quatre cents ans, la conscience européenne vit sur une immense erreur de fait. Ce fait est la conception rationaliste du monde qui dans son application à notre vie de tous les jours dans le monde donne ce que j'appellerai *la conscience séparée*¹ ».

Et d'expliquer qu'il s'agit tout bonnement du processus de prise de conscience, qui oblige à diviser la conscience en parties alors qu'elle est un bloc, un mouvement de pensées constant, de sorte que notre perception est un instantané, un moment arrêté sans lien réel avec le processus.

« Ce que la raison de l'esprit regarde, on peut dire que c'est toujours de la mort. La raison, faculté européenne, exaltée démesurément par la mentalité européenne est toujours un simulacre de mort » ; « Nous sommes contre cette rationalisation du monde qui nous empêche de nous penser », « L'Europe a écartelé la nature avec ses sciences séparées » ; « Elle (la jeunesse) accuse, à l'origine de cette funeste orientation de l'Europe, le matérialisme cartésien » ; « Elle est contre la science qui a pétrifié la raison » ; « Nous ne savons plus regarder la nature, sentir la vie dans sa totalité » ; « la vie n'est plus qu'un musée » et de conclure : « Quand on parle de culture aujourd'hui, les gouvernements pensent à ouvrir des écoles, à faire marcher les presses à livres, faire couler l'encre d'imprimerie alors que pour faire mûrir la culture, il faudrait fermer les écoles, brûler les musées, détruire les livres, briser les rotatives de l'imprimerie² ».

Dans *En marge des nouvelles révélations de l'être*³, Antonin Artaud, constate, « que si ceux qui sentent ce qu'il aurait fallu faire, ne peuvent plus maintenant que singer ce qui a été, c'est que quelque chose s'est décomposé ».

« Or je dis maintenant qu'il y a 3 hameçons dans ces mondes que tous les hommes sur eux ont refermés, chacun vit dans son monde fermé et ne rencontre plus personne parce que la vie est pulvérisée .

Tout homme aujourd'hui est en guerre avec tout le monde, voilà ce qu'il faut se décider à accepter... »

¹ *Ibidem.*, p.152

² *Ibidem.*, p. dans l'ordre, 152, 155, 155, 154, 153, 153, 154.

³ *Ibidem.*, O.C.,VII, 1982, citation p. 287-288, datées de 1937.

Mais Artaud n'est pas vraiment du genre à subir et démissionner. Du surréalisme il dira qu'« il était un terrible bouillonnement de révolte contre toutes les formes d'oppression matérielle ou spirituelle (qui) nous agitait tous....Père, Patrie, Religion, Famille... », et déjà dans ses propos pointe l'idée d'un secret qu'il faut retrouver.

« Comme le monde a sa géographie, l'homme intérieur a sa géographie qui est une chose matérielle. Mais le matérialisme dialectique de Lénine a peur de cette manière profonde de connaître la géographie.

Pourtant, une culture profonde n'a peur d'aucune géographie, même si la recherche des continents inexplorés de l'homme doit mener jusqu'à ce vertige où bout l'immatérialité de la vie.

La vraie culture aide à sonder la vie, et la jeunesse, qui veut rétablir une certaine idée universelle de la culture, pense qu'il y a des lieux prédestinés pour faire jaillir des sources de vie et elle regarde à la fois vers le Tibet et vers le Mexique...

Toute vraie culture s'appuie sur la race et le sang. Le sang indien du Mexique garde un antique secret de race, et avant que la race ne se perde, je pense qu'il faut lui demander la force de cet antique secret. Là où le Mexique actuel copie l'Europe, c'est pour moi la civilisation de l'Europe qui doit demander au Mexique un secret. La culture rationaliste de l'Europe a fait faillite et je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien¹».

Dans une deuxième conférence donnée le lendemain, 27 février 1936, à Mexico, Artaud précise le type de connaissance qu'il oppose à la connaissance rationaliste :

« Comme la vie, comme la nature, la pensée va du dedans au dehors, avant d'aller du dehors au dedans. Je commence à penser dans le vide et du vide je vais vers le plein...je vais de l'abstrait au concret et non du concret vers l'abstrait.

...

J'appelle poésie aujourd'hui connaissance de ce destin interne et dynamique de la pensée.

Pour retrouver sa nature profonde, pour se sentir vivre dans sa pensée, la vie repousse l'esprit d'analyse où l'Europe s'est égarée.

¹ *Ibidem.*, chap, *Surréalisme et révolution*, p. 150.

La connaissance poétique est interne, la qualité poétique est interne. Il y a un mouvement aujourd'hui pour identifier la poésie des poètes avec la force magique interne qui fournit un chemin à la vie, et permet d'agir sur la vie¹».

Arrêtons-nous un instant pour ressaisir une pensée qui loin d'être délirante se fait de plus en plus précise. A la mise en coupe de la pensée analytique occidentale, voire sèchement matérialiste chez les marxistes, Antonin Artaud construit une pensée, une connaissance interne reliée à la vie, à des forces qui nous traversent et travaillent toute nature dont nous sommes partie prenante, forces que nous ne comprenons plus, n'entendons plus. Nous voulons chanter et nous voir chanter comme le disait fort joliment Brassens. Il faut donc sciemment abandonner tout contrôle, accepter de ne pas voir en tant qu'entité extérieure à la clairière si on veut être dans la clairière. Aussi la langue qu'il appelle de ses vœux, comme le dit Monique Borie, ne sera pas seulement « un langage concret, physique. Il exigera **le trajet par la chair, par le sensible**, pour atteindre l'intellectualité²» autrement dit un entrebâillement dionysiaque dans le langage qui se cache à lui-même sous les barricades grammaticales, sémantiques et sous les atours de la bienséance. Jacques Derrida ne dira pas autre chose quand il évoquera les textes d'Artaud :

« Il y a aussi une chaîne formelle (au-delà de l'analyse sémantique) qui est la ressemblance phonique entre toutes les syllabes (il s'agit du tryptique « foudre, foutre, poudre » disséminé selon Pierre Barbancey dans toute son œuvre) C'est à partir du souffle, des poumons. Une phonation à la langue...C'est une expérience du corps et de la voix qui passe l'ordre de la langue et de la grammaire. Il essaie d'arracher son corps pour le soustraire aux voleurs, mais il essaie d'arracher aux ordres linguistiques, grammaticaux pour retrouver une autre langue qui soit la sienne et qui passe par la gorge. Lorsqu'on entend ses textes, il faut laisser tomber le sens et écouter la nécessité des phonèmes qui s'appellent les uns les autres³ ».

Ce trajet par la chair, c'est ce que les Tarahumaras lui révéleront en leur clairière. Aussi n'est-il pas surprenant de l'entendre dénoncer dans *Le théâtre et son double*, écrit probablement, nous dit-on, vers 1933, la subordination à l'écrit :

« On doit en finir avec cette superstition des textes et de la *poésie* écrite. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruise. Que les poètes morts laissent la

¹ A.Artaud, O.C., VIII, *L'homme contre le destin* p.157.

² Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, p.37, Gallimard, 1989.

³ Jacques Derrida, interview cité supra.

place aux autres. Et nous pourrions tout de même voir que c'est notre vénération devant ce qui a déjà été fait, si beau et si valable que ce soit, qui nous stabilise et nous empêche de prendre contact avec les forces du dessous, qu'on appelle l'énergie pensante, la force vitale¹ ».

En 1936, Antonin Artaud part vers « la clairière » qu'il a située sur les hauts plateaux arides du Mexique où vivent les derniers Tarahumaras possesseurs de secrets de cette logique autre, langage des forces vitales et de l'unité retrouvée en soi-même. Il ne se tient pas à la lisière pour observer et rapporter des faits étranges, dignes d'étude au retour ; il ne vient pas voler, écrire, rapporter et signer à leur place ; il ne fait pas le *Penthée* au-dessus de son arbre pour voir en voyeur ce que feraient des « primitifs » ni se distinguer en éminent spécialiste, il s'abandonne à leurs rituels, à leur « science ».

Dans son ultime conférence *Artaud le momo*, donnée au vieux Colombier en janvier 1947, Artaud précise qu'il n'est pas allé chercher un ailleurs ni rentrer je ne sais où ni utiliser des pouvoirs supra-normaux : « Je n'ai jamais cherché le supra-normal » ; « Or je n'allais pas au peyotl pour entrer mais pour sortir » ; « Je ne voulais pas en allant au peyotl entrer dans un monde neuf, mais sortir d'un monde faux » ; « Je n'allais pas au peyotl en curieux, mais au contraire en désespéré qui veut enlever de soi encore un dernier lambeau d'espérance, détacher la dernière petite fibre rouge de l'espérance spirituelle de la chair » ; « J'allais donc vers le peyotl pour me laver² ».

« C'est un dimanche matin que le vieux chef indien m'ouvrit la conscience d'un coup de glaive entre la rate et le cœur : « Ayez confiance, me dit-il, n'ayez crainte, je ne vous ferai aucun mal », et il se recula très vite de trois ou quatre pas, et après avoir fait décrire à son glaive un cercle dans l'air par le pommeau et en arrière il se précipita sur moi, en avant, et de toute sa force, comme s'il voulait m'exterminer. Mais c'est à peine si la pointe du glaive me toucha la peau et fit jaillir une toute petite goutte de sang. Je n'en éprouvai aucune douleur, mais j'eus en effet l'impression de me réveiller à quelque chose à quoi ici j'étais mal né et orienté du mauvais côté, et je me sentis rempli d'une lumière que je n'avais jamais possédée³ ».

Si Artaud évoque le peyotl c'est toujours pour signifier que la prise de cette drogue est extrêmement calculée : « méthodes calculées », « c'est un principe magnétique et alchimique merveilleux à condition de savoir le prendre, c'est-à-dire aux doses voulues ».

¹ *Ibidem.*, O.C., IV, *Le théâtre et son double*, p. 76.

² *Ibidem.*, O.C., XXVI, *Histoire vécue d'Artaud le momo*, p.170-172.

³ *Ibidem.*, O.C., IX, *Le rite du peyotl chez les Tarahumaras*, p.12, Gallimard, 1979.

Il s'agit d'accéder à des forces instinctuelles, des principes vitaux inaccessibles, une « perception de l'infini » que le peyotl restaure « dans le trajet entier du moi nerveux », « et qu'avec lui [peyotl] la conscience atavique et personnelle entière est alertée et étayée¹ ».

De même, il est associé à des rites comme le *Ciguri* dont Artaud dit qu'il ne leur évoque pas la peur, mais une espèce de terreur sacrée dont nous n'avons plus aucune idée ici, parce que « nous ne respectons plus rien ». *Ciguri* est un principe originaire et un processus de retour à l'homme originaire où l'homme — individualité s'échappe de lui-même pour redevenir l'homme de cet homme ; un homme qui court d'homme à homme sans signe distinctif, d'un temps précédant la distinction ou comme en dessous d'elle, temps qui nous relie tous à des forces et une mémoire commune :

Mais une vision que j'eus et qui me frappa fut déclarée *authentique* par le Prêtre et sa famille, elle concernait paraît-il celui qui doit être *Ciguri* et qui est Dieu.-Mais on n'y parvient pas sans avoir traversé un déchirement et une angoisse, après quoi on se sent comme retourné et *reversé* de l'autre côté des choses et on ne comprend plus le monde que l'on vient de quitter.

Je dis : *reversé* de l'autre côté des choses, et comme si une force terrible vous avait donné d'être *restitué* à ce qui existe de l'autre côté-On ne sent plus le corps qu'on vient de quitter et qui vous assurait dans ses limites, en revanche on se sent beaucoup plus heureux d'appartenir à l'illimité qu'à soi-même, car on comprend que ce qui était soi-même est venu de la tête de cet illimité, l'Infini et qu'on va le voir² ».

A un autre endroit concernant les « sources vraies » de soi-même, Artaud note :

« On a vu d'où l'on vient et qui on est — Il n'est plus d'émotion ni d'influence extérieure qui puisse vous en détourner. »

Sans doute Artaud, qui parlera de principes³, inscrit-il en eux le plan de cet illimité, indistinction. Artaud ne parle jamais d'essence, mais de principes, formulant ce qui est premier (princeps), ce qui constituerait la base fondamentale, originaire et active du champ théâtral ; on peut parler de processus premiers, processus fondateurs. Il parle

¹ *Ibidem.*, p.13, 19, 27.

² *Ibidem.*, p. 25-26.

³ *Ibidem.*, p. 19, ;principe magnétique du peyotl, p. 21 ; principe mâle et femelle, p.64, les principes suivant lesquels la Nature s'est formée ; p. 68, principe transcendant de la Nature, lequel est Mâle et Femelle ; p.68, Race –Principe pour désigner les Tarahumaras et p.70, Nombres –Principes dont ils ont capté l'idée aussi bien que Pythagore.

aussi de « rapports perdus ¹ » que les prêtres rétablissent avec des gestes ; il avouera avoir mis bien du temps pour comprendre « le PÈRE, NI HOMME NI FEMME », « et bien des gestes de danse, des attitudes ou des figures que les prêtres de Ciguri tracent dans l'air comme s'ils les imposaient à l'ombre ou les tiraient des antres de la nuit ² ». La connaissance de ces principes requiert un *engagement du corps*, une mise en mouvement qui fait tomber le corps quotidien et introduit à l'invisible, au latent du corps et des forces naturelles. Artaud parle d'ailleurs d'espoir d'en attendre [de la danse du peyotl] « une libération pour mon corps ³ et aussi surtout, une force, une illumination de mon paysage interne ⁴ ». Ces gestes, ces attitudes s'inscrivent dans un ensemble complexe qui en détermine la place et la forme, clef de leur compréhension. Faute de pouvoir retisser en nous l'ensemble de ces relations, ces gestes nous échappent comme nous échappaient les gestes du rituel chamanique coréen vu au Théâtre du Soleil en février 2005 ⁵. Après des jours et des jours d'attente, Antonin Artaud voit enfin, alors qu'il avait la vision de la Nativité de Jérôme Bosch,

« Tout à coup comme je me retournais...je les (sorciers) vis qui descendaient la montagne, appuyés sur de grands bâtons, et leurs femmes avec de grands paniers...et des miroirs qui brillaient comme des pans de ciel parmi tout cet appareil de croix, de piques, de pelles, de troncs d'arbres ébranchés. Et tout ce monde pliait sous la charge d'un aussi insolite appareil...Des feux de bois montaient de toute part vers le ciel. En bas les danses avaient déjà commencé...Là-haut, sur les pentes de l'énorme montagne qui descendaient vers le village en échelons, un cercle de terre avait été tracé. Déjà les femmes, à genoux devant leurs *metates* (cuves de pierre) broyaient le Peyotl avec une sorte de scrupuleuse brutalité. Les desservants se mirent à piétiner le cercle. Ils le piétinèrent soigneusement et en tous les sens ; et ils allumèrent au milieu du cercle un bûcher que le vent d'en haut aspira en tourbillons...Dans la journée deux chevreux avaient été tués...Autour de ce cercle, une zone moralement désertée où nul indien ne se hasarderait ; on raconte que, dans ce cercle, les oiseaux, qui s'y égarent, tombent, et que les femmes grosses sentent leur embryon se décomposer.

¹ *Ibidem.*, p.46.

² *Ibidem.*, p.13.

³ Arnaud Hubert signale la maladie d'Artaud, depuis l'enfance, diagnostiquée à l'âge de 19 ans comme une syphilis héréditaire, le mettant sous la dépendance des drogues qui le soulageaient. Voir site officiel www.antoninartaud.org.

⁴ *Ibidem.*, p. 41

⁵ Samul Nori Hanullim, spectacle coréen chez Ariane Mnouchkine, Théâtre du soleil, 16 février 2005. Un rite chamanique précédait le concert-spectacle.

Il y a une histoire du monde dans le cercle de cette danse, resserrée entre les deux soleils, celui qui descend et celui qui monte. Et c'est quand le soleil descend que les sorciers entrent dans le cercle, et que le danseur aux six cents clochettes...pousse son cri de coyote, dans la forêt.

Le danseur entre et sort, et pourtant il ne quitte pas le cercle. Il avance délibérément dans le mal. Il y plonge avec une sorte d'affreux courage, sur un rythme qui, au dessus de la danse, semble dessiner la Maladie...Car cette avance dans la maladie est un voyage, une *descente pour RESSORTIR* au jour. - Il tourne en rond...Il saute avec son armée de clochettes, telle une agglomération d'abeilles affolées, agglutinées les unes aux autres, en vrac, dans un crépitant et joyeux désordre.

Dix croix dans le cercle et *dix* miroirs. Une poutre avec *trois* sorciers dessus ? *Quatre* desservants (*deux* Mâles et *deux* Femelles). Le danseur épileptique, et *moi-même*, pour qui le rite était fait.

Au pied de chaque sorcier, *un* trou au fond duquel le Mâle et la Femelle de la Nature, représentés par les racines hermaphrodites du Peyotl, (on sait que le Peyotl porte la figure d'un sexe d'homme et de femme mélangés), dorment dans la Matière, c'est à dire dans le Concret.

Et le trou, avec une cuvette de bois ou de terre renversée dessus, figure assez bien le Globe du Monde. Sur la cuvette les sorciers râpent le mélange ou la dislocation des deux principes, et ils râpent dans l'Abstrait, c'est à dire dans le Principe. Tandis qu'au-dessous, ces deux Principes, incarnés, reposent dans la Matière, c'est à dire dans le Concret.

Et c'est pendant des nuits entières que les sorciers rétablissent les rapports perdus, avec des gestes triangulaires qui coupent étrangement les perspectives de l'air¹ ».

Artaud signale les pauses des sorciers « où ils font la preuve physique de leurs rites », « alignés sur une poutre, berçant leur râpe comme un enfant », ils se lèvent, se saluent, puis sortent de leur cercle et Artaud fait l'annotation importante suivante : « ils sont tout à coup redevenus des hommes ». Sortie de l'orgie. Sortie de ce qu'Eugenio Barba nomme corps *extra-quotidien*², pour revenir au corps quotidien, *corps neutre*, reconnaissable partout. Par quoi se caractérise un homme chauffé à blanc, un homme

¹ *Ibidem.*, p. 45.

² Eugenio Barba, *Le canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*, p.31, édition Bouffonerie, 1993, réédité aux éditions L'entretemps.

sortant de son corps neutre sinon par le feu et le marais dont il est issu et qu'il porte en lui? « Ils se comportent comme des puisatiers, ces sacerdotés, des espèces de travailleurs des ténèbres » que font-ils ? Ils pissent, ils pètent et se débordent avec de terribles tonitruements, puis ils crachent : « Il cracha après avoir bu le Peyotl comme nous tous », « ...Crache, me dit le danseur, mais le plus au fond de la terre qu'il te sera possible, car aucune parcelle de *Ciguri* ne doit plus jamais émerger....et ce fut le sorcier vieilli qui cracha le plus abondamment ¹ ».

« Après avoir craché, je tombai de sommeil » ; un danseur passe et repasse devant lui en criant : « Lève-toi, homme, lève-toi » hurlait-il à chaque tour...réveillé et titubant, on me conduisit vers les croix, pour la guérison finale, où les sorciers font vibrer la râpe sur la tête même du patient.

Je pris donc part au rite de l'eau, des coups sur le crâne, de cette espèce de guérison mutuelle qu'on se passe, et des ablutions démesurées.

Ils prononcèrent au-dessus de moi d'étranges paroles en m'aspergeant d'eau ; puis ils s'aspergèrent l'un l'autre nerveusement...et ce fut par ces dernières passes que la danse du Peyotl s'acheva. »

Artaud évoque la râpe de Peyotl, râpe « de ce bois trempé de temps et qui a profité des seuls secrets de la terre » qui fonde la danse et l'initiation de trois années en forêt pour acquérir le droit de râper, initiation secrète, mystère qui échappe à Antonin Artaud : « Qu'ont-ils donc arraché à la forêt et que la forêt *si lentement leur livre ?* » Artaud, soucieux de ne pas ramener une « collection d'imageries périmées » qui serviraient tout au plus « de modèles aux couturiers », s'interroge sur ce que la forêt a passé et qui n'est pas visible dans « l'appareil extérieur du rite ». Même couché « pour que tombe le rite, pour que le feu, les chants, les cris, la danse et la nuit même comme une voûte animée, humaine, tourne vivante, au-dessus de moi » persiste en lui le sentiment qu'au-delà se « dissimulait encore autre chose : *le Principal* ² ».

On peut, à première vue, trouver folklorique ou hautement poétique cette relation, accuser Artaud d'affabulations, d'ethnologie de pacotille, voire. Outre la beauté de la langue, la force opérante des images, reste la pensée d'Artaud, son mode de penser à l'encontre d'une culture de séparation, reste le champ ouvert d'une culture de porosité

¹ *Ibidem.*, p.47.

² *Ibidem.*, p.40-49.

indispensable au déploiement du feu, aux circulations des eaux, reste enfin sa perception de la culture des Tarahumaras.

Peut-on dire encore aujourd'hui, en dépit du recul du temps et des nombreuses études dont il a fait l'objet, qu'Artaud, bien que très connu, soit resté incompris, embarrassant le lecteur rationnel et l'homme de théâtre traditionnel ? Que faire de ce bric-à-brac énigmatique ? Giovannis Lista, dans sa monumentale *Encyclopédie mondiale des arts dans la seconde moitié du XX^e siècle*¹, montre assez que J.L. Barrault ne comprit pas vraiment le travail d'Artaud, « il n'arrive pourtant pas à développer l'héritage d'Artaud² ». Il faut attendre les années 64, 70, pour, avec Mnouchkine, mais surtout, Peter Brook qui l'étudie, Grotowski, puis Le Living Théâtre, Carmelo Bene, le Butô au Japon, que l'on commence vraiment à s'intéresser à lui. Fait pour révolutionner un théâtre français académique et naturaliste, Artaud trouva un écho favorable chez des metteurs en scène qui s'inscrivaient en fait dans une tradition proche de son « théâtre de la cruauté³. Mais nous sommes loin du compte. Sans doute, côté spectacles, faut-il attendre Castellucci pour commencer à réaliser ce qu'il attendait et entendit du théâtre comme R.Wilson le fit pour Craig. « Ce qui fait la difficulté, note Monique Borie, et le caractère tout à fait étonnant du texte ici, c'est qu'Artaud y mêle une intuition parfaitement juste de cette logique païenne ou « primitive » selon laquelle la notion de personne ne se conçoit et ne se construit que dans la relation permanente à ce qui la déborde, et en même temps un discours « moderne » qui, s'efforçant de retrouver l'homme en son identité, tente de rejoindre ce qui vaut pour lui comme origine⁴ ». Par ailleurs, Monique Borie parle de « grande réconciliation de l'homme avec la nature » chez les Tarahumaras et de « culture où macrocosme et microcosme sont liés ». Là dans cette clairière, « un espace où le langage de l'homme et le langage de la nature ne cessent d'échanger leurs signes ». Le langage est « chose de nature ». Il est possible alors pour l'homme avec son cri de « remonter le chemin d'un orage ». Elle note avec raison qu'Artaud touche dans ce texte « à une notion fondamentale, indissociable de la pensée sauvage : c'est une pensée qui établit toujours des relations à l'intérieur de l'homme⁵ » et avec le monde physique. Il ne s'agit pas de retourner à la confusion, l'indéterminé, mais comme

¹ Giovanni Lista, *La Scène Moderne*, Actes Sud, 1997.

² *Ibidem.*, p.41.

³ *Ibidem.*, p. 193 et suivantes, p. 201, 205, 315 pour un spectacle de J.M Patte : *Jet de sang* d'A.Artaud, 1960.

⁴ Monique Borie, op. cit., p. 187.

⁵ *Ibidem.*, p.178, 179.

avec le Ciguri, il s'agit « de voir clair dans les jeux du Même et de l'Autre¹ », autrement dit comme pour Nietzsche, il d'agit de mettre en place des processus membranaires, des pores de passages dans la pensée et dans le corps global en interaction constante avec qui elle se fait.

Il y a une fête des sens, une multiplicité des *topoi* de « fabrique » des signes comme une écume de rites fragmentés géographiquement et dans le temps : descente des sorciers, bric-à-brac étincelant, feux de toute part, des danses en bas, un cercle en haut, des trous recouverts avec le peyotl râpé aux deux principes : mâle et femelle, des danses, des pisses, crachats, marais du corps débridé, débondé, arrosé d'ablutions, le tout entre deux soleils. Ce phénoménal déploiement de signes en marche en dépit d'influences chrétiennes² de mouvements incessants, d'entrées et de sorties d'un monde à l'autre dans le cercle même et hors du cercle avec les chamans devenus hommes-marais, entre feux, soleils et eaux, en rythme pour ainsi dire avec les acteurs-sorciers qui font des signes efficaces, qui font leur preuve, constitue un « théâtre-masse » au sens physique du terme, un théâtre qui prend le *corps global* de toute part, par tous les bouts. Saveur (boisson du peyotl), odeurs du feu, sons des cris et musiques, rythme des danses, mouvements où chacun participe, mais aussi hommes dans le rituel, coulent au creuset du corps d'Artaud un homme-marais en fusion. Ce corps, qui évacue, fait passer les matières, tresse des liens, vibre et sonne. Ce qui pourrait paraître un formidable charivari des sens, s'avère gestes dans l'abstrait, ce qui fait sens, principes que la forêt communique aux initiés reclus trois ans « chez elle », principes-processus qui se distribuent dans la matière, s'insufflent dans la matière des objets (râpe), des éléments (peyotl) qu'ils soient plantes, animaux, hommes. La danse du Peyotl, rite de lavement, que j'appellerais rite du feu et du bain originel, rite de retour aux principes cachés dans la nuit de la forêt, donnés par la Nature, car au principe même de la nature, est un rite de passage du quotidien, du visible ordinaire ou de l'évidence à un autre visible. Nul n'y accède sans la pleine possession des secrets qui sont connaissance de ces principes, secrets qui ne s'obtiennent que dans l'osmose des corps d'hommes avec les matières vivantes dont ils font intrinsèquement partie. Au cours de leur Histoire, cette osmose a déposé une clairvoyance et une manière de se tenir dans l'univers, des rites comme des

¹ *Ibidem.*, p. 186.

² Voir l'article d'Amaud Hubert, *Artaud et le peyotl*, sur le site officiel d'Artaud : www.antoninartaud.org et l'interview de J.Derrida en septembre 1997, www.regards.fr à propos d'une conférence à la Fondation Maeght où Derrida évoque une certaine sacralité de type chrétien.

concrétions inventées pour retourner à la féconde indistinction qui régénère la distinction. Ce lavement est, nous dit-il, un rétablissement des rapports, non une fusion mystique des êtres vivants dans des esprits, mais un retour à des relations qui s'étaient perdues, comme nous-mêmes occidentaux les avons perdues.

« Dans ces pages on sent Artaud approcher une logique païenne du moi : un moi dont l'équilibre passe par un jeu de relations qui le débordent, par une négociation avec les forces cachées de la nature...ce que Artaud nous décrit, c'est une régénération de la personne par un rite d'anéantissement et de réappropriation¹ ».

C'est avouer la perte. Même pour les indiens, elle est constante et le rétablissement annuel, vital. (Ils sont du reste alarmés, catastrophés à l'idée de ne pouvoir effectuer leur rite en raison d'interdits gouvernementaux²). Le passage s'entretient sous l'action de rituels et de ses chamans. Il n'est pas donné comme un produit bon à vendre et à faire circuler ni comme un bon petit spectacle frontal en des lieux adéquats, spécialisés, cantonnant l'art et ses processus dans un parking de luxe, n'attendant surtout en rien aux sphères productives et lucratives, qui avec le cinéma et la télévision, en font des supports de propagande et de consentement béat aux processus d'exploitation. Il se fait dans une osmose étroite avec les éléments essentiels, comme nous l'avons vu, et dans un mouvement général réglé par ces principes précisément. Monique Borie fait remarquer que « c'est dans les textes sur les Tarahumaras qu'Artaud approfondit pleinement l'idée de cette identification ou de cette participation de l'homme à ce qui est en dehors de lui » ; « En occident celui qui pense que ses sentiments, ce qu'il a pu percevoir ou sentir dans son corps, ses émotions ou idées, ne lui appartiennent pas en propre, est renvoyé à la folie, à l'aliénation. Chez les Tarahumas, en revanche c'est précisément cette conception qui rendant possible tout un travail de fusion et de séparation entre le moi et l'Autre, fait que « le Tarahumaras au contraire distingue systématiquement entre ce qui est de lui et ce qui est de l'Autre dans tout ce qu'il pense, sent et produit³ »⁴ ». Les Tarahumaras sentent et distinguent ce qui vient des principes, ce qui vient de l'ailleurs d'eux-mêmes dont ils ne sont que des émanations. Cette vision de l'homme relié à des forces que l'homme moderne ne perçoit plus, ne sait plus percevoir, quels que soient les noms donnés à ces forces, ne sont peut être que des ouvertures et des relations établies,

¹ Monique Borie, op.cit., p. 184.

² *Ibidem.*, p.18.

³ *Ibidem.*, p. 16.

⁴ Monique Borie, op, cit., p. 185-186.

des passages impliquant la totalité de l'être entre les forces naturelles, cosmiques, telluriques et nous-mêmes. Ces forces qu'Artaud attend plus de 28 jours, impatient, apprenant qu'elles ne se donnent précisément que dans l'attente, la préparation, la ferveur, l'épreuve afin de n'être pas un produit de consommation comme un autre, fût ce chèrement payé, ces forces ne relèvent pas de la sphère du troc ou de la valeur d'échange. Artaud, qui se qualifie d'« assemblage disloqué, morceau de géologie avarié », « monceau d'organes mal assemblés ¹ » attend une réunification de son corps.

Mais qu'est-ce que l'unité chez les Tarahumaras ? À observer ce que dit Artaud des sorciers, ils sont dans le cercle et « râpent le mélange ou la dislocation des deux principes et ils râpent dans l'Abstrait, c'est-à-dire dans le Principe » et ils « rétablissent des rapports perdus par des gestes triangulaires ». Entre chaque phase, ils sont qualifiés de « hiératiques, rituels, sacerdotaux » avec des inclinaisons dont il se demande « de quelle idée d'une étiquette perdue leur vient le sens² ». Ils ont donc une apparence d'occupation quotidienne qui n'en est pas une, car on ne râpe pas du peyotl sans avoir été initié. Artaud ne mentionne aucune posture ni gestuelle, mais en parlant de râper dans le Principe, n'indique-t-il pas une concentration, une attention, une précision gestuelle, nul ne le sait, mais qui rattache une gestualité à une quintessence qui doit se laisser percevoir et qui déborde la gestualité quotidienne d'une intériorité, d'une intensité, d'une autorité qui manifeste cette filiation avec le Principe-processus ? En nous souvenant du rite chamanique coréen de Samul Nori Hanullim vu en février 2005, nous étions frappés par l'apparente décontraction, la souplesse extrême des gestes, comme de leur grande précision, et tout à coup des bonds, des sauts d'une énergie stupéfiante dans une posture de centre de gravité irréprochable puisque qu'un coussin noir tenait en parfait équilibre sur le chapeau « haut-de-forme ». Là aussi nous sentions, sous l'apparente décontraction, une vivacité, un état d'éveil peu commun, une concentration extrême où tout circulait à des vitesses que nous ne soupçonnions pas, nous, occidentaux. Était-ce ce que vit Artaud ? Sans doute, quelque chose de cet ordre puisqu'il le ramène au Principe et à des gestes extra-ordinaires, des inclinaisons qui rappellent des temps immémoriaux. Cette organicité du corps de chaman inspiré, mais totalement dans le concret, totalement éveillé, ne peut naître que dans une relation pleine et entière aux forces nées des principes. Ces corps de passages pour l'assemblée

¹ A.Artaud, O.C, IX, p.40.

² *Ibidem.*, p. 46

des indiens sont eux-mêmes des forces de passage qui mélangent et qui scindent, brassent et séparent selon les principes d'indistinction et de distinction. L'unité du corps d'Artaud ne sera pas l'unité occidentale, mais des mises en relation selon des principes distincts au sein de son corps avec le monde physique, cosmique dans une temporalité bien marquée : « Entre les deux soleils, douze temps en douze phases », et « nuit entière » dans la clairière du cercle où nul ne rentre sans y être admis, initié, non la clairière d'un temps révolu ni d'une race supérieure ni d'hommes désabusés, mais d'hommes-de-passages s'ouvrant aux forces qui traversent le *Bios*, se faisant de l'Autre¹, selon le mot de J.P.Vernant. Peut-être que notre perception de l'unité est-elle fautive ? Peut-être traînons-nous une vieille image d'unité comme chose solide, unique et finalement très statique, très hiérarchique alors qu'il s'agit de processus dont nous faisons l'hypothèse qu'elle ressemblerait davantage à l'unité de la membrane qui relie et sépare tout ensemble, scinde et fait passer, hors de tout dualisme comme nous le verrons ?

Et si Artaud, sous son air de poète échevelé, avait mis précisément le doigt sur un aspect principal de l'anthropologie, sur l'aporie de notre conception de l'univers ? Expliquons-nous. Que peut bien signifier une telle quête originaire ? Quelle validité peut-on donner à cette expérience d'Artaud ? À nous lire, tout au long de nos pérégrinations, on peut avoir la légitime perception du bon vieil humanisme s'éprenant une fois de plus du bon sauvage. Philippe Descola démontre le contraire². Suivons sa démonstration à partir d'autres peuples indiens :

1. « Il est exact que les populations indigènes de l'Amazonie et des Guyanes ont su mettre en œuvre des stratégies d'usage des ressources qui, transformant de manière durable leur environnement, ne le bouleversaient pas pour autant ».
2. On note chez eux, une diversité « des savoirs et des techniques... pour tirer parti de leur environnement et l'adapter à leurs besoins ».
3. Si les occidentaux font une nette séparation entre nature et humains, « distinction d'essence » relevant « d'un dualisme plus ou moins étanche qui, dans notre vision, gouverne la distribution des humains et des non-

¹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, p.21, Gallimard, 1969 : « Comme si nous avions peur de penser l'Autre dans le temps de notre propre pensée ».

² Philippe Descola, *Les cosmologies des Indiens d'Amazonie*, in La RECHERCHE, n° 292, novembre 1996, p. 62 et suivantes. C'est nous qui soulignons dans le texte.

humains en deux domaines radicalement distincts... les cosmologies amazoniennes déploient une échelle des êtres où les différences entre les hommes, les plantes, les animaux qui sont de degré et non de nature ».

4. « La forêt et les essarts de culture constituent le théâtre d'une sociabilité subtile » où tous, plantes, hommes, animaux, sont des êtres vivants doués de mémoire, de conscience réflexive, d'intentionnalité. Les humains rentrent en négociation et dialogue respectueux, d'autant que morts, les uns peuvent tous se réincarner dans les autres... Un grand « continuum social brasse humains et non-humains ». « La plupart des entités qui peuplent le monde sont **reliées** les unes aux autres dans un vaste continuum animé par des principes unitaires et gouverné par un identique régime de sociabilité ».
5. En fonction de son métabolisme propre, chacun tient une place distincte dans l'ensemble. Dans ce réseau de relations, prime « la circulation des flux, des identités et des substances entre des entités dont les caractéristiques dépendent moins d'une essence abstraite que des positions relatives qu'elles occupent les unes par rapport aux autres ».
6. Cette façon de se percevoir dans l'univers n'est pas propre aux Amazoniens. Ce n'est pas la forêt insaisissable dans son immensité qui a « produit » ce genre de perception puisque même en territoire pauvre et morne comme la région subarctique du Canada, s'observe la même conception. Il semble que les Tarahumaras en relèvent également.
7. En dépit des connotations qu'un tel terme peut soulever, c'est bien le mot d'*animisme* qui qualifierait le mieux ce système, nous sortant d'une logique classificatoire et ethnocentrique, anthropocentrique. (Voire la démonstration de Lévi-Strauss sur le totémisme¹). L'animisme peut être vu comme non pas comme un système de catégorisation des plantes et des animaux, mais comme un système de relations que les humains entretiennent avec les non-humains. Les systèmes animiques constituent donc un symétrique inverse des classifications totémiques entendues au sens de Lévi-Strauss, en ce qu'ils n'utilisent pas les relations différentielles

¹ Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, PUF, 1962.

entre non-humains pour ordonner conceptuellement la société, mais qu'ils [les systèmes animiques] se servent au contraire des catégories élémentaires structurant la vie sociale pour ordonner conceptuellement le rapport des hommes aux espèces vivantes et, par dérivation, les rapports entre ces espèces. Dans les systèmes totémiques, en somme, les non-humains sont traités comme des signes, dans les systèmes animiques ils sont traités comme le terme d'une relation. Ainsi entendus, l'animisme et le totémisme constituent ce que j'appellerais volontiers des modes d'identification, c'est-à-dire des manières de définir les **frontières de soi et d'autrui** ». L'animisme constitue un véritable tressage des êtres vivants, végétaux, cosmogonies oralement perpétuées, mettant en jeu les esprits des uns et des autres, les divinités, les esprits des morts, tressage où chacun se lie et lie les autres dans une construction souple et fragile, souvent à refaire, avec art et métier, tressage où chacun tient exactement sa place pour ensemble faire un monde vivant où chacun donne à l'autre et se fait de l'autre.

8. L'animisme suppose une sortie du naturalisme qui à son tour suppose que des entités « doivent leur existence et développement à un principe étranger aux effets de la volonté humaine ». Une telle optique nous place constamment au-dessus et hors de ces entités. « Si l'on tente de faire abstraction de ce présupposé, force est toutefois de constater que l'existence de la nature comme un domaine autonome n'est pas plus une donnée brute de l'expérience que ne le sont des animaux qui parlent ou des liens de filiation entre les hommes et les aras. Ou encore, il n'y a pas plus de justifications objectives permettant d'affirmer que les humains forment une communauté d'organismes entièrement distincte des autres composantes biotiques et abiotiques de l'environnement ». La bipédie et le langage articulé ne sont pas les uniques critères décisifs de l'humanité.
9. Pour conclure sa démonstration, Philippe Descola estime qu'« aller au-delà du dualisme, vers une anthropologie pleinement moniste¹, implique que l'on cesse de traiter la société et la culture, de même que les facultés

¹ Monisme, système philosophique qui considère l'ensemble des choses comme réductible à l'unité : soit au point de vue des lois (ou logiques ou physiques) par lesquelles elle sont régies, soit enfin au point de vue moral, in Le Robert.

humaines et la nature physique, comme des substances autonomes et des instances causales, ce qui permettrait **d'ouvrir la voie** à une véritable compréhension écologique de la constitution des entités individuelles et collectives... qu'elles existent par elles-mêmes ou qu'elles soient définies de l'extérieur, qu'elles soient produites par les hommes ou qu'elles soient seulement perçues par eux, qu'elles soient matérielles ou immatérielles, les entités qui constituent notre univers ne possèdent un sens et une identité qu'à travers les **relations** qui les instituent en tant que telle. Or, si ces entités sont en droit infinies, les rapports qui les lient ne le sont pas ; seuls diffèrent les contextes historiques et culturels au sein desquels ces rapports sont ou ne sont pas actualisés. Une anthropologie non dualiste (à laquelle nous souscrivons pleinement) devrait se fixer comme domaine d'étude, ce processus d'actualisation, les éléments sur lesquels il porte, ainsi que les circonstances et les contextes qui le rendent possible ».

On peut estimer qu' Artaud, en cherchant ce qui préside à la logique non séparatrice des Tarahumaras, en cherchant à saisir leurs principes n'était pas loin, dans sa tentative désespérée de sortir de notre dualisme et catégorisation séparatoire en mettant à jour ce faisceau de relations, de trouver conceptuellement le fameux *Principal* qui semblait toujours lui échapper. Il trouve à son insu la combustion qu'il désire ; il ne peut pas le comprendre tout de suite ; Artaud, s'étant mis à l'école des Tarahumaras, incidemment apprend là où il ne le pense pas. Les Tarahumaras tressent de leurs rites un homme nommé Artaud qui met en route les outils d'une pensée de relation, une pensée membranaire dans un autre registre que le nôtre même s'il cherchait son application pratique et secrète, telle qu'en usaient les chamanes Tarahumaras en leurs trois années de forêt. Artaud sait que le théâtre ne pourra pas s'en sortir sans réexplorer analogiquement un tressage susceptible de nourrir acteurs, scène, dramaturges. C'est réduire sa pensée que de la confiner au seul théâtre physique ou tout autre technique, aspect particulier de sa pensée. Artaud fait à son tour du dionysisme à bas régime, un dionysisme qui succède (ou précède ?) à l'orgie, s'en souvient et prépare sa condition de possibilité, de nouveau. Artaud fait une trouée dans la pensée, pense dans la pensée une autre pensée qui passe : pensée de tressage ou de porosité membranaire. Des Tarahumas, il tisse et apprend une pensée dans sa pensée qui se met à tresser. Ce

changement de perspective, cette révolution complète à 360°, constitue peut-être le seul secret et la seule utilité.

Albert en cours de porosité

Marcel décide en 1998 de faire systématiquement une session dite de porosité en cours de théâtre. Nous travaillons 5h par semaine là-dessus d'octobre à février environ. Chaque cours aborde un « environnement différent ». Chaque année l'ordre et la présentation diffèrent. Les premières fois Marcel a un peu peur de l'effet et de la réception de cette « nouveauté ». Interrogés à chaque fin de cours, Albert et ses collègues, en tenue de sport, se montrent intrigués et dubitatifs puis de plus en plus enthousiastes. Les cours portent sur le toucher, le sol, la verticalité, l'espace, les sons, les forces sauvages, l'intime de soi, la durée, la naissance de la vie avec les premières bactéries. Des cours se rajoutent se modifient au fil des ans. Il y a toujours une petite présentation. Si nous prenons l'exemple du sol : le sol, c'est l'univers de l'horizontalité. Quand vivons-nous l'horizontalité ? Albert de citer le lit, la nuit, quand on a trop bu, dans l'amour, la maladie, la mort enfin... Curieux comme l'amitié, l'amour, l'alcool, les faiblesses du corps penchent le corps, l'obligent à quitter cette verticalité solitaire, individuante. L'horizontalité est liée au repos, au relâchement, au rêve. Il y a dépérissement de l'action voire son éviction ; le temps s'étire. Nous vaquons à l'horizon, l'infini, l'indéfini qui lui est toujours attaché. Mer du sol. Il y a une force du sol, une appréhension complètement différente du corps qui s'y sent en confiance. Une grande partie de la peau touche le sol à la différence de la position en bipédie. Force du toucher et/ou force de l'horizontalité ? Cependant, le sol n'est qu'une membrane

entre deux : un dessous, les dessous de théâtre et un dessus. Cosmologie. Les ombres des morts, des ancêtres dans les dessous chez les japonais, les enfers dans nos opéras. Albert quitte le sol ordinaire pour entrer dans des cavités qu'il ne soupçonnait pas. Lui-même cavités, le voilà qui vogue entre-deux, inspire, expire entre-deux. Vivre cela jusqu'à devenir instinctivement *comédien d'entre deux, comédien relié* à l'espace du dessous, l'espace du sol, l'espace du dessus, l'espace derrière soi et celui où palpète le public, en alerte. Dommage qu'il n'y ait pas de vrais dessous ! C'est extraordinaire pour l'imaginaire du comédien. Les pas résonnent autrement. Des trappes s'ouvrent comme dans notre mise en scène¹ d'*Esméralda*, livret de Victor Hugo ! Les trappes au Théâtre du Terrain Bouchaballe à Quimper n'avaient pas été ouvertes depuis 20 ans ! Les personnages surgissaient, éclairés par en dessous. Donc, nous explorons l'univers de l'horizontalité. Cela peut être la sensation de l'herbe d'un pré sur la peau nue, sensations d'odeurs, de textures, de matière, sensations à faire ensuite résonner dans son corps debout dans l'espace sous le ciel ! Nous faisons des exercices ludiques pour expérimenter, nous rendre compte, explorer, pousser les limites du connu, du repérable, enrichir, étendre le vocabulaire du corps, l'écouter. « Écouter la perception du temps qu'a le corps est tout ce qui importe...demander au corps comment il veut poursuivre l'action s'avère une bonne solution² ». Il y a très souvent des musiques contemporaines ou des musiques du monde pour exciter

¹ Victor Hugo, *La Esmeralda*, livret pour opéra, mis en scène comme pièce de théâtre par F.Bugaud à Quimper en automne 1985. Affiche d'Alain Le Quernec. Le spectacle avait déclenché une véritable bataille d'Hernani ! Le public était cerné par le spectacle circulant tout autour de lui voire au-dessus, de façon imprévisible, avec des musiques de Stochkausen en surimpression sur l'Hymne à la joie de la 9^e de Beethoven...scène sans pendrillons, rideaux, manteau d'Arlequin.

² Yoshi Oida, *L'acteur invisible, op., cit, p. 57.*

l'imaginaire. De même des textes de poètes ou dramaturges sont proposés, lus. Il y a spontanément une grande concentration. C'est un cours qui fatigue beaucoup. Marcel se souvient. Ce sont des moments vécus dont ils se souviennent toute leur vie. Ça ne les quitte plus. Quelque chose s'est passé. Le corps accumule et se souvient. Ce n'est pas mystique du tout, mais on dirait que le corps est pris en son entier, exténué. Albert ressent en son corps des sensations nouvelles. Il découvre un corps qui vit, sent. Un corps qui commence à tresser des horizons sans que ce soit le cérébral qui commande, initie. Son corps auquel sa bonne tête pleine participe, noue des dialogues imprévus avec le sol, plancher en pin de la scène, plancher nettoyé par eux tous, chaque fois, plancher-outil précieux. La difficulté est d'en parler, de transmettre à des non-participants. Comment transmettre avec des mots marqués par la pensée séparée ? C'est une approche au mieux intrigante, mais rarement convaincante. Marcel ne sait pas en parler non plus. Chacun sait que « ça marche » mais nul ne sait trouver une présentation adéquate. Vraie difficulté. Mélange d'anthropologie et du poétique. Bachelard, Artaud, aident à formuler. Il faut glaner des approches un peu partout et risquer une langue dans la langue. N'est pas Artaud qui veut !

Audace considérable, titanesque d'Artaud ! Audace encore d'oser, encore aujourd'hui, au sein d'une pensée dominante et dominatrice qui interdit quasiment toute alternative sinon en la recevant comme une plaisanterie, engoncés jusqu'au cou dans un mode de pensée techniciste, pensée machinée dont il paraît impensable qu'elle ne fonctionne pas, pensée comme une fuite en avant et qui donne de la crédibilité puisqu'elle se fait opératoire, mécanique, audace d'y lover une approche autre. Audace partagée présentement, mais restant mineure, minorée. La culture mineure chez

Deleuze... en postface de Richard III de Carmelo Bene¹. Il y a fort à parier que notre propre travail sur la porosité membranaire, construit comme une cabane avec les branches de « joueurs² », relève de la même tentative de sortir d'une conception et approche qui ne peut que générer des blocages, des processus continus de blocage, alors qu'il existe précisément une pensée « reliante » où chacun se trouve en prise avec d'autres. Ces voies sont des outils que nous aimerions forger pour ce faire. Il nous apparaît que Philippe Descola, en nous livrant les outils épistémologiques nécessaires, permet une pleine saisie d'une pensée de relation, de distinction comme d'indistinction que nous explorerons avec le principe membranaire. Il démine le terrain et éclaire la démarche des précurseurs comme sa continuation par des sentiers que nous voudrions explorer, sentiers infiniment plus modestes.

Les chamans des Tarahumaras nous indiquent l'existence d'un corps du corps, corps de passages que Stanislavski, Grotowski, Yoshi Oida signalent dans leurs écrits à leur façon comme autant de bulles nouvelles, pour reprendre le travail métaphorique de Peter Sloterdijk, bulles s'adjoignant à la sphère antique et usée de notre théâtre, nouvelle ébullition depuis Nietzsche, Artaud, Craig, composant non une autre sphère, la vraie contre la fausse, mais une écume, une pluralité d'espaces solidaires, « reformatant » l'architecture des processus de nos représentations. Celle-ci, n'était-elle pas essentiellement citadelle contre le corps tenant l'âme en prison selon les représentations chrétiennes sur près de 19 siècles ?

¹ Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Édition de Minuit, 1979 : « Comment « minorer », comment imposer un traitement mineur ou de minoration, pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou des disgrâces contre le dogme. », p. 97.

² Nietzsche, Artaud, Sloterdijk, Foucault, Bachelard, Deleuze, sans compter les anthropologues, les hommes de théâtre, les poètes, architectes...etc.

Les bulles du crabe.

L'espace de l'entre-deux : je/nous

J'imagine encore celui-là qui a commencé. Qui s'est écarté du feu le premier et s'est avancé devant la horde pour l'écarter, elle aussi du feu en parlant ? IL parle, il sait cette magie : transformer, commuer le souffle en paroles. Il sait les noms et l'origine des noms. Ceux des dieux et ceux des mortels, ceux des bêtes, ceux des êtres inconnus. Il les nomme... Il sait les mots qui disent le commencement... C'est un chant, le premier chant sur la terre. Pour chaque tribu, c'est ce chant qui s'est levé pour annoncer à tous l'incomplétude et le vide des voix.

Gérard Haller, *Commun des mortels*

Lorsque les cavités sont arrivées au pouvoir, elles laissent un sillage de phrases éclatées. Les rêveurs et les agitateurs sont chez eux dans l'écume, comme dans les châteaux de cartes.. On y rencontrera jamais les adultes, les sérieux, ceux qui agissent avec mesure¹

Peter Sloterdijk.

À marée basse, les crabes dans l'anfractuosité des rochers, attendent la marée. Ils font des bulles. Enfant, chassant le crabe rouge, ainsi nommé hors toute connaissance crustacière, je tentais de déloger ces crabes qui me narguent de leurs bulles, impassibles et retirés.

Les hommes sont comme les crabes, ils font des bulles. Avec des mots, des pierres dressées, ils font des bulles à la surface de la Terre. Chaque société fait ses bulles. Il y a des bulles à plumes, à os, à dolmens, à têtes géantes, à ziggourat, il y a même des bulles d'artifice aux pays du Levant et des bulles champignons qui éclatent en carbonisant tout. Des bulles éclatent et disparaissent. Il reste parfois des ombres de ces éclats. D'autres bulles apparaissent en forme de téléviseurs, écrans plats des ordinateurs, bulles de livres. Les mots sont des bulles légères qui s'envolent. D'elles il ne reste rien que des chants et du sang.

Cette histoire de bulles nous vient de Peter Sloterdijk, le gai penseur. Il évoque dans son troisième volume les bulles ontologiques, les bulles monarchiques et religieuses, les bulles uniques, avec un ciel coloré en forme de paradis. C'est un philosophe qui réfléchit nos systèmes de protection contre les aléas de la nature et de la vie. Aux bulles

¹ Peter Sloterdijk, *Écumes*, op.cit., p. 26.

métaphysiques succèdent les écumes, « matrices des faits humains¹ ». Des espaces intérieurs cohabitent, s'organisent ensemble, la paroi des uns fait la paroi des autres. « Co-isolation ». Dans ces sociétés d'écumes, des bulles-rituels, des espaces-bulles où le petit peuple des tributs, des clans, se rassemblent pour percer les parois et communiquer avec les bulles des esprits et des dieux à moins que ce ne soient des forces vitales, sacrées. Époque des monosphères avant l'entrée en lice des sociétés écumes. C'est l'objet de son livre.

Ces images nous permettent d'affiner la naissance de nos espaces sacrés, comme des mots qui y furent lancés, ou graffitis sur les parois. Espaces, comme clos du nommé, ce qui est distingué par le nom qui est donné, proféré. Un jour, nul ne sait quand, ni où, des hommes ont nommé leurs proches, un espace sacré, des outils, ou des proies, soit progressivement tout ensemble. De l'inconnu, ils n'ont pas fait du connu, mais du familier d'où l'appellation poétique de « clos », terrain cultivé. L'homme cultive l'inconnu, le domestique pour qu'il produise excellemment. En nommant, l'homme clôt : il fait de l'inconnu un champ de relations nouvelles qu'il développera peut-être. Clore, n'est pas enfermer hermétiquement ; les murets de pierre, les piquets, tout cela reste très sommaire, très poreux. Clore, n'est-ce pas sortir l'espace de l'indistinction ? Le clos du nommé se montre un espace désigné, distingué, entrant en relation avec celui qui fait acte de nommer, l'ôtant quelque peu à l'inconnu où il se tenait. Nommer c'est tâtonner pour trouver le nom qui convient, les phonèmes qui conviennent, c'est jouer avec des sons, des images, des espaces mentaux indistincts nourris de sensations, d'intériorisation de l'altérité : tout un théâtre de représentations en route, un espace de jeu s'élabore, se constitue, espace qui a besoin de gestes, de sons, de rythmes, de vocalités. L'homme en nommant, rejoue dans un espace, le fauve qu'il chasse et craint. Peut-être espère-t-il en saisir les esprits ? Espace invisible et divin du fauve mêlé à l'espace visible, sensible, se construisant dans l'espace sensible de l'homme dans l'espace de jeu de la grotte ou du champ ?

À y regarder de près, l'espace théâtral qui nous occupe se nourrit de quantités d'espaces et de même pour chacun des espaces sans qu'il n'y ait jamais dans notre esprit la moindre préséance.

¹ *Ibidem.*, p. 41.

À la manière du corps où chaque partie sert les autres et vice et versa, chaque espace d'un homme, voire d'un corps social, tribu, ville, société, pays, civilisation, s'entremêle dans un incroyable enchaînement d'espaces visibles et invisibles.

Cela ne signifie nullement que nous nous débarrassions de la question au prétexte que tout serait dans tout, non cette complexité et ces multitudes de relations à plusieurs niveaux comme un modèle mathématique ouvert ne signifie pas anarchie et hasard même si le hasard est effectif, même si l'incertain ou l'indéterminé sont au cœur des processus biologiques, physiques et humains.

Nous avons longtemps vécu avec des figures de hiérarchie sans qu'il soit question d'en connaître ici les raisons anthropologiques. Ces Figures ont modelé notre imaginaire et nos relations sociales au point qu'elles restent largement prédominantes dans nos structures sociales. Il nous est difficile d'abandonner l'idée d'un cerveau au sommet d'une pyramide avec pour corollaire cette vieille idée d'un esprit lui étant associé planant au-dessus d'un corps inférieur qui ne songe qu'à satisfaire ses appétits, enchaînant et plombant les envolées lyriques ou magnifiquement abstraites ou spirituelles de notre esprit. Pourtant à regarder le cerveau de près, rien n'est plus éloigné que cette organisation simpliste qui imprègne pourtant nos mentalités.

Les dispositions des habitats et des figures divines, leur répartition dans les lieux façonnés par l'homme, la disposition de chaque espace, leur rapport au lieu physique et contextuel disent à leur façon comment l'homme fabrique un espace mental dont le théâtre qui est une invention toute récente. En ces espaces originaires, l'espace théâtral puise ses racines historiées. C'est cette série de filiations que nous allons tenter de pénétrer pour comprendre les caractéristiques comme la singularité de cet espace : espaces originaires, espaces collectifs et rituels chez de nombreuses peuplades, espaces membranaires et de porosité comme ces espaces privés et civiques des Grecs, espaces individuels du retour sur soi d'un Socrate, espaces intermédiaires de certaines figures divines jusqu'aux espaces neutres de notre théâtre classique, puis espaces de cavités du théâtre à l'Italienne, nous n'en finirons pas d'interroger le sens de l'espace théâtral, sa force pérenne jusqu'à aujourd'hui.

Précisons qu'utilisant les termes « membranaires et de porosité » nous entendons signifier par là qu'il s'agit :

1. d'espaces frontière comme l'est une membrane,

2. d'espaces à la fois tantôt clos, tantôt poreux à la manière sélective de la porosité biologique comme nous l'avons vue en première partie.

A. Le lancer d'un espace mental, premières bulles

Quelles qu'en soient les origines, probablement génétiques, l'*homo sapiens*¹ traduit un changement de palier dans l'évolution des hominidés. Anati² dira qu'il ne s'agit pas seulement d'évolution, mais de révolution : les hommes sont devenus différents.

Éparpillés sur les cinq continents, les hommes offrent à l'observation de remarquables constantes, archétypes dans leurs mythologies : identité des mythes d'origine, du mythe de l'exode primordial, culte des morts, croyance dans la survie de l'esprit³ ; production d'art entre 60 000 et 30 000 ans pour tous, isomorphie du langage visuel : « même logique, même typologie qui relève d'une même structure d'associations d'idées et d'un symbolisme universel⁴ ». Cette similitude ne peut s'expliquer que parce qu'avant la grande diaspora s'étaient construites ce qu'il nomme des *matrices premières de l'art et de la religion*⁵, manière de proto-art d'une terre commune inscrite dans l'imaginaire de tout *Homo sapiens* que l'on trouve dès 100 000 ans au Proche-Orient.

L'Afrique ne fut pas seulement un gigantesque laboratoire génétique mettant au point, façon de parler, l'homme que nous sommes devenus, au milieu de cent variantes ; elle fut le lieu dans le contact singulier duquel s'ébauchèrent des sensations, des sensibilités produisant « une conceptualité articulée⁶ ». L'homme intervient sur l'espace, le façonne, le perçoit dès lors qu'il dispose des ossements d'animaux, des crânes humains, des pierres, témoignant d'une capacité de « compositions contextuelles » que nous retrouverons sur tous les continents. Nous n'avons pas affaire à des sauvages barbouillant au hasard des surfaces, nous sommes en présence très tôt d'une structuration de l'idée religieuse. « L'art visuel des origines est l'œuvre d'artistes initiés,

¹ Datation de l'*Homo sapiens* : un peu plus de 100 000 ans avant notre ère.

² Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art*, chap 2, p. 87, Fayard. 2003 : « Avec l'apparition de l'*Homo sapiens*, le mécanisme de la logique, la manière de penser et la capacité d'abstraction et de synthèse ont connu une révolution qui n'a pas d'équivalents...dans les étapes antérieures de l'évolution de l'homme ou d'une autre espèce animale. »

³ *Ibidem.*, p. 89.

⁴ *Ibidem.*, p. 97

⁵ *Ibidem.*, p.91

⁶ *Ibidem.*, p.85

il exprime leur conceptualité¹ ». C'est dans cette « patrie » primordiale que se forge une mémoire collective, espace de mémoire, double d'espace qui fut : « C'est dans une certaine région de l'Afrique tropicale, dans ce milieu luxuriant et exubérant aux marges de la forêt tropicale, une zone riche en fruits et peuplée de grands animaux, qu'il faut rechercher les origines de l'*Homo sapiens* et son premier noyau avant son expansion² ». Dans la terre commune d'origine s'ébauche « une transition vers de nouvelles dispositions intellectuelles, avec l'apparition de nouvelles capacités dues à une mutation génétique³ » autorisant « une capacité d'accumulation des informations très supérieures à celles de ses prédécesseurs, dotées d'un ensemble de données somatiques spécifiques, mais surtout de facultés cérébrales très particulières qui lui ont permis d'acquérir une nouvelle dimension émotive... une aptitude inédite à la communication avec son prochain et de nouvelles et exceptionnelles possibilités d'apprendre et de transmettre un savoir. L'homme est également devenu un artiste et la production artistique est une capacité ou plutôt une exigence de sa nature même⁴ ». C'est cet homme nouveau qui, bien avant sa grande migration sur tous les continents, explore « le monde physique, mais aussi le monde conceptuel en s'interrogeant sur les forces de la nature, sur l'être et le devenir⁵ ».

Commune à tous les hommes, cette capacité de produire cet espace mental où l'homme se vit, se pense, s'explore. Un *double* du territoire physique s'élabore collectivement et individuellement. Ce même double trouvera, en des variantes infinies, sa concrétion en des espaces aménagés que ce soit autour du foyer, du chef de clan ou dans la grotte, puis le village et enfin l'habitat⁶. Des espaces artificiels nés de la main de l'homme comme de sa bouche qui énonce et nomme, se juxtaposent et se mêlent aux espaces du monde physique. Sur la nature et au-delà d'elle, l'homme pose ses propres signes⁷ comme un biotope périphérique. L'évolution de ces signes au cours des

¹ *Ibidem.*, p.87 et aussi 78 ou E.Anati à propos de l'art funéraire au Paléolithique moyen en Eurasie dira : « C'est à la période pour laquelle il existe des indices de l'existence d'une pensée « rationnelle » que se développent ces spéculations sur l'irrationnel. La complexité de la pensée humaine nous est donc révélée par le comportement à l'égard des défunts mais aussi par l'apparition d'une nouvelle technologie de production des outils en pierre d'usage quotidien. »

² *Ibidem.*, p.88

³ *Ibidem.*, p.91

⁴ *Ibidem.*, p.89

⁵ *Ibidem.*, p.92

⁶ A noter la remarque de Radu Dragan dans son ouvrage, *La représentation de l'espace de la société traditionnelle*, p.85, L'Harmattan, 1999 : « Car la limite n'est pas une notion triviale, et il fallait...disposer de toute une structure conceptuelle déjà acquise pour que la société organise ainsi son espace. »

⁷ Ceux-ci peuvent être abstraits ou concrets ou figuratifs et concomitants comme dans l'art pariétal. E.Anati donne l'exemple de « Mal'ta, près du lac Baïkal, en Sibérie, où on aurait découvert autour d'une cabane du Paléolithique

millénaires et des lieux d'implantation des *Homo sapiens*, leur liaison, disposition, enchaînement révèlent une pensée, les prémisses d'une réflexion, une capacité associative et spéculative nouvelle¹ sans cesse en évolution. N'est-ce pas au sein de ce processus de « fabrication » de ces espaces mentaux, que viennent s'inscrire la « construction » d'aires rituelles, d'espaces dévolus à des éléments naturels déifiés, forces divinisées, selon leur rang, leur action spécifique, les interrelations au sein de ce monde physique marqué par les saisons et la course du soleil comme des astres² ? Dans cet entre-deux serait advenue progressivement (au cours des millénaires) la *représentation* vivante d'une mémoire, comme une sorte de répétition d'événements ou de gestes et paroles ritualisées, représentation de ces jeux de forces apparentés aux esprits³ : danses aux masques, jeux rituels qui donneraient naissance bien plus tard à des jeux théâtraux ? Nous en faisons l'hypothèse.

Adrine Kaeppler dans son étude de l'art de Polynésie⁴ ne dit pas autre chose : « En Polynésie, l'origine de l'univers et des dieux, leur relation avec l'espace et le temps constitue des modèles directeurs auxquels il est continuellement fait référence et qui gouvernent la conduite des dieux et des hommes. Les liens qui unissent les dieux, les ancêtres et leurs descendants se traduisent souvent visuellement dans l'organisation de l'espace : représentation mythique de l'univers, implantation de l'habitat, plan des villages, formes architecturales, localisation des dieux, position de l'assistance lors des cérémonies et des danses, exploitation de l'espace dans le sens vertical et dans le sens horizontal ». Ainsi à Hawaïi « découvre-t-on que la maison tout entière est conçue comme une figuration métaphorique de l'homme, du groupe et de ses ancêtres⁵ », chaque côté de celle-ci est associé soit à la vie soit à la mort, les entrées symbolisent *le passage* d'un état à un autre, de la création à la dissolution, de la naissance à la mort.

supérieur des cornes de cervidés disposées selon un ordre certainement intentionnel... indiquant aussi que l'homme est intervenu sur l'espace, sur la disposition et sur les formes, une attitude qui pourrait être l'antécédent d'expressions plus patentes, lesquelles se manifesteront par la suite dans la production artistique » p.85.

¹ *Ibidem.*, p.75 : « On peut supposer que l'art apparaît comme l'un des éléments d'un « paquet » de facultés expressives et communicatives acquises par l'homme grâce à des capacités cérébrales associatives et spéculatives d'un type nouveau. »

² A ce propos, E.Anati note des « installations » funéraires des proto-sapiens : « Signalons que cette tendance à associer des espaces à des fonctions spécifiques deviendra évidente avec *l'Homo sapiens*, qui a consacré des lieux précis à l'art visuel, que ce soit dans les grottes ou ailleurs. » p. 78 *idem*.

³ Pour Emmanuel Anati il est clair que les hommes voyaient que la nature dégageait de l'énergie (p.74). On peut supposer que ces forces mystérieuses donnèrent lieu à toutes sortes de spéculations tenant tant du rationnel que de l'irrationnel, le réel se mêlant étroitement à l'imaginaire.

⁴ *Civilisation et art océanien*, chap, La charte, p.39 et suivantes, Citadelle et Mazenod. 1993.

⁵ *Ibidem.*, p.45.

Derrière le particularisme de chaque culture, fut-elle locale à l'extrême, se dessine une tentative d'ordonnement du monde avec ses forces toujours mouvantes, ambivalentes, d'une grande plasticité comme le souligne Marc Augé¹. Le champ visuel se fait l'expression d'un champ de forces qu'il ne représente ni ne recouvre jamais complètement, car toujours en mouvement, imprévisible. Par son assignation toponymique, l'homme, qu'il soit grec ou africain, cherche « des moyens d'action sur le monde, d'interprétation de l'événement, de maîtrise de l'histoire² ». En dressant, pour illustrer son propos, la carte³ du village d'Anfonin en pays guin/mina du Togo lors de ses diverses missions de 1974 à 1977, Marc Augé parle de *quadrillage idéologique* territorial du système *vodu*. Autour du quartier du chef rayonnent des couvents réunissant tout à la fois dieux, prêtres et initié (e)s ; « pour le reste, on peut voir que beaucoup de couvents d'un même quartier utilisent sa place centrale pour leur cérémonie publique, essentiellement les diverses fêtes de sortie des pensionnaires initiées. » J'observe qu'en maints endroits, ces couvents jouxtent les places ou sont situés entre deux places. Hors ce qui n'est qu'un détail, il est remarquable de constater l'association binaire couvent — place de représentation, ou culte/temple/intérieur et extérieur/manifestation publique des dieux comme on retrouvera au Moyen-Age ces représentations sur les parvis d'églises puis ces mystères joués sur les places. On a là un fonctionnement membranaire : espace, délimitation, actions spécifiques, intérieur/extérieur et passages constants de l'un à l'autre. Que ce soit chez les Dogons ou chez d'autres peuplades, des initiés rejouent, comme le Dionysos d'Euripide chez les Grecs, la venue du dieu. Le « mystère » du temple/couvent se révèle, rayonne, en un moment précis, sur la collectivité. Quelque chose de caché, soustrait à la vue, sort et se manifeste dans un langage différent tant de celui du temple où peut s'apprendre et pratiquer la langue des dieux ou des esprits, que du langage du quotidien, pour *pénétrer* la communauté comme l'intérieur des villageois. Un lieu second double un lieu autre et secret, lui-même figure mentale dressée par les hommes, inclus dans celle, ordonnancée, du village.

Dans ce schéma, nous nous apercevons que les espaces réels et doubles forment des espaces en réseaux à l'image des aires corticales ; on peut dire la même chose de celles-ci

¹ Marc Augé, *Génie du paganisme*, p.130, Gallimard, 1982

² *Ibidem.*, p.132. Marc Augé fait référence moins à l'espace qu'aux traits variés des dieux africains dans cette partie sur les Figures païennes. C'est moi qui reprend au compte du modelage de l'espace, ce qui me semble relever d'une même tentative de ressaisir l'inconnaissable, et le cours de l'histoire.

³ *Ibidem.*, p.124,125.

avec les différentes parties du corps. Les unes et les autres constituent un jeu d'échange et de renvois à différents niveaux et en plusieurs endroits, puisqu'aussi bien chaque zone peut elle-même être subdivisée tour à tour au niveau de la répartition des espaces au sein de l'espace-temple ou au sein de l'espace maison, puis de la même façon au niveau de chacun de ces espaces, chacun en relation avec l'espace mythologique et avec les humains qui y évoluent. C'est dire l'extrême complexité des relations introduites par la création de cet espace mental qui imprime sa marque à l'espace fabriqué et à l'espace « réel¹ ».

Désespérément l'homme tente de délimiter, de *membraner* une réalité par définition floue, fluctuante, insaisissable où les dieux, eux-mêmes, tels qu'il se les imagine, usent de réversibilité : protecteur/destructeur, masculin/féminin, mutations infinies, toutes réalités dont il faudrait se protéger ou qu'il faudrait circonscrire, comme autant de ports ou de foyers voire de bulles pour éviter le chaos. La toponymie du village et le fait même du village, constituent une « cellule globale » au sein de laquelle s'agglomèrent quantité d'autres organites comme ces cases, ces lieux de cultes, ces maisons communes observables en Amazonie chez certaines peuplades. Cette structure n'est pas pour autant close : il n'existe pas toujours une clôture, un rempart, une frontière clairement délimitée. Outre ces ouvertures matérielles plus ou moins importantes selon les peuples, les lieux, les époques, d'autres sont pratiquées avec les forces environnantes. On se demande si ces couvents, répertoriés par Marc Augé, ne sont pas davantage des pores de passages dans leur clôture particulière que des cellules closes au sein du village. Au sein de relatives enclosures sont ménagés des *espaces d'ouverture, de circulation* entre des réalités autres : extérieur/intérieur, sauvage/humanisé, divinités-esprits/humains. Ces espaces de représentations sont la projection vivante de diverses toponymies que je qualifierai de type cellulaire, qu'elles soient constructions religieuses ou constructions sociales qui régissent la vie du village. On conçoit aisément qu'il y ait danger à enfreindre interdits, règles, mais il semble qu'il y ait également danger à transgresser ces lieux de *passage* où viennent se rencontrer, s'échanger, s'affronter, se mesurer des réalités autres qui échappent aux visions réglées des hommes. Cet espace parfaitement membranaire à la croisée et au seuil de toutes les réalités, participe tout autant de la communication avec l'altérité divine ou non, que de la régulation sociale, que de la prise en compte de la vie quotidienne du village. Fêtes des fous, ivresse, orgies, trances, toutes ces manifestations

¹ Il s'agit non d'un espace naturel mais de l'espace non modifié par l'homme.

si diverses selon les époques et sociétés trouvent au-delà des fêtes où elles se manifestent de façon quasi coutumière, au sein de la fonction représentative, en l'espace et moment de *représentation*, leur lieu d'élection et de manifestation que ce soit par le débordement sanguinaire, amoureux, sexuel, la dépense d'énergie, la luxuriance des costumes ou la scénographie¹. Sans doute, hors l'Amazonie et l'art des Aborigènes d'Australie, reste-t-il peu d'exemples vivants de ces pratiques. Selon des traditions millénaires, les Aborigènes continuaient de se retrouver en des lieux sacrés comme au cœur de l'Australie Centrale à la « Grotte de la Colline ». E. Anati observe ce rassemblement de clans dans une clairière au pied de la grotte sacrée où, après la fête et avant des rituels d'initiation, des initiés poursuivront des peintures rupestres. Durant la fête sur cette « place » naturelle, cette « clairière qui s'étend au pied de la grotte... pendant ces rencontres, les participants rivalisent d'exubérance. Ils sont unis par la conscience d'une même identité tribale et par le besoin de libérer une grande quantité d'énergie de leur corps et de leur esprit... Ils mobilisent tous leurs sens et s'unissent (au-delà des repas, peintures sur le corps, feux) dans le rythme et les cadences, dans le crescendo des mouvements et des voix, des mémoires et des traditions, renforcées par une identité sociale renouvelée. Ces moments de *corroboring* sont aussi l'occasion de prendre soin de la grotte sacrée² ».

Quand et où s'est différencié l'espace de représentation du lieu secret de culte ou d'initiation ? Il n'est sans doute pas possible de le dire. Quoi qu'il en soit, c'est dans ce lien religieux, que ce soit de façon progressive ou non, sans doute variable suivant les peuplades, qu'un *espace second*, un *espace double* de ce lieu secret, est né ; un espace public, ouvert, un *lieu de passage* à fonction de passage incluant toute la communauté, fût-ce de façon éphémère³. Des réalités imaginaires, irrationnelles ou non, tenues secrètes ou non, fortes, sont exposées, mises en contact avec la population. C'est le cas chez les Kanaks⁴,

¹ On songera à cette fête Nîmoise qui perdure : La Feria, qui, en la corrida, illustre bien notre propos. Tout y est : ivresse, orgie, drame, mort, sang, rituel, costume rutilant.

² E. Anati, op. cit., p.106-107.

³ Dans le cas d'une *Ramlila*, « dramatisation du *Ramayana*, « qui est avec le *Mababharata* une des deux célèbres épopées indiennes qui s'étalent sur un mois » à Bénarès, le lieu de représentation est fluctuant : différents sites de la ville sont investis chaque soir ou dans la même soirée : berges du Gange, au pied d'un fort, jardin bord de route, cour du palais, rue, clairière. Christiane Tourlet qui en fait la recension dit elle-même que l'on ne distingue plus très bien les limites entre fiction et réalités. (p.76) Les lieux ordinaires sont investis par une topographie de l'imaginaire et du sacré. *Quand le dieu Rama joue à Bénarès*. De Christiane Tourlet et Jacques Sherer. Cahiers du Louvain, 68-69,1990

⁴ Maurice Leenhardt note, à propos des masques kanaks, leur apparition lors de cérémonies de deuil. Le chef était accompagné d'une compagnie de danseurs portant le masque, compagnie appelée *pumdagak* : la fumée que l'on ne peut voir. Ces danseurs possédaient un nom secret. Eux-mêmes avaient préparé leur corps cessant de se raser dès l'annonce du deuil, le corps enduit de charbon et de noir de bancoul. Au matil, Leenhardt dit qu'ils surgissaient sur la place de cérémonie. Emmanuel Kasarhevou. *Le masque Kanak*, p.49-50, Editions Parenthèses. Marseilles.1993.

en Taïga¹, au Japon², chez les Indiens de l'ancien Mexique avant l'arrivée des Espagnols³ ou en Afrique chez les Dogons (situé au Soudan par Marcel Griaule en 1938)⁴ nous pourrions multiplier les exemples de lieux doubles et surtout affiner chaque exemple souvent extrêmement complexe.

Ce lieu qu'est la cour ou la place principale qui pourrait faire penser à un lieu informel totalement ouvert ressemble en fait beaucoup plus à un pore membranaire, de par sa fonction de passage, parfaitement éphémère, le temps d'une représentation. Dans la vie du village avec ses rites, ses règles sociales, existe donc un espace où viennent se confronter de temps à autre des réalités invisibles : divinités ou esprits des forêts, esprits des animaux et hommes du lieu. Au seuil des demeures privées et des temples ou couvents s'ouvre cet espace, le temps d'une représentation, modifiant un lieu de structure déjà ouverte comme la place, lui conférant une fonction particulière bien avant qu'il n'existe un espace exclusivement de représentation. Nous avons donc dans une réalité préexistante servant pour ainsi dire de matrice derrière son aspect usuel, un double du lieu offrant une série de passages tant entre la collectivité qu'entre les familles,

¹ En Taïga, note Roberte.N.Hamayon, les Even ont gardé ce type de grand rituel collectif, au solstice d'été durant trois jours, au lieu de trois mois autrefois, donne l'occasion de régénérer le groupe dispersé en des jeux ouvrant sur des échanges avec les esprits animaux sous la conduite du chaman». On choisit un pré (ils vivent dans les forêts) et, entre deux mélèzes qui s'y trouvent ou qu'on y transplante, on tend une corde à laquelle on pend autant de touffes de jarres de rennes qu'il y a de familles rassemblées... à l'aube on allume un bûcher près de chaque arbre et on y fait fumer du rhododendron. » Roberte N.Hamayon, *Taïga, terre de Chamans*, p.121-124, Imprimerie Nationale, 1997.

² Dans la presqu'île d'Oga, au Japon, à la fête de nouvel an, au solstice là aussi, vers le 15 du mois, de jeunes célibataires se masquent et jouent *La Visite* : rites très anciens dont on retrouve traces vers 300 av J.C, grâce à un lettré Lieou Yu. Il semble qu'il y ait deux aires de jeu : l'une au Temple, dans un des pavillons et l'autre dans la rue où les jeunes gens se ruent contre les portes en vociférant comme des bêtes féroces et en tapant sur les portes. Les hommes masqués représentent des divinités de passage, sorte de réincarnation fugitive ou extraordinaire. Ces maisons visitées vont se transformer au cours des siècles en fermes de fonction où l'on y dansera, mangera, boira et jouera du Nô. Gérard Martzel. *Le dieu masque. Fêtes et théâtre au Japon*, p.17,18, 93, POF, ALC, 1993.

³ Dans la *Relation de Michoacan* qui transcrit l'épopée des anciens Indiens au Mexique, on trouve un passage fort intéressant sur la fondation des temples : « Et ils s'en furent vers un autre lieu où se trouvaient d'autres rochers, et ils comprirent que c'était le lieu désigné par leurs dieux et ils dirent : »Nettoyons cet endroit ». Alors ils abattirent les chênes ... Et le Czonci défunt disait qu'en ce lieu , et en nul autre, était la Porte du ciel par où descendent et montent les dieux. Et ils ne cessèrent d'y apporter des offrandes. Bien que la capitale fut transférée ailleurs, il y avait là trois temples avec trois bûchers sacrés et trois maisons des Grands Prêtres et une cour qu'ils construisirent de leurs mains... », p. 81, Traduction et Version de J.M.G.Le Clézio, Gallimard, 1984.Nous n'avons pas de recension sur les activités supposées de fêtes religieuses, de dramatisations de rituels dans cette cour. Nous notons sa présence contiguë aux Temples.

⁴ Pendant que les initiés loin du village sont en retraite, avant qu'ils ne portent les masques et ne parlent la langue secrète, les vieillards , au premier jour de la fête qui a lieu tous les deux ans, « lancent des appels en langue secrète du haut d'un rocher... A ce signal, les gens vêtus comme à l'ordinaire, se rendent au marigot... pour y procéder à un sérieux lavage de tout le corps. Après les ablutions, tous se rendent à l'ancien abri des masques... Aux sons de la marche... la file se rend à Ogol-du-Haut dont elle atteint la place principale... tandis que l'orchestre s'établit au centre de la place près de la pierre... plusieurs circuits sont effectués autour de la pierre... On se rend (ensuite) dans l'espace compris entre les deux Ogols et dans lequel se trouve le champ du Hogon... » On s'aperçoit suivant les journées que le village et ses lieux ordinaires comme sacrés, sont revisités selon tout un circuit, comme la place du marché investie par le rituel des masques. Notons pour faire bref que les masques sont directement liés à des cultes sacrificiels sur des autels situés dans la falaise. Marcel Griaule, *Masques Dogons*, p.198 et suivantes, 743 et suivantes, Institut d'Ethnologie-Musée de l'Homme, Paris,1994.

clans, voire personnes elles-mêmes et les divinités, au seuil de chacune de ces réalités. La porte du couvent s'ouvre : un embryon de théâtre jaillit du secret dans la transe des initiés, rouges comme des braises, sous le souffle secret des dieux ! Voilà qui aurait plu à Gordon Craig. Notre théâtre a-t-il su garder cette effervescence de la place publique noir de monde lorsque les initiés (les acteurs) sortent éclatants de l'ancre des « dieux » ? Quel lieu terrible, brûlant et fou côtoie notre théâtre ? Quelles attaches, quelles circulations et passages ? Quelle furia ?

Il est trop tôt pour s'adonner au questionnement sur ce qui reste de nos représentations.

Nous glissons prématurément un aparté, stupéfiés par l'existence de telles associations toutes membranaires ! Poursuivons notre exploration de l'espace mental et poreux du théâtre.

Espaces grecs : de la maison au théâtre, structuration d'un processus membranaire.

Dans cette étude, nous sollicitons la réflexion de Jean-Pierre Vernant sur l'organisation de l'espace chez les Grecs au VI^e et V^e siècle de notre ère¹. J.P.Vernant n'aborde cependant pas l'espace théâtral. Au vu de ses matériaux et de l'étude précédente, c'est bien l'espace théâtral et son articulation aux autres espaces qui est visée ici.

Si nous rejoignons le théâtre grec, nous ne serons pas surpris de retrouver le processus équivalent temple-place, puisqu'il semblerait qu'on situe l'origine du théâtre dans le culte de Dionysos en Attique : on parle de processions autour du temple du dieu et sur la place jouxtant le temple jusqu'à la création d'un lieu séparé et autonome. Paulette Chiron-Bistagne parle du développement du *kômos* (le chœur), chant des gens du village. «Qu'il s'agisse de défilé carnavalesque ou d'un chœur de genre plus sérieux, le *kômos* était à l'origine une manifestation de la vie communautaire de la *kômè* »². Il faut attendre le VI^e siècle pour voir apparaître le premier concours de tragédies et plus tard les théâtres que nous connaissons séparés du temple. En ce lieu spécialisé pour les représentations théâtrales de toute la collectivité, étrangers, esclaves

¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, 1988.

² Paulette Chiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, p. 227-228, Les Belles Lettres, 1976.

et femmes comprises,¹ au centre du chœur, l'autel d'un dieu et au premier rang, au centre, le siège de son officiant : traces vivaces de l'espace religieux et secret du temple. Notons immédiatement, la séparation architecturale et toponymique entre le temple et l'espace de représentation. Mais comment ce lieu « fonctionne-t-il ? À ce stade nous aurions pu, après avoir signalé la coexistence dès la Préhistoire de la « cour » de représentation et d'un espace secret de culte plus ou moins proche, opérer le même cheminement avec la civilisation grecque en notant les évolutions ou différences ou à défaut de relevés archéologiques, étudier le mythe de Dionysos puisque ce dieu est étroitement associé au théâtre². Pour autant ce n'est pas la piste que nous suivrons. Certes nous avons avec l'espace théâtral des Grecs, une autonomisation étonnante et aboutie de la fonction de représentation de la place publique où se donnent à voir, quelles que soient les civilisations, les rituels, comme si l'espace ouvert par le phénomène de la représentation au sein d'un rituel avait fini par être ouvert pour lui-même. Nous pourrions nous interroger sur les conditions de cette autonomisation, mais telle n'est pas la finalité de notre étude. Au vu des matériaux analysés par des anthropologues, nous choisissons d'interroger la « fabrique » de *l'espace mental* grec qui y préside, ce au travers de certains de ses mythes comme des réalisations d'espaces privés ou publics. Il y a quelques risques à procéder ainsi en se limitant à sonder l'espace privé et l'espace du « retour sur soi » de Socrate.

Nous continuons de faire l'hypothèse que le théâtre, à l'instar de tout espace sacré de toute civilisation, s'avère lui aussi, même laïc, un *espace membranaire* c'est-à-dire de porosité au sein d'une frontière entre les dieux, à défaut entre le sentiment du sacré et les vivants, entre ceux-ci et les morts, entre l'inconnaissable et le quotidien routinier, entre l'utopie et la pesanteur des jours, entre le visible et l'invisible, l'acceptable et l'inacceptable, le correct et la démesure, la sauvagerie et la citoyenneté, bref cet espace mental mi-réel, mi-artificiel, espace flottant³ entre le collectif et l'individuel, espace double de *retour sur soi* selon l'expression de Socrate sur laquelle avec Michel Foucault, nous reviendrons.

La cellule de la maison grecque : espace premier ?

¹ J.P.Vernant, *Entre mythe et politique*, chapitre : Œdipe notre contemporain, p.441, Seuil,1996.

² Nous reviendrons bien entendu sur Dionysos, mais à propos du masque, auquel il est associé également, dans le chapitre suivant.

³ Selon le titre si beau du livre de Yoshi Oida : « L'acteur flottant » chez Actes –Sud Papiers, 1998

A priori, rien ne devait nous amener sur le terrain du couple Hestia-Hermès traité par J.P Vernant dans son étude¹ de l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs, comme nous le présente également Marc Augé². Il nous semble pourtant que cette déesse qui préside aux destinées de la maison familiale, vierge, mais toujours présentée avec Hermès, va nous permettre de comprendre comment les Grecs constituent une « membranité », une dialectique spatiale membranaire que l'on retrouvera à l'œuvre dans l'espace public et dans ce double de l'*agora* qu'est le théâtre mieux que ne saurait le faire l'étude du mythe de Dionysos. Hypothèse hasardeuse, paradoxale pour le moins, hypothèse pertinente ? Bien sûr, les Grecs n'avaient nulle idée de toutes ces relations pas plus que nous ne nous interrogeons sur les pseudo évidences de nos modes de vie hormis quelques rares explorateurs.

Que disent donc les Grecs à propos de leur maison ? Une divinité la protège : Hestia. Elle apparaît comme le centre du foyer³, elle, la déesse vierge, alors que la femme qui y habite est une étrangère arrachée à son foyer pour rejoindre l'homme fixé à sa maison, à ses biens. La combinaison est amusante et complexe. L'Homme-centre autour duquel se développent règles, lois, rites, mythes, est un centre autour du centre- femme- Hestia-vierge dans cette maison habitacle d'où la femme mariée est priée de ne point sortir ! La femme, par nature étrangère, mobile lors de son unique acte de mariage, redevient fixe autour de l'invariance d'Hestia, permettant à l'homme de sortir à tout instant, pour affronter l'inconnu, l'adversité, le risque de mort dans la guerre, mais aussi pour nouer des liens et nombre d'activités sociales. Dans la cellule-maison grecque, le noyau est constitué par le couple Hestia-vierge et Femme-Mère. Ce centre de reproduction au cœur de l'espace du lignage, entièrement dévolu à l'Homme comme double du noyau véritable, paradoxalement extérieur à l'homme, devient par le labour (*arotos*) ce champ⁴ à lui, altérité fixée par le laboureur (*arathèr*) et fixée doublement sur un deuxième plan par l'épouse et par Hestia. La femme n'amène pas l'homme sur ses terres, mais devient elle-même, en tant que sillon (*aroura*), le champ de l'homme. Même avec ses terres,

¹ J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, chap 3, organisation de l'espace, Édition La découverte, 1988.

² Op, cit, p.112.

³ *Ibidem.*, p.157 : « Mais Hestia ne constitue pas seulement le centre de l'espace domestique. Fixé au sol, le foyer circulaire est comme le nombril qui enracine la maison dans la terre... gage de fixité, immutabilité, de permanence... Point fixe, centre à partir duquel l'espace humain s'oriente et s'organise. Hestia, pour les poètes et philosophes, pourra s'identifier avec la terre immobile au centre du cosmos ».

⁴ *Ibidem.*, p.171-172 dont la note 67 montre la prégnance d'une perception des accordsailles. Ce terme de *labour du champ virginal* se retrouve chez Eschyle (Sept contre Thèbe), Sophocle (Edipe-Roi, Antigone), Euripide (Oreste, Médée, Ion)

appropriées en vertu des épousailles, bien que restant de par sa nature de femme et par contre coup une extériorité dans l'intériorité, comme si le noyau de la cellule restait fondamentalement affaire d'homme, la femme, altérité nécessaire, reste une altérité obligée, subie au seul bénéfice du noyau familial et viril. Le couple Hermès-Hestia se justifie pleinement dans la mesure où il recouvre cette réalité. Hermès associé curieusement à Hestia¹ est « lui aussi lié à l'habitat des hommes et plus généralement à l'étendue terrestre... Hermès est un dieu proche qui hante ce monde-ci ».² Familier des hommes, salué comme tel, il en est le messager, le mouvant, le changeant et le passage par excellence, résidant non au centre de la maison, mais à sa porte comme à celle des villes, les protégeant des agressions alors qu'il est voleur lui-même. On le trouve sur les tombeaux, ces « portes qui ouvrent l'accès du monde infernal³ », il préside aux lieux d'échange et de commerce, « il mène la ronde des Charites, introduit tour à tour les saisons, fait passer de la veille au sommeil, du sommeil à la veille, de la vie à la mort, d'un monde à l'autre. Il est le lien⁴... » par excellence.

Le couple Hestia/mère-épouse a paradoxalement, alors que la comparaison devrait revenir au couple Hestia-Mère-épouse/Hermès-époux-chef de famille, quelque chose de la bipolarité Hestia-Hermès sans aucunement s'y référer explicitement, peut-être à l'insu des Grecs eux-mêmes... femme épouse et mère qui se tient sur le « seuil » de la Maison, toujours en lisière de la lignée de l'homme grec. N'est-elle pas une pièce rapportée ? Elle est celle qui fait passer la lignée du maître de maison de la mort possible, par extinction, à la vie. En elle se fait toute circulation, monnaie d'échange elle-même entre les groupes familiaux ; elle préside aux échanges entre sexes et dans le clan familial élargi aux amis. Tout se passe comme si la réalité de la femme devenue épouse et mère travaillait l'imaginaire des hommes obligés de déployer un arsenal symbolique pour l'évacuer ou la cantonner⁵. Le mythe parle plusieurs fois : la première fois, il dit ce qu'il dit, la deuxième il dit une structuration de la pensée, mais dans cette élaboration, il dit aussi ce qu'il évacue, occulte ou ne peut dire. Nous devons, dans ce déplacement des polarités, et ajoutons que cela est tout à fait ainsi dans le passage membranaire⁶ faire attention bien

¹ *Ibidem.*, p.155 : Phidias sur la base de la statue de Zeus, à Olympie a sculpté les douze divinités, dont Hermès-Hestia.

² *Ibidem.*, p.157.

³ *Ibidem.*, p.158

⁴ *Ibidem.*, p.158

⁵ Les Grecs ne vont-ils pas jusqu'à dire que l'enfant vient du mâle, la femme n'étant qu'un réceptacle passif ?

⁶ Voir dans notre partie de Biologie moléculaire, le chapitre sur la membrane.

moins à leur invariance qu'à leur versatilité, leur réversibilité et leur mouvance au gré des événements ou des réalités toujours fluides, imprévisibles quoique l'on fasse. C'est du reste ce que fait Jean-Pierre Vernant en terminant l'analyse d'Hestia¹ : « Encore faut-il indiquer, avant d'abandonner Hestia, que la polarité, marquant sur tous les plans les rapports de la déesse avec Hermès, est un trait si fondamental de cette pensée archaïque qu'on la retrouve à l'intérieur même de la divinité du foyer, comme si nécessairement une part d'Hestia appartenait déjà à Hermès... Pour le groupe domestique, le centre que patronne Hestia représente bien ce point du sol qui permet de stabiliser l'étendue terrestre, de la délimiter, de s'y fixer ; mais il représente aussi et solidairement, le lieu de passage par excellence, la voie à travers laquelle s'effectue la circulation entre niveaux cosmiques, séparés et isolés. »

De sorte que nous pourrions dire que le couple Hestia-Hermès représente, au-delà de ses fonctions propres, à nous qui sommes si loin de cette Grèce, un archétype de polarités, comme explicité plus nettement puisque l'une est le dedans, ce qui constitue la partie fixe, le repli du groupe sur le foyer, le clos de la famille et l'autre, le contact, le mouvement, le dehors, l'ouverture. Il n'empêche que cet archétype, pour traduit, voire simplifié qu'il soit dans une double figuration mythologique sous le visage d'Hermès et Hestia, court littéralement sous tous les aspects de la vie comme débordant les assignations des peuples dans leur travail de déchiffrement du vivant. Comment contraindre la femme à n'être qu'une Hestia ? Le couple de la dialectique membranaire et son foisonnement de procédures, d'inventions et d'adaptations toujours renouvelées, envahissent littéralement le monde vivant au point que la femme-épouse-mère résiste difficilement à une telle assignation, à une telle enclosure. L'espace mental, surtout s'il est issu du mental des seuls hommes, semble toujours en retard sur la vie. L'espace de la maison autour d'Hestia, même clos, centré, porte contradictoirement par le biais du repas et de l'amour, des circulations, des passages propres à la Figure d'Hermès. Chaque polarité semble porter une marque de son opposée. Il y a de l'Hermès chez Hestia et réciproquement. Dans l'expérience de la spatialité que font les Grecs, où bien sûr ces diverses composantes ne sont pas dégagées comme des notions abstraites², on trouvera un Hermès mobilisant l'espace domestique avec une série d'activités concernant l'aménagement du sol, son organisation, mais aussi une mobilisation des marques

¹ *Ibidem.*, p.198-201.

² *Ibidem.*, p.139

d'Hestia. Si celle-ci « doit enraciner la maison humaine dans la terre... lui conférer son centre, sa permanence, sa délimitation » elle n'en comporte pas moins des marques d'Hermès, marques de passage repérables avec le monde d'en bas au travers de l'autel-foyer fixe : « Dans un fragment du *Phaéton*, Euripide peut identifier Hestia avec la fille de Déméter, cette Coré qui, tantôt régnant aux côtés d'Hadès, tantôt vivant au milieu des hommes, a pour rôle d'établir la communication et le passage entre deux mondes que sépare une infranchissable barrière¹ ».

Il en est de même pour notre repas et tout ce qui tourne autour, « lieu » précisément de hautes circulations qui n'est pas sans parenté avec la représentation donnée en public au théâtre ou dans les stades.

Hestia, Figure centripète, rassemble en l'*oikos* (l'intérieur) ce qui est dilué, pour en établir les liens, les affermir, les solidifier dans l'acte de thésaurisation à partir des biens amassés ou conquis par l'époux, biens que l'épouse (elle-même telle un bien-fond) tient serrés dans la partie la plus secrète de la maison, le lieu de l'épouse. La femme est donc celle qui recentre ce qui est épars, éparpillé, pour le transformer, notamment par le repas, acte de manducation commune par excellence. Hestia possède les vertus de l'eau ; elle lie le disparate, fait passer l'extérieur à l'intérieur. Bien que tenue pour quantité négligeable, perçue du seul point de vue de l'homme, la femme, telles les forces faibles², devient un liant d'une redoutable efficacité. L'*oikos*, lieu fermé, clos, s'avère paradoxalement cavité de cuisson et de haute circulation, lieu de la métamorphose³ : ce lieu féminin⁴ circulaire, sommé de fabriquer du masculin, en dépit de cet enfermement dans la figure du Même, lie des altérités : hommes/femmes, famille/ étrangers⁵ ; il redonne par les aliments une énergie pour affronter l'adversité, ce qui est extérieur, autre, voire totalement autre comme la mort. Au reste le foyer de forme ronde, évoque le

¹ *Ibidem.*, p.198-9 pour les deux citations.

² Voir le chapitre sur l'eau.

³-3 Thème du four et de la métamorphose que nous retrouvons quelques siècles plus tard sous la plume de Thomas Bernhard dans son roman *La Plâtrière* traduit chez Gallimard, 1974. Le metteur en scène polonais Krystian Lupa en a tiré une pièce : *Kalwerk*, donnée à Strasbourg en mai 2004 au TNS. Au centre du dispositif, nous dit l'auteur : le four de la plâtrière abandonné où vivront Konrad, l'écrivain qui n'écrit pas mais a tout dans sa tête et son épouse handicapée, clouée non au centre de la demeure familiale, mais au lit ou au fauteuil roulant et au service des expériences de son mari. Comme Clytemnestre, Médée, la femme de Konrad est celle qui vole l'enfant du mâle, le territoire du mâle, devenu ici le grand œuvre de Konrad. Elle lui apparaît en rêve, brûlant ses toutes premières notes écrites. C'est la figure inversée d'Hestia protectrice. La métamorphose n'a pas lieu, le four à pain est éteint depuis les atrocités nazies (dont T.Bernhard n'a eu de cesse de dénoncer le poison et la complicité de son pays pour ce régime abominable) comme stérilisé à jamais dans un usage atroce, ravageant des siècles de symbolisme de transformation, de cuisson. L'auteur fictif du personnage de Konrad qui se nourrit, comme tout écrivain, consciemment ou inconsciemment de ces racines séculaires, en est lui-même atteint, gangrené, au point de ne pouvoir en sortir une ligne. Éradication à rebours de pans entiers du passé qui nous portent sans que nous y songions comme les radiés de l'uranium, sans même nous apercevoir de l'invisible ravage.

⁵ J.P. Vernant note que la relation à l'étranger est du ressort d'Hestia, *ibidem.*, p. 174.

ventre de la femme, source de vie et « allumer le feu qui s'enflamme sur le foyer signifie un engendrement d'enfant ; car le foyer et le four sont semblables à la femme... en eux le feu prédit que la femme sera enceinte¹ ». Ces mêmes nourritures cuites sur le foyer « où l'on commence par verser une libation de vin doux comme miel² » en l'honneur de la déesse, créent « entre les convives une solidarité religieuse... une identité d'être... les commensaux [y] deviennent comme des frères, comme s'ils étaient consanguins ». On dit d'eux qu'ils sont des *omokapoi* : ceux qui mangent à la même table ou des *omokapnoi* : ceux qui respirent la même fumée³, image extraordinaire dont on mesure toute la richesse. On y partage pas que des matières comestibles, des liquides, mais aussi des paroles qui partent en fumée, qui sont aussi impalpables que de la fumée qui évoque les songes, les fables, l'entre-deux en raison de l'obscurcissement partiel qu'elle provoque. Le repas permet l'assimilation de l'étranger sans famille au cercle clos du foyer ou de l'hôte venu d'une autre famille. Le repas devient alors le lieu de l'échange et du commerce entre cellules familiales, entre clans, lignés. Des relations nouvelles, des fusions s'y cuisent, s'y réconcilient au besoin. Quelque chose de l'ordre du même coule de bouche en bouche d'où le cercle de la maison comme du foyer, alors qu'Hermès est dit le quadrangulaire : tétragonos⁴. Ce n'est pas seulement l'aliment extérieur qui est intériorisé physiologiquement, c'est l'altérité même qui, ici, s'intériorise autour de la déesse et de son foyer de cuisson où s'active la femme-épouse-mère. Nous avons bien là, en l'espace clos, l'aménagement d'un espace de passage sous la maîtrise de la femme-épouse-mère. Ici l'homme extérieur se fait et s'associe pour se refaire et s'ouvrir de nouveau. On pourrait alors parler, s'agissant de la cellule familiale, de clôture d'ouverture. Clôture puisque Hestia veille à l'incommunicabilité entre cellules familiales, pureté du sang, lignage, et ouverture par l'accueil de l'hôte, accueil des biens, de l'épouse, des nourritures, ouverture de l'enracinement par la ligature réaffirmée avec les générations passées par le biais du terme *omphalos*⁵ désignant le siège d'Hestia mais aussi l'ombilic, la racine du ventre, la représentation des parents aussi longtemps qu'ils sont en vie ; ouverture encore par la cuisson, métamorphose autant que circulation du repas et

¹ Citation d'un texte d'Artémidore I,43 , p.180 et sa note 95.

² *Ibidem.*, p. 173.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*,p.180, note 96 : Héraclite : *Allégorie d'Homère*, 72,6.

⁵ *Ibidem.*,p. 179-180. J.P. Vernant cite les travaux de Marie Delcourt sur cette question, *L'oracle de Delphes*, Paris, 1955.

de la sexualité. Comme en biologie, il s'agit d'une ouverture bien définie, pas d'un chaos engendré par un « tout porte ouverte » comme d'avant la création de la membrane !

Les Grecs organisaient chaque année le rituel de la faim, selon un texte de Plutarque¹ : en chaque foyer au même moment ainsi qu'au Foyer Commun de la Ville, on procédait au rite d'expulsion de la faim en battant un esclave et en le jetant dehors. « Dehors la faim », criait-on, « dedans, Richesse et Santé ». L'espace privé (Hestia), lieu de rétention et de thésaurisation, se trouve associé à l'espace extérieur comme espace contraire, espace d'insécurité, de faim, de pauvreté. Cette polarité se vit doublement, puisqu'elle est transposée par le biais du rituel simultané du Foyer Commun, à un espace public. Cet espace, sorte d'espace privé-commun, lieu clos à la dimension de la communauté qu'on trouve dans nombre d'autres sociétés de par le monde et en même temps lieu extérieur au foyer familial, se trouve face au champ dit « champ de la faim », une terre sauvage laissée en friche, sur laquelle nul, sous peine de famine, ne saurait, dit-on, porter la main. Ce champ commun à toutes les villes, possède lui aussi son double au pied de l'Acropole d'Athènes, consacré lui, à l'union du peuple athénien. Ce champ de la fécondité, de l'union, était labouré dans un rituel au nom de la cité, « le prêtre maudissait celui ou ceux qui refusaient de partager l'eau et le feu (ressortissant de l'espace d'Hestia) et ceux qui n'indiquaient pas la route aux égarés (espace d'Hermès) ». Avec ce champ du labour se lit le pendant de cet autre champ qu'est la nouvelle épouse, terre sauvage devenant champ de l'union de la famille que laboure le chef de famille selon le vocabulaire employé par les Grecs.

Notons encore, puisque nous parlons du Foyer Commun, combien celui-ci double la cellule familiale, car c'est Hestia qui préside à sa destinée. Ronde également sa forme : rotonde « seul exemplaire grec d'une architecture religieuse de forme circulaire² ». Ce Foyer commun, « l'Hestia de Cité » est devenue centre de l'État et symbole de l'unité des citoyens³. Ce Foyer Commun n'est pas une maison privée de plus, mais « sa fonction est de représenter tous les foyers sans s'identifier à aucun⁴ ». C'est de lui que l'*archonte*⁵ tient sa dignité. Hestia s'avère une figure double à la jonction là aussi de deux domaines, deux espaces bien distincts : puisqu'aussi bien elle est celle qui concentre et délimite les biens

¹ *Ibidem.*, p.195, et sa note 158.

² *Ibidem.*, Id,p.181.

³ *Ibidem.*, p.187.

⁴ *Ibidem.*, p.237.

⁵ Magistrat

patrimoniaux privés et celle qui assume le rôle d'intendante des biens publics dans ce Foyer Commun. Ce faisant, les Grecs opèrent mentalement un changement d'échelle, passant d'une juxtaposition d'éléments privés à la transposition de la cellule de base en cellule globale : la cité. Insensiblement nous passons d'un domaine restreint et privé à un domaine public commun qui n'est que l'extrapolation du premier. Ce processus mental ne sera pas sans incidence sur la formation de l'espace théâtral.

Cette bi-polarité constante, y compris comme nous l'avons vu, à l'intérieur de chaque pôle, montre le caractère profondément membranaire du système religieux grec¹. D'un côté, nous avons en effet la protection, et cela se vérifiera avec une autre divinité comme Artémis que nous évoquerons plus tard dans le chapitre sur l'espace des masques, protection qui permet le développement, la thésaurisation, la gloire de chaque famille, le secret et le particularisme de chacune d'entre elle, et de l'autre côté nous avons la prise en compte de l'extériorité par l'adjonction d'une divinité à la polarité inverse. Cette bipolarisation justifie la présence de l'élément étranger qu'est la femme pour les Grecs à l'intérieur du cercle privé et l'ouverture que représente la Maison commune dans le champ du privé, un côté public du privé, un privé commun² (la cité) et enfin le rituel du champ. Ce que nous pouvons observer également au passage, dans ce jeu de polarités, c'est le glissement d'une simple extériorité ou polarité contraire à une institutionnalisation de cette polarité de sorte que l'espace extérieur cesse d'être un no man's land ; il devient un espace architecturé, socialisé faisant le pendant à l'espace privé. À la cellule de base « s'oppose » le corps global de la cité de plus en plus complexe et de plus en plus important. Autre observation : le mouvement constant de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa. Attention, la remarque vaut pour l'espace théâtral grec, le mouvement s'origine au centre. C'est Hestia, divinité au centre, qui permet d'affronter l'extériorité. Elle est à la fois un centre de ressourcement pour le guerrier, un centre nourricier alimentaire et financier, bref elle permet de structurer la lignée et l'extérieur auquel elle est reliée par le dieu Hermès tel un noyau autour duquel tourne et se déploie toute l'activité familiale et

¹ Jean-Pierre Vernant s'en fait du reste l'écho dans un ouvrage écrit vingt ans plus tard : *Entre mythe et politique*, Seuil, 1996 à propos de la contradiction apparente de la Figure de Dionysos dans le système religieux grec : « Il faut s'entendre sur ce qu'est la pensée rationnelle en Grèce. Il y a un problème historique d'interprétation des textes. La pensée rationnelle grecque est différente de la nôtre. Le dionysisme ne représente pas du tout un élément extérieur, marginalisé dans la civilisation grecque. C'est au contraire un élément central, mais qui de l'intérieur du système, va dans une direction différente. Je crois qu'il n'existe pas de civilisation qui soit parfaitement cohérente, dont la logique soit à une seule dimension. Oui le dionysisme prend le contre-pied de certaines choses, mais cela fait partie du système (souligné par nous). Les ménades ne représentent pas une anomie, un phénomène aberrant ; elles constituent un élément fondamental de la représentation classique de la femme. Et l'homme est inconcevable sans cette tangente qui part dans une autre direction » p.426.

² Op. cit., p.211.

publique de la cité. L'exemple de la cité achaienne de Pharos près de Patrai, donné par J.P.Vernant¹, va tout de suite nous éclairer, tant il est significatif et probant.

Il s'agit d'un rituel divinatoire. Au milieu d'une vaste agora se tient un Hermès barbu, en pierre. Face à lui, le Foyer (Hestia) : autel et lampes de bronze. Je résume ce dont il est question. « La procédure oraculaire est la suivante : le consultant pénètre à la tombée du soir, dans l'agora... il s'en vient d'abord au Foyer. Il y brûle de l'encens, il emplît les lampes d'huile, il les allume. Il dépose sur l'autel d'Hestia une monnaie du pays... puis alors seulement se tourne vers Hermès et » lui glisse à l'oreille sa question, « se bouche les oreilles avec ses mains et dans cette position, se met en marche pour sortir de la place² ». Dehors, il retire ses mains ; la première voix qu'il entend en chemin constitue la réponse du dieu. J.P.Vernant interprète ainsi (je cite complètement pour éviter tout malentendu) :

« L'agora se présente ici comme un espace circonscrit et centré, placé sous le double patronage d'Hermès *agoraios* et d'Hestia. C'est devant Hestia qu'au centre de la place le consultant, venu du dehors, commence par s'arrêter. C'est par le contact avec le foyer, en y brûlant l'encens, en allumant les lampes tout autour de la déesse, que l'étranger se pénètre des vertus religieuses requises pour interroger l'oracle du lieu. C'est à Hestia enfin qu'il acquitte le prix de sa consultation parce que c'est elle qui représente, dans le couple divin, la puissance de permanence et de thésaurisation. Le mode de consultation de l'oracle souligne au contraire l'aspect mobile d'Hermès. La réponse du dieu se dévoile : 1. À travers le mouvement même du consultant qui doit se remettre en marche pour la connaître, 2. Au moment où quittant l'enclos de l'agora il aborde l'espace extérieur, 3. Dans le fait d'attraper au vol une voix — cette *phôné* mobile, légère, insaisissable — la voix du premier venu que le hasard lui fait croiser sur son chemin, 4. Dans la distance que l'oracle établit entre la question, posée au centre de l'agora, comme est déposée au centre, pour y demeurer à jamais, le prix de la consultation, et la réponse que le dieu fait connaître au dehors, dans un autre espace que celui où sa propre image est érigée³ ».

Nous retrouvons le centre, analogue au foyer d'Hestia en la demeure privée. Ce centre, efficace, est lieu de recentrement de la personne sur les divinités et ses vertus, lieu où l'impétrant se quitte pour suspendre ses activités et s'imprégner de celles des divinités. Encore convient-il de nourrir le feu et, faute d'y brûler soi-même, de verser l'huile, allumer les lampes comme on allumerait des bougies devant d'autres divinités

¹ Op. cit., p.196 et suivantes : Pausanias VII.22.1sq.

² *Ibidem.*, p. 197.

³ *Ibidem.*

aujourd'hui, verser son obole. Processus d'échange. Le foyer réactivé, la cellule – agora peut opérer son processus métabolico-divinatoire :

- une entrée dans la cellule Hestia-Hermès, à la nuit tombante (période d'entre-deux),
- un feu central, énergétique d'Hestia-noyau-fixe avec dépôt d'huile et d'obole,
- un dépôt second et secret à l'élément Hermès,
- une sortie de la cellule, tout sens auditif éteint,
- un éveil des sens en alerte dans l'imprévisible du hors cellule divine,
- la perception et réception de la première voix entendue en cheminant dans cet espace second, externe, comme voix du dieu, soit comme voix interne dans l'externe.

Tout se passe comme si le visiteur, nourri de tout le processus cellulaire Hestia-Hermès, pouvait voir et lire la parole imprévisible, anodine à l'extérieur. Il ne s'agit pas d'une parole du dieu dans l'espace cellulaire, ni d'une parole du dieu arrivée dans l'espace externe, mais d'une parole externe, hasardeuse, on pourrait la qualifier de quotidienne, banale, mais parce qu'incluse dans un processus membranaire fait sens, s'en trouve lumineuse pour l'auditeur mis en alerte par une transformation interne due à son passage actif au sein de la cellule Hestia-Hermès. Par une autre analogie, ce processus évoque l'alchimie de l'artiste qui nous révèle ce que nous ne voyons que comme choses banales, ainsi la chaise de Van Gogh... De même une pièce de théâtre, un film nous permet parfois de pouvoir lire, voir ce que nous voyons tous les jours sans voir, nous permettant à notre tour, ainsi activés, de voir comme de donner à voir.

À ce stade de notre enquête, on peut se demander si l'espace du théâtre, cet autre foyer commun apparenté à Dionysos, ne constitue pas ce double fictionnel de l'ensemble bipolaire constitué de la cour de l'agora où se retrouve le peuple pour débattre des lois que de la politique de la cité et de l'espace privé autour du couple Hestia-Hermès ? Autrement dit, l'espace mental qu'est le théâtre manifesté par une institution et un espace éminemment public, apparaîtrait comme un double fictionnel de l'espace public de l'agora, du champ du labour et de l'espace de la maison commune ; il apparaîtrait conjointement comme double structurel de cet espace dialectique et membranaire qu'est la maisonnée. L'espace privé de la maison n'est-il pas aussi une cuisson et une circulation

de la parole et de la fumée dans la famille élargie aux convives autour du pivot qu'est le foyer, le four et l'activité de l'épouse sous la protection d'Hestia ? Paroles qui circulent entre les générations et entre le dedans et le dehors ? La maison autour du foyer n'est-elle pas depuis toujours le lieu de la *narration*, le lieu où se fondent et se tissent entre les générations, les liens du sang et liens de la cité que ce soit par l'affection, la tradition ou les haines ? De la grotte à la demeure privée, ne continue-t-on pas de peindre des événements, n'essaye-t-on pas de refaire du sens quotidiennement, de reprendre inlassablement parfois jusqu'à la saturation, les faits et gestes des voisins, des rivaux, en la trame des traditions ?

Il y aurait extension d'un archétype servant de matrice. Le théâtre n'est-il pas ce lieu de doubles polarités où vient se ressouder le peuple, où circule un étrange repas entre les convives rassemblés, où l'on expulse, comme au champ de la faim, les démons et les terreurs qui s'abattent sur la cité, où l'on laboure la terre originaire pour s'y ressourcer et y renaître, où l'on intériorise l'inconnaissable du monde, l'énigme du monde, où l'on confronte les certitudes et les interrogations, bref un lieu de haut passage, centré autour du foyer de Dionysos, ce double public et fictionnel d'Hestia : dieu des orgies¹, c'est-à-dire du face-à-face avec le dieu dans l'intimité de la demeure divine ? Dionysos, dieu au masque, que l'on présente comme tel², à qui le théâtre est consacré, ne montre-t-il pas le théâtre comme masque-double des espaces privés des cellules familiales, c'est-à-dire représentation portée au public d'une cuisson comme d'échanges fraternels, intimes, conviviaux ou terribles, mais à la dimension de la cité dans la mesure ou celle-ci est constituée d'hommes ayant une fonction publique et une vie privée avec ses lignages, ses luttes de clans, ses ambitions, ses drames selon une imbrication des deux plans ? Entendons-nous bien, il ne s'agit nullement du double d'une configuration architecturale, circonstanciée, on l'aura compris, mais de la fabrique d'un espace mental structuré dialectiquement et membranairement autour d'un vieil archétype social : la souche familiale avec sa polarité religieuse et mythologique. Le théâtre pourrait être alors, sous ce rapport, ce double champ : celui qui creuse et crie, celui qui féconde et remplit cet espace-passage de polarités opposées, sa fusion circulatoire sous forme de songes, sa manducation et son alchimie d'intériorisation dans la fumée de la fiction partagée publiquement. Sous la Figure double de Dionysos, dieu et homme, homme et

¹ Euripide, *les Bacchantes* : 464-477, Les Belles Lettres, 2002

² J.P.Vernant *Figures, idoles, masques*, chap.VI, Julliard,1990.

femme fascinant Penthée, Hestia et Hermès tout à la fois, l'espace du théâtre rassemble les citoyens pour en faire les commensaux de ses libations, faire circuler la face du dieu dans l'orgie du face à face. Existe-t-il des traces dans le vocabulaire ou ailleurs de cette filiation purement structurelle et anthropologique ? Aux anthropologues de la Grèce antique de chercher à comprendre comment, à partir de l'espace mental quasiment premier du lieu « privé » ou clanique voire de la maison commune, son double public, comment a pu éventuellement s'opérer la production et construction d'un double fictionnel, double n'existant nulle part ailleurs sous la forme que nous lui connaissons, qui n'en serait pas la réplique, mais soit une mutation de celui-ci, c'est-à-dire un saut amenant une nouveauté radicale soit une variation d'ordre fictionnel, c'est à dire ni privé, ni politico-juridique, mais sur un autre plan ; comment l'un pourrait avoir contribué à nourrir l'autre, fourni une matrice seconde de principes de structuration, puisqu'il est dit qu'il existe déjà une première filiation avec le culte de Dionysos ? Autrement dit, pour être plus clair, le théâtre grec ne doit-il sa forme dès le V^e siècle qu'au culte et mythe de Dionysos ou a-t-il reçu à des degrés divers des apports d'autres mythes montrant une certaine porosité des mythes entre eux ou une construction par variations d'un tronc commun ? Cela pose évidemment la question de la construction des différents mythes grecs, leur structuration, leur membranité.

Il est en tout cas passionnant d'observer le glissement d'un espace mental centré sur le lignage à un espace se révélant un double public et commun à tous sous l'égide de la même déesse. Il est non moins intéressant d'observer, dans l'élaboration de l'espace théâtral, comme troisième espace au côté du couple privé-public, comment cet espace venant d'un culte voué à un dieu, quittant l'espace du temple pour une aire extérieure, subit le même genre de glissement vers un espace public et commun à tous, et comment il reçoit des apports probables de la structuration membranaire de l'espace Hestia-Hermès.

Évolution de l'espace mental grec¹

Alors que les Mésopotamiens se livraient à une vision extrêmement comptable du cosmos, calculant la position des astres dont Istar, place jugée déterminante dans les

¹ Se reporter pour tout ce développement aux chapitres : *Géométrie et astronomie sphérique dans la première cosmologie grecque* et sa note, *Structure géométrique et notions politiques dans la cosmologie d'Anaximandre*, p. 202-237, J.P. Vernant, op. cit.

choix majeurs du roi, il en va tout autrement pour les Grecs, bien qu'ils soient entièrement redevables aux Babyloniens de leurs rares connaissances astronomiques. Préside, dans leur rapport au monde, une rationalité leur faisant préférer à toute autre, l'utilisation d'exemples simples pour en comprendre les mécanismes.

Si les Ioniens se figurent au départ la Terre comme un disque plat entouré d'un fleuve circulaire nommé Océan avec le ciel au-dessus comme une calotte et en dessous des racines, nous obtenons « un univers à niveaux¹ » qu'Anaximandre remplacera par la vision d'une terre au cône tronqué, au milieu du cosmos à égale distance de tous les points de la circonférence céleste. Cette rationalité leur fait opter pour des rapports de distance et de position, en bref les Grecs quittent une vision mythologique de l'univers au profit d'une approche géométrique du cosmos. « Nous sommes donc en présence d'une pensée qui se situe sur le plan de la conscience réfléchie, de la réflexion élaborée² ». D'où peut venir une telle mutation ? Selon J.P.Vernant, c'est du politique qu'est née cette élaboration conceptuelle d'où sont issus ces outils d'une pensée. Il n'y a pas seulement un domaine politique, mais une pensée politique dès lors que les citoyens mettent en débat les affaires publiques, ce qui est commun à tous, au lieu, comme la caste des scribes, de ne servir que le roi. L'écriture devient dans cette perspective l'expression de ces débats, de cet art de l'argumentation. Des orateurs s'affrontent, argumentent, égaux devant l'assemblée. Des outils de réflexion s'élaborent, s'affinent. Une autre projection sur le monde est en train de se bâtir. Dès lors que les rapports de force entre tribus ou lignage évoluent au gré des événements économiques et politiques, l'espace mental des Grecs devient moins la transposition d'un espace réel complexe dans une sorte de double des dieux ou des esprits des forces naturelles avec ce que cela suppose de « concrétions » architecturales et sociales en retour, qu'une transposition *problématique*, c'est-à-dire essentiellement sujette à débat tant sur ses rapports aux dieux qu'aux racines de l'histoire des cités grecques. Autour d'Hestia *koiné*, centre civique de la cité, foyer commun, rayonnent, disposés à égalité du centre, les *isoi*, les égaux (*omoiones*) selon l'idéal de Clisthène au VI^e siècle avant notre ère. « Si la cosmologie a pu se libérer de la religion, si le savoir concernant la nature s'est désacralisé, c'est parce que dans le même temps, la vie sociale s'est elle-même rationalisée, que l'administration de la cité

¹ Op. cit., p.206.

² *Ibidem.*, p.207.

était devenue une activité pour la plus grande part profane¹ ». Curieusement, cette conceptualisation de la vie sociale s'est pensée en termes de spatialité, de sphéricité, avec un centre où « chacun se trouve l'égal de l'autre, où personne n'est soumis à personne² ». Cette approche sociale spatiale va donner lieu à une architecture urbaine montrant chez un Hippodamos de Milet, un siècle après Anaximandre, une nette volonté de rationaliser l'espace urbain. Que ce soit du politique ou de l'astronomie, J.P.Vernant observe dans les deux cas « une même orientation géométrique, un schéma spatial analogue, où le centre et la circularité se trouvent valorisés en tant qu'ils fondent, entre les divers éléments aux prises dans le cosmos naturel ou humain, des relations de caractère symétrique, réversible, égalitaire³ ». Le centre Hestia, dont nous avons parlé plus haut, « n'a plus fonction de différencier les maisons, ni d'établir le contact entre les niveaux cosmiques ; il exprime maintenant la symétrie de toutes les relations, qui, au sein de la cité, unissent les citoyens égaux⁴ ».

C'est dans ce décentrement et cette élaboration conceptuelle que va naître et évoluer l'espace public, pour ainsi dire urbanistique, grec. « La cité se projette selon un schéma spatial », déplaçant le centre-Hestia du religieux au politique. A la différence de ce que nous avons cru observer en d'autres sociétés, l'espace du théâtre pourrait être autre chose qu'une simple mise en public de rituels du temple de Dionysos où dominerait une caste de prêtres. Il serait l'effet de cette pensée politique. Sous Clisthène, nous assisterons au vote annuel du corps des prêtres devenant une prêtrise civique⁵.

Au terme de cette succincte synthèse, il nous est donné de comprendre comment un élément extérieur, qu'il soit politique ou de géométrie, modifie profondément la perception et conception de l'espace ritualisé, de l'espace privé dominé par le couple Hestia-Hermès. La cellule mythologique d'Hestia est comme retravaillée par ces éléments externes. L'espace théâtral n'échappera pas à la déprise d'une approche ordinairement purement religieuse. Son architecture circulaire témoigne de la prégnance de cette vision toute de géométrie sphérique et égalitaire, corroborée en outre par l'ouverture du théâtre à toutes les couches sociales.

¹ *Ibidem.*, p.210.

² *Ibidem.*, p.211.

³ *Ibidem.*, cit., p.246.

⁴ *Ibidem.*, p.215.

⁵ *Ibidem.*, p.242.

Dans cet espace devenu lui aussi commun, puisque, rappelons-le, durant les fêtes de Dionysos (les Grandes Dionysies duraient trois jours) femmes, esclaves, pauvres, étrangers, citoyens venaient assister aux spectacles, la cité, dans ses composantes privées et dans son activité politique, dans ses débats des affaires communes, de la façon que l'on sait, « se fait théâtre ¹ » selon le mot de J.P.Vernant. « La tragédie grecque est la face théâtrale que la cité prend pour s'exprimer devant les citoyens ² » et au-delà. Non seulement, nous avons une sortie de l'emprise d'une caste de prêtres, comme si le culte de Dionysos devenait civique, c'est-à-dire l'affaire de tous, mais nous avons comme une double prise en compte : prise en charge de certains aspects mis en œuvre dans l'espace privé comme la cuisson, la circulation de la parole, des biens, des victuailles, et prise en charge du débat public dans un espace autre, de nature fictionnelle. C'est dans l'espace spécifique de la fiction, mais donné à tous comme une Maison commune seconde, que se rejouent sur un autre plan les affaires de la cité. Cet espace, circulaire lui aussi, centré sur l'autel de Dionysos, est ce lieu de presque égaux, ne fut-ce que durant le temps du spectacle, où tous, à égale distance de Dionysos et du chœur qui le représente, se redisent, hors du judiciaire et du langage politique, ce qu'ils vivent, d'où ils viennent, bref cherchent ensemble à se voir et à se comprendre. Quelle est la nature de cet espace fictionnel, comment fonctionne ce double mental de l'espace religieux d'un côté, politique de l'autre. De quelle cuisson s'agit-il, quelle circulation s'opère là ?

S'il y a retour collectif sur la vie de la collectivité, J.P.Vernant prend soin de nous avertir qu'il ne s'agit en rien pour autant d'aborder les problèmes contemporains. Un dramaturge illustrant par une tragédie la chute de Milet se vit infliger une lourde amende en dépit du bouleversement des spectateurs³. Dès lors, ce retour que constitue la fiction partagée devient retour différé, comme biaisé par un discours plus général et surtout par l'emprise du passé, un passé qu'on veut se fabriquer, un passé qui pose problème, « continue à faire problème... la cité essaie alors d'élaborer ce qu'on pourrait appeler la mentalité nouvelle : la pensée politique et civique. Et pour l'élaborer, il faut la

¹ J.P.Vernant, *Entre mythe et politique*, p. 441, chap, *Œdipe notre contemporain*, Seuil, 1996.

² *Ibidem.*, p.442.

³ *Ibidem.*, p. 443.

confronter avec ce dont elle est sortie et ce qu'elle rejette¹ ». L'espace théâtral, au V^e siècle avant notre ère, devient ce lieu où cette construction nouvelle se fait en se confrontant à un passé légendaire, connu de tous, d'où la cité sort « comme d'un ventre maternel ». C'est une mise en regard de deux images mentales : une image légendaire et celle confuse, brouillée, du temps contemporain qu'on cherche à élucider. Nous nous trouvons en présence d'une série de doubles polarités : passé/présent, légendes/réalité, hommes/dieux, héros/citoyens, idéal/quotidien, comme un intérieur et un extérieur où l'espace théâtral jouerait le rôle de membrane, de passeur : cavité ouverte comme une agora dont il est un analogon, cavité membranaire par laquelle la cité-cellule interroge, met en présence et convoque des éléments extérieurs parce que passés, devenus impalpables telles des ombres.

Sur le fronton de scène, comme un espace tangent interrompant la circularité du lieu, viennent s'inscrire les fresques des légendes énigmatiques ou problématiques du passé. Nous rentrons dans une zone d'indétermination, parce qu'au théâtre, par l'expérimentation de la fable, de son masque, du jeu dialectique des polarités, s'ouvrent des espaces inconnus face à des espaces connus qui sont mis en suspension devant tous. J.P.Vernant parle précisément, à propos de la tragédie de « carrefour de la décision² ». C'est à ce carrefour, en ce lieu membranaire, qu'est convoquée la Figure de l'Homme avec Oedipe « le roi et le savant » comme le monstre, « la pourriture innommable³ ». Sous la fable d'un héros lointain pointe l'énigme toujours d'actualité de l'homme ordinaire comme de l'homme cultivé, capables l'un comme l'autre, des pires monstruosité⁴. « L'homme ne peut pas être défini, l'homme n'est pas une essence, l'homme est un monstre, une énigme qui n'a pas de réponse⁵ ». Cet homme problématique, double, imprévisible, disparaît dans l'espace philosophique de Platon et d'Aristote où la connaissance nous égale aux dieux. L'homme méprisable est abandonné au *vulgum pecus*⁶. Les Églises occidentales opéreront cette même alchimie de purification et de négation, tandis que la confrontation née de l'espace double du théâtre grec

¹ *Ibidem.*, p. 444-445

² *Ibidem.*, p.447.

³ *Ibidem.*, p.458.

⁴ Les exemples de violence perpétrée soit par des hommes ordinaires comme en Algérie, ou en Pologne sur des personnes de religion juive durant la dernière guerre mondiale (cf Christopher R. Browning, *Des hommes ordinaires*, Les Belles Lettres, 1994, 1992 pour l'édition originale) soit par des personnages de haut rang comme nombre de dignitaires nazis, abondent.

⁵ *Ibidem.*, p. 458-459.

⁶ *Ibidem.*, p. 459.

persistera jusqu'à nos jours en dépit de son confinement, de son rejet de la sphère éducative, comme en France encore aujourd'hui¹.

Que signifie dans ce questionnement collectif d'une incroyable invention, d'une incroyable vitalité, le lien avec le dieu Dionysos ? Un concours, un autel au centre du théâtre, un prêtre font ouvertement référence au dieu. Pur lien formel, survivance de culte passé ? Et pourquoi Dionysos plutôt qu'Hestia-Hermès ?

Le culte n'est pas individuel. Marc Augé le fera remarquer : « Les dieux n'ont pas de rapports directs et personnels avec leurs fidèles² ». Dionysos précisément est un dieu qui se veut le dieu de la cité, présent au cœur de la cité et pas du tout le dieu d'une caste de gens raffinés ou de notables³, ou d'hommes à l'exclusion des femmes, voire d'une secte mystique. C'est toute la cité qu'il convoque :

« Il exige de figurer à part entière au rang des divinités de la communauté civique. Son ambition est de voir son culte... officiellement reconnu et unanimement pratiqué. C'est la *polis* qui doit être, comme telle, initiée... Il exige la reconnaissance officielle par la cité d'une religion qui d'une certaine façon échappe à la cité et la dépasse. Il entend placer au cœur, au centre de la vie publique des pratiques qui comportent, de façon ouverte ou sous une forme allusive, des aspects d'excentricité.

La tragédie des *Bacchantes* montre les dangers d'un repli de la cité sur ses propres frontières. Si l'univers du Même n'accepte pas d'intégrer à soi cet élément d'altérité que tout groupe, tout être humain porte en lui, sans le savoir, comme Penthée refuse de reconnaître cette part mystérieuse, féminine, dionysiaque qui l'attire et le fascine jusque dans l'horreur qu'elle est censée lui inspirer, alors le stable, le régulier, l'identique bascule et s'effondre : c'est l'Autre dans sa forme hideuse, l'altérité absolue, le retour au chaos qui apparaît comme la vérité sinistre, la face authentique et terrifiante du Même. La seule solution c'est que, par la transe contrôlée, le *thiasos* officialisé, promu institution publique, pour les femmes, — par la joie du *cômos*, du vin, du déguisement, de la fête pour les hommes, — l'Autre devienne une des dimensions de la vie collective et de l'existence quotidienne de chacun. L'irruption

¹ Que ce soit en maternelle, en primaire ou au collège puis au lycée, autant il existe depuis longtemps un enseignement de la musique, des arts plastiques et du sport, autant le théâtre reste officiellement absent des cours ordinaires et n'apparaît que depuis peu de façon extraordinaire ou en des classes spécialisées. Par ailleurs dans les conservatoires, hauts lieux de l'enseignement artistique Français avec les Écoles des Beaux Arts, le théâtre qui y est rattaché, n'est représenté, même dans un Conservatoire National de Région, que par un seul professeur le plus souvent, pour 80 à 90 professeurs de musique, alors qu'il s'agit d'une discipline collective !

² Marc Augé, *Génie du paganisme*, p.112, Gallimard, 1982.

³ Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, chap VI, p. 238,239, Conférences essais et leçons du Collège de France, Julliard, 1990 : « Le statut religieux que revendique Dionysos n'est pas celui d'une divinité marginale, excentrique, dont le culte serait réservé à une confrérie de sectaires, conscients et contents de leur différence, marqués pour eux-mêmes et aux yeux de tous par leur altérité face à la religion commune. »

victorieuse de Dionysos signifie que l'altérité s'installe, avec tous les honneurs, au centre du dispositif social¹ ».

Ainsi, l'espace de Dionysos s'avère être le lieu où la cité tout entière allant à la rencontre des ombres d'un passé mythique s'interroge et loin de toute codification juridique, affronte l'altérité, l'ailleurs de soi-même et de sa lignée. Voilà sans doute la membranité si particulière de cet espace dionysiaque non point différent de la membranité d'Hestia-Hermès, mais manifestant, au sein de ce processus des traits singuliers.

Un espace du souci de soi d'après une étude de Michel Foucault.

Le théâtre comme espace d'un souci de soi, *hepimeleia beautou*.

Michel Foucault développe sa réflexion sur la subjectivité occidentale, son enracinement à partir du « souci de soi » grec puis romain, dans son développement, ses transformations par le christianisme. Il s'agit de cours au Collège de France publiés récemment en 2001². Michel Foucault ne parle pas du théâtre sauf à propos de la vie comme épreuve. J'é mets l'hypothèse que le théâtre grec a inauguré cette manière de retour sur soi, qu'il constitue au même titre que le sport, l'une des façons de prendre souci de soi et en tant qu'individu et en tant que peuple grec même si un tel projet ne fut jamais mentionné explicitement. Le « souci de soi », le « il faut s'occuper de soi-même » n'était pas « une consigne pour philosophes...Ce n'est pas une attitude d'intellectuel » mais « une vieille sentence de culture grecque³ » que Socrate reprendra à son compte avec les développements que l'on sait. Avec le recul des siècles, on peut se demander si le théâtre ne participe pas de cette culture bien antérieure à Socrate. Si nous admettons avec Michel Foucault qu'« aussi pressante que soit la cité... aussi largement diffusée que soit la religion dans la pensée grecque, ce ne [fut] jamais ni la structure politique, ni la forme de la loi, ni l'impératif religieux qui [furent] capables, pour un Grec... surtout pour un Grec, de dire ce qu'il faut faire concrètement tout au long de sa vie... ce qu'il

¹ *Ibidem*.

² Michel Foucault, *L'hérméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-1982, Galimard / Seuil, 2001.

³ *Ibidem.*, p. 32-33-46 : « ...il ne faut tout de même pas oublier, et il faudra le garder en mémoire jusqu'au bout, que cette exigence de s'occuper de soi... l'ensemble des pratiques dans lesquelles va se manifester ce souci de soi, cet ensemble s'enracine en fait dans de très vieilles pratiques, des manières de faire, des types et des modalités d'expériences qui en ont constitué le socle historique, et ceci bien avant Platon, bien avant Socrate. »

faut faire de sa vie...La *tekhnê tou biou*, un art de vivre ou technique d'existence, s'inscrit... dans la culture grecque classique, dans le creux qui est laissé aussi bien par la cité, la loi, que la religion quant à cette organisation de la vie¹ ». Force nous est d'admettre comme possible qu'en cette béance laissée s'est inscrit tout à la fois ce souci de soi sous forme philosophique et ce souci de soi sous forme théâtrale quant au peuple, comme espace mental d'un retour sur soi qui ne serait pas que privé, mais serait non seulement partagé entre les *ioi*, les égaux, mais avec la totalité du peuple, femmes, esclaves, étrangers compris. Nous allons essayer de donner quelque consistance à nos propos sans pouvoir examiner ici l'ensemble du théâtre grec.

A priori, on peut être surpris par cette convergence. Que peut-il y avoir en commun entre le théâtre rassemblant le peuple en son extrême diversité et ce souci très privé de soi-même ?

Le soin de soi reste une entreprise périlleuse pour nous, baignés de culture judéo-chrétienne, tant l'« outillage » qui lui est afférent semble proche de nous, qu'il s'agisse de bilan, examen de conscience, ascétisme, exercices, renoncement, maîtrise de soi. Rien n'est cependant plus trompeur, car toutes ces pratiques ont été pour ainsi dire reprises, travaillées, distordues dans la récupération qu'en fit le christianisme dès les III^e et IV^e siècles de notre ère et jusqu'au XVII^e siècle où ce souci de soi était très en vogue².

Examinons-en les termes. Aussi paradoxal que cela puisse nous paraître, le souci de soi n'est pas une activité de repli sur soi, d'égoïsme, de fermeture aux autres, bien au contraire. Il ne s'agit ni d'un retrait de la vie civique ni d'une retraite ! M.Foucault s'attachera à « le définir fondamentalement comme un mode de vivre ensemble plutôt que comme un recours individualiste³ ». De ce point de vue, et de ce point de vue seul, contrairement à ce qu'on pourrait comprendre en lisant hâtivement Jean-Pierre Vernant, la figure de Dionysos, telle qu'elle apparaît dans ses analyses⁴ et dans la pièce des *Bacchantes* d'Euripide, n'en est pas antinomique. Il faut bien saisir les raisons pour lesquelles J.P.Vernant écarte dans le dionysisme toute idée de renoncement, d'ascétisme, de salut ou d'immortalité, tout déni des valeurs positives de la vie terrestre d'autant plus que l'on a tenté de rapprocher ce dionysisme de valeurs chrétiennes ou de

¹ *Ibidem.*, p.429. Michel Foucault revient sur les enjeux de son cours, p. 428-432.

² *Ibidem.*, p. 240 : « Je crois qu'il faut aussi remarquer que le thème du retour à soi a sans doute été, à partir du XVI^e siècle, un thème récurrent dans la culture « moderne ». »

³ *Ibidem.*, cf note 47, p.25

⁴ Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, chap VI : La figure des dieux III, Dionysos, Julliard, 1990.

le lire à l'aune de ces valeurs¹. Pour autant, on verra que l'ascétisme grec, le salut grec, le renoncement grec sont des valeurs éminemment positives, parfois très proches du dionysisme. Du reste, J.P Vernant ne fait aucune allusion à cette culture du souci de soi² ; il s'agit dans sa démonstration d'éviter une christianisation de la lecture du dionysisme, sorte de christianocentrisme analogue à l'ethno-centrisme. M.Foucault ne procède pas autrement, dégagant dans ses cours toutes ces notions grecques de la gangue chrétienne, pour en retrouver les racines, les particularités, les valeurs intrinsèques.

Posons d'abord la question du dionysisme. Nous verrons ensuite les points de convergences.

Pour le dionysisme dans l'Athènes des *Bacchantes* au V^e siècle, tout se joue dans l'existence présente³. Nul ne monte aux cieux, mais ce sont les dieux qui s'en viennent ici-bas enfourcher, posséder les mortels, « les faire danser ». « Le possédé ne quitte pas ce monde – ci », mais devient autre par la puissance divine dans ce même monde. Pas de maladie ni faute à guérir comme dans les pratiques de type corybantique dont la transe serait le reflet, mais *thiase*, soit un groupe organisé, contrôlé dans un comportement social ritualisé, exigeant très probablement un apprentissage, tout cela sous les auspices et l'autorité de la cité. Pas d'arrachement à l'univers, au sensible, pas de perte de soi ni fusion dans le dieu, mais regard dans le regard de Dionysos, celui qui a vu Zeus face à face et qui en a reçu les orgies. Ce dieu-là vient, en retour dans notre regard, brouiller « les frontières entre le divin et l'humain, l'humain et le bestial, l'ici et l'au-delà... il fait communier ce qui était isolé, séparé », « insère le surnaturel en pleine nature » ; « l'altérité de Dionysos tient aussi au fait qu'à travers son épiphanie, toutes les catégories tranchées, toutes les oppositions nettes qui donnent à notre vision du monde sa cohérence, au lieu de demeurer distinctes et exclusives, s'appellent, fusionnent, passent des unes aux autres^c ». Aussi n'est-il pas étonnant de découvrir en Dionysos le dieu qui révèle aux hommes les joies du vin et du sexe⁴. Dieu du vin, il est par excellence le dieu de la circulation dans la cité tout entière. Il fait circuler en l'homme lui-même des éléments tenus opposés comme le féminin et le masculin, la sensibilité et la raison, la

¹ *Ibidem.*, p.217 à 225.

² bien que les travaux de Foucault au même Collège de France soient antérieures aux siens en la même maison. Les travaux de J.P.Vernant sur Dionysos, au collège de France sont répertoriés aux années 83-84.

³ *Ibidem.*, a /p. 222, b /p. 223, 235 c /p. 225, 232, 234, d /p. 214, 215, 244, e /p. 225, 229, f /p. 234, g /p.238, 239, h /p.240-242.

⁴ Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, p. 17 à 68, Hachette, 1998.

maîtrise de soi et les plaisirs de communier ensemble, félicité et joies simples de la vie. Cette félicité peut prendre des allures de fête débridée, de transe, mais loin de conduire les hommes dans les excès du vin et du sexe, Dionysos se révèle tout à la fois initiateur et éducateur. S'il apporte des plaisirs comme celui du vin, plaisirs qui saisissent, chavirent dignité et raideurs, il apporte l'art du vin, toute la culture du vin : le cultiver, le faire fermenter ; de même il est celui qui apprend l'érotisme. Ce dieu de vie surgit, saisit, trouble. S'il jette l'homme dans les transports et mélanges, lui faisant perdre pied, il est celui qui apprend à se « débrider » pour ainsi dire tout en maîtrisant le flot de ses énergies, non en les réprimant. Il fait éclater du dedans la vision positive qui se prétend la seule valable. Il est celui qui perturbe les apparences qui basculent « pour devenir un jeu de fantasmagories où l'illusoire, l'impossible, l'absurde se font réalité ^f ». Chaque fois, il s'agit d'accepter en soi les éléments d'altérité et Dionysos ne saurait être la figure narcissique du Même, ni par conséquent d'une secte, mais le dieu de la cité s'ouvrant au-delà de ses frontières, dieu de l'altérité par excellence : « Il exige la reconnaissance officielle par la cité d'une religion qui d'une certaine façon échappe à la cité et la dépasse. Il entend placer au cœur, au centre de la vie publique, des pratiques qui comportent de façon ouverte ou sous une forme allusive, des aspects d'excentricité » ; « La seule solution c'est que, par la transe contrôlée, le *thiasos* officialisé, promu institution publique, pour les femmes, — par la joie du cōmos, du vin, du déguisement, de la fête pour les hommes, — par et dans le théâtre, pour toute la cité, — l'Autre devienne une des dimensions de la vie collective et de l'existence quotidienne de chacun. L'irruption victorieuse de Dionysos signifie que l'altérité s'installe, avec tous les honneurs, au centre du dispositif social ^g ». Enfin, Dionysos, loin d'être une opposition à la raison, apparaît plutôt subtilement comme la critique de ceux qui croient par la pratique du raisonnement s'égaliser aux dieux, échapper à la condition humaine, et qui dès lors déraisonnent, s'aveuglent dans leur vanité. La saine raison est de savoir qui nous sommes ^h.

Voilà très sommairement, à grands traits, quelques caractéristiques du dionysisme.

En examinant maintenant ce que représente le souci de soi à la même période, nous découvrons les points de convergence et de divergences qui ne sont peut-être qu'apparents. Nous verrons s'il y a compatibilité entre ce souci de soi et le dionysisme, notamment au travers de l'œuvre des *Bacchantes* d'Euripide, et si le théâtre manifeste des parentés avec cette culture, s'y inscrit à sa manière ou si tout les oppose ou les sépare.

Que disent le salut, l'ascèse, les épreuves, le regard sur soi dans ce souci de soi à l'époque de Socrate, voire au-delà ? Sans entrer dans le détail, là non plus, force nous est de constater avec surprise que rien ne semble plus éloigné du sens que nous leur connaissons, du fait de notre culture, que le sens grec de tous ces termes.

Prenons le salut.

Effectivement, dans ce souci de soi, il s'agit de se sauver¹. Mais il n'y a aucune référence à l'immortalité, pas plus qu'il n'y en a au péché, à la faute originelle ou tout autre événement dramatique. Si *sôzein* signifie : délivrer d'un naufrage, d'une défaite, d'un danger qui menace, il signifie aussi : garder, protéger, maintenir en l'état, maintenir une protection pour se faire, conserver, protéger, mais aussi acquérir des biens. Les valeurs positives l'emportent sur les valeurs négatives. « Celui qui se sauve, c'est celui qui est dans un état d'alerte, dans un état de résistance, de maîtrise et de souveraineté sur soi qui lui permet de repousser toutes les attaques et les assauts... « Se sauver » voudra dire : se maintenir dans un état continu que rien ne pourra altérer, quels que soient les événements qui se passent autour de soi. »

Que fait Socrate avec Alcibiade ? Il ne va pas à sa rencontre au moment où, désirable et désiré, tant d'autres philosophes lui courent après pour tirer profit soit de sa beauté, soit de son immense richesse, l'instrumentant en quelque sorte. Socrate s'adresse à lui au moment où quittant sa jeunesse, ayant découragé tous ses amants, Alcibiade se retrouve seul, prétend convaincre les Athéniens, qu'il est digne de les gouverner. Socrate, après avoir démontré à Alcibiade l'inanité de son savoir, loin de vouloir tirer profit d'Alcibiade, l'alerte avant tout sur son incroyable témérité, le poussant à se soucier de lui de toute urgence s'il entend gouverner plus tard. Ce souci de soi apparaît d'emblée comme une relation de soi à soi (appelant à se connaître soi-même) par l'entremise d'un autre en vue d'une relation à autrui qui s'avère la cité elle-même. Il s'agit de se sauver pour implicitement être de taille à sauver la cité. Se sauver n'est indépendant ni de soi ni d'autrui. Le lien de soi à la communauté des citoyens est constant. Comme pour Dionysos, se connaître passe par retrouver en soi la part de divin appelée l'âme dans le face à face avec le dieu pour être tout à la fois le citoyen que l'on doit être ou gouvernant que l'on doit être (dans le cas de Penthée) et prendre connaissance d'un certain nombre de principes pour ce faire. C'est le versant politique, ouvert sur le dieu de la *polis*, mais se connaître, c'est aussi se purifier, s'écarter comme les femmes de Thèbes de leurs

¹ Pour toute cette analyse, voir l'ouvrage de Michel Foucault précité. Pour le salut : p. 174 à 178.

occupations quotidiennes pour rejoindre le dieu dans la montagne et s'adonner aux pratiques rituelles des ménades, s'unir au dieu, dans une exacte concordance avec l'*Alcibiade* de Platon : « devenir dans sa nature propre capable d'être en contact avec l'élément divin et de reconnaître en lui l'élément divin¹ ». C'est le versant cathartique de l'*Alcibiade*. Pour accéder au dieu, il faut se purifier : il y a des rites, il y a des techniques de concentration, il y a des pratiques de retraite, d'endurance, d'éloignement d'images passionnelles, raisonnements inutiles, tout ce qui trouble et perturbe inutilement le rapport de soi à soi et empêche d'écouter l'oracle du dieu et d'interpréter les songes. Si les femmes soustraites par Dionysos ne sont pas appelées à gouverner ni à s'occuper des choses de la cité, il ne faut pas oublier la figure de Penthée sur laquelle tout se joue. C'est à lui que Dionysos propose des moyens pour le « sauver », terme utilisé par Euripide :

« Penthée : Malheur à moi ! voilà que tu machines une ruse contre moi.

Dionysos : Laquelle ? En voulant te sauver (sôzai) par mes moyens² ?

Plus loin après toute la préparation de Penthée pour partir voir les ménades dans la montagne :

Penthée : Conduis-moi par le centre de la ville. Je suis le seul homme de Thèbes qui ait ce courage.

Dionysos : Tu es le seul à t'exposer pour cette cité, oui, seul. Il y a des luttes qui t'attendent, que tu devras soutenir... »

On voit clairement les deux versants : le cathartique et le politique : il ne s'agit pas seulement de reconnaître le dieu et de se voir autre, c'est-à-dire de se connaître soi-même dans ses limites, ses réalités, sa complexité, admettre l'altérité en soi et dans les autres³, la féminité en soi, la séduction, il s'agit aussi de devenir le gouvernant que Penthée n'est pas encore tant qu'il ne saura pas reconnaître celui qui se voile à ses yeux, masqué pour ainsi dire, efféminé, excentrique. Comme Socrate, Euripide, ne fait pas dire à Dionysos de tout quitter pour le suivre, ni de renoncer à soi-même, mais au contraire d'accéder à soi.

Ainsi, l'espace du théâtre grec retrouve ici un *premier point de convergence* avec ce « souci de soi » repris et travaillé par Socrate, Platon et les Stoïciens jusqu'au I^{er} et 2^e siècle de notre ère, à savoir ces deux versants encore indissociables sous Platon : versant

¹ M. Foucault, op.cit., p.166-167.

² Les Bacchantes : in 714-811

³ Voir là-dessus la réponse de Dionysos à Penthée dans les Bacchantes, alors qu'il veut l'enchaîner : « Tu ne sais pas ce que tu prépares, ce que tu fais, qui tu es »

cathartique et versant politique montrant l'espace théâtral comme le lieu où l'on tourne le regard au centre où se trouve l'autel de Dionysos. Ce regard, s'il voit au-dessus de la scène le ciel et la mer, les montagnes ou les champs, ne fait alors que rencontrer la résidence des dieux, l'expression de leurs perfections sur lesquelles un Sénèque nous conduira pour rencontrer dieu. Ce regard voit la nature, expression des dieux, et voit Dionysos en bas et au centre comme axe d'immanence où chacun et collectivement vient descendre. Autour de lui se déploient le double du peuple et la figure masquée des héros. Ces quatre visions mêlées sur lesquelles nous reviendrons, constituent des purifications du regard, des transformations de celui-ci pour voir d'un voir autre, voir en s'impliquant au même titre qu'il est demandé à Alcibiade de se démenner pour, de toute urgence, se connaître lui-même, savoir qui il est, où il en est, ce qui le meut, lui sujet et objet de ce souci, ce qu'il doit faire, pour laisser à l'œil du dieu le soin de le révéler à lui-même, mieux que son œil à lui ne saurait faire, fut-il perché comme Penthée sur le faite d'un arbre ou dernier gradin du théâtre.

Deuxième point de convergence : l'immanence.

On pourrait penser qu'à la différence du dionysisme, le souci de soi pourrait entraîner une sortie sur l'autre monde, sur l'ailleurs, le haut à la manière de l'*epistrophé* platonicienne dans une sorte d'opposition entre le monde et soi : il convient de se détourner du monde pour s'occuper de soi et par un acte de réminiscence retrouver l'essence divine après s'être libéré des apparences. M.Foucault constate qu'au contraire la conversion du retour sur soi (*se convertere ad se*) au cœur de la culture hellénistique et romaine s'est construite dans l'immanence même du monde. S'il y a détour, c'est non du monde, mais de ce qui ne dépend pas de soi. « Il s'agit plutôt d'une libération à l'intérieur même de cet axe d'immanence, libération par rapport à ce dont nous ne sommes pas maîtres, pour parvenir enfin à ce dont nous pouvons être maître »... ce qui nous amène à une libération qui n'est pas la « libération par rapport au corps, mais plutôt l'établissement d'un rapport complet, achevé, adéquat de soi à soi ¹ ». La connaissance par la réminiscence prônée par Platon jouera beaucoup moins que la pratique d'exercice, d'entraînement, soit l'*askêsis*, l'ascèse à laquelle Dionysos soumet ses ménades et à laquelle il convie Penthée. On apprend ainsi de la bouche même de Dionysos que « là-

¹ Op.cit, p.202.

bas,[il] a institué des chœurs, instauré des rites» ; parlant des Thébaines il dit les avoir forcé à porter les insignes de ses mystères orgiaques. Plus loin, toujours dans son premier monologue de présentation, parlant de son *thiase* : « Allons ! vous qui avez quitté le Tmôlos, rempart de la Lydie, ô mon thiase, ô femmes que j'ai amenées de chez les Barbares pour m'accompagner en cortège et faire route avec moi, prenez les tambours... ». Du *Messenger*¹ nous apprenons que, retirées dans la montagne où elles accomplissent en toute décence mille prodiges, « elles, à l'heure fixée, brandissent le thyrses pour commencer les Bacchanales. D'une seule voix, elles invoquent Iacchos, le fils de Zeus, Bromios. Toute la montagne est avec elles en proie au délire bachique ; ainsi que les bêtes sauvages. »

Dans cette ascèse, on ne se détourne ni du monde ni des autres, mais on se détourne de la curiosité des maux d'autrui comme le recommande Plutarque, non pour détecter en soi les fautes et faiblesses à la manière du christianisme dans une traque obsédante conduisant au travail de l'aveu, dire soi-même la vérité de ce qui se passe en soi, mais pour garder le cap sur soi, non comme objet de connaissance, mais comme but, avec cette tension permanente, cette concentration athlétique de soi sur soi, tendu comme un arc, pour approcher du but, se tenir *éveillé* sur tout ce qui est utile à soi-même dans « une présence de soi à soi dans la distance de soi à soi ² ». Cela se traduira plus tard, pour un Démétrius, par le souci de se débarrasser des connaissances par les causes (cause des vagues, des jumeaux etc) il faut tendre vers un mode de *savoir relationnel*, c'est-à-dire considérer tout ce qui fait entrer les choses dans un champ de relations en examinant ce en quoi elles contribuent ou non à la constitution de la communauté des hommes, réunis dans un même habitat commun : le monde, savoir ce qui, au final, va donner ou non de *l'éthos*, une manière de faire du sujet, produire une transformation de son *éthos*. « C'est entre ce champ de relations (dont nous sommes le terme récurrent et constant), entre toutes ces choses et soi-même que le savoir pourra enfin se déployer ³ ».

Cette immanence va prendre avec les Épicuriens une autre tournure, avec une notion très importante : la *phusiologia*, la connaissance de la nature, les modalités de ce savoir qu'Épicure oppose à la *paideia*, ce savoir pour la gloriole, ce savoir de jactance. Ce qui va compter dans cette connaissance de la nature c'est la *paraskeuê*, la préparation, tout cet équipement permettant à l'âme d'aller victorieuse au combat. Cette *phusologia* « serait la

¹ *Les Bacchantes* : 669-759

² Michel Foucault, op. cit., p.213-214

³ *Ibidem.*, p. 223-228

connaissance de la nature, de la *phusis* en tant que cette connaissance est susceptible de servir de principe à la conduite humaine et de critère pour faire jouer notre liberté ; en tant aussi qu'elle est susceptible de transformer le sujet (qui était, devant la nature, devant ce qu'on lui avait appris sur les dieux et les choses du monde, tout rempli de craintes et de terreurs) en un sujet libre, un sujet qui va trouver en lui-même la possibilité et la ressource de sa volupté inaltérable et parfaitement tranquille ¹». Sénèque développera plus tard ce rapport à la nature comme source de lumière et conduite à sa source, mais aussi vaste cosmos où l'âme recule pour se voir (non se fondre en dieu) point minuscule dans le monde, autant dire pour prendre la juste mesure et se ressaisir sur ce que nous représentons en dépit des médailles, titres, biens, positions dans le monde. Autant dire que cette *parakeuê* est un combat, une formidable tension de soi à soi, tension dont toute la pièce des *Bacchantes* se fait le témoin. Il y a d'abord un refus, comme chez Penthée d'aller à soi, de se re-tourner, tant l'évidence, la norme, le conformisme, le raisonnement d'autorité sont choses commodes, aisées. Quoiqu'il en soit, même en son développement historique, il n'est pas question dans ce « souci de soi » de passage d'un monde à l'autre, mais bien d'un « mouvement par lequel, sans jamais perdre de vue et ce monde-ci, et nous qui sommes dedans, et ce que nous sommes à l'intérieur de ce monde, il nous est [permis] de saisir ce monde dans sa globalité ² ».

Les spectateurs, dans ce théâtre ouvert sur le ciel et la nature à laquelle la cité assise s'adosse littéralement, est dans cette position extraordinaire non de s'évader en des tours de magie ou des scènes distrayantes remplies d'illusions, mais de pouvoir se voir tout à la fois comme peuple face aux héros, dont le principal, invisible et masqué, est le dieu Dionysos et se donner à voir dans le regard du Dieu qui fascine et chevauche notre regard. Ils voient, par ce processus fictionnel, ce masque de l'invisible s'inscrire dans le cosmos visible, ouvrir le chemin et la source de la lumière et des dieux. Dans les *Bacchantes*, c'est dans la montagne qu'Euripide dresse la félicité où à l'écart le dieu s'est retiré avec ses ménades pour jouir du ciel sur la terre. J.P.Vernant souligne l'exubérance de la joie dionysiaque, l'extrême béatitude de cet âge d'or retrouvé, culminant de bonheur dans la montagne³ : c'est toute la description du Messager à Penthée que nous avons évoquée plus haut :

¹ *Ibidem.*, p. 231

² M.Foucault, op. cit., p. 271.

³ J.P.Vernant, op.cit., p. 232-233

« Elles se mettent des couronnes de lierre, de chêne, de smilax fleuri. L'une prend un thyrses, en frappe un rocher d'où sourd une eau limpide comme la rosée ; une autre abaisse sa fêrulle vers le sol et là le dieu fait jaillir une source de vin. Celles qui avaient soif du blanc breuvage, du bout de leurs doigts grattaient la terre et trouvaient des ruisseaux de lait... »

Le théâtre s'avère redoublement d'immanence, sa re-présentation, une manière d'exercice et de paroles vraies pour que la cité dans cet espace de retour sur soi, en revisitant le passé, en plongeant dans les énigmes, se fonde de nouveau au cœur de l'altérité divine dans le face à face avec le dieu qui seul fait voir et fait se connaître soi-même. Avec le Dionysos d'Euripide, on peut même faire rimer immanence avec semence, tant le dieu apparaît comme celui qui fait sourdre la vie, l'énergie, la vitalité, la puissance (elles déchirent les bœufs à la vue des hommes de Penthée). « À travers ces lieux de jaillissement, l'autopsie atteint peut-être le plus original d'un dieu dont la puissance se définit moins dans l'ordre du « pouvoir sur les autres »... que sur le plan de « la capacité que l'on a en soi », de la *δunamis*... Il y a en Dionysos une inclinaison qui le met dans la compagnie des *Saisons*, des *Charites*, des puissances de l'échange et de la circulation de la vie ; il règne ainsi sur l'humidité scintillante, vivifiante appelée *ganos* (terme utilisé par Eschyle dans les *Persees* (614-615) ¹ » nous dit Marcel Detienne². Le théâtre, s'il est reculé, prise de distance comme nous le verrons plus tard, au lieu d'être une évasion, un refuge ou toute autre façon d'oublier le monde, devient moins l'action que le lieu du retour à l'avant de l'action, l'instant avant, la gestation du jaillissement, de la semence, ce qui va conditionner le déploiement de l'action politique dont rêve le jeune Alcibiade, l'instant avant le départ du mouvement, avant le départ de l'acte, avant la décision, espace tout de concentration, calme et neutre, invisible où tout semble immobile. Le théâtre participe d'une topologie de la cité où se construit, s'élabore dans un réseau de visions partagées et de sensations partagées ce qui peut être une des conditions d'existence d'actes publics qui seront ou furent posés à l'Agora, ce qui peut les « originer » : cette façon de suspendre l'action, cet « avant suspendu » qui pourrait ressembler à cette interrogation totalement étrangère à la Grèce puisqu'elle fut posée par A. Artaud un certain 2 juillet 1947 sur un de ses tableaux, « Et aujourd'hui qui dira quoi ? ». Cette interrogation individuelle et/ou collective qui en toute époque peut être proférée, met en suspens en sa profération même, un aujourd'hui qui succède à un autre

¹ « ...et aussi cette pure et joyeuse liqueur, sortie d'une mère sauvage, d'une vigne antique ; »

² Op.cit., p. 94-96

aujourd'hui devenu par le fait un passé aggloméré à tous les autres sous le terme de « passé ». « C'est un autre aujourd'hui et c'est encore, néanmoins, un aujourd'hui » nous dit J.Derrida¹. Le théâtre crée cet entre-deux qui s'avère avant tout un vide posé en tant que vide, vide après tout ce qui fut fait, vide du « maintenant » avant « le maintenant » futur, celui qui adviendra, qui est déjà en train d'advenir, conséquence du « maintenant » dont je/nous sommes responsables. Justice et plénitude ne tiennent qu'à ce vide. C'est le paradoxe du souci de soi proposé par Socrate dans son dialogue avec celui qui a tout mais n'a rien, veut néanmoins être le premier entre tous tel un nouveau Périclès, mais c'est ailleurs et en d'autres temps et cultures le paradoxe du vide, vide avant le zéro², gage d'immanence et de plénitude exprimé chez Socrate par la connaissance de sa propre ignorance et la tension extrême du souci constant de soi à soi que le Dionysos d'Euripide présente comme un face-à-face terrible dans le refus...

Troisième point de convergence l'ascèse³.

Pour Platon, ce qui va assurer courage et maîtrise de soi-même, ce sont des exercices comme les exercices physiques, des disciplines comme la lutte qui servent de modèle dans la vie où l'on doit affronter toutes sortes de malheurs, des préparations athlétiques qui impliquent des renoncements, des abstentions sinon abstinences⁴. L'*askheia*, dans ce souci de soi, va donc représenter moins la connaissance de soi que le type d'activité, d'actions qu'implique la conversion à soi. C'est une pratique de la vérité, une mise en exercice de soi sur soi, une manière de lier le sujet à la vérité qui n'est jamais dans le monde hellénique et romain, une obéissance à la loi. Par l'ascèse, il s'agit d'acquérir quelque chose ; l'ascèse ancienne ne réduit pas : elle équipe, dote d'une *paraskeuê*, d'une préparation afin de faire face aux imprévus, d'être plus forts non en surpassant les autres, mais en apprenant à se positionner face à ce qui arrive, pratique d'une facialité qui caractérise par ailleurs Dionysos⁵. L'ascèse est liée à l'alerte : il faut être constamment prêts. « L'athlète ancien est un athlète de l'événement » et non de lui-même comme le danseur ou le saint. Il faut que les *logoi* appris ne soient pas seulement acquis,

¹ J.Derrida, interview déjà cité supra.

² Avant le Big-Bang.

³ M.Foucault, op. cit., cours du 27 février 1982, deuxième heure p.301 et suivantes.

⁴ M.Foucault, op. cit., p.409

⁵ J.P.Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, op. cit., p. 212.

mais qu'ils aient une effectivité « actancielle » leur conférant une dimension de recours immédiat. M.Foucault parle de « schémas d'action », de « mémoire d'acte » qu'il faut avoir quasiment dans ses muscles pour pouvoir au besoin les actualiser immédiatement, *logoi* telles des bouées, *boêthos*, à portée de main, sous la main, comme des secours. *Boê*, c'est l'appel au secours que le guerrier lance en cas de danger ; par le *boêthos*, il lui est fait réponse dans un cri qui annonce qu'on lui porte effectivement secours. C'est ce que font les ménades surprises par les hommes de Penthée, elles poussent le cri ; Agavé donne l'alerte. Pour garder ces *logoi* à portée de main, il faut user de la *mnemê*, cette mémoire platonicienne qui permet de garder dans son éclat la sentence formulée par le poète, éclairant de nouveau ceux qui la prononcent, les transformant en participants d'une parole éteinte, mais ravivée par la *mnemê*. L'ascèse, si elle éprouve le sujet, loin d'être un sacrifice de soi comme dans le christianisme, s'avère « l'ensemble, la succession réglée, calculée des procédures susceptibles de former, fixer, définitivement, réactiver périodiquement, voire renforcer pour l'individu la *paraskeuê* » : élément de transformation du *logos* en *êthos*. « *L'askêsis*, c'est ce qui permet que le dire vrai — dire-vrai adressé au sujet, dire vrai que le sujet s'adresse aussi à lui-même — se constitue comme manière d'être du sujet. *L'askêsis* fait du dire vrai un mode d'être du sujet ¹ » ; « L'ascèse philosophique, dira M.Foucault en conclusion dans son dernier cours, je crois qu'il faut la comprendre comme une certaine manière de constituer le sujet de connaissance vraie comme sujet d'action droite ² ».

On peut tout de même se demander si l'éloignement des femmes de Thèbes dans les montagnes en compagnie de Dionysos ne constitue pas une sorte d'épreuve qu'elles perçoivent comme telle puisque Agavé avoue, après le massacre de Penthée, s'être soustraite de leur métier à tisser et de leur navette « pour s'élever plus haut », épreuve par laquelle elles s'éloignent d'activités jugées secondaires pour inaugurer une répétition d'actes de nature à les faire entrer dans la transe, le bain de jouvence de Dionysos ? Le dialogue avec Penthée avant son départ dans la montagne montre Dionysos à la fois comme celui qui dit et fait le vrai et comme celui qui tend à Penthée des *boêthoi* susceptibles de le sauver, d'ouvrir son regard, de le tourner vers le dieu pour se voir lui-même, dans un état total d'ignorance sur lui-même comme l'était Alcibiade. Euripide nous montre en Penthée celui qui, au fait du pouvoir, occupé par ses biens, sa gloire, sa

¹ M. Foucault, op. , p.312.

² *Ibidem.*, p. 465.

position, les honneurs¹ refuse catégoriquement toute reconnaissance de cette ignorance. L'espace du théâtre devient dès lors le lieu d'un peuple, représenté par un chœur, témoin d'un conflit entre dieu et les hommes sur la véracité du sujet et témoin d'un apprentissage tant auprès des ménades qu'auprès de Penthée, apprentissage qui passe par un face à face et une parole dont on peut dire que celle du dieu est une parole qui renvoie à un faire-vrai, à l'opposé d'un discours publicitaire comme on pourrait le percevoir aujourd'hui, soit un langage d'illusions. Le théâtre se fait le lieu d'un apprentissage et de la part du dramaturge et de la part de Dionysos ; le peuple apprend à comprendre la nécessité d'une *parawkeuê* en assistant au double drame d'un refus de cet apprentissage. En effet, c'est la cité en tant que telle qui est tout entière précipitée dans la mania de Dionysos, plus que tel ou tel. Par ricochet, le théâtre devient le lieu d'un apprentissage du regard des spectateurs en tant qu'individus et en tant que composantes de la cité toute entière, au travers d'une épreuve, la catharsis, et d'une mise en mémoire pour rester en éveil, prêt à. Nous avons donc bien ici convergence, en dépit de la différence de moyens employés.

Quatrième point de convergence, le travail du regard.

Nous l'avons évoqué à plusieurs reprises. Alors que le regard est d'ordinaire porté sur ses affaires, ses obligations, et que l'on se donne quantité de peines pour être partout où il faut, entre mille obligations publiques, pris dans un filet d'endettement de soi à l'égard de soi-même et des autres, Socrate et ses successeurs retournent le regard pour ainsi dire aveugle à l'intérieur d'eux-mêmes pour s'y fixer² et se soucier de soi, se connaître, trier les représentations, les images qui défilent devant soi, et retrouver le divin, ce que M. Foucault résume ainsi : « ... pour s'occuper de soi, il faut se connaître soi-même ; pour se connaître soi-même, il faut se regarder dans un élément qui est le même que soi ; il faut regarder dans cet élément ce qui est le principe même du savoir et de la connaissance ; et ce principe même du savoir et de la connaissance, c'est l'élément divin. Il faut donc se

¹ Je fais allusion au discours de Socrate cité par M. Foucault p. 5: « Quoi ! cher ami, tu es Athénien, citoyen d'une ville qui est plus grande, plus renommée qu'aucune autre pour sa science et sa puissance, et tu ne rougis pas de donner tes soins à ta fortune pour l'accroître le plus possible, ainsi qu'à ta réputation et à tes honneurs ; mais quant à ta raison, quant à la vérité et quant à ton âme, qu'il s'agirait d'améliorer sans cesse, tu ne t'en soucies pas, tu n'y songes même pas. »

² M. Foucault analyse l'ensemble des images mises en œuvres dans le développement historié du « souci de soi » et les synthétise par l'image du noyau central comme l'axe de la toupie qui ne reçoit pas d'impulsions de l'extérieur : « C'est vers soi-même, c'est vers le centre de soi-même que l'on doit se fixer son but » et « il faudra chercher au centre de soi-même le point auquel on se fixera et par rapport auquel on restera immobile », p.198-199.

regarder dans l'élément divin pour se reconnaître soi-même¹ ». Socrate ne pose pas la question des capacités de soi-même ni de la nature de soi-même, mais de ce qu'est ce soi qui se soucie de soi. Et qu'est-ce que ce souci ? Qu'est-ce que ce soi de part et d'autre du souci ? Socrate travaille le regard de celui (Alcibiade) que tous regardaient, pour qu'il passe de l'état d'objet à l'état de sujet, devant trouver en lui-même le bonheur, la quiétude sans qu'il ne s'agisse jamais d'un regard qu'on qualifierait aujourd'hui de narcissique, image du même, flatterie comme le langage de Sophistes. Socrate provoque à la fois un mouvement de rotation et un mouvement de recul qui n'est probablement pas étranger au regard qu'Euripide travaille, même s'il ne s'agit nullement d'un questionnement philosophique². Que vient-on regarder, que voyons-nous, comment regardons-nous ? Qu'est-ce que ce peuple Athénien voit ? Et qu'est ce regard-peuple ? À l'âme de Socrate, Euripide substitue Dionysos, le dieu du théâtre, le dieu du voir, celui qui se place entre la vue de Zeus qu'il voit et la vue des hommes qu'il recherche pour confier les orgies qu'il a reçues. À l'instar de Socrate, Platon, des Stoïciens, il nous est prôné de « sortir » des images flatteuses, des illusions de tout ce qui concourt à la gloire de celui qui pratique l'art de l'ornementation afin d'établir en le regard même, une prise de distance³ qui n'est pas sans rappeler la distance brechtienne. Il ne s'agit pas de « pro-jeter » devant soi des images idéales, des idéalités perchées, inaccessibles au commun des mortels dans lesquelles l'homme asservi se projette et se console comme un rêve de fortune, mais de retourner le regard à l'intérieur de soi, pour du centre de soi, voir le monde dans une relation vraie. C'est toute la question du dialogue de Dionysos interrogé par Penthée. Euripide met en scène des Grecs sensés selon le mot même de Penthée et des barbares face aux orgies reçues de Zeus, devant un public grec⁴ ? Au questionnement positiviste et intéressé de Penthée qui ne veut que voir en voyeur ces mystérieuses et nocturnes orgies, Euripide oppose des barbares qui « fêtent par des chœurs ses orgies », selon des usages donnés comme différents des Grecs (« quoique les mœurs soient autres ») ; il oppose les réponses de Dionysos qui sont toutes des réponses

¹ Op. cit., p.69.

² On sait que Socrate, de dix ans son cadet, a des relations d'amitié avec Euripide. Tous deux avaient pour ennemis, les Sophistes.

³ Je n'évoque pas même la prise de distance qu'il faudrait mentionner par rapport aux affaires quotidiennes, à la sphère civique de l'agora, et la sphère privée, ni celle du présent comme absente dans le souci de soi philosophique et au théâtre grec.

⁴ Nous savons que *Les Bacchantes* furent écrites en exil en Macédoine ; Euripide était invité par un tyran éclairé et ami des arts, Archélaos.

à contre-pied, engageant l'implication personnelle, la relation vraie qui transforme le regard :

Dionysos-Dès cet instant présent, il voit comme on me traite.

Penthée - Où donc est-il ? Mon œil du moins ne le voit pas.

D- Où je suis, mais l'impiété te rend aveugle !

...

D — (parlant de Zeus) Je le voyais, il me voyait... il y aurait sacrilège à te les [orgies] les dévoiler (autrement dit à te donner à voir les orgies).

Il serait vain de vouloir accéder à ce *voir-autre* sans piété, c'est à dire sans respect et modestie, sans implication surtout. C'est une connaissance de soi **par** implication. Alcibiade n'a pas su et ne saurait se sauver, modifier son regard, parce qu'il ne s'est jamais engagé dans ce travail de soi sur soi, pas plus que les spectateurs ne sauraient tout attendre, passivement, ni du dramaturge ni du phénomène de la représentation, autrement dit le spectateur et la cité doivent être *prêts, éveillés*, avoir envie de se tourner au-dedans d'eux-mêmes. Au passage, Euripide égratigne la rationalité des Grecs : « Un langage sensé paraît dénué de sens à l'ignorant », autrement dit cette rationalité de Penthée s'avère sous son apparente rigueur d'homme peu féru de style, d'éloquence comme les Sophistes, un langage non de vérité mais d'ignorance parce qu'il est un langage de l'utile, projeté en avant, en chasse des honneurs, du pouvoir, des biens. Il y a là l'asservissement du prédateur à sa passion irréprensible pour la proie, dans le cercle infernal de la plus petite à la plus grosse. Comme Alcibiade, ne s'occupant pas de soi, « de la hiérarchie intérieure de son âme, de l'ordre et de la subordination qui doit régner entre [ses] différentes parties¹ » il n'a pas su mettre au centre de son activité politique, la *dikaïosunê* la justice ; il n'a pas su « équilibrer comme il faut les justes rapports entre les citoyens² ». Nous ne sommes pas loin, dans ce réquisitoire subtil, des reproches de Socrate aux Grecs soucieux uniquement de mener carrière, s'enrichir sans jamais se soucier une seconde de soi et pour cause, Euripide, contemporain d'Alcibiade, connaîtra neuf années de guerre engagée par Athènes à la suite du désastre de Sicile, guerre fratricide entre Grecs excités, poussés par des politiciens peu soucieux de démocratie. Le théâtre, pour Euripide, c'est alors se soucier de soi, regarder et voir pour voir ce qui ne se voit pas : le dieu de qui les Grecs reçoivent des mains de Dionysos les orgies, moment de jouissance et de paix. « S'occupant comme Alcibiade, de son âme, de la

¹ M.Foucault, op. cit., p. 168.

² *Ibidem*.

hiérarchie intérieure de son âme, il se rendra capable de veiller sur la cité¹ » et d'y placer cette *dikaïosunê* dont il avait juré s'occuper au même titre que son âme. Euripide, très proche de Socrate, mêle catharsis et politique, *éprouvant* le peuple rassemblé sur les gradins par le spectacle d'une cité (Thèbes) et de son tyran (Penthée) prétendant ignorer ce qui fonde le soi, prétendant gouverner sans s'occuper de soi. On peut se demander si dans ces *Bacchantes*, ces déchirements successifs de bœufs, du fils (Penthée) par sa mère, ne seraient pas, entre autres significations, l'écho du déchirement meurtrier des Grecs entre eux et en eux-mêmes alors qu'ils avaient un Socrate, une démocratie, un art de vivre, cette *tekhnê tou biou*, des dieux ? Le théâtre, c'est en tout cas « voir au-dedans », voir d'avant, voir devant soi pour voir derrière ou en dessous comme à rebours du voir, brouillant le voir, vide de vue, pour voir comme un puits dans son processus de liaison, d'aller et venues entre des entités différentes, voire opposées. Le regard au théâtre s'épuise et se puise dans le noir d'où, il voit. Le théâtre comme pour Penthée, double la vue : l'une prend la place de l'autre sans l'occulter, ouvre dans le regard de surface un regard inépuisable qui « descend² » dans le jeu complexe des circulations et relations. Un regard dont nous dirions aujourd'hui, qu'il s'épaissit du corps et du faire, comme de l'expérience, expérience pour Socrate du dieu, plénitude de la plénitude, ivresse. Ce retournement du regard socratique dans le regard pourrait en partie s'apparenter, vingt-quatre siècles plus tard, au renversement brechtien de la pyramide sociale et idéologique où le regard se fait regard d'immanence, relationnel, solidaire, c'est-à-dire s'interrogeant sur les rapports des hommes entre eux et avec le monde qu'ils habitent, renversant le regard porté traditionnellement hiérarchiquement vers les sommets : Dieu, paradis, rois, princes, chefs, idoles, stars, pour regarder non au-dessus de soi, un au-dessus mental, illusoire, mais à côté de soi. Le théâtre qu'on aurait pu ranger à bon droit du côté des images factices, des illusions condamnées par Platon et les stoïciens, s'avère avec Euripide, (mais comme avec ses prédécesseurs ?) un théâtre de questionnement et de prise de distance dans le regard du dieu. Ni Sophocle, ni Eschyle, ni Euripide ne proposent des contes de fées, spectacles de voyeurisme, lendemains qui chantent, mais des énigmes où l'homme fait problème, vrai souci de soi pour tout le peuple pour tenter de comprendre le sens d'une histoire collective, ressaisir sa place dans le cosmos face aux barbares, face à l'altérité de plus en plus prégnante pour les

¹ *Ibidem.*

² Allusion à la décente en soi, évoquée fréquemment par les artistes du Butô, voir l'ouvrage collectif du CNRS, 2002.

Greco. Pour Euripide, il s'agit de se ressaisir et réorienter son regard dans la source du regard et de la lumière qu'est le dieu pour, ne serait-ce qu'un moment, questionner l'ordre politique, économique et social, brouiller un temps les réponses toutes faites, regarder et accepter de regarder sans plus voir. Quand les Grecs découvrirent cette pièce, il était déjà trop tard d'un certain point de vue¹.

Ainsi, des dramaturges, artisans d'images, se présentent à nous avec l'art de rendre invisibles les images faisant du théâtre un espace de transformation du regard, d'exercice collectif du regard pour y recevoir dans les muscles mêmes d'êtres semblables à l'autre semblable, rassemblés sous le même toit du ciel et devant la même quadruple vision, ce qui constitue le regard, d'où il vient et où il conduit.

C'est en percevant cette commune énigme, qu'assemblée, rassemblé civilement en un rituel réglé, qu'un peuple se perçoit en tant que peuple. Certes pour les Grecs sous Euripide, le regard du dieu remplit l'énigme de toute vision de représentation. On pourrait dire que le peuple assemblée reçoit dans ce regard qui ne se donne pas d'emblée, la vision de sa propre corporéité, corporéité de peuple, communauté dont parlait J.P. Vernant, d'hommes réunis se percevant dans l'altérité; pour paraphraser Merleau-Ponty, c'est en percevant cette altérité comme possible² pour toute l'assemblée réunie sur les gradins, « comme un autre percevant les mêmes sensibles » ou questionnant les mêmes énigmes en l'image factice et masquée de ces figures fondatrices mues par des êtres de chair que chacun des membres se perçoit percevant et perçu, qu'il perçoit.

Dernier point de convergence : la réminiscence.

Ni Euripide ni son personnage Dionysos ne font mention de la *mnemê* dont parlent Platon et les Stoïciens. Nous avons vu qu'il s'agissait essentiellement de « remonter jusqu'à la contemplation des vérités qui permettent de fonder à nouveau, en toute justice, l'ordre de la cité³ ». Le retour sur soi, selon Platon, amène à la réminiscence qui

¹ Allusion à l'écroulement de l'empire, vingt sept années de guerres alors qu'Euripide a 50 ans. Périclès reste sans successeur. Le peuple grec, oublieux des leçons de Périclès, en 415, suit Alcibiade qui lance une armada contre la Sicile. Dictionnaire de la Grèce antique, Encyclopédia Universalis, 2000.

² Maurice Merleau-Ponty, *La Nature*, Notes de cours du Collège de France, p.287, chap, *Nature et logos*, Le Seuil, 1995.

³ M.Foucault, op. cit., p.170.

nous permet de retrouver « sa patrie, celle des essences, de la vérité et de l'Être ¹ » ; c'est le mouvement final et fondamental de l'*epitrophê*, la conversion platonicienne de ce « retour sur soi », ce « souci de soi ». Ce retour sur soi, c'est aussi le retour sur le passé, ce passé qu'ont les Grecs devant les yeux : ce qu'ils voient devant eux, ce n'est jamais l'avenir, toujours perçu négativement, inconsistant, mais le passé, ce qui fait dire à M.Foucault qu'on « entre dans l'avenir, le dos tourné ² ». La mémoire entièrement tournée vers le passé réactive ce qui n'est plus, offre ainsi une continuité, se constitue une identité et se rend capable d'action à la différence de l'homme d'avenir qui laisse brouter par l'âne ce qu'il est en train de tresser au fur et à mesure qu'il tresse. « L'oubli s'empare de leur passé, le dévore, fait disparaître toute action, toute réussite » ; et encore : « ... les gens sensés ont les biens qu'ils n'ont plus, grâce au souvenir, clairement en eux » dit Plutarque³.

Si nous examinons le théâtre grec, force est de constater qu'outre la défense faite de parler du présent, il n'est question dans les tragédies **que** du passé, de héros mythiques, de légendes fondatrices comme Prométhée. Le théâtre est vraiment ce lieu où se relie le présent au passé où il puise son sens. Dionysos dans les Bacchantes s'annonce : « *Héko*, me voilà », mais poursuit aussitôt par la narration de sa naissance, la mort de sa mère Sémélé, fondant, justifiant en quelque sorte son irruption. L'espace théâtral s'avère espace d'un retour, d'un perpétuel retour en rien nostalgique, puisque le passé perdure comme une fondation, un môle dont on n'apercevrait que ce que nos yeux en peuvent voir, un môle qui s'enfonce loin dans le temps.

Au terme de cette sommaire confrontation, nous aurons pu mesurer combien le théâtre participe à sa façon de cette *tekhnê tou biou*, cet art de vivre grec, et en quoi il est cet espace pour partie d'un retour sur soi collectif et individuel. Michel Foucault perçoit même la tragédie d'Œdipe comme une épreuve, épreuve que la *paraskeuê* stoïcienne recommande pour s'évaluer, s'entretenir dans cette alerte face aux malheurs de la vie, une vie devenue toute entière épreuve elle-même.

Après tout, est-ce que ce n'est pas elle (cette vieille idée grecque de l'épreuve des hommes par le malheur) qui a sous-tendu toute la tragédie grecque classique, tous les grands mythes classiques ? Prométhée et son épreuve, Héraclès et ses

¹ *Ibidem.*, p.201.

² *Ibidem.*, p.445.

³ *Ibidem.*, cité p.446,447, note 15 « De la tranquillité de l'âme »

épreuves, Œdipe et l'épreuve à la fois de la vérité et du crime, etc. Seulement, je crois que ce qui caractérise l'épreuve dans la tragédie grecque classique, ce qui la sous-tend en tout cas, c'est le thème de l'affrontement, de la joute, du jeu entre la jalousie des dieux et l'excès des hommes. Autrement dit, c'est lorsque les dieux et les hommes, s'affrontent les uns aux autres, qu'effectivement l'épreuve apparaît comme étant la somme des malheurs que les dieux envoient aux hommes pour savoir si les hommes pourront résister, comment ils y résisteront et si ce seront les hommes ou les dieux qui l'emporteront. L'épreuve dans la tragédie grecque est une sorte de bras de fer entre les hommes et les dieux... Il y a un rapport agonistique entre les dieux et les hommes, rapport au terme duquel l'homme, même foudroyé par le malheur, sort grandi, mais d'une grandeur de réconciliation avec les dieux, qui est la grandeur de la paix retrouvée¹.

Le théâtre, par ses exemples de héros éprouvés, donne à voir moins l'image d'une vie tissée de malheurs qu'une vie comme épreuve elle-même à laquelle n'échappe pas même le héros et à laquelle il convient de se préparer. Le retour sur soi devient en son épreuve représentée, préparation à l'avenir, à cet inconnu indéchiffrable qui vient, et relecture du passé.

Mais le dionysisme s'écarte de cette philosophie, au moins en apparence par ses thaumaturgies, ses transes, ses orgies, toute cette confusion apportée dans les valeurs dont nous avons parlées plus haut. Que représentent ces orgies face à ou dans ce souci de soi, dans cette *tekhnê tou biou* ? À première vue, nous voilà éloignés de cette fameuse maîtrise de soi. Certes Dionysos brouille les frontières communément acceptées, faisant « quitter cette bonne tenue, cette dignité virile dans l'allure, cette maîtrise constante de soi qui sont propre à leur sexe », encore s'agit-il de ne « s'approcher de Dionysos [qu'] en restant humain, se changer en demeurant ce [que nous sommes] », céder dans le cours de la vie quotidienne à l'attrait de l'altérité sans renoncer tout à fait à soi² ». Il ne s'agit en rien de devenir autre, d'avoir une double identité, de perdre pied pour s'oublier, de se quitter, ne fût-ce qu'un instant, comme une réalité trop pesante, décevante, ou comme Platon de s'arracher à la prison du corps. Quand Dionysos nous prend de son regard, c'est dans le *cômos*, l'ivresse, « la frénésie orgiastique », fut-elle collective dans le *thiasos*, que chacun « se [trouve] en élu, comme seul à seul avec le dieu, tout entier soumis au-dedans de lui-même à la puissance qui le possède et le mène à sa guise... face à face

¹ Michel Foucault, op.cit., p. 425-426.

² J.P.Vernant, op. cit., p. 214, 215.

direct, d'une relation fascinée où, dans l'échange croisé des regards, dans l'indissociable réciprocité du « voir » et de l'« être vu », le fidèle et son dieu... se rejoignent. Dans la transe, l'homme joue le dieu, et aussi bien le dieu joue l'homme ; de l'un à l'autre, les frontières, momentanément s'estompent, brouillées par l'intensité d'une présence divine, qui pour se profiler dans son évidence en face de vous doit... s'être emparé du dedans de votre regard, avoir transformé votre mode même de voyance¹ ». Nous retrouvons la connaissance de soi par le regard du dieu. Peut-être la figure de Dionysos explicite-t-elle davantage l'altérité fondamentale que représente d'un côté la mort, de l'autre la divinité, altérité que le dionysisme s'attache à révéler en nous-mêmes, non comme une bizarrerie de la nature ou une maladie honteuse, mais comme une part intrinsèque et constitutive de nous-mêmes. Cette dimension n'est pas reprise par la philosophie stoïcienne, ni pythagoricienne, encore moins par le christianisme. Pourtant, à y regarder de près, nous avons là le même processus de connaissance de soi et de souci de soi-même. Le théâtre apparaît alors, et Euripide abondera en ce sens, comme l'espace privilégié de cette purification² et de cette orgie : moment d'adéquation entre soi et les autres soi-même, entre soi et le dieu, entre soi et soi-même, moment de « parousie » du dieu où vient surgir, comme nous saisissant, l'altérité, le soi et le plus grand que soi, un au-delà de soi qui est un « dedans - soi » et non un ailleurs, comme un soi chauffé à blanc, orgasmique et orgiastique où tout circule en tous sens, relié à nouveau, sans distinction ni préséance, sans préjugés.³ A la vie rangée, opérant comme Penthée une rassurante dichotomie entre l'homme logique, rationnel, celui qui « gère », « assure », « contrôle » pour reprendre des mots à la mode de 2005 et l'homme de peu, l'homme de rien, l'artiste inconséquent, bouffon du roi, rêveur (bref, on en finirait pas de relever 2400 ans plus tard, les mêmes fausses alternatives, fausses oppositions, éternelles idioties de gens convenables), à cette vie positive et raisonnable qui trahit tout ce qu'elle comporte d'obscur et de trouble dans le « voyeurisme » exacerbé du jeune roi, l'idéal dionysien oppose un espace de mélanges et nouveautés pour les Grecs : un possible, donc un avenir. Curieusement, c'est dans le

¹ *Ibidem.*, p.227-228

² Voir là-dessus ce qu'en dit J.P.Vernant p. 226 : « Mais cette épiphanie (de Dionysos) s'adresse aussi aux spectateurs que la fiction du drame fait assister, comme s'ils y étaient, à la révélation du dieu, leur permettant, à travers la terreur et la pitié qu'ils éprouvent pour les victimes, d'en saisir dans toute leur étendue les implications et les enjeux, leur procurant aussi, grâce au type de compréhension qu'apporte le jeu tragique dans la perfection de son agencement ordonné, ce même sentiment de plaisir, cette même « purification » que Dionysos, dès lors qu'il est reconnu, accepté, intégré, accorde aux cités où il a choisi d'apparaître »

³ *Ibidem.*, p. 236. J.P.Vernant associant le vin à Dionysos, signale l'ambiguïté du dieu comme de la boisson, à la fois parure du banquet, éclat vivant et joyeux, douceur qui fait se pencher et s'épancher les cœurs les plus virils et confusion d'une folie sanguinaire, chaos meurtrier où l'on confond le même et l'autre. Voir la chute de Penthée.

mythe d'un dieu du théâtre que paradoxalement l'homme grec et la civilisation occidentale ont fondé, inscrit l'indétermination, l'inconnaissable et l'incertitude que les sciences longtemps positives ne reconnaîtront qu'avec l'arrivée de la physique quantique¹.

Le théâtre comme espace de soi pour soi, fut-il collectif, devient cet entre-deux membranaire, comme protection, nous l'avons vu avec le salut, mais aussi comme l'endroit où l'on retourne sur soi, que ce soit par l'ouverture à soi-même, par le retour au passé, la volte-face du regard, la réminiscence, la lecture des secrets de la nature. En dehors des entretiens avec le maître de philosophie ou en dehors de cette heure du soir où l'on fait le bilan de sa journée, le théâtre est peut-être le seul lieu collectif où, au-delà de sa définition juridique d'ensemble des citoyens, un peuple s'examine, suspend son quotidien, déroule son présent (mais déjà un passé) devant un passé, prend le temps de s'interroger sur le sens de ses actes, de s'éprouver dans le face à face avec le dieu, de se mettre en adéquation avec soi dans l'adéquation avec le dieu, mais aussi éprouve, par le phénomène de la représentation, ce que dramaturge et comédiens montrent des héros, c'est-à-dire « rentre » en un espace ouvert par d'autres, un espace de fiction, invisible, « autre » parlant d'autres, semblables et autres, joués par des semblables et autres. Il y a, en cet espace, un entraînement, une *paraskueû* à l'incertitude, à l'inconnu, une maîtrise de ses peurs devant l'altérité où ce retour sur soi conduit, un entraînement au face à face, à l'altérité inscrite en nous et face à nous, une altérité qui s'avère révélatrice de soi-même au point le plus secret, voire inconnu, de soi-même.

À cette porosité particulière qu'ouvre le souci de soi, qui redisons-le n'est pas du tout une fermeture, un repliement sur soi, l'espace du théâtre avec Dionysos ajoute donc une « folie », un décentrement radical, que la biologie ne renierait pas tant elle en regorge : l'ouverture du principe d'altérité comme condition de possibilité de l'être. *Les Bacchantes* sonnent même comme un avertissement terrible à qui ne s'ouvrirait pas au dieu (soit à l'altérité), à qui ne transformerait pas son regard. D'une certaine façon, la logique dionysienne, dans la pensée grecque, est probablement ce qui est au plus près de la réalité biologique qui nous anime et nous porte depuis quelques millénaires et fonde, dès l'origine, le monde vivant. Elle est comme un entre-deux dans l'entre-deux de l'espace

¹ Voir là-dessus Merleau-Ponty, in *Nature*, op.cit., p 125 à 138. Mais consulter aussi Ilya Prigogine qui revient souvent sur l'incertain, le positivisme de la physique quantique, le déterminisme en sciences : *La nouvelle alliance*, p.309-314, Folio ; *La fin des certitudes*, p.123, 124, 125-154, Odile Jacob,1996 ; *Entre le temps et l'éternité*, p.124-194, Champs/Flammarion,1988.

du souci de soi, à la fois son achèvement et sa représentation. Est-ce la représentation elle-même, en elle-même, antérieure à toute divinité, qui a introduit ce goût du mélange, des frontières brouillées, de la fête rassembleuse, joyeuse ou sacrée, saisissante ? Nous ne le saurons sans doute jamais. Mais elle perdure et... continue de faire peur. Les rois, les princes de l'État, des baronnies tentent de l'acheter, y réussissent par l'organisation territoriale des lieux de spectacle comme des nomination de leur patron, mais cahin-caha elle continue son office.

Peut-être cet espace d'entre-deux est-il comme la sortie du sommeil de Socrate, celui qui éveille ? «... Vous passeriez le reste du temps à dormir (si vous me condamniez) ». Espace du « premier éveil » se situant « exactement au moment où les yeux s'ouvrent, où l'on sort du sommeil, et où l'on a accès à la toute première lumière¹ » ? Moment où se mêlent les songes et les premières lueurs du jour, moment où l'on prend conscience que chaque souffle disparaît dans la nuit du passé ou perdure dans l'exercice de la mémoire, moment du réveil de son passé immédiat, lointain, individuel et collectif, moment incertain où toutes ces perceptions confuses s'ouvrent d'amnésie et de songes, ballottant le corps en dérive, mais où imperturbablement vient se faufiler la lumière et le temps du jour baigné d'inexorable comme de possible ? Ou moment, à l'heure du loup quand la lumière vient sombrer et se mélanger dans les eaux ténébreuses de la nuit, qui fait vaciller la raison ? Si le retour sur soi est comparé par Socrate à ce moment de l'éveil, le théâtre n'est-il précisément pas ce double espace, celui d'un apprentissage de l'éveil dans l'endormissement ou l'hypnose de la fable, éveil qui nous réveille sur « il était une fois » comme une toute première fois ? Apprentissage d'une ignorance, apprentissage d'acquis ? Deux domaines, deux cavités, deux usages dirait Euripide, s'affrontent et s'interpénètrent. Dans le jour qui vacille d'autres formes de retour sur soi s'annoncent avec le théâtre des mystères, le théâtre élisabéthain et son immense figure shakespearienne, mais aussi le théâtre à l'Italienne. C'est cet usage différent de l'espace de circulation, parce que toujours à l'œuvre, à la suite des Grecs et des Romains, que nous allons présentement interroger.

Le théâtre d'écumes : le théâtre de cavités

¹ M.Foucault, op. cit., p.9.

Il y a une organicité du théâtre.

Des cavités se présentent à nous : théâtres, opéra. Anciennes ou récentes, elles sont omniprésentes ; elles se remplissent, se vident au gré des manifestations. Si nous considérons ces cavités comme un pore (ou port) de membrane, par où circulent toute sorte de molécules entre un intérieur et un extérieur, ne voyons-nous pas affluer tout à coup, quantité de gens de la « cité-cellule » ? Un intense échange s'y manifeste durant deux ou trois heures. Des nourritures invisibles circulent ; des acteurs, le temps d'une représentation s'en font les visibles passeurs, avant que tout ne reprenne son aspect ordinaire, vide, silencieux, clos.

À quoi ressemblent ces cavités et d'où nous viennent-elles ? Je ne ferai pas l'historien, mais interrogerai ce phénomène qu'à tort ou à raison je mets en relation avec d'une part les grottes qui servirent très tôt d'abri, d'autre part les cavités mêmes de notre corps. Voyons si de telles connexions ont une quelconque pertinence en usant de cette culture médicale pour pouvoir « aller aussi loin vers les racines de l'imagination organique, pour écrire en dessous de la psychologie de l'eau, une physiologie de l'eau onirique » que souhaitait un Bachelard à propos de son étude de la poésie de l'eau¹ Voyons s'il y a quelque pertinence à vouloir relier de telles images de cavité avec notre corps, notre passé de grottes et nos modernes théâtres à l'Italienne.

... Enquête du visible et de l'invisible, du *passage* comme du *principe de cavité*, tout cela inscrit si profondément et lointainement en nous au point de susciter des analogons dans la création de nos outils comme de nos mentalités, prégnante architecture qui serait à la source de notre esprit des cavités des grottes préhistoriques à nos temples, églises, puis théâtres ?

Examinons-en les racines pérennes, les constantes comme les adaptations, complexifications, autour de principes simples, exploitation plus sophistiquée des *mêmes principes fondamentaux* de la porosité, entre autres, que nous pouvons observer et remarquer en biologie moléculaire². Ces principes, puisqu'ils sont à l'œuvre en nous, ont-ils constitué des structures organiques, telles qu'elles auraient façonné nos structures mentales, sans pour autant être des structures déterministes ?

¹ G.Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 14, Librairie José Corti, 1942.

² BMC, Flammarion pour l'édition française, New York, p. 32, 1983-1994. Les biologistes notent que sous la complexité ou complexification du monde vivant, se retrouvent à la base, presque toujours des principes initiaux d'une désarmante simplicité.

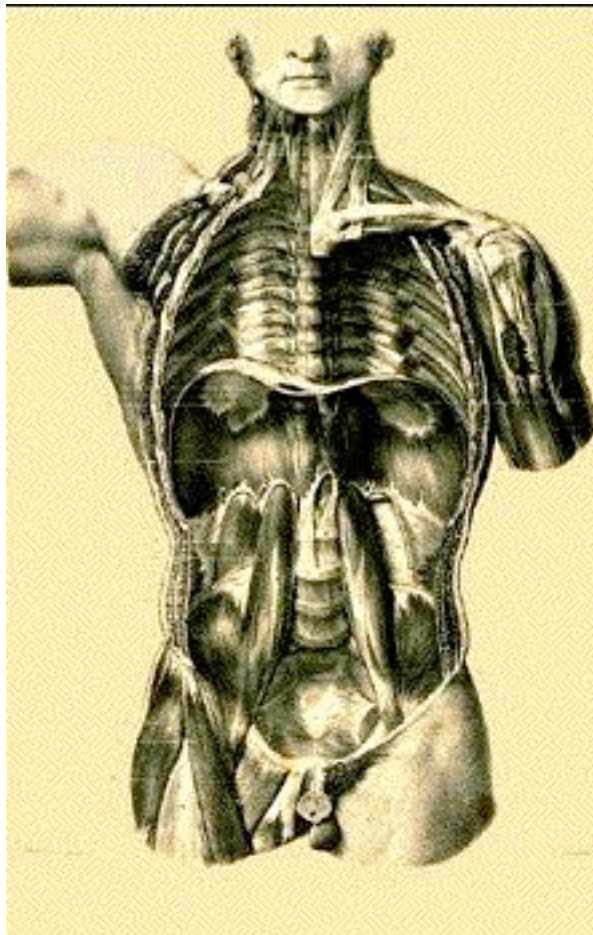
Georges Banu nous a déjà livré ses réflexions dans son ouvrage « *Le rouge et or*¹ » Nous ne manquerons pas de nous y référer : il visite l'escalier d'apparat, les foyers, les loges, la salle, le plafond et le rideau avec une superbe iconographie, mais par choix éditorial, cet ouvrage n'aborde pas la scène. Je choisis pour ma part de visiter la scène *et* la salle, en priorité, compte tenu de leur évidente liaison puisque sans elle il n'y a tout simplement pas de théâtre. Gardant en souvenance cette impression si forte de pénétrer chaque fois en des régions souterraines où s'engouffrent l'ombre et le silence : cavité sombre pour la salle et cavité lumineuse pour la scène, deux vides d'or et de ténèbres s'interpénétrant comme braises pour y trouer nos corps trop pleins de contingences, je partirai de ces cavités elles-mêmes, du phénomène qu'elles constituent, l'esprit qui leurs est lié. J'enchaînerai avec celle du théâtre à l'italienne dans sa structure principale pour en aborder ce que j'appelle « les corps de songe ».

L'esprit des cavités : corps et grottes.

Corps

Quand on visite le corps humain, que l'on s'y promène — c'est à dessin que j'emploie ces mots, car ils induisent une rumination des lieux plutôt qu'un examen anatomique où domine tout de suite la *fonction* comme si le corps était une machine — quand donc l'esprit vaque aux lieux du corps avec l'étonnement qui sied au poète comme au chercheur, on

¹ Georges Banu : *Le rouge et or*, Flammarion, 1989.



Cavité abdominale et thoracique de Marc Jean Bourgeroy, 1867

ne voit pas immédiatement les *cavités*. Nous voyons *l'organisme*, ses fonctionnalités, un peu à la manière de la médecine occidentale : un corps-machine dont de grands techniciens spécialistes dissèquent chaque partie, les réparent au besoin, en changeant les pièces^{1,2}. C'est derrière ce plein d'organes et de fonctions organisées que nous découvrons et choisissons³ de voir des *cavités* : *un devenir cavités* qui creuse le corps. Ces cavités, nous ne les percevons pas tout de suite, tant notre regard éduqué voit d'abord les pleins. Il faut de la stupéfaction et de « l'idiotie » pour voir autre chose que ce que

¹ Voir à ce sujet ce qu'en dit Gilles Deleuze avec Félix Guattari dans : *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 185 – 204 : *Comment se faire un corps sans Organes ?* Comment se débarrasser des organes ? Telle est, rappellent-ils la question d'Artaud le 28 novembre 1947.

² *Ibidem.*, G.Deleuze in *Logique de la sensation*, La Différence, p.34, tome 1, 1996, « Le corps sans organe ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est à dire de cette organisation des organes. »

³ Tout regard est une décision, il n'y a pas de regard neutre. Lire là-dessus *La Décision* de Alain Berthoz, chez Odile Jacob, 2002.

l'on voit. Pour enraciner la symbolique¹ des cavités théâtrales et devenir ainsi terreau fertile, processus actif qui nous inclut, il faut observer, s'imbiber² avec acuité d'une réalité première que nous ignorons. Le travail physiologique n'est pas un travail de positiviste, mais une connaissance de processus inconnus susceptibles de modifier, activer une réflexion anthropologique, nourrir l'imaginaire poétique.

Sous les muscles, du vide. Dans la vie nous voyons les habits, le thorax plus ou moins imposant ; la musculature se laisse deviner. Maintenant nous voyons tout cela comme des enveloppes de cavités. À observer l'homme nu de Denis Darzacq que nous joignons ici, on est saisi par le gonflement de ses cavités. Les muscles abdominaux, pectoraux, loin de se mettre en valeur, soulignent ce gonflement que la posture accentue au point de se demander si ce jeune homme plein de vie n'est pas en « excroissance », parti dans un processus d'une telle sûreté de vie que ses cavités absorbent littéralement l'entourage jusqu'aux nuages, devient lui-même air palpable, torrent de souffle, gonflé à bloc prêt à éclater. Un corps bien planté sur ses deux jambes s'allège et boit la vie. Processus des cavités plus qu'une vue anatomique.

¹ Paul Ricoeur mène toute une réflexion sur le double sens du symbole et l'univocité du langage dans son ouvrage : *De l'interprétation*, chap.2, Seuil, 1965, p. 39 : « Le symbole est lié, lié en un double sens : lié à...et lié par...comment ce qui lie le sens au sens me lie-t-il ? »

² Bachelard parle de vivre la réalité décrite, analysée.

LES ET JOURNALISTES

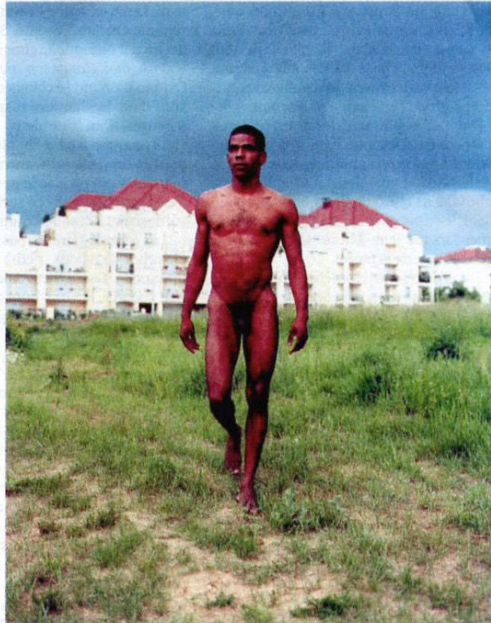
ée dans

› fête
« existence
S

publications
ositions en
l'agence VU,
son vingtième
aire, se mon-
tre. Alors que
la collection
est le fonda-
vrages mythi-
re, qui a été
l'exposition
lerie VU.

ie, en 67 pho-
tos, les vingt
de photogra-
5 dans le sill-
ation. Les ima-
par photogra-
par auteur. Et
diversité des
re : alternent
leur, reporta-
ne, travail for-
t mise en scè-
de style Vu »,

et fondateur
qui dit ne refu-
le décoratif ».
natiques de J.
installations



« Nu », 2003, photo de Denis Darzacq. VU/LA GALERIE

une œuvre personnelle destinée
aux expositions tout en travaillant
en parallèle pour la presse. Et

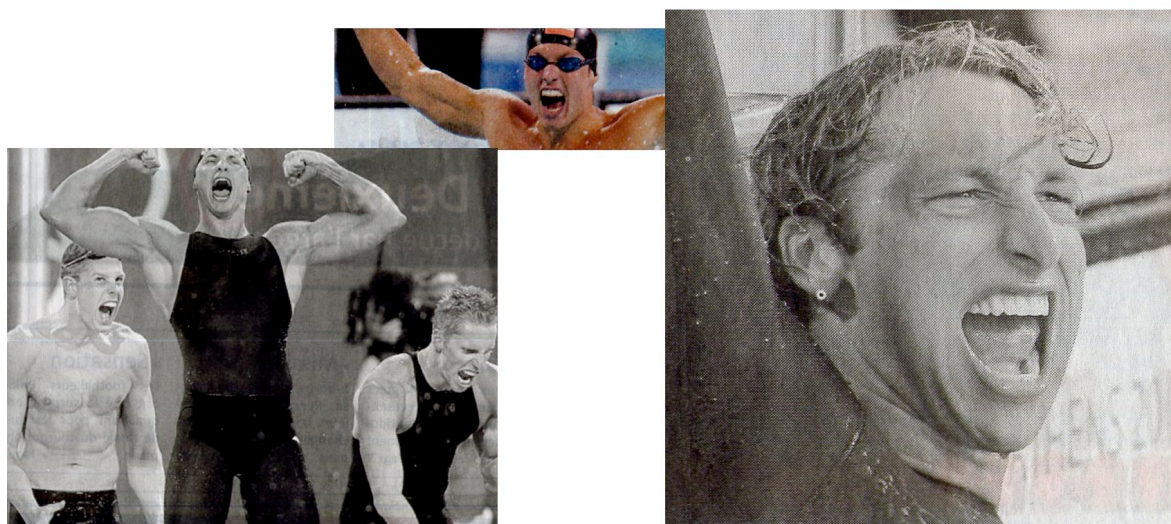
de passer en douceur d'un univers
à l'autre.

Une telle approche évite la cac

« Nu », 2003, photo de Denis Darzacq, Le Monde, 13 mai 2006.

Examinons.

Dès la bouche, nous percevons un autre qu'ouvrent et ferment des lèvres¹ : rideau écarlate étonnamment mobile, mille fois désiré, regardé, peint, photographié, filmé. Les gros plans de bouches sont innombrables. Ils en disent long sur chaque décennie. Aujourd'hui on voit partout des cavités de cris de victoire (voir figure ci-après) rageuse si proche de la haine, de la guerre...



Cris de victoire aux Jeux Olympique d'Athènes 2004 :

en haut les sabreurs Français, Boris Sanson, Julien Pillet, Gaël et Damien Touya au milieu Pieter Van den Hoogenband, à gauche en bas, trois nageurs sud-africains, Darian Townsend, Lyndon Ferns et Roland Mark Schoemen, en bas à droite, Ian Thorpe, nageur australien. Le Monde.2004.

¹ Voir Claude Olievenstein, *Écrits sur la bouche*, Odile Jacob, 1995, p. 81 et suivantes. Claude Olievenstein, médecin et directeur de recherche à l'université de Lyon, détaille tous les aspects de la bouche : lèvres, langue, dents, cri, baisers, morsures, paroles dans une réflexion anthropologique. «Le pouvoir des lèvres est complexe, apparente avant-garde du visage. Il vient en seconde position, derrière le regard», p. 83.

De cette petite cavité sortent aussi des mélodies, des éclats de rire tandis qu'elle reçoit, en d'autres circonstances, des nourritures, des baisers. Tout de suite, notons au passage l'ambivalence, la complexité de la cavité buccale.

Après la bouche, la cavité pulmonaire, nettement plus vaste qui, vide, se remplit de l'air impalpable, invisible, mais dont on vit ; dessous, deux fois plus vaste : la cavité abdominale soutenue tout entière par le bassin en forme de cuvette, délimitée au-dessus par la coupole du diaphragme nettement visible sur la planche du XIX^{ème} siècle ici reproduite, remplie d'organes mous et flasques nommés tripaille : vessie, estomac, boyaux, foie reins, prostate qui forment doubles cavités comme air et eaux, double circulation, air et liquides de toutes sortes : chyme intestinal, sécrétions du foie, de la bile, urine, sperme, sang, lymphe. Bref, c'est là un lieu d'alchimie considérable de *transformations et circulations*. On ne peut pas ne pas parler d'une autre cavité, cavité de la cavité, l'utérus, quand vide tout d'abord il accueille l'ovule fécondé, puis le fœtus baignant dans les eaux primordiales, liquide amniotique, souvenir de la mer d'où surgit, il y a entre 4 et 3 milliards d'années, la vie dont nos êtres portent le souvenir comme le soulignent à propos les biologistes : mémoire des cellules¹. En cette cavité du début du monde qui rejoue inlassablement l'origine, un être vivant se fait. L'« enfant » ne voit rien, mais perçoit, bouge, flotte dans cette cavité originelle. Est-ce que cette étape originelle — qui semble répéter à un niveau macroscopique la cellule où noyau, mitochondries, ribosome, baignent dans le liquide du cytosol, entourés d'une membrane protectrice, souple, active, organisant les passages, s'intégrant aux processus internes de la cellule ou initiant ceux-ci — est-ce que cette étape marque notre imaginaire plus que toute autre cavité ?

Mentionnons une dernière cavité : la tête, où se logent les matières molles de la cervelle : ce haut lieu relationnel de toutes sortes d'aires corticales traitant de façon souvent fragmentée ce que nos capteurs reçoivent en sons, température, sensations du toucher, vue, centre de gravité, vitesse, odeurs, goûts².

¹ *Biologie moléculaire*, op. cit., p. 35 : « Il est remarquable que les cellules eucaryotes et leur descendance se maintiennent généralement dans leurs différents états spécialisés, même après la disparition des influences qui avaient, à l'origine, dirigé leur différenciation ; en d'autres termes, ces cellules possèdent une *mémoire*. »

² Voir *L'erreur de Descartes* de A. R. Damasio, Odile Jacob, 1994. Antonio R. Damasio, directeur du département de neurologie à l'université de l'Iowa aux Etats-Unis, démontre dans son ouvrage la force des émotions, son rôle capital dans le raisonnement. Il démontre également que, contrairement aux idées reçues, le cerveau n'est en rien cet organe qui se situerait au sommet d'une organisation hiérarchisée du corps humain. Le cerveau n'est pas le général du corps, ni sa partie noble ! « Lorsque je déclare que le corps et le cerveau forment une unité organique indissociable, je n'exagère pas... Car le cerveau reçoit des messages non seulement de tout le corps, mais aussi, à certains niveaux, de quelques-unes de ses propres régions, lesquelles reçoivent des messages du corps ! L'unité organique constituée par le partenariat corps-

Voilà donc trois grandes cavités, voire quatre avec l'utérus : quatre vides nettement séparés, mais concourant tous à des activités vitales telles que :

- mise en réseau et en perception des perceptions : de la perception aux signes.
- accueil du processus originaire de la vie donnant progressivement naissance à un être vivant, de l'espèce humaine. Notons que ce processus s'inscrit lui-même dans un cycle tout à la fois de besoin de reproduction, de faim sexuelle et d'amour, selon des degrés variables.
- accueil de l'air : captation des atomes d'oxygène et rejet du gaz carbonique ; transformation de vibrations sonores en vibrations musicales et phonétiques,
- accueil et transformation des aliments liquéfiés : de la cueillette, chasse à la préparation, manducation socialisée, digestion et rejets.

Faisons quelques remarques qui risquent de nous être utiles pour les cavités théâtrales, même si celles-ci n'en seront que des analogons :

Première remarque : toutes ces cavités (nous avons sciemment laissé de côté des cavités secondaires comme l'estomac, le cœur, la vessie, les intestins) sont des *réceptacles* de matière molle, poreuse, liée à la *circulation* des éléments qu'elles reçoivent et dont elles organisent les *passages* en vue de leur *transformation*¹.

Deuxième remarque : ces cavités d'ordre physiologique, sont *autonomes* et *interdépendantes* durant tout le cycle de vie. Ce sont des cavités *liées*. Chacune permet les autres, et chacune a besoin des autres pour « exister » bien qu'aucune ne communique directement avec les autres.

Troisième remarque : ces cavités sont étroitement *liées à l'extérieur* et sont donc des *systèmes poreux*, ouverts, certes à certaines conditions. Elles reçoivent et donnent.

Quatrième remarque : Toutes ces cavités sont le *lieu de transformations qui s'inscrivent dans une chaîne* d'actions, par exemple la digestion qui intervient bien après une série d'étapes : décision de chasse, cueillette, marché, chasse proprement dite collective ou individualisée, préparation du gibier jusqu'à son éventuelle cuisson, repas avec l'apprêt

cerveau interagit en tant que tout avec l'environnement. Mais des organismes complexes tels que les nôtres...donnent également lieu à des réponses internes dont certaines constituent les images (visuelles, auditives, somatosensorielles) que je postule être à la base du fonctionnement mental.» p. 122.

¹ Marcel Detienne fait allusion à la cavité du bas ventre de l'animal sacrifié chez les Grecs, siège des viscères et des entrailles, chairs du dedans « homologues au vital », cuites et mangées différemment des autres chairs, à proximité de l'autel « par le cercle étroit de ceux qui participent pleinement au sacrifice » in *La cuisine du sacrifice en pays grec* par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, p.20, Gallimard, 1979. On voit ici la connexion avec ce lieu de hautes transformations.

de la table plus ou moins élaborée selon les circonstances, manducation socialisée et digestion au final. Ce qui s'y passe est donc relié non seulement à l'extérieur comme nous l'avons mentionné, mais aussi à des phases ou *fragments d'une action globale* comme ici de se nourrir.

Cinquième remarque : elles sont *liées au temps* et selon celui-ci reçoivent et donnent selon *une durée* avec une alternance de vides et de pleins, chacun appelant l'autre dans un cycle interminable jusqu'à rupture de la vie où les cavités vitales cessent toute activité et dégènèrent au même titre que tout le reste du corps.

Sixième remarque : ces quatre cavités ouvrent sur des *devenirs, des processus avec des aléas*, et nous le mesurons tous bien. La plus solide et la plus constante est paradoxalement celle qui transforme du vent, de l'impalpable. Elles sont des promesses, *des champs de possibles* qui s'accomplissent et semblent déborder leur capacité comme un par-delà soi-même, comme une matrice faite pour être précisément débordée : point d'appui pour le saut, le vol, le départ dans la vie ou un cycle de vie s'ajoutant à des millions d'autres, mais pouvant, incidemment, évoluer.

Comment, allant plus loin avec le corps sans organe déjà évoqué, dépasser l'organisme, ce repliement sur l'utilitaire et la fonction asservie et rivée aux tâches, devoirs, lois ethniques, étatiques, en totale séparation comme une vie machinée et essentiellement cloisonnée, hiérarchisée, pour éviter une vision fonctionnaliste des cavités ? « Défaire l'organisme, n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions¹... », des « ondes d'amplitude variable parcourant le corps sans organes » nous dit G.Deleuze ; elles ne sont pas sans nous rappeler un Roussel, que nous évoquerons plus loin. Des sensations apparaissent aux rencontres de ces ondes et des forces extérieures. Devenir « cavité » partout, multiplier les poches de cavité à notre tour, à l'image du corps : liaison, interdépendance dans l'autonomie, là où nous n'y penserions même pas : dans le coude comme dans le dos ou les muscles de la cuisse, là où il y a du plein, du dur ; évider les pleins et les stratifiés ; vider simultanément le mentalement plein, à savoir le « volontaire » jusqu'au blockhaus, au monumental, aux « hommes-femmes de conquêtes² », prêtres du jugement, pour faire advenir dans tout le

¹ In *Mille plateaux* de G.Deleuze et Guattari, Minuit, 1980, p.185-204

² Voir à ce sujet Gordon Craig qui élimine du théâtre les hommes d'action : in *Le théâtre en marche*, Gallimard, 1964, p. 46-50 : « Le cas de ces Napoléons du théâtre, cher lecteur, vient de ce qu'ils se sont égarés de bonne heure, s'imaginant qu'un artiste est un homme d'« action ». »

corps d'acteurs et de spectateurs, *un corps de devenir*, d'accueil d'inconnu pour des transmutations inédites, celles-là mêmes que nous prodiguaient Tadeusz Kantor ou aujourd'hui un Robert Wilson, Roméo Castellucci ou un Christoph Marthaler.

Comment ne pas songer à l'*Héliogabale* d'Antonin Artaud, figure d'«une étrange unité qui ne se dit que du multiple¹ » ? Héliogabale, jeune roi d'Émèse en Syrie vers 190 a.p. J.C, futur empereur romain, opère des fusions, des circulations intenses au-delà de toutes lois, comme le temple d'Émèse où il vit le jour. J'y reviendrai dans ma dernière partie à propos de la cavité de la scène. Avec *Héliogabale*, les personnages deviennent tout entiers ces cavités opératoires, figures de transformations :

« Julia Soemia, c'est l'atmosphère, l'espace, l'air, le fond génésique, l'enveloppement voluptueux », « Gannys est cet homme que l'on a vu dans ce va-et-vient de victuailles, d'animaux, d'hommes de briques d'or qui luisent... », « Héliogabale absorbe son dieu ; il mange son dieu comme le chrétien mange le sien ; et il en sépare dans son organisme les principes ; il étale ce combat de principes dans les cavités doubles de sa chair² ».

Si Héliogabale détruit l'ordre de l'organisme par l'anarchie organisée, Tchouang-Tseu, *mutatis mutandi*, prône le laisser-faire pour finir comme le disciple de Confucius, désentravé, vide. Jean François Billeter, dans son analyse de ces textes, de nous dire que « Pour bien vivre selon Tchouang-Tseu, il faut savoir les [ressources et forces] laisser agir, le moment venu » ; et d'enchaîner : « Les hommes font grand cas de ce que leur connaissance connaisse, nul ne sait ce que sait que connaître en prenant appui sur ce que la connaissance ne connaît pas. N'est-ce pas là, une grande source d'erreur³ ? »

Là où Tchouang-Tseu indiquait un « devenir vide » de l'intentionnel moins comme une condition de l'action, que comme une fin en-soi, *un régime supérieur* de l'activité « action-vide », action se vidant elle-même, se creusant telle une cavité, jusqu'à en évacuer la volonté, l'intention, le contrôle, Antonin Artaud dans *Héliogabale* opère plus des déterritorialisations des organes qu'un devenir vide. Ce n'est, me semble-t-il, qu'à la marge qu'il mentionne des cavités pourtant très présentes dans le temple d'

¹ Deleuze et Guattari in *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 196, comparent Héliogabale dans cette figure de l'Un d'A. Artaud, à Spinoza : « Car Héliogabale c'est Spinoza... Spinoza, Héliogabale et l'expérimentation ont la même formule : l'anarchie et l'unité sont une seule et même chose, non pas l'unité de l'Un, mais une plus étrange unité qui ne se dit que du multiple », voir la note 10 en bas de page.

² Antonin Artaud, *Œuvres complètes, Héliogabale*, Gallimard, 1982, p.27, 83, Vol.VII ; ce qui est souligné, l'est par nous.

³ Jean-françois Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Allia, 2002, p. 57, 81, 95, 97.

Héliogabale, sous-jacentes à ses personnages. S'il élabore une guerre de principes, une fusion des plans, des liaisons là où il estime que notre culture crée partout des cloisonnements, culture de séparation¹ — « ... le théâtre et la poésie ne peuvent plus être parce que la communication est coupée^{2a} » -, il semble hésiter, dans son œuvre à formuler *un principe de cavité*, tout à la fois lieu de transformations, circulations, voire fusions telle une alchimie, et mise en relation ou inscription dans un processus. Pourtant, dans son œuvre et notamment lors de ses derniers textes en vue de sa fameuse conférence « *Histoire vécue d'Artaud-Momo*^b », il mentionnera à plusieurs reprises ce « *devenir — cavité* » :

« ...Car les choses deviennent choses et mystérieuses à partir du moment où on les creuse »^c,

« ...Des cavernes entières de corps agglutinés maintiennent la vie dans ses fausses formes »^d

« Comme si mon ventre était devenu le gouffre tourbillonnant de mon souffle »^e

« ...Et bien des gestes de danse, des attitudes ou des figures que les prêtres du Ciguri tracent dans l'air comme s'ils les imposaient à l'ombre ou les tiraient des antres de la nuit »^f,

« Le corps est une multitude affolée, une espèce de malle à soufflet qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce qu'elle recèle »^g

« Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et qui demande qu'on lui fasse parler son langage concret »^h

«Le Féminin est tonitruant et terrible, comme l'aboiement d'un fabuleux molosse, trapu comme les colonnes cavernueuses, compact comme l'air qui mure les voûtes gigantesques du souterrain....L'air autour de moi est immense, mais bouché, car de toutes parts la caverne est murée »ⁱ

Et jusqu'à ce terrible :

« ...Je bégaye, parce qu'on, me mange mes mots »^j

¹ Voir là-dessus l'ouvrage de Monique Borie : *Antonin Artaud, le Théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, 1989, chap 3, p. 48 et suivantes.

² a, Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1994, p.91, vol XXVI.

b, *Ibidem.*, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, vol XXVI

c, *Ibidem.*, p.92

d, *Ibidem.*

e, *Ibidem.*, p.176, vol XXVI.

f, *Ibidem.*, *Les Tarahumaras*, p.13, vol IX.

g, *Ibidem.*, p.187, vol XXVI

h, *Ibidem.*, *Le Théâtre et son double*, p.36, vol IV.

I, *Ibidem.*, *Le Théâtre de Séraphin*, p.143-144, vol.IV.

J, *Ibidem.*, p.60, vol XXVI.

Comme s'il était, à ce point de sa vie, devenu lui-même « *cavité vide* » pour l'ensemble des gens qui, selon lui, le sucent tels des vampires (il revient souvent sur cette notion), au point qu'il ne pourra même plus finir sa conférence, dire tous les mots notés sur ses feuilles. Artaud happé par le vide, devenu cavité vide, muette, désertée comme de ces entreprises abandonnées où l'on circule sous une chape de silence. C'est un « devenir-vide » dans un « devenir-mort », cavité inversée, cavité tombale comme l'ultime cavité de l'homme d'où jaillissent d'autres vies. Ce devenir vide, vécu plus que pensée, s'avère double : vie *et* mort de façon inséparable.

Refusant cette fin comme une brutale liquidation, les hommes n'ont eu de cesse d'inventer ces ultimes cavités comme des cavités ouvrant sur un voyage dans l'au-delà, cavités où se coagulent des rêveries confuses d'éternité en des images aussi nettes et lumineuses que des étoiles guidant le voyageur (qu'on songe aux cavités somptueuses des pharaons et des dignitaires).

Grottes

Autres cavités : celles des grottes préhistoriques.

A quand remonte, l'utilisation par nos ancêtres des grottes, aussi loin qu'on puisse en remonter le cours ? Nul ne le sait vraiment. Des traces sont nécessaires. Les premières datations se font lors des récoltes de ces traces : traces de foyer, traces d'outils, voire déchets, traces sur les parois rocheuses, élaborées ou non, traces d'organisation de la cavité. Emmanuel Anati pense que « Dans les zones fertiles, pendant de longues périodes, l'homme occupe presque constamment les grottes et sites d'habitation où il laisse des traces en couches épaisses¹ ». Yves Coppens situe l'utilisation des grottes vers 1,9 million d'années en Chine, dans le Sichuan, à Longgupo². Emmanuel Anati en recense en Afrique, Asie, Amérique du Nord (Rio Grande : plus de 200 grottes), Océanie, Europe, soit sur plus de 160 pays. Il chiffre plus de 1000 figures par grotte rien que dans la zone de Bhimbetka dans l'État Indien du Madhya Pradesh où l'explorateur

¹ Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art, 50 000 ans d'art préhistorique et tribal*, 2003, p.238, volume III, faisant suite aux deux volumes *Aux origines de l'humanité*.

² in *Odyssée de l'espèce humaine* : série de films édités par FR3 et E.P.A, pour le livre par Nicolas Buchet et Philippe Dagnaux.

V.S. Wakankar a découvert plus de 2000 grottes¹, soit plus de 2 millions de figures...
C'est dire combien il s'agit d'un phénomène massif, à caractère certes paléoethnologique,



Jean-Michel Chazine, Luc-Henri Fage, *L'art pariétal des grottes de Kalimantan (Indonésie)*.

mais aussi anthropologique, qu'il nous est permis d'interroger et de relier à d'autres phénomènes de « cavité ».

¹ Emmanuel Anati, *op. cit.*, p.28.

Ces grottes ont clairement constitué des abris, notamment en périodes d'hiver ; nos ancêtres, nus, sans aucune arme ni peaux de bêtes à leur début, s'y réfugiaient à l'abri des fauves ; on s'y rassemblait en tant que première collectivité, on y mangeait, « baisait¹ » et s'y reproduisait, taillait des outils, assemblait des peaux ; mais les grottes furent les lieux des premiers rituels autour du feu : danses, musiques. *Au fond de la grotte*, comme à l'écart, des peintures murales dénommées art pariétal. Ces lieux pouvaient même devenir des lieux sacrés : soit des lieux d'initiation comme cela se rencontrait encore au XX^{ème} siècle, comme ces cavernes évoquées par Paul-Émile Victor et Joëlle Robert Lamblin dans « *La civilisation du phoque*² », soit « des lieux devenus aujourd'hui des messages des ancêtres et réciproquement des messages des vivants aux ancêtres³ ». Emmanuel Anati estime que, si l'art s'y est développé, art que nous pouvons de fait admirer à Lascaux ou aux grottes Chauvet en Ardèche, cet

« art jouait *le rôle d'écriture* avant que celle-ci n'apparaisse ; il était un moyen de mémoriser et de transmettre des messages, des idées. De nombreux sites où l'on produit et utilise l'art chez les Bochimans d'Afrique du Sud, les Aborigènes d'Australie et autres peuples chasseurs de l'époque historique - sont aussi des lieux d'initiation, d'information, d'éducation et de socialisation. Il est très probable que les grands centres de créativité artistique de la préhistoire avaient une fonction semblable⁴ ».

Or, selon Pascal Quignard, qu'est-ce que l'écriture sinon d'abord faire surgir des images « réassocier le langage au fond de la nature » non pas dire, ni cacher, mais faire signe selon le mot d'Héraclite⁵. Ces images des temps antéhistoriques furent donc des images qui firent surgir des images. Sans doute leur conférait-on des pouvoirs surnaturels qu'on attendait comme les Aborigènes d'Australie encore aujourd'hui⁶.

¹ Le terme peut choquer, mais pour qui a suivi le documentaire précité, comment dire autrement la chose sinon se risquer à de ridicules circonlocutions. Je choisis d'appeler un chat, un chat, surtout quand une expression populaire est à ce point parlante pour tous.

² Paul-Emile Victor et Joëlle Robert-Lamblin, *La civilisation du phoque*, Ed Raymond Chabaud, Bayonne, 1993, vol. II, p.299 : «Éloigné de la mer, le lieu de retraite de l'apprenti chamane peut être situé dans la montagne, à proximité des glaciers...ou d'une caverne, endroits peuplés d'êtres surnaturels avec lesquels l'homme doit nécessairement entrer en contact, malgré l'extrême frayeur qu'ils lui inspirent.». Quand l'apprenti voit une caverne, il doit procéder à un rituel avant d'être dévoré par les habitants de la caverne et de ressusciter, p. 242.

³ Emmanuel Anati, *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Ibidem.*, p.23.

⁵ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Calmann-Lévy, 1995, p. 11 et suivantes.

⁶ On retrouvera dans *Gwion, Gwion, chemins secrets et sacrés Ngarinyin, aborigènes d'Australie*, de Jeff Doring en collaboration avec des aborigènes, cette évocation du pouvoir des peintures pariétales : «Un *munumburra* peut sentir des influences spirituelles lorsqu'il se trouve auprès d'une peinture et particulièrement quand il est en train de repeindre une image *Wanjina*. Lorsqu'il est dans le sanctuaire d'un *bunja*, il peut s'asseoir silencieusement à côté d'une image et entrer en relation avec les esprits du lieu ou être « visité » par l'animal vivant associé à eux », Könemann, Köln, 2000, p.282.

Dans ces grottes, l'homme affronte et dialogue avec les forces de la nature, il cherche à comprendre sa place. Il cherche à supporter son impuissance face à des forces gigantesques, à témoigner, à « sentir qu'il est une partie consciente de l'univers dans lequel il vit ». Ce sont donc des *images actives* opérant un *transport* d'une réalité complexe, vécue, à la réalité complexe et vivante des spectateurs d'alors comme d'aujourd'hui selon le processus membranaire observé précédemment pour *S.#08 Tragedia Endogonia* de R.Castellucci¹ : nous pouvions voir et nous souvenir du public séparé, muet, lointain de *Psychose* derrière la membrane d'un vitrage que notre vue traversait. Bref, ce ne sont pas des « images – étiquettes », signes univoques² ayant la prétention de définir et dire une réalité qui s'avère infiniment complexe, ce sont des *images - processus* s'inscrivant elles-mêmes dans une chaîne d'actions (cf notre quatrième remarque à propos du corps). N'est-ce pas ce qu'expliquent Jean-Michel Chazine et Luc-Henri Fage dans leur recension sur leur expédition archéologique à Bornéo en Indonésie, à propos des innombrables mains en négatif (figures, pages suivantes) dont celles de Gua Masri : « Les mains ne sont nullement placées au hasard des surfaces libres, mais bien en fonction de mouvements circulaires, qui évoquent des danses ou des rythmes, en tout cas une énergie ³ » ? D'une manière un peu osée et certainement inexacte, mais utile analogiquement, nous pourrions presque dire que ces mains sont en quelque sorte « la scénographie » d'un rituel spectaculaire durant lequel certains membres de la communauté, la dressaient aux yeux de tous ou à quelques initiés ; cette active « scénographie » est tout ce qu'il en reste, comme si des comédiens l'avaient construite durant le temps de la représentation.

Ces grottes, dont nous ne connaissons jamais vraiment les rites qui s'y déroulaient, se sont métamorphosées des siècles plus tard en cavités — temples, cavités construites cette fois où continuaient de se perpétuer d'autres rites dont il faudrait pouvoir mesurer les filiations, évolutions par delà les religions, en Asie, Afrique, à Sumer, en Égypte, en Amérique Latine, en Grèce, chez les Romains, puis devinrent des églises avant de

¹ Vu au Maillon-Wacken les 18 et 20 février 2004 à Strasbourg.

² Cf la note 8.

³ Jean-Michel Chazine, chercheur au CNRS de Marseille, ethno-archéologue spécialiste de l'Océanie. Luc-Henri Fage, documentariste, spéléologue, photographe à qui nous devons les clichés présentés ici. *L'art pariétal des grottes de Kalimantan (Indonésie). Bilan de dix ans de prospection*, Site web : <http://www.kalimanthrope.com>. Découvertes de nombreux ensembles de mains datant de 9000 à 10 000 avant.J.C pour certains. Ils relèvent que ce symbole des mains se retrouve dans le monde entier avec les mêmes procédures techniques : « mise en œuvre d'une série de gestes, dont le recours au souffle, probablement beaucoup plus complexe et élaboré que pour un tracé positif.»

devenir, concurremment, des théâtres, temples laïques¹, dès le XVIème siècle en Italie. L'Homme, hors de l'emprise de l'Église, poursuivait son dialogue ritualisé avec le monde. À bien y regarder, l'art pariétal n'a jamais cessé. Aux images actives des grottes préhistoriques succédaient celles des fresques multiples, des mosaïques de Byzance à Ravenne, des icônes, avant de se transformer dans les cavités du théâtre en images machinées et fugaces tremblant à la lueur des bougies.

La Renaissance se ressaisit de l'héritage antique, en ruine, mais vivace, à ses pieds, en construisant des cavités aussi vastes que des basiliques romaines pour les théâtres des princes à Vérone, Ferrare, Parme, Mantoue, Vicence, puis dans le monde entier jusqu'à la fin du XIXe siècle. Le théâtre dit à l'italienne était né.

Les cavités des théâtres à l'Italienne : Corps de songes².

Une architecture plus organique que géométrique

Pascal Quignard explore chez les rhéteurs latins et en cette Renaissance^{3a}, « un langage qui donne ce qu'il n'a pas^b ». Il déclare que l'homme est *faber* et ne sera jamais *sapiens*. « Il est — comme sur les parois des grottes paléolithiques — un infigurable, une ignorance, une expérience de l'ignorance, une imitation des proies et des moyens, une ignorance affamée^c ».

Ainsi ces cavités de théâtres italiens qui ne copient en rien les théâtres grecs ou latins pas plus que le langage de la Renaissance ne s'est préoccupé de « restaurer les anciens^d » restent expérience de l'indéchiffrable, premières béances de la gueule des fauves, voire béances géologiques, volcaniques ou cosmiques : béances affamées, convulsives, fascinantes, métamorphosées en plus de 20 000 ans en béances de l'ignorance, de l'insaisissable, du non-être chez un Nicolas de Cues^e, «renaissance de la naissance même ». Ces Renaissants ne vidèrent-ils pas les écrits des anciens plus qu'ils ne remplirent les

¹ Georges Banu, *Le rouge et or, op.cit.*, mentionne, p. 23, cette rivalité et la haine de l'Église : «L'église détestait le théâtre mais celui-ci lui a rendu la pareille.»

² Songe : somnium en latin.

³ a, Pascal Quignard, *La Rhétorique spéculative*, op. cit.

b, *Ibidem.*, p.129 : « Le langage qui donne ce qui donne ce qu'il n'a pas, telle est la rhétorique. »

c, *Ibidem.*, p.134.

d, *Ibidem.*, p.76 :« Renaissance, aux yeux d'Alcuin et de Charlemagne, aux yeux de Pétrarque ou de Cusa, aux yeux d'Ekart ou de Bruno ou de Montaigne ou de Shakespeare, ne voulut jamais dire restauration des Anciens dans leur ancienneté, mais renaissance de la naissance même, de l'irruption précédant les individus humaine eux-mêmes, les familles, les sociétés, les arts. »

e, *Ibidem.*, *Dialogus de deo abscondito* p.117-126 sur ce Traité de Cusa, du nom de Nicolas Krebs né au XVè siècle à Cusza, village de Moselle, Cardinal, dont Stendhal raconte l'enfance dans *Le Rouge et le Noir*.

bibliothèques ? Ne creusèrent-ils pas le langage comme les édifices où le *logos* fait image ? En bâtissant des cavernes laïques, ne contestaient-ils pas par d'autres sources, les Écritures, puisque aussi bien y surgissaient d'autres images hors de tout contrôle de l'Église ? On comprend, dès lors, la haine des Églises¹, la guerre des images² qu'elles menèrent sans cesse, car un autre commerce de Figures s'y jouait : au « commerce » de la *chair du Christ* des chrétiens dans les abîmes mystiques des grottes imagées des cathédrales, succédait, au Globe, celui d'une *livre de chair* de la fable du «*Marchand de Venise*» d'un certain Shakespeare, *image circulatoire* préfigurant avec trois siècles d'avance, celle d'une *chair tannée*³ entre Valeur d'Usage et Valeur d'Échange pour de l'Argent : M.A.M (marchandise-argent-marchandise) d'un Karl Marx (citant Shakespeare) que Pasolini, peu avant son assassinat, inscrira de nouveau dans une fable⁴, bouclant ainsi la boucle. Ses images en négatif, en d'autres sortes de grottes, appelées « cinémas » montrent la *transformation* de cette *chair d'hommes* en chair torturée, violée, liquidée dans les cavités de la barbarie d'une organisation de la *Cité* reposant sur l'asservissement innommable de l'homme par l'homme. Ces traces-là, quelle grotte les porte, sinon la mémoire sans cesse niée de ceux qui en combattirent, vécurent et vivent encore aujourd'hui l'horreur ?

Comme des ombres, des personnages invisibles se font visibles, apparaissent et disparaissent.

¹ Op. cit., note 4. Cf ici, p. 23 « L'Église détestait le théâtre qui lui rendit la pareille. »

² Allusion au chapitre : *La guerre des images* tiré de *La guerre des rêves* de Marc Augé ; il évoque cette guerre à propos de l'Église en Amérique Latine au XVI^e siècle, en butte à d'autres Figures qu'il convenait de supplanter, imposant constamment ses images ! Seuil, 1997. Notons qu'avec le Concile de Trente, l'Église catholique déclare une offensive générale face à la montée du protestantisme et de l'humanisme laïque. Cette guerre des images n'est pas seulement catholique, nous en trouvons trace également par exemple à La Haye sous la plume du pasteur André Rivet qui écrit en 1639 : *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des Comoedies et Tragoedies*. Rivet fustige en ses chapitres IV et VIII la production d'images illusoires et fallacieuses, s'appuyant sur Platon, St Augustin, St Jean Chrysostome, etc. Le regard y est toujours sali et en danger. Surtout, le théâtre fait concurrence à la foi chrétienne au sens où «*les spectateurs semblent se trouver présents où les choses se font en effet et les avoir devant les yeux et en la pensée*» opérant exactement comme la foi ou certains sacrements qui, selon la foi catholique, sont censés vous transporter en Dieu ou au paradis, In réserve 9052, Bibliothèque Protestante, rue des St Pères, Paris.

³ Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, Éditions Sociales, 1971, chap IV et p.179, 252, 281, 296. Marx cite «La livre de chair» du *Marchand de Venise* page 281 à propos de la chair des enfants « dévorée » par les industriels anglais de 1850.

⁴ Il s'agit de son ultime film *Salo* lieu où les dignitaires (dont le clergé) du régime de Mussolini torturèrent nombre de jeunes gens. Pasolini fait également référence dans ce film à l'œuvre de Sade et selon moi, à Marx dans ses explications de la plus-value. (cf note précédente)

Le théâtre, bien avant d'être foyer de rencontre entre une pensée et un art¹ dans leurs recherches de perspective, ne fut-il pas d'abord «hiatus : bouche ouverte sans fond, un abyssos... chaos² » où galopent et braient les ânes³ que nous sommes, incapables d'articuler : risible représentation comme celle, tragique, d'Artaud : aphasie fondatrice du théâtre même⁴ ? C'est peut-être dans ce jeu d'ombres et d'abîme qu'il convient de comprendre amoureusement cette architecture de cavités.

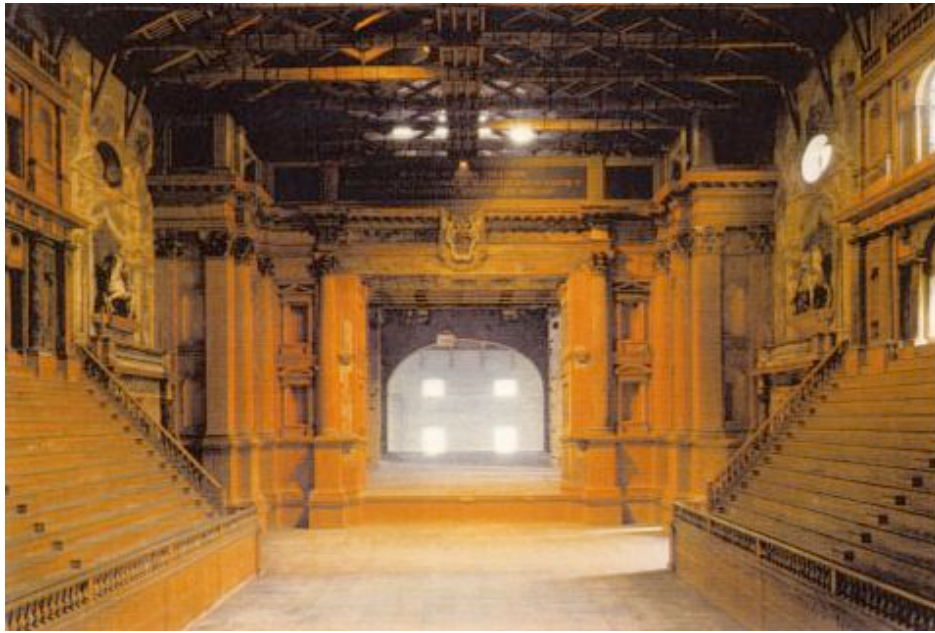
A Bibiena se dessine un théâtre, dont la scène a brûlé, qui sera le prototype du Théâtre Farnèse, dont nous reproduisons ci-après l'aspect général : point de loges, parterre vide pour les fêtes et mascarades, cadre de scène très haut, mais étroit, grande distance entre la fin de l'hémicycle en forme d'hippodrome et la scène, enfin une scène débouchant sur le vide et plus loin un mur percé de fenêtres d'où jaillit la lumière. Quand le visiteur rentre par l'étroit tunnel, l'impression est saisissante : il se dilate littéralement, quittant l'étroitesse du corps quotidien pour une ampleur d'ombres majestueuses et tranquilles en apparence, puis très vite brûlante par son vide : vaste cavité immobile, mais comme agitée d'un feu qui vous dissèque sans jamais finir sa dévastation. En avançant, happé par un travelling fascinant, le visiteur est projeté, plus qu'il ne l'approche, sur la scène de plus en plus haute pour basculer dans ce vide incroyable qui ne sera plus jamais reconstruit derrière celle-ci. Bien que très différent de ce que nous connaissons du théâtre dit à l'italienne, tout est pourtant déjà là : cavité de la salle, cavité de la scène, elle-même composée de plusieurs cavités qui iront en se complexifiant, comme nous pouvons le voir sur le dessin présenté en coupe.

¹ Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective*, reprend la réflexion de Panofsky pour interroger le phénomène perspectif à la Renaissance. Il met en évidence cette convergence entre des artistes et des « scientifiques ». Voir chap. X, Collection Champs chez Flammarion, 1987.93.

² Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, op.,p.,121-126.

³ Il faudrait tout un volume sur la figure de l'âne, de l'idiot utilisé par Ovide dans ses *Métamorphoses*, Giordano Bruno se représentant comme tel et des milliers d'autres jusqu'à aujourd'hui. Figure fondamentale de l'acteur, notamment l'acteur au masque. Il n'y a pas de théâtre possible sans idiotie. Nous rejoignons ici Tchouang-Tseu, les grands clowns comme les grands scientifiques ou chercheurs.

⁴ Il me semble qu'on doit mettre en relation cette aphasie avec le bégaiement de la langue dans la langue et l'incertitude ; se reporter à *Critique et Clinique* de G.Deleuze, Minuit, 1993, chap, 13, notamment au sujet d'Artaud et ses mots-souffle, p.141. Consulter également Georges Banu, *Exercices d'accompagnement*, L'Entretemps, St Jean-de-Vedas, 2002, chap.IV, *L'entre-deux du théâtre*, (p 183). G.Banu parle de contamination de l'acteur par la pratique du jeu au sein d'une relation d'incertitude qui affecte le dedans et le dehors de la salle, l'entre-trois des spectateurs, auteurs, acteurs : «La littérature, plus encore que tout discours théorique, prouve que souvent de cet « entre-trois »-personnage, acteur, spectateur- auquel le théâtre convie, certains ne sortent pas indemnes. »



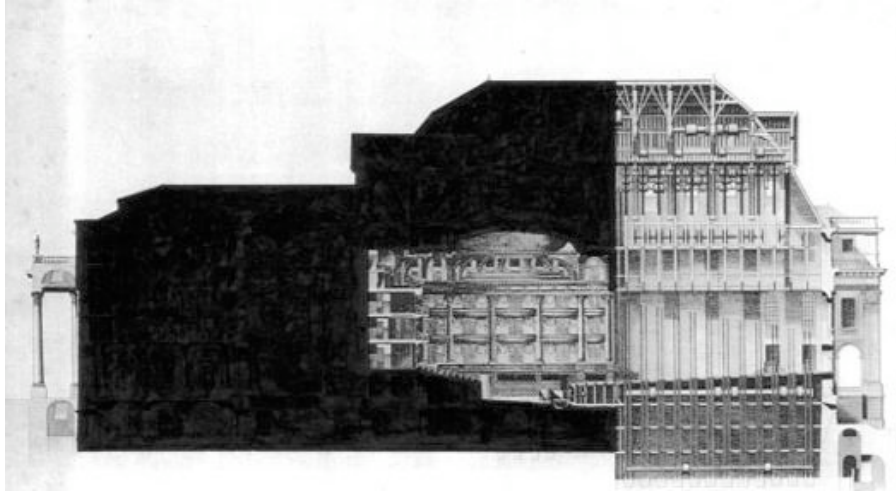
Théâtre Farnèse, Parmes, Italie. Document Acorfi/B.Guillaumot.

Nous n'avons ici ni l'enveloppe architecturale ni l'atrium plus ou moins luxueux. Nous y reviendrons succinctement. Ce qui frappe d'entrée, c'est la cavité de la salle débouchant comme par un sas sur l'énorme cavité de la scène, presque trois fois celle de la salle, car il ne faut pas oublier les coulisses que ce dessin en coupe ne saurait montrer. La cavité scénique composée de 3 cavités constitue une particularité. La première, visible, avec les prolongements invisibles que sont les coulisses, est la scène proprement dite ; la seconde, invisible : la cavité des cintres qui reçoit des décors et au sommet la machinerie assez importante pour les nuées, apparitions, machine à tonnerre comme à Drottningholm en Suède ou à l'Opéra de Strasbourg, toiles peintes et aujourd'hui, les perches équipées de projecteurs en tous genres ; la troisième, sous la scène : les dessous plus ou moins vastes et aujourd'hui quasiment inexistants, lieu de machineries pour les décors mobiles encore en fonction à Drottningholm (1746)¹ au Palais Royal à côté de Stockholm.

A l'opéra, les *dessous* partagent leur cavité avec la fosse d'orchestre. On pouvait passer *illico*, en manoeuvrant les *fermes*, d'un décor d'intérieur à un décor champêtre. Dans les dessous : « l'ascenseur » des apparitions, les décors entreposés, la charpente superbe soutenant le jeu de *rues et ruelles* du plateau. À l'Opéra de Paris, tout au fond, une réserve d'eau pour les incendies. Entre la scène et la salle, un espace membranaire constitué par le vide de la fosse et les loges princières où des personnes de marque se donnent à voir, vestige de cet espace du Farnese intercalaire entre les gradins et la scène ; suivent le rideau de fer, le rideau, le manteau d'Arlequin, les *boccascena mobiles*, ouvertures mobiles à cour et à jardin fermant comme des lèvres « la bouche de scène », le cadre de scène, à volonté. A cela s'ajoutent les *pendrillons* et rideau au *lointain* ou cyclorama pour les effets d'éclairage très utilisés par Giorgio Strelher, Patrice Chéreau à son école, par Robert Wilson pour ne citer que ceux-là. Son emploi est désormais omniprésent.

D'une manière générale, l'ensemble des cavités fait penser aux différentes « chambres » des grottes, avec ses vastes salles encombrées d'ombres et la prolifération de cavités invisibles. Comme pour le corps, ces trois cavités de la scène italienne sont totalement liées entre elles dans un processus de *transformation* et de *passage*, y

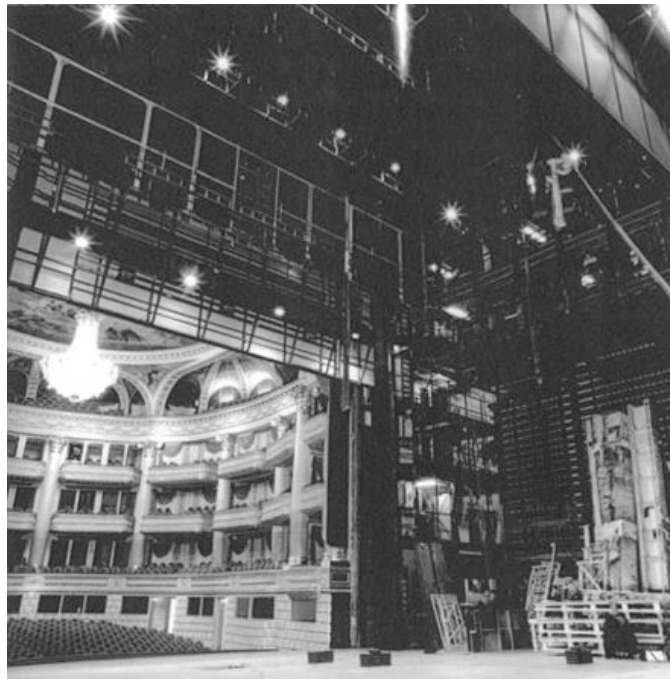
¹ Mr Kull dessina de 1979 à 1981 un jeu complet de planches d'une extraordinaire précision sur ce petit théâtre de la reine, tombé des siècles dans l'oubli et la poussière, poussière à qui l'on doit sa magnifique conservation, sa gloire d'aujourd'hui, tout comme le Wasa, autre bijou suédois, doit à la vase sa seconde et éclatante vie après des siècles de sommeil au fond des eaux où il coula, à peine quatre voiles hissées sur les dix. *Ne devrait-on pas avoir la plus haute considération pour la vase et la poussière ?*



Théâtre San Cassiano, Venise, 1637. Document ACORFI/B.Guillaumot



Théâtre du XVIIIème siècle à Bayreuth : L'Eremitage. Document ACORFI/B.Guillaumot



Cage de scène du Grand Théâtre de Bordeaux. Document Acorfi/B.Guillaumot.



Théâtre de Bordeaux.1798. Document Acorfi.B.Guillaumot.

A noter que l'opéra de Bayreuth, véritable petit bijou, est du français Joseph St Pierre et du grand Guiseppe Bibiena. C'est dans ce théâtre que furent créés *La Finta Giardiniera* en 1775 et *Idoménée* en 1781 selon B.Guillaumot ; toutefois Honegger dans son dictionnaire parle de Munich...

compris la cavité de la salle. Au reste, il ne s'agit pas d'un empilement de cavités, mais d'une propagation de souffle que relie les ombres au vide. Assis au balcon, dans une loge nous voyons sous le plafond du second balcon, comme au fond d'une petite grotte, le vaste espace de la salle comme en suspension face au vide de la fosse qui s'élève, écran invisible avant le fond de la grotte de la scène qui se donne à voir. C'est toute une physique des volumes qui semblent se répondre les uns les autres. Bien qu'assis, le corps se déploie, enfle de cavités vibrantes et palpe des espaces aux textures différentes, s'invaginant au point de se sentir lui-même cavités creusant le corps aux vibrations des rites de la scène, à des vitesses tantôt lentes tantôt à la vitesse de la lumière. Le corps s'éparpille dans l'espace, se dissout en des frontières inaccessibles.

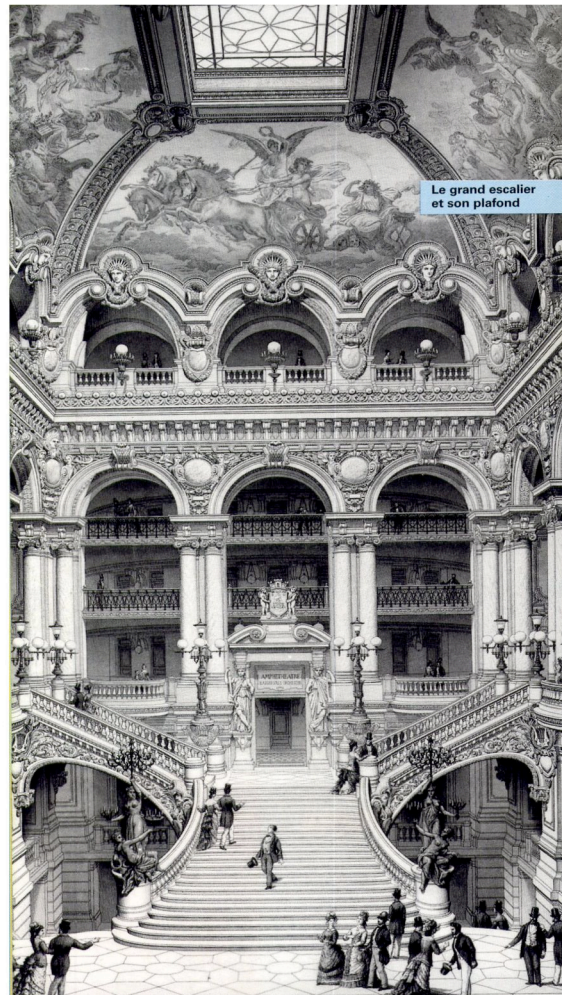
La coquille du marais et du chaos.

La membrane architecturale se veut belle coquille, au moins en façade, ménageant son entrée sous une volée de colonnes dans un style palladien plus ou moins réussi, et en son atrium : traduisez hall d'entrée assez luxueux où le public se voit, s'admire, se rencontre, se presse avant de gravir un escalier d'apparat. Au fond, invisible du dehors, l'ancre du vide.

On voit que l'escalier d'apparat des opéras est bien moins une montée prestigieuse qu'une descente dans le gouffre où le public s'enivre et chavire... quelquefois. Je soutiens que le public d'opéra se rend dans l'ivresse (bien qu'on ait soutenu longtemps la thèse commode et sans doute juste d'une caste sociale s'exhibant). On peut tout aussi bien voir, dans ce public, des personnages multiples dont on pourrait imaginer qu'ils sortent tantôt d'un roman comme le *Bleu du ciel* de Georges Bataille, tantôt, et pour beaucoup, avant même de sombrer et bien que tout à fait défigurés par des situations les plus sordides, du salon de chez Odette devenue l'épouse respectable de Swann¹. Tout, dans cette cavité de salle surchargée de dorures est délabrement de fièvre, veines battantes, dans le tremblement de l'attente...L'éclat des bijoux sur les satins rehausse la nausée de ce parterre de bouteilles de champagne éparpillées, vides, puant le mauvais alcool comme lors d'un gala du Théâtre du Rond-Point. Ils auraient bien voulu, en

¹ Personnages du roman de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1987-1992

venant dans un tel lieu saturé de gorges vibrantes des divas et de gorges sèches, *rire dans l'eau comme le Troppmann* de Geoges Bataille, ivre sur la plage de Barcelone,



Le grand escalier de l'opéra Garnier,
Doc. Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris

où se reflète ce bleu insupportable, mais cela, ils ne peuvent ni le vivre ni même l'acheter. C'est ce qui, au vrai, jette les spectateurs d'opéras dans une telle excitation, en pénétrant ces lieux de fastes, comme un ultime rêve qui enfin les délivrerait, les ferait *tomber dans le vide du ciel* qu'ils avaient espéré et cependant eux-mêmes fermé.

Ils ne leur convient pas d'éprouver *l'indétermination*¹ des cavités théâtrales, alors que toute leur vie se règle sur la fiction des postulats protégeant leurs avoirs, bien qu'ils brûlent de s'y jeter. Ils sont, comme l'avoué de *Bartleby* de Melville, attirés, intrigués. Ils le sont parfois au moment où ils choisissent de venir en ces grottes ou le temps d'un accès de lucidité encore plus éphémère que le spectacle lui-même. Mais au vrai, ils préfèrent de loin flirter avec l'obsédant vide des cavités théâtrales, qui creuse tout jusqu'à leur moelle ; sera infiniment préférable un spectacle simulant ce jeu des cavités entre elles. N'est-ce pas l'art des « faiseurs », comme les appellent Thomas Bernhard, ou des « similis » qui hantent les allées des ministères et des castes, qui les inventeraient s'ils le fallait pour mieux se reproduire ? N'est-il pas le simulacre de ces cavités pour les recouvrir, s'y substituer, raser pour ainsi dire de leurs extravagances dorées les fosses² où s'entassent ceux qu'ils vident et broient .

Cet espace si particulier du théâtre où l'indétermination creuse et sape les évidences et les certitudes comme le *would prefer no to* de Bartleby ravage les usages et obligations d'une étude d'avoué, n'est-il pas un processus mettant en jeu le *couple visible — invisible* ?

En entrant dans le théâtre, le public, qui a choisi son spectacle, retenu ses places, passe du visible-quotidien à une progressive éclipse, jusqu'au moment du spectacle où il bascule à la faveur du noir dans un nouvel espace jusque-là invisible, inconnu. Comme pour les repas et sa digestion, nous observons une chaîne d'actions où le spectacle arrive en bout de piste : de la capture oculaire tout d'abord, puis manuelle, à la manducation, de la manducation à la transformation digestive invisible, mais non moins réelle.

Les acteurs, avec l'auteur et le metteur en scène, captent des situations, des gestuelles, des faits qu'ils apprêtent comme un gibier avant de les offrir, enfin visibles, en opérant sous l'action du public une seconde cuisson, métamorphose touchant aussi bien les acteurs que le public. Celui-ci en retour emporte en lui les victuailles, les

¹ Gilles Deleuze parle d'indétermination à propos de la célèbre formule *I would prefer no to* du personnage de Bartleby dans la nouvelle du même nom de Melville. Cf la postface p.171, Garnier-Flammarion, 1989, Paris.

² Allusion aux fosses du film *Salo* de Pasolini montrant les honorables dirigeants de l'oligarchie mussolinienne s'adonnant jusqu'à la jouissance à de monstrueuses tortures sur des jeunes gens. On pensera à la jouissance des nazis et leurs fosses comme à celles du Rwanda ou des cavités non moins secrètes des prisons russes en Tchétchénie (Tchernokosovo) ou Gabou Ghraib de Saddam Hussein avant qu'elles ne soient américaines. On songera par métaphore aux fosses des mines de charbon ou d'aurifère ; des générations d'Indiens, travailleurs immigrés le plus souvent, furent durant des siècles décimés. On songera aussi aux « fosses » de ces usines gigantesques comme des basiliques qui épuisèrent à la tâche pour des sommes ridicules tant d'ouvriers(res) bâtissant ainsi des fortunes colossales à leurs propriétaires. Ces fosses-là doivent être tuées.

« fresques » d'un festin qu'il ne verra plus jamais¹, moment unique et troublant le laissant sans voix, comme vidé. Il y a au fond de cette coque, en cet espace nocturne si particulier, une combustion qui est un *régime de confusion*², comparable en tout point à celui du temple d'Émèse d'Héliogabale ou à la *kalkwerk* du Konrad de Thomas Bernhard³. Il s'y produit un *chaos* similaire à celui évoqué par Tchouang-Tseu : « Je te conduirai sur les cimes où brille la grande lumière puis je te ferai pénétrer par les portes de la confusion et des ténèbres. »⁴ Jean Levi parle d'*indistinction*, d'abolition des frontières entre soi et l'autre, j'ajouterai entre soi et soi, afin de « vivre en osmose avec son milieu » ; « L'indistinction est proche de l'instinct...Cet instinct sublimé, parce qu'il vise à établir des rapports d'intimité avec le tout du monde, s'il avait cours parmi les hommes, (il) substituerait à la compétition et à la lutte pour la vie, la symbiose et la sympathie ».

Ce phénomène de *indistinction* que nous lions aux cavités du théâtre, nous le repérons très nettement marqué au sein du mythe d'Artémis dont nous avons déjà parlé, tel que Jean-Pierre Vernant nous le rapporte : déesse au masque qui ensauvage les jeunes gens dont elle a la garde, brouille les repères de ceux qui dérogent à ses rites ou négligent son autorité⁵. Nous le repérons également dans la fable de Kleist sur la marionnette, le danseur, l'ours et l'escrimeur. L'ours en symbiose avec l'escrimeur, immobile, le regarde droit dans les yeux, dévoile (met au jour) ses moindres feintes, ne prenant même pas la peine de bouger, esquivant les coups réellement dangereux comme s'il les voyait venir. L'ours lit, pourrait-on dire, l'escrimeur, littéralement en sueur, se dépensant sans compter et qui *pense* à des bottes imparables, secrètes et invisibles au lieu de *percevoir* seulement et pénétrer l'ours⁶ ! Magnifique réflexion sur l'acteur, le théâtre et

¹ Que l'on songe à cette scène du film *Roma* de Fellini : d'un chantier, surgit sous la pelleuse une ancre, la poussière se dissipe, des personnages de fresque, nous regardant dans les yeux, apparaissent et aussitôt sous l'action de l'air, s'effacent...

² J.F.Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu, op. cit*, chap : *Une apologie de la confusion*, p.80 et suivantes. Nous reviendrons sur cette notion ultérieurement dans le chapitre, Figures de porosité.

³ Thomas Bernhard, *La platrière*, Gallimard, 1974. Krystian Lupa a mis en scène ce roman en 2004 et nous avons pu voir son travail en juin de la même année au TNS de Strasbourg. Si la mise en scène fait remarquablement ressortir ce régime de confusion chez Konrad, en la cavité de sa tête, cette tête qui fascine et irrite sa femme parce qu'elle renferme un Traité énigmatique, K. Lupa dans sa scénographie met peu en valeur cet endroit où se cuisait toute sorte de matériaux avec son four alchimique. On pense plus à une chambre ou salle-chambre qu'à une salle de fabrique.

⁴ Jean Levi, *Propos intempêtifs sur Tchouang-Tseu*, p. 46, 47 et suivantes, 2003.

⁵ Jean-Pierre Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, Leçons au Collège de France, chap. 5, p.143-4, et 172-3, Julliard, 1990.

⁶ Tchouang-Tseu, nous dit Jean Levi dans le même ouvrage, « demande qu'on établisse un contact différent avec le monde, qui passe par le corps et la sensation dans son immédiateté absolue pour instaurer des rapports plus humains et

l'indistinction, dont nous parlaient Jean Levi et J.F.Billeter à propos de Tchouang-Tseu.

Poursuivons notre enquête sur le couple visible-invisible.

Un autre versant s'offre à nous avec la réflexion de Gaston Bachelard dans son ouvrage « *La poétique de l'espace* ». Il consacre un chapitre à la coquille, symbole de l'être humain complet : corps et âme¹, notamment à l'époque carolingienne où il n'était pas rare de se faire enterrer avec des coquillages dans le cercueil pour continuer à vivre, se réveiller, retrouver l'âme de sa coquille au jour de la résurrection de morts selon la foi chrétienne. Dans le coquillage, un être vivant rentre et sort : « L'animal n'est ici qu'un prétexte pour multiplier les images du « sortir ». L'homme vit des images. Comme tous les grands verbes, *sortir de* demanderait des recherches nombreuses. Les verbes eux-mêmes se figent...Les images seules peuvent remettre les verbes en mouvement² ». Si ce symbole nous parle bien moins aujourd'hui, outre l'usure des mots, il y a ce que Bachelard nomme « la sensation de trop naïves images », trop vieilles aussi. L'image de la coquille « appartient à l'indestructible bazar des vieilleries de l'imagination humaine³ ». J'en retiendrai deux autres aspects : *une dialectique du dur et du mou* et *les sons* que nous écoutions, enfants, en mettant le coquillage à l'oreille.

À l'intérieur de la coquille, un mollusque apparaît et disparaît. Dans la cavité abdominale, sous la coque du thorax proéminent, le mou de l'homme : les tripes, partie fragile de l'homme, haut lieu de toute l'alchimie digestive comme de nos émotions. Curieusement, la tradition du Nô n'a pas situé ailleurs, un peu sous le nombril, au cœur de ce monde du mou et du très fragile, si peu viril, le centre énergétique de l'homme : le *bara*⁴. Chez les Grecs, nous dit Marcel Detienne, dans ce double ou cette excroissance du topos de l'Homme chez les animaux domestiques propres au sacrifice, les parties molles de l'animal, que sont les viscères et les entrailles, participaient pleinement au partage qui ouvre à la commensalité. Nous y avons fait allusion à propos de la cavité abdominale.⁵

plus justes parce qu'ils seraient plus animaux.», « car pour lui, le type de relations sociales qui y a cours est l'expression d'un mode erroné de perception et d'utilisation des facultés intellectuelles » p.107.

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit, p. 114 et suivantes et p. 106 : « En fait la vie commence moins en s'élançant qu'en tournant...Un élan vital qui tourne ! »

² *Ibidem.*, p. 109.

³ *Ibidem.*, p. 118.

⁴ Ioshi Oida, *L'acteur invisible*, Actes Sud, 1998, p. 49.

⁵ Supra note p.5

Dans le coquillage du théâtre, le mou est représenté par les humains qui jouent, écoutent et voient la pièce. Acteurs, ils sont le centre énergétique du théâtre et sa partie la plus fugace, la plus fragile de ce lieu de transformation et de haute circulation. Ils sont la langue de la « boccascena » qui agite, avec une totale impudeur, luisante de salive, des danses et des sons qu'elle caresse, susurre avec volupté ou hérissé comme des lames de scie¹. Devenus langue, les acteurs font le baiser avec la « bocca del pubblico », à la fois instinct, désir brut et comédies, jeux sophistiqués². Organe relié à tout le corps en sa chair crue et nue, tapie dans la cavité buccale, la langue, représentation de tout un corps sans organes, pénètre le monde autant qu'elle l'absorbe comme ces villosités intestinales de la paroi de la scène, absorbant, pour nourrir les spectateurs, les particules de matière du monde, ses condensations scéniques. Artaud place, lui, au centre de son temple-cavité d'Émèse, un immense phallus d'or, organe mou et dur par excellence.

Les acteurs sont aussi ces conques où viennent résonner les bruits du monde comme ils sont les soufflets de ce grand poumon qui souffle sur la scène ses tempêtes comme ses brises. Porteurs de vide, ils apparaissent le temps d'une représentation et disparaissent le reste du temps, laissant, hors des répétitions et installations, les cavités vides et silencieuses dans les ténèbres. De ce coquillage particulier, on entend des sons, comme ceux de Roussel dans son roman *Impressions d'Afrique* :

« Une fois en faction, chacun des six frères, creusant violemment sa poitrine et son ventre par un pénible effort des muscles, forma une large cavité, que l'adjonction de ses bras, collés en cercle comme des bords supplémentaires, rendit plus profonde encore.

... Mettant ses mains en porte-voix, le père, avec un timbre grave, cria son nom dans la direction de l'aîné.

Aussitôt, à intervalles inégaux, les quatre syllabes : *Stéphane Alcott*, furent répétées successivement en six points de l'énorme zigzag, sans que les lèvres des figurants eussent bougé d'aucune manière.

C'était la voix même du chef de famille que venait de répercuter *l'ancre thoracique* des six jeunes gens, qui, grâce à leur prodigieuse maigreur entretenue soigneusement par un terrible

¹ Je ne résiste pas au plaisir de citer un extrait d'un poème de Claudia Castellucci intitulé *Masticazione* : « Come una pala la lingua compone un rotolo di crema (comme une pelle, la langue compose un rouleau de crème et l'enfourne) »

e lo inforna
nel buco tondo della gola.

La punta della lingua

gira per tutta la bocca come un' elettro-calamita attira-granelli » (dans le trou rond de la gorge, la pointe de la langue tourne par toute la bouche, comme une électro-calamite absorbe-grains...)

tiré de l'ouvrage *Uovo di bocca*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p.10.

² Claude Olievenstein, *Écrits sur la bouche*, op cit, p.65. explique toute la complexité de l'acte du baiser dans son chapitre sur la langue.

régime, offrait au son une surface osseuse suffisamment rigide pour en réfléchir toutes les vibrations.

Ce premier essai ne satisfait pas les exécutants... Il s'agissait, en apparence, de quelque instrument imaginaire... difficile à accorder...

Enfin, une épreuve lui ayant paru bonne, Stéphane, d'un mot bref qui malgré lui eut une sextuple répercussion, ordonna aux étiques sentinelles la plus complète immobilité.

Dès lors, le véritable spectacle commença.

Stéphane, à pleine voix, prononça toute sorte de noms propres, d'interjections et de mots fort usuels, en variant à l'infini le registre de l'intonation. Et chaque fois le son ricochant de poitrine en poitrine se reproduisait avec une pureté cristalline, d'abord nourri et vigoureux, puis affaibli de plus en plus jusqu'au dernier balbutiement qui ressemblait à un murmure.

Aucun écho de forêt, de *grotte* ou *cathédrale* n'aurait pu lutter avec cette combinaison artificielle, qui réalisait un véritable miracle acoustique... le tracé géométrique de la ligne brisée devait ses savantes irrégularités à la forme spéciale de chaque poitrine, dont la structure anatomique offrait un pouvoir résonateur d'une portée plus ou moins grande. »¹

À l'intérieur des cavités vibrent des ondes sonores et lumineuses qui mettent en mouvement autant ceux qui les produisent que ceux qui les reçoivent. Les cavités des grands coquillages comme celles du théâtre sont propices aux résonances. L'espace magnifié semble dilater et focaliser les ondes sur les acteurs, les spectateurs, tout ensemble, en un point d'extrême incandescence, tel celui d'une loupe. Brûlés, nous voilà poursuivis, une vie durant, quand elles ont trouvé le colimaçon de l'oreille interne, celle qui va jusqu'au sang, aux nerfs, aux muscles, aux os. Les images sonores pétrissent le corps. Elles font leur petit tour de piste et laissent là le corps exsangue qui entend toujours.

C'est l'un des plus beaux moments, pour le créateur de théâtre, que cette errance, des heures durant, dans ce lieu que rien ne vient troubler. Dans cet état de veille, invisible, la coquille s'emplit des rêves et des ombres du théâtre ; des acteurs viennent s'y inspirer² ; d'autres retrouvent des souvenirs, comme ce *Terrain Bouchaballe* de Max Jacob qui n'est autre que le théâtre de Quimper et qui fut donné par Rosner³ à Chaillot. Ces

¹ Raymond Roussel, *Impression d'Afrique*, Pauvert, 1963/1979, p.84-85. Transposé au théâtre, cette œuvre de Roussel impressionna fortement Marcel Duchamp, les dadaïstes, A.Breton. (mot de cavité mis en italique par l'auteur de l'article)

² Des acteurs avant de jouer, viennent errer sur le plateau nu, vide sous la lumière blafarde, ombreuse des services.

³ Rosner, devant l'incurie des responsables de l'Office d'action culturelle de Quimper et des édiles de l'époque, du renoncer à jouer cette pièce sur le fameux terrain où se trouve le théâtre ! Je l'avais rencontré à dessein. La pièce fut jouée à Chaillot..

souvenirs, chacun les porte dans le coquillage de sa tête : « *La dispute* » de Marivaux par P. Chereau, « *Massacres à Paris* » du même au TNP de Lyon, les rondes de Tadeusz Kantor, la scénographie en grotte de « *L'illusion comique* » de Corneille par G. Strelher au Théâtre de l'Europe... Véritable lieu de mémoire comme le rappelle G. Banu ; les images s'estompent dans les circonvolutions de la mémoire, apparaissent et disparaissent. Lieu de mémoire, mais lieu d'inventions surtout !

L'espace du passage

Ce n'est pas en vain qu'Antonin Artaud parle du théâtre comme d'« *un débordement passionné, un épouvantable transfert de forces du corps au corps*¹ ». Transfert de forces en effet entre ces deux cavités liées comme nous pouvons les observer dans la photographie du Théâtre de Bordeaux (pages précédentes).

Est-ce par le rugissement du fauve volé par nos ancêtres, bouche grande ouverte, que se communiquent, de cavité à cavité buccale, les cavités du corps tremblant d'émotion et de fureur à celles du théâtre, qui l'amplifient à outrance tout en l'étouffant en son vide assourdissant ?

Dans la photographie du grand Théâtre de Bordeaux, on voit combien l'une souffle en l'autre. Le « pore » du cadre de scène se ferme et s'ouvre à volonté, selon des moments et conditions précises. L'interdépendance des deux cavités, remarquée en physiologie, n'a nul besoin ici d'être démontrée. Par le « pore » du cadre de scène, s'échange le monde visible et invisible. Dans la cavité de la salle : on s'y donnait en spectacle sous les ors des moulures et sculptures chatoyantes, mais la nuit du spectacle actuel la plonge dans l'invisible effaçant les hiérarchies sociales comme le ferait un long sommeil ; dans la cavité de la scène obscure : *l'entre-deux* d'un rêve éveillé entre les cintres d'un vide cosmique et l'abysse des dessous, lieu des mânes des ancêtres pour le Nô. Le monde du plateau s'illumine, s'irradie durant le spectacle comme soutirant de ses cavités invisibles, des forces mystérieuses : les acteurs deviennent alors ce « *corps qui s'allume dans l'atmosphère* » selon le mot d'Artaud².

Dans ces hautes chambres, vastes comme des grottes, où des humains cherchent confusément à se vider, tous ensemble, de toutes anecdotes et contingences, l'Homme

¹ A. Artaud, *Histoire d'Artaud le Môme*, op. cit., p. 53.

² A. Artaud, *Ibidem.*, p. 164, vol XXVI.

s'évide pour comprendre l'implacable destin de l'Homme aveugle : Œdipe cherchant en vain des filiations, des liens rompus par lui-même. En ce lieu fermé, cet espace dense¹, l'homme se retrouve quelquefois en communauté :

« Dans les zones de pénombre de la chambre, des puissances sortent, reviennent, se déplacent sans déplacer d'air... La chambre vibre, tout vibre. Je décolle...L'amplification merveilleuse emplissait l'espace² », écrit Henri Michaux.

Un tel *passage* ne pourrait avoir lieu si l'activité humaine n'y était *suspendue*, si les spectateurs, affamés, ne creusaient eux-mêmes la scène de leur faim, si les acteurs n'étaient creusés des cavités de la scène et de la salle frémissante sous leurs yeux, vides de pensées, guidés par leurs seuls corps de cavités³. Il y a là comme une polarisation des cavités induisant un fort courant d'échanges vitaux qu'exprime Georges Bataille dans ce poème *L'Impossible* :

En même temps, l'amour me brûlait. J'étais limité par les mots.

Je m'épuisai d'amour dans le vide, comme en présence d'une femme désirable et déshabillée - mais inaccessible. Sans même pouvoir exprimer un désir.

Hébétude. Impossible d'aller au lit malgré l'heure et la fatigue. J'aurais pu dire de moi comme il y a cent ans Kierkegaard : «J'ai la tête aussi vide qu'un théâtre où l'on vient de jouer ».

Comme je fixais le vide devant moi, une touche aussitôt violente, excessive, m'unit à ce vide. Je voyais ce vide et ne voyais rien, mais lui, le vide, m'embrassait.

Mon corps était crispé. Il se contracta comme si, de lui-même, il avait dû se réduire à l'étendue d'un point. Une fulguration durable allait de ce point intérieur au vide. Je grimais et je riais, les lèvres écartées, les dents nues⁴.

Dans le corps pétrifié par l'étonnement⁵ ou par l'horreur la plus indicible (comme par la joie la plus éclatante), un corps crie sur scène au point de glacer les spectateurs⁶. Ne

¹ Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, Gallimard, 1975, p.99. Michaux parle ici de sa chambre.

² *Ibidem.*, p.79.

³ J.F.Billeter, op. cit., mentionne Montaigne dans son étude de Tchouang-Tseu, pour qui, si l'esprit dérape, c'est à cause de l'esprit lui-même, dès lors qu'il cesse de se laisser guider par le corps, p.51.

⁴ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, p. 207, tome III, Gallimard, 1971.

⁵ On lira avec profit (mais voir les spectacles de Romeo Castellucci permet de comprendre d'avantage) *Les Pèlerins de la matière* de Claudia et Roméo Castellucci, Solitaires Intempestifs, 2001, p. 47 : « Je veux retrouver cette stupeur, me faire mettre au monde par cette intrigue minime où l'on tend le double piège au langage. »

⁶ Il faut avouer que précisément, faute d'être cavité qui s'invagine dans le corps de l'acteur ou qui s'expectore le cri sur scène est de façon rarissime un cri qui glace, saisit le spectateur !

dirait-on pas les cris de Francis Bacon, « bouche ouverte comme gouffre d'ombre¹ » ? Dans ce corps qui crie comme Dom Juan happé par l'abîme des enfers ou celui ahuri des acteurs de *Métro Two*², peut se lire un *double passage* de doubles forces : tantôt ce cri est celui d'un corps qui se vide, paradoxalement, alors que l'air s'y engouffre, se dilate — ivre, ce corps se gonfle, s'invagine, éthéré en toutes ses parties, suffoque, diaphragme au bas du ventre, colonne vertébrale hissée, tire le corps, propulse en l'air — ; tantôt, à l'inverse, il est ce corps qui expulse, quasiment à partir des pieds, toute cavité du corps, diaphragme au plus haut, cavités pulmonaires et abdominales aplaties, déformées par un spasme, s'écrase au sol³. Le corps disparaît dans le cri, jeté dans la cavité de la salle, vidé, viré ! Au cri d'effroi jusqu'à la disparition même du son dans un corps devenu cavité des pieds à la tête, se superpose le cri de colère ou de victoire dans un corps s'expulsant lui-même dans la cavité de la salle et celles des spectateurs au risque d'y laisser sa peau !

Seul le rire qui déforme autant la cavité buccale use simultanément des deux forces contraires, passant de l'une à l'autre sans jamais s'y fixer.

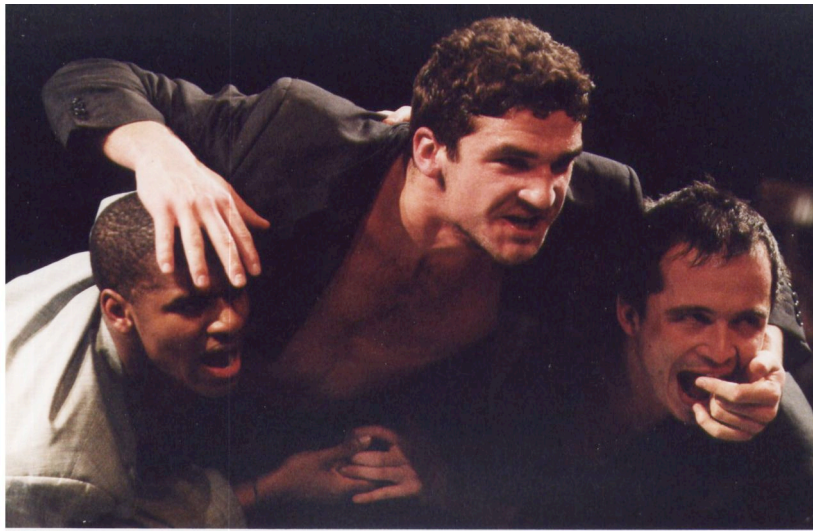
Le théâtre est tout entier ce *passage* : passage entre les cavités physiques du théâtre et des corps, passage entre nos corps qui se creusent de notre vie quotidienne rongente, étouffante parfois, et de nos utopies, idéaux, aspirations. Dans cette tension extrême entre deux forces contraires, naît un théâtre de braises, rituel tiré des dieux comme l'espérait G. Craig⁴ ; ce *passage* entre spectateurs et acteurs, entre deux entités physiques concrètes, deux topiques, se duplique pour l'acteur entre son quotidien et le

¹ G. Deleuze, *Logique de la sensation, op cit*, p.41.

² Un instant, les acteurs face au public, bouche grande ouverte, crient mais rien ne sort ! Spectacle de François Bugaud et de gapscoop. Cie, 2003.

³ Dans les tableaux de F. Bacon, les corps en cris refluent dans le pourtour en ombres qui s'aplatissent. Comprendre « et qui s'écrase au sol ». La tournure adoptée est une forme contractée incorrecte mais choisie en raison du rythme, comme dans la première partie de la phrase.

⁴ Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, Gallimard, p.144 et suivantes. Craig honnissait ce théâtre d'ennuis domestiques et de rondes d'amants, tout ce naturalisme qu'il qualifiait de vulgaire. Robert Wilson reprendra presque 60 ans plus tard les réflexions visionnaires de ce grand réformateur du théâtre, tout comme ses aversions !



Métro Two de Gapscoop.Cie, 2003-2004 avec Sébastien Pouderoux, Nicolas Marsan, Patrice Privat

Photos de Michel Nicolas.

sur-naturel, l'extra-quotidien selon le mot d'Eugenio Barba¹. Ne se tient-il pas debout entre deux vides : vide des dessous, sombres comme une cave avec ses labyrinthes, ses eaux noires², sa terre et son odeur de salpêtre, son monde des morts déjà évoqué³ et vide du dessus : les limbes où s'élève le danseur occidental, la coupole étoilée du cosmos où danse le minuscule globe de nos microscopiques vies ? Il faut relire Héliogabale. Artaud y décrit le temple d'Émèse en forme de pyramide :

Rien ne doit troubler le vide qui borde le temple... comme un vaste théâtre, un théâtre où tout serait vrai s'ouvre sur deux pylônes dans l'axe du soleil, deux phallus... des étages superposés de chuchotements et de bruits sous le sol... le temple vit en harmonie avec les tourbillons stratifiés des sous-sols... le temple descend en spirales vers les profondeurs, les chambres des rites s'entassent... un fleuve d'hommes, d'animaux, d'objets, de matériaux, de victuailles, naît en plusieurs coins de la ville marchande et converge vers les souterrains du temple... masse d'or jeté dans le gouffre. Il y a sous le temple d'Émèse,... un système d'égouts spéciaux où le sang de l'homme rejoint le plasma de certains animaux... par un égout en forme de vrille ardente, dont le cercle se rétrécit à mesure qu'ils avancent dans les profondeurs du sol, ce sang d'êtres sacrifiés... touche aux primitifs filons géologiques, aux tressaillements figés du chaos⁴.

Un tel lieu de *passage* ressemble aux grottes préhistoriques : les acteurs inscrivent dans l'espace des signes qui sont des circulations intenses pour qui les agite et les reçoit. Ces signes efficaces qui plongent les spectateurs dans les affres des terres de l'incertain, de l'inconnu, sont doubles. Les yeux des spectateurs ne sont-ils pas des flux, qui à leur tour, embrasent les acteurs ? Erri de Luca, parlant de la vision, écrit « Pour moi, regarder, c'est avoir des flux de vision... on peut parler de la force visionnaire du regard ⁵ ». C'est aussi un regard qui met en marche. Pour les Égyptiens, voir c'est agir. Dans le travail aux masques, ne dit-on pas que « c'est dans le regard du public que se construit l'histoire » ?

¹ Eugenio Barba, metteur en scène de l'Odin Theatre au Danemark, a développé, suite à son travail auprès de Jerzy Grotowski toute une recherche anthropologique sur les pratiques de l'acteur.

² Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 38-39. Citation des « Antiquaires » de Henri Bosco, p. 154.

³ Signalons à ce propos, *La demande en mariage d'Éric Da Silva* jouant sans cesse avec un plancher scénique délivrant des ouvertures, des trappes, vides machinés, toute une vie du dessous, « coffre magique » nous dit B.Tackels. Spectacle vu en juin 2003 à Gennevilliers.

⁴ A.Artaud, *Héliogabale*, op. cit., p.29- 30.

⁵ In *Pages* N°87, Janvier/Février 2004. Erri de Luca, écrivain italien né à Naples en 1950.

Ainsi, de part et d'autre des deux cavités, se déploient des corps traversés de champs de forces et de déterritorialisations, corps des orgies de Dionysos¹ où tout circule d'une très haute giration dans l'ivresse du « vin », non pour s'affaler, mais devenir cette « *charis*, (grâce) qui fait briller le corps d'un éclat joyeux... émanation même de la vie² », corps empli de la gloire des dieux pour les Grecs quand tout se remet à circuler, à s'ouvrir³, devenir autre tandis que l'homme d'ordre et de pouvoir, Penthée, qui veut voir en voyeur sans s'impliquer ni se déposséder, meurt déchiqueté⁴.

Un tel lieu fait inmanquablement songer au « territoire » d'action du chamane, du mage.

Chamanes, pourrait-on dire par analogie, ces mages comme Prospero de *La Tempête* de Shakespeare, Alcandre de *L'illusion* de P. Corneille, Otto de *La grande Magie* de E. De Filippo, « chamanes » quelques acteurs et metteurs en scène ? Le rapprochement est tentant. En l'état cette figure nous aide à comprendre notre théâtre. Paul Émile Victor décrit une séance dans une maison d'Éskimos vers 1936 :

« Dans la pièce plongée dans les ténèbres et le silence, le tambour se met à battre tout seul, monte dans les airs... la maison s'emplit de bruits, gémissements et halètements du chamane, atteignant la transe, mêlées à l'excitation et à l'effroi de l'assistance qui vit la scène intensément... le chamane devient visionnaire, il voit malgré la nuit et l'obscurité (car les fenêtres aux vitres de peaux de phoque ont été toutes bouchées)... il voit clairement jusque dans l'intérieur des choses et des êtres⁵ ».

Notre grand Corneille ne dit pas autre chose par la bouche de Dorante dans son « *Illusion* » montée magistralement par G. Strelher⁶ dans un décor de grotte gigantesque de Ezio Frigerio, avalant la salle dans la féerie d'une fable de théâtre. Attention, comme pour le mythe d'Artémis, il y a une nette séparation entre la sauvagerie et la citoyenneté, même si elles sont intimement liées ; il ne saurait être question de se fondre dans les

¹ Allusion ici aux *Bacchantes* d'Euripide : « Penthée : Est-ce la nuit ou en songe que tu as reçu cet ordre (de Zeus) ? Dionysos : Je le voyais, il me voyait : il m'a confié les orgies »

² J.P. Vernant, *Le corps des dieux*, p.29, Gallimard, 1986.

³ A noter la remarque qui tombe fort à propos de J-P. Vernant : « Mais il (le corps grec) ne reste pas clos... au contraire il est fondamentalement perméable aux forces qui l'animent, accessible à l'intrusion des puissances vitales qui le font agir... Quand il s'éjouit, souffre... il est habité par des pulsions qu'il éprouve ... dans sa « conscience organique » mais qui, insufflées en lui par un dieu, le parcourent, le traversent à la façon d'un visiteur qui lui arrive du dehors. », p. 30.

⁴ Euripide dans *Les Bacchantes* mène une rigoureuse et extraordinaire réflexion sur le sens du théâtre.

⁵ Paul Emile Victor et Joëlle Robert Lamblin, ethnographe au CNRS, collaboratrice durant 30 ans de Paul Emile Victor, op. cit., p.233 du second volume.

⁶ A l'Odéon avec Virlogeux, Desarthe lors de la première saison du Théâtre de l'Europe qui s'y tint.

forces sauvages et de monter sur scène ou prendre la scène pour réalité tel Pridamant qui veut se tuer après avoir vu son fils assassiné !

Invités par les comédiens du Living Théâtre en 1968 au Festival d'Avignon, nous¹ montions sur scène comme Penthée² dans son arbre ; nous n'avons rien vu, mais fûmes vus des « ménades » et spectateurs, et c'est nous qui étions nus, plus nus que les acteurs nus du Living, honteux et maladroits de notre corps quotidien, opaque et si peu membranaire sur un tel territoire, « déchiquetés » à notre tour en ce lieu tellement exposé ! Nul n'y peut s'y tenir sans un engagement, une idiotie accomplie.

« Ce mage, qui d'un mot renverse la nature
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure.
La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour,
N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour,
De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres³.
N'avancez pas ! »⁴

Alcandre-

Quoiqu'il s'offre à vos yeux, n'en ayez pas d'effroi ;
De ma grotte, surtout, ne sortez qu'après moi ;
Sinon vous êtes mort. Voyez déjà paraître
Sous deux fantômes vains votre fils et son maître⁵

Otto-

Non, vous n'avez rien compris. S'il me tire dessus, je meurs, et c'est ça justement le jeu. Je meurs et mon propre monde prend fin. Personne n'a le droit de détruire un monde. Mon monde est relié au tien. Si le mien est détruit qui sait

¹ Nous : les spectateurs qui acceptèrent l'invite.

² Penthée, roi de Thèbes, en voyeur voulait absolument « voir » les ménades de Dionysos qui, après avoir déguisé Penthée en femme et l'avoir fait monter dans la montagne, le fit astucieusement grimper au faîte d'un sapin, l'exposant terriblement à la vue desdites ménades. Ivres de colère, elles déracinèrent l'arbre et déchiquetèrent son corps. A la différence de Penthée, nous ne montions pas sur scène en voyeurs, mais nous étions si peu « ménades » que nous étions dans une situation similaire.

³ Cf Héraclite cité par P.Quignard, p. 26, op., cit : « Les chiens (*kynes*) grognent contre ce qu'ils n'identifient pas, les âmes (*psychai*) flairent l'invisible (*Hadès*). Hadès : ce qui est sans vue (*aidès*) : lieu où le visible s'éteint, lieu où vont les morts...

⁴ P. Corneille, *L'illusion*, Acte 5, Scène 5.

⁵ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, acte I, sc. 1.

par quel chemin s'écroulera le tien . C'est une chaîne, nous ne pouvons pas nous y soustraire¹.

Prospero-

...Allons, un peu de joie,

Nos fêtes maintenant sont finies. Nos acteurs comme je vous l'ai dit, n'étaient que des esprits qui se sont dispersés dans l'air, dans l'air léger. Et de cette vision le support sans racine, les tours couronnées de nuages, les palais somptueux, les temples solennels et le vaste globe lui-même et tout, oui tout ce qui peut hériter de lui, va se dissoudre un jour et, comme ce spectacle immatériel s'est effacé, il ne laissera pas une traînée de brume, car nous sommes de cette étoffe dont les rêves sont faits. Notre petite vie est entourée par un sommeil²...

En trois pièces, trois dramaturges de trois siècles différents, se répondent. Chacun a recours à un illusionniste. Strelher monta les trois pièces en deux saisons. Je vis *l'Illusion*. Chacun masque la réalité pour en révéler d'autres, chacun s'épuise et se perd en ces mises en scène du rêve où nul ne sait pas s'il rêve ou s'il voit. Grottes, cabane, Hôtel, des espaces artificiels et d'artifices abritent des songes où des masques se donnent en comédie. Qui sait ce qu'ils déchaînent ? Qui sait ce qu'on y a vu ? Derrière ces toiles de paysages feints, derrière ces masques, peaux de cuirs sur peaux d'humains, qui s'agite et quoi s'agite ? Pourquoi trouve-t-on dans le monde entier des masques ? Les masques africains de l'ère tertiaire auraient-ils essaimé ? Nous plaisantons. Mais le fait étonnant demeure. Sont-ils apparus avec des chamans, ces chamans que nous retrouvons ici en mages, en illusionnistes ? Quels pouvoirs recelaient-ils ? Ont-ils été, d'une certaine façon, anthropologiquement, la matrice du théâtre ?

Dans le creux du masque où viennent mourir et vivre les mille plis de la face humaine, s'est creusée la cavité ombreuse où l'acteur perd la face. Dans sa nuit, entre cet homme qui dort debout ; s'il ne voit plus, s'il n'est plus vu, que voit-il et que voit-on de lui ? Dans le creux du masque se creuse la cavité des paroles et des gestes qui apparaissent et disparaissent, images qui en nous quittant retournent les nôtres. Dans le creux du masque s'approche doucement l'humide peau d'un homme, s'abîme à l'ombre

¹ Eduardo De Filippo, *La Grande Magie*, in *Avant-Scène*, n° 801-802, janvier 1987.

² W. Shakespeare, *La tempête*, acte IV, sc, 1.

qui le couvre, l'éclair des yeux qui nous trouent, les cris de Lear sur la lande... On n'a jamais retrouvé son visage. Il pleut sur son corps brûlé, mais c'est nous qui brûlons.



La cabane de l'acteur,

De la porosité membranaire ou de l'entre-deux.

Tome III.

Livre II. La cabane de Prospero.

**Le masque.
Autres figures de porosité.**

Thèse dirigée par DANIEL PAYOT
UFR des ARTS. STRASBOURG
2006

Le masque, membrane originaire du jeu/ je

Tout vient facilement à qui possède le masque

Dicton indien du bas Fraser cité par Claude Lévi-Strauss

Deuxième peau

Comment comprendre ce paradoxe ? Voilà un objet immobile de bois ou de cuir voire de métal, plâtre, peint ou non, qui a *la fixité de la mort* selon le mot de Gordon Craig, fixité d'une prothèse, protoprothèse de l'homme dans la communication sans fil entre les hommes et l'immatériel support du matériel et qui se révèle être telle une membrane ; il a l'allure d'une frontière bloquant certains éléments, masquant, c'est-à-dire rendant inaccessibles certaines données et simultanément frontière poreuse, organisant par des pores aménagés et diversifiés, des voies de passage permettant de se recharger en énergie, de communiquer avec d'autres. Comment ce petit bout de bois ou de cuir de quelques centimètres carrés peut-il faire « fonction » de membrane pour tout un corps, puisqu'au final c'est tout le corps qui s'en trouve transformé et au-delà tout le comportement du porte-masque ? Comment cet objet qui efface, troue pour ainsi dire le visage et donc toute communication individuelle, toute lecture des traits mobiles du visage, si caractéristique des hominés auxquels nous appartenons depuis des millions d'années, comment un tel objet peut-il à se point mettre en mouvement non seulement tout le corps, mais aussi des circulations au sein de la communauté des hommes et celle-ci avec l'environnement ?

Il faut rappeler ici, pour saisir l'étendue du paradoxe, montrer une des caractéristiques de l'homme, le développement facial des hominés² avec la migration des yeux en façade, sa position sur l'axe du centre de gravité à la différence des autres animaux lui assurant une extrême mobilité et, en situation de bipédie, une facialité qui se donne à lire dans la compétition sexuelle : montrer les canines, ou dans les relations sociales complexes : alliances, empathie, conscience de soi, trahison, sympathie, propension à mentir, manipuler autrui, capacité de camoufler ou afficher ses intentions.

¹ Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, p. 24, Plon, 1979, version Pocket-Agora.

² Pascal Picq, *Les origines de l'homme*, p. 57, Tallandier, 1999. Voir également du même auteur le chapitre, *A la recherche des premiers hommes* in *Aux origines de l'humanité*, vol 1, Fayard, 2001.

Tout cela est observable chez nos voisins les chimpanzés et les bonobos et par déduction, devait se retrouver chez notre dernier ancêtre commun (ou non) peut-être en Afrique sur la côte est, entre 5 et 10 millions d'années...

Comment ce qui ôte ce qui est précisément l'expression à la fois d'une bipédie et d'une grande subtilité des rapports sociaux, peut-il introduire l'homme dans une subtilité encore plus grande ?

Si l'homininé développe la mobilité faciale peut-on dire que la face individualise même si les signes perçus ou donnés s'inscrivent dans un jeu de relations sociales du groupe ? Le masque à contrario privilégierait les rapports de toute la communauté avec les forces de l'invisible : morts, animaux, divinités.

Il est tout à fait opportun de rappeler ici, pour dissiper toute confusion, à nous qui ne vivons plus tout à fait sous un régime tribal, clanique ou de simples communautés comme il en existait il y a plus de trois ou quatre cents ans et bien au-delà, il nous faut rappeler avec J.P Vernant et le culte de Dionysos, dieu au masque, **combien le masque s'inscrit dans un rituel collectif** et pas du tout en ce qui concerne ce dieu, dans un culte réservé à une confrérie de sectaires conscients de leur différence. « Dionysos entend placer au centre de la vie publique des pratiques qui comportent de façon ouverte ou sous forme allusive des aspects d'excentricité¹ ». On verrait, si tel était notre propos que ce caractère collectif, communautaire serait plus juste, est **caractéristique de l'usage du masque**. Le masque, quelle que soit la civilisation, n'a quasiment pas d'usage individuel ni de signification par lui-même. Dans le cas des *larves*, masques des morts chez les Latins où l'on prend l'empreinte du mort pour l'exposer dans la pièce centrale de la demeure du citoyen romain où brûle le foyer des dieux domestiques, domaine privatif et cérémonie privée, Florence Dupont² nous rappelle que les aristocrates romains n'hésitaient pas à les balader, portés en grande pompe par des histrions lors de processions funèbres devant toute la population devenue spectateurs-témoins de la gloire de la famille. D'une manière générale on peut dire avec Claude-Lévi-Strauss que les masques sont non seulement « les pièces d'un système au sein duquel ils se transforment mutuellement³ » mais qu'ils s'originent en des mythes qui les fondent, s'inscrivant en des rituels où ils apparaissent, ne devenant intelligibles que dans l'étude des rapports qu'ils entretiennent comme de ceux qui les unissent entre masques.

¹ Jean-Pierre Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, op. cit., p. 239

² Florence Dupont, *L'acteur-roi*, p. 36, Realia-Les Belles Lettres, 2003.

³ Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, p.78 et toute la démonstration des six premiers chapitres à propos des masques des groupes indiens de la région de Vancouver, Collection Agora, Pocket, n°25, 1979.

Peter Brook¹ rappelle que rien n'est pire que ces masques de décorateurs parce qu'ils sont des masques de fantômes individuels, masques morbides de ballets d'opéra, alors que le masque traditionnel n'est pas un masque mais *une image de la nature essentielle*, un savoir absolu des types (humains) essentiels, portrait de l'âme, non masques de morts, mais masques qui semblent respirer la vie en dépit de leur immobilité.

Nous le voyons le masque en supprimant les acquis de la facialité ne vise pas une régression quelconque, mais au-delà des compétitions entre individus, des jeux d'intérêts entre ceux-ci, semble faire face à ce qui les dépasse et rassemble toute la communauté des hommes unis aux esprits de toute nature. Le visage de l'homme n'exprime que soi-même au travers d'un masque social, soit assez peu de choses réellement lisibles en notre société. Craig déjà faisait remarquer en 1909 que nos « visages étant considérés comme trop inexpressifs, trop insuffisants pour la circonstance (cérémonies)² ». Le visage ne saurait parler au nom de tous, il s'exposerait dangereusement de surcroît. Il a fallu donc inventer une deuxième face, une deuxième peau au-delà des peaux individuées, fussent-elles géniales, pour dépasser le microcosme de l'individu et exprimer « au nom de tous ». Erhard Stiefel, facteur de masques à la Cartoucherie, exprime une chose semblable : « Le masque mal porté n'a aucune résonance. Pour le jouer ou le danser sans tomber dans « l'expression corporelle », l'acteur-danseur doit avoir au préalable évacué son caractère individuel³ ». François Cervantès dira de son côté : « Ce lieu dans lequel il se trouve, est un lieu de légendes, un territoire intérieur, mais pas personnel ou individuel⁴ ».

Il y a là un espace de caractère membranaire à un degré supérieur.

Une membrane enveloppe tout à coup l'ensemble des membranes particulières. La vie du visage expressif reflue à l'intérieur du corps sous l'action d'un objet immobile qui la masque. Le type essentiel dont parle Peter Brook, cette aptitude des masques à refléter des forces⁵ en jeu qu'hommes, plantes et animaux se partagent à des degrés divers dans ce que Philippe Descola appelle « le grand continuum social⁶ », apparaît à la face externe

¹ Peter Brook, *Points de suspension* p. 207 et suivantes, Seuil, 1992.

² Edward Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, p. 159, Gallimard, 1964.

³ Erhard Stiefel, *Voir le masque* ; article p.79 et suivantes, in Bleecker Street, n°1-2, *Masques et Figures*, Dumerchez, 2004.

⁴ François Cervantès, *Terres étrangères*, p.83, in revue Bleecker Street, n°1-2, *Masques et Figures*, dirigée par Marc Petit pour ce numéro. François Cervantès est directeur à Marseille, de la compagnie *L'Entreprise*.

⁵ La plupart des ethnologues, comédiens ou facteurs de masques insistent sur cet aspect.

⁶ Philippe Descola, *Les cosmologies des Indiens d'Amazonie*, op. cit., p. 64.

du masque comme un concentré totalement externe au porteur de masque. Ce concentré transforme des affects individuels, relie des petites forces personnelles à des forces extérieures que le porteur de masque peut visualiser, ressentir, (s'il appartient à la communauté des hommes maniant ces forces) forces qui décuplent ces petites forces personnelles. La « vérité » psychologique qui saute aux yeux dans le masque du facies, disparaît au profit, moins d'une vérité collective, qu'au profit d'un décentrement sur une altérité d'une extrême condensation sociale, système mythologique qui happe le porteur de masque parce qu'il lui parle au-delà de toute considération personnelle. La membrane relie l'individualité, sa distinction particulière à un ensemble également distinct, mais distinct des groupes plus ou moins étendus d'humains¹. Sans cette distinction commune, la liaison entre le porteur de masque et ces forces externes ne se ferait pas. C'est ce qu'on peut observer chez les comédiens qui ne connaissent pas le masque. Le résultat est odieux. Le masque ne fonctionne pas. C'est ce qu'évoque Peter Brook à propos de masques Balinais² qu'il avait fait venir pour sa *Conférence des oiseaux*. Les comédiens, devant l'acteur balinais, se saisirent des masques et rirent comme des fous exactement comme les journalistes de FR3 Alsace se saisirent des masques de Antonio Fava³ sans la moindre retenue. L'acteur Balinais fut consterné comme je le fus à mon tour. C'était un massacre. Non qu'il faille sacraliser le masque, mais ni les uns ni les autres, loin de toute pratique et sensibilisation ou éducation au masque, ne percevaient les forces condensées en lui. Il n'était guère plus, pour eux, qu'un bout de carton ou de cuir d'un parc Disney. Retenons toutefois ce trait particulier : ils étaient, néanmoins, fascinés et attirés par les masques.

Il s'agira dès lors, pour nous, de comprendre derrière l'esthétisation du masque dans ses usages les plus récents, voire actuels, ce qui perdure et « fonctionne » symboliquement, ce qui fait membrane symbolique donc agissante pour les portemaskes comme pour les spectateurs.

¹ C'est ce qu'observe Claude Lévi-Strauss entre les différents groupes soit de la même famille linguistique comme la famille salish soit de familles différentes tels les Nootka à l'ouest et les Kwakiutl au nord dans l'île Vancouver, chapitre II et III, op.cit.

² Peter Brook, *Points de suspension*, op. cit., p. 311.

³ C'était en 2001, en mars à propos de la venue d'Antonio Fava, invité par l'Action Culturelle de l'Université Marc Bloch. Envoyé pour présenter le projet aux médias, les journalistes tout à fait généreux, aimables, se ruèrent sur les masques comme des enfants sur des jouets. Ils les posèrent sur leur visage, faisant bien évidemment n'importe quoi comme s'ils portaient des masques de Mickey. C'était un jeu de massacre. J'étais désarmé, je n'ai pas osé stopper ce bref jeu de massacre donné devant les téléspectateurs.

Le masque inventé, sculpté par presque toutes les civilisations¹ depuis des temps immémoriaux semble être la réplique symbolique de ce que développe le monde vivant. Réplique de matières organiques mortes sur une peau, matière organique vivante.

Le masque et la peau du visage forment ensemble une manière de membrane avec un côté externe donnant sur l'environnement, une face interne donnant sur un intervalle face à la peau du visage qui de son côté donne sur les tissus musculaires puis osseux de la boîte crânienne elle-même parois entre l'extérieur et le cerveau membrané à son tour. On a donc un empilement de membranes successives dont il est bien difficile de dire où est l'externe, où est l'interne, chacune étant l'externe de l'autre. Feuilletage membranaire physique et symbolique que nous retrouvons ici. Cette nouvelle membrane se surajoute en effet à un visage, mais ce visage a une histoire, il n'est pas une simple fonction à usage médical ; on dira qu'il est socialisé, historié, personnel et impersonnel, formaté par un statut social voire un métier, un rang social qui le façonne, le burine ou le patine selon. Sous la membrane du faciès, une empreinte de faciès familiaux et sociaux antérieurs qui vont rentrer en relation plus ou moins active avec la membrane peau-masque au point d'en être travaillés réciproquement dans un échange inconscient, mais réel et permanent si le porte-masque n'est pas occasionnel. « Le masque commence déjà dans le visage. Parce qu'on a un visage du dedans et un visage du dehors, une multitude de visages de jour, une multitude de visages de nuit. Les yeux ouverts. Les yeux fermés. Et ouverts, fermés, on ne sait pas sur quoi. Et le passage incessant de l'un à l'autre est un rythme et déjà une danse² » dira Henri Meschonnic. Marc Petit estime que « tout se passe comme si, sans son double onirique, le visage n'était que la moitié de lui-même : un demi-masque³... ».

Pour dire les choses autrement, le masque associé à la peau n'est pas posé sur le faciès qu'il occulte, mais constitue avec lui une double membrane chargée d'histoire, marquée de la flèche du temps pour reprendre une expression chère à Ilya Prigogine, et ce sur ses deux faces : côté cuir ou bois et côté peau.

L'ensemble faciès-cuir, faciès-peau constitue la membrane, c'est-à-dire un ensemble relationnel complexe interposé entre l'extérieur du porte-masque et l'intérieur du porte-

¹ On ne fera pas ici le catalogue des sociétés humaines ayant utilisé ou utilisant encore le masque. On pourra toujours se reporter aux travaux des ethnologues. Voir l'introduction de Michel Revelard et Guergana Kostadinova du Musée du masque de Binche en Belgique, *La Renaissance du Livre*, 2000, ainsi que l'ouvrage d'Yvonne de Syke du Muséum d'Histoire Naturelle, *Les masques, rites et symboles en Europe*, Éditions de la Martinière, 1998 et naturellement l'ouvrage collectif paru au CNRS, *Le masque, du rite au théâtre, 1985-1999*.

² Henri Meschonnic, *Le masque parabole du visage*, in même revue, op. cit., p.14.

³ Marc Petit, *Spéculaires*, op.cit., p.63.

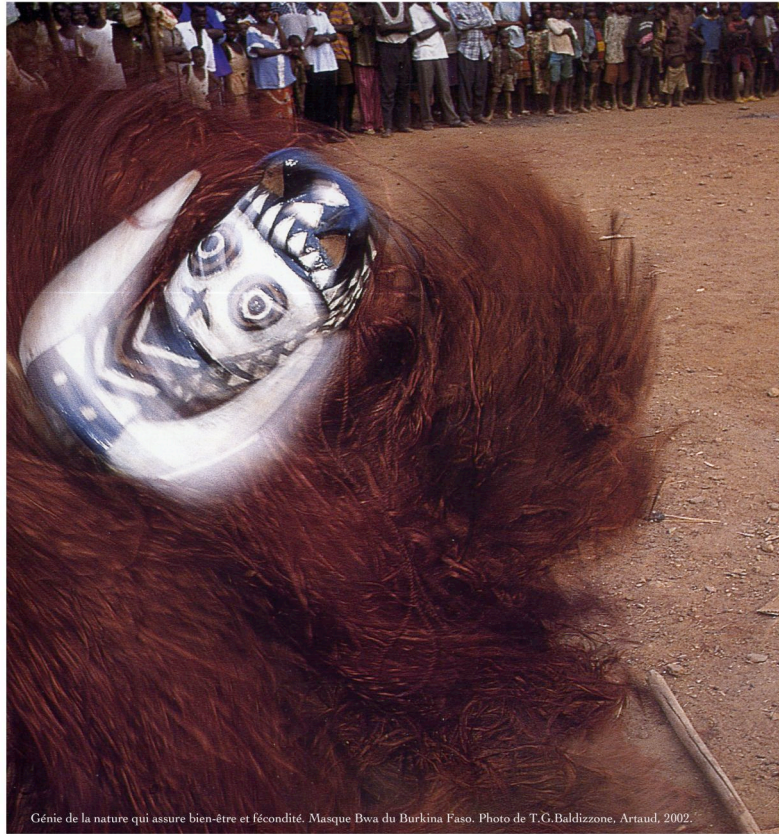
masque, lui-même intégré socialement d'une manière ou d'une autre. Cette intégration de l'individu varie en fonction de la culture de chaque société. Dominique Buisson¹ cite dans son ouvrage sur le corps japonais, Keiko Yamanaka² : « Dès son plus jeune âge, l'enfant occidental apprend à se protéger pour acquérir une certaine immunité contre la bactérie qui s'appelle *autrui*. Cette immunité-là, les Japonais ne la connaissent pas ». Cette assertion est confirmée par ailleurs par les propos de Yoshi Oida soulignant constamment les liens qui unissent l'acteur à ses partenaires et à la nature notamment dans l'art du nô, art qu'il pratiqua de nombreuses années.

Au sein de ce réseau de relations que nous, occidentaux, connaissons peu, utilisant des relations différentielles entre non humains et humains selon une logique naturaliste où rien n'advient sans cause et où la nature existe hors de toute volonté humaine³, cet ensemble membranaire complexe participe aux multiples échanges entre d'une part l'individu porte-masque, sa fonction socialisée de porte-masque, le monde mythologique de la communauté des hommes où il s'inscrit et d'autre part, mettant en mouvement des symboles actifs, les signes efficaces qui révèlent des esprits de la nature comme au temps des chamans ou des divinités, voire esprits des ancêtres, des morts qu'il convoque. Le masque cristallise et manifeste ces trois histoires : histoire de l'individu, histoire du groupe humain, histoire de la communauté des esprits, divinités, ancêtres. Il instaure une véritable circulation entre le visible, l'ordinaire de la vie et l'invisible, ce qui dépasse l'ordinaire et le sous-tend à tout moment. Étienne Féau fait justement remarquer, à propos de masques bwa du Burkina Faso, que Do « être bisexuel, intermédiaire obligé entre les hommes et le grand Dieu... se révèle aux hommes sous forme d'un masque de feuilles. Il symbolise la nature, les forces nourricières... il est lié au renouveau de la vie

¹ Dominique Buisson, *Le corps japonais*, p. 42, Hazan, non daté, mais publié autour de 2002.

² Keiko Yamanaka, *L'archipel écartelé*, Tisuru Édition, 1990.

³ Philippe Descola, article cité dit exactement ceci : « Le naturalisme est simplement la croyance que la nature existe, autrement dit que certaines entités doivent leur existence et leur développement à un principe étranger aux effets de la volonté humaine. Typique des cosmologies occidentales depuis Platon et Aristote, le naturalisme produit un domaine ontologique spécifique, un lieu d'ordre et de nécessité où rien n'advient sans une cause, que cette cause soit référée à une instance transcendante ou qu'elle soit immanente à la texture du monde. Dans la mesure où le naturalisme est le principe directeur de notre propre cosmologie et qu'il imbibe notre sens commun comme notre pratique scientifique, il est devenu pour nous un présupposé en quelque sorte « naturel » qui structure notre épistémologie et, en particulier, notre perception des autres modes d'identification. Considéré dans une perspective naturaliste, le totémisme ou l'animisme nous apparaissent ainsi comme des représentations intellectuellement intéressantes, mais fondamentalement fausses, comme de simples manipulations symboliques de ce champ spécifique de phénomènes que nous appelons « nature »... Il n'y a pas plus de justifications objectives permettant d'affirmer que les humains forment une communauté d'organismes entièrement distincts des autres composantes biotiques et abiotiques de l'environnement, comme nous le pensons, qu'il y en a à considérer que les humains, les plantes et les animaux forment une communauté hiérarchisée de personnes entièrement distinctes des minéraux... », p. 66, 67. Voir également son très important ouvrage paru en 2005 chez Gallimard, distribué en novembre 2005, *Par de-là nature et culture*. Philippe Descola professeur au Collège de France. Pour bien faire il faudrait reprendre cette étude du masque et la thèse à partir de ses recherches publiées présentement. Sans l'avoir voulu, mon travail s'insère, me semble-t-il dans le champ d'une autre logique qu'il ouvre par-delà le dualisme de culture et de nature.



Génie de la nature qui assure bien-être et fécondité. Masque Bwa du Burkina Faso. Photo de T.G.Baldizzone, Artaud, 2002.



Masques Bwa du Burkina Faso, masques à feuilles qui dansent avec les paysans pour protéger le village. Photos T.G. Baldizzone



Masques Bwa du Burkina Faso. Photos de Tiziana et Gianni Baldiszone, Artaud, 2002.



Masque comique Népalais. Photo de Marc Petit. Stock/Aldines, 1995

végétative, animale, humaine » et de citer un anthropologue burkinabé, Marc Coulibaly : « Do était l'intermédiaire privilégié entre Dieu et les hommes, le génie civilisateur qui donne aux hommes les techniques de cultures et l'organisation sociale à travers l'initiation... L'homme qui vivait alors presque dans l'animalité améliora sa condition de vie grâce à l'œuvre de Do [masques] par la connaissance technique et sociale¹ ». Étienne Féau ajoute que « le masque participe d'une triple identité où l'on voit apparaître l'agriculteur qui le porte, le forgeron qui le sculpte et le griot qui le fait danser. Salaka Sanou, autre anthropologue burkinabé estime de son côté que « Le sacré, le social et l'esthétique s'unissent pour ne faire qu'un quand il s'agit du masque. Sa multi-dimensionnalité échappe souvent à l'œil profane qui ne saisit, et souvent mal, qu'une seule dimension, qui apprécie le masque comme un objet d'art unidimensionnel. Cela le conduit à le réduire, à le mutiler en quelque sorte² ».

Cet ensemble membranaire triple, regarde triplement d'une part en faisant face aux esprits ou divinités intronisées par telle ou telle communauté d'hommes et d'autre part, fait face à l'intériorité non seulement du porte-masque mais celle aussi du spectateur qui lui fait face. Il met en regard la vie collective de chacun des hommes, société constituée par ces individus qui s'y soumettent et s'y construisent pour une bonne part et l'homme en son individualité.

La disparition du masque aujourd'hui comme phénomène social, sa réduction à la seule esthétique, évolution constatée également dans le Nô par Gérard Martzel³, a tendance à chosifier le masque et occulter ce faisceau de relations complexes toujours à l'oeuvre dès lors qu'un porte-masque de métier l'utilise devant un public. Ariane Mnouchkine a exploré en son temps cette richesse et cette profondeur sans tomber dans la muséographie ou le folklorisme⁴. « Seuls des théâtres très codés comme la commedia dell'arte, ou le théâtre chinois, peuvent en effet nous aider à rendre visible et signifiant ce que l'habitude nous empêche de voir ... Pour remonter dans des temps très anciens, jusqu'aux mythes, les masques tragiques, comme les masques japonais, gardent toute leur puissance... C'est un outil magistral qui oblige d'emblée les acteurs à mettre la vérité en forme, à obéir, à céder à quelqu'un d'autre, celui dont, portant le visage, ils

¹ Tiziana et Gianni Baldizzone, *Magiciens de la pluie*, préface, d'Étienne Féau, p.7 et 8, Artaud, 2002. Étienne Féau fut pendant dix ans directeur du département Afrique du Musée National des Arts Africains et Océaniens de Paris.

² *Ibidem.*, p.10.

³ Gérard Martzel, *Fêtes rituelles et danses masquées de l'ancien Japon*, p. 71 et suivantes, in *LE MASQUE DU RITE AU THÉÂTRE*, CNRS, 1985.

⁴ Ariane Mnouchkine, *L'art du présent*, p.136-138, Plon, 2005.

accueillent toute l'âme. Le masque est un sorcier qui, comme dans la glaise, modèle le corps des acteurs ». Mais le masque a perdu chez nous cette fonction de processus relationnel avec les esprits des divinités ou des ancêtres, quant à la communauté humaine, elle a peu à voir avec ces sociétés d'autrefois ou d'autres pays. Est-ce à dire que le masque en tant que phénomène a disparu de notre horizon ? C'est peu probable. C'est du moins l'avis de Paul Ardenne¹. Les artistes contemporains multiplient les masques : masques d'idiots, de travestis, de corps grimés, d'ahuris, masques plus subtils de corps livrés en spectacle via les webcams installées chez soi. Certes on ne retrouve pas le masque d'antan, mais le *phénomène masque* continue ses variations, ses déclinaisons. On continue de tourner autour de l'être en supprimant l'accès direct au faciès et son puits du regard, on court-circuite toute identification et tout regard-jugement, tout narcissisme, toute immédiateté pour basculer dans l'improbable, la fiction, la distance pour mieux dénoncer le mensonge de l'être donné pour vrai, pour réel, pour parangon des créatures vivantes. « En vérité, masques et marionnettes, comme l'humour, n'ont pas de contenu. Ils sont une façon de refuser l'évidence, une manière de pointer *une autre vie*² ». C'est aussi le plaisir et sans doute la nature même du jeu qui occupe si fort les humains en dépit de leur prétention à s'occuper de choses sérieuses. (Signalons au passage que l'économie des jeux : jeux de hasard, cartes, casinos, jeux de sport, représentent une part sans doute considérable dans le PIB de chaque nation. On peut de même observer chez nos congénères qui s'y adonnent, combien la Bourse, les affaires sont avant tout un jeu pour les intéressés qui n'en perçoivent qu'accessoirement les conséquences humaines, sociales.) Il y aurait fort à creuser sur ces variations contemporaines du phénomène masque.

Si nous parlons de processus du masque, acceptons pour un temps de remonter à l'une des hypothèses possibles de ses origines pour tenter de comprendre sa force membranaire et dépasser son esthétisation. Gérard Marzel nous indique lui-même la voie puisqu'il pointe des traces chamaniques, des traces de rituel dans l'actuel Nô.

C'est donc du côté des usages chamaniques qui précèdent les masques, mais créèrent déjà la fonction masque que nous allons nous tourner.

Jean-Louis Barrault en 1978³ à propos du masque remarquait :

¹ Paul Ardenne, op. cit., p. 225 et suivantes.

² Marc Petit, *Histoires de masques*, in revue, op.cit., p.148.

³ Jean-Louis Barrault, *Le visage et le corps*, p. 181, in *LE MASQUE, DU RITE AU THÉÂTRE*, CNRS, 1985.

« au début, on se croit paralysé, puis l'on ressent une étrange liberté ; des instincts perdus, enfouis au plus profond de nous s'éveillent, le corps se libère... la perception se modifie selon l'inclinaison des vertèbres, tout le corps devient visage et sensibilité. Au lieu de regarder avec les deux yeux, on regarde avec les deux seins. On respire avec le nombril, le ventre ; les bras aux mains déployées tiennent lieu d'oreilles... et qu'est-ce que le sexe sinon une bouche ?

L'homme masqué redevient un être biologique, il régresse au stade où les sexes sont encore indifférenciés... »

Denis Bablet¹ dans ce même ouvrage, note à propos de Craig et du Bauhaus, en conclusion, que :

« s'il faut étudier les problèmes des rapports du masque dans le rite et au théâtre... reste qu'il faut aussi chercher à comprendre l'émergence du masque dans une civilisation à un moment donné... tout y reste à faire... Toute réponse d'ordre esthétique est insuffisante... »

Gérard Martzel dans son étude du Nô, nous l'avons dit, ne manque pas de montrer à quel point les masques du Nô sont devenus des objets d'un jeu avant tout esthétique au fil de son évolution. Mais il ajoute que cet objet sacré conserve quelque chose de cette magie primitive, de son origine chamanique par la civilisation populaire en dépit des deux autres (civilisation de cour et civilisation guerrière). **Le rituel subsiste** ne serait-ce que dans la prise de masque après l'habillage minutieux par des servants ; l'acteur s'avance dans la chambre du miroir (*kagami no ma*) où il contemple longuement le masque posé la veille sur un autel. Prêt, il réclame la levée du rideau qui obstrue la passerelle, côte jardin, l'introduisant sur la scène vide et silencieuse.

Idem dans la journée du Nô, une pièce de cérémonie d'ouverture dite *shikisamba* témoigne d'une grande prégnance du rituel lors de l'introduction silencieuse des masques dans une boîte ; sa sortie et sa dépose sur un éventail largement ouvert, ses tours de scène par les trois personnages principaux, hommes au masque devenant des divinités protectrices au son de la flûte et du tambour à mains, tout cela rappelle, nous dit-on, l'invocation aux divinités pour la bonne fortune et la puissante fécondation du sol, là où ailleurs on demanderait du gibier en abondance. Comme dans l'art chamanique dont le masque Nô procède *via* les rituels coréens ou chinois, on retrouve l'invocation aux esprits en une langue codée, un langage masqué rappelant les chamans animalisés opérant les transactions entre les hommes de la communauté et les besoins des esprits de

¹ *Ibidem.*, p. 137.

la nature à qui les hommes empruntent animaux, fruits, bois. Le chaman est là pour arranger les choses entre les deux mondes qui coexistent : médiation secrète et publique tout à la fois. Le chaman parle une langue dans une autre langue. Ses mots, cris déchirent, trouent la langue par où s'engouffrent les esprits : paroles efficaces qui scellent des alliances, des échanges féconds pour les hommes. Ses cris secrets sont des appels à la divinité invitée comme en Corée dans un théâtre de marionnettes, à passer dans le masque que le danseur-masqué incarnera au cours de ce qu'on peut appeler une théophanie : manifestation d'un dieu sur scène. Nous citons le rituel d'ouverture d'une journée de nô, rituel appelé *shikijamba*, raconté par G.Martzel, même si c'est un peu long :

La cérémonie (qui ouvre en général la journée de nô) se déroule selon un rituel minutieux...Avant leur entrée en scène, les acteurs ont offert une dernière coupe de *saké* sur l'autel des coulisses. Le rideau une fois tiré, s'avancent en procession sur la passerelle, successivement : le porteur de la boîte aux masques, le *shité Okina*, son compagnon, *Chitosé* (mille ans), le *kyôgen Sembasô* qui joue le rôle de l'*Okina* noir. Les trois personnages pénètrent sur le plateau, en font le tour, le quittent, y pénètrent de nouveau et viennent se prosterner dans la direction principale. *Chitosé* va s'accroupir au pied du pilier du *Waki*, *Sambasô* gagne le pilier du *shité* ; *Okina* s'avance, jusqu'au centre du plateau, s'y arrête quelques instants pour aller s'accroupir sur le devant de la scène.

Cette entrée s'effectue dans un silence solennel. On procède alors à la présentation du masque d'*Okina*. Ce dernier se lève, salue profondément et vient s'accroupir au pied du pilier de la flûte. Le porteur de la boîte aux masques qui avait gagné entre- temps l'entrée du plateau, dépose la boîte au pied du pilier du *shité*, dénoue lentement le cordon qui la ferme, soulève le couvercle, dépose l'objet sacré sur son éventail largement ouvert, face retournée, et va s'accroupir du côté de *Chitosé*.

Les autres participants, musiciens, chœur et appariteurs entrent alors en scène et la cérémonie s'ouvre sur la mélodie de la flûte que rythment les battements des tambours à main. Se conformant au tempo des musiciens, *Okina*, non masqué entonne la litanie votive « *ðððtarari, tararira, tarari agarira rarito* » dont la signification n'a toujours pas été trouvée et au sujet de laquelle les explications font couler beaucoup d'encre. Puis *Chitosé*, non masqué, dont le rôle de jeune homme est tout à fait accessoire, ouvre la cérémonie en exécutant la première danse : ses pas

tracent deux triangles accolés, le sol étant symboliquement piétiné à chacun des sommets.

Cependant *Okina*, qui jusque-là était resté à visage découvert, applique le masque blanc sur sa figure et noue lui-même les cordons sur sa nuque. Il se redresse majestueusement : il incarne désormais la divinité bienfaisante ; en déployant son éventail et en écartant largement les bras dans une attitude solennelle, il gagne à pas lents le devant du plateau et se met à danser. Son caractère particulier fait donner à cette danse le nom de *kagura* : « manifestation divine »... Tout en chantant, il saisit son éventail à deux mains, le lève au dessus du masque, ses vastes manches cachant toute la partie inférieure du corps ; sur un dernier appel du chœur, il regagne son point de départ, l'éventail tendu à plat devant lui, enlève son masque, le replace dans la boîte, fait demi-tour et rentre en coulisse.

...

Le sens du rituel est clair : par l'intermédiaire de deux masques chargés de la puissance divine, des danseurs viennent sur scène incarner deux divinités bienfaisantes dont la danse appelle sur l'assistance la bonne fortune et réveille la puissance fécondante du sol¹ ».

Ainsi avant que ne débute la journée de nô, un premier masque est posé sur le sol du plateau, masque de danse de rythme et de borborygmes typiques du travail masqué². Une membrane cérémonielle est ainsi déposée sur la scène, comme le silence avant l'entrée des acteurs ou celui de contemplation du masque avant de le « chausser »³. Le sol est sollicité dans toute sa puissance fécondante, il apparaît comme un lien qui libère des forces nécessaires aux porteurs de masques, autre membrane. La force du masque ne vient ni du masque lui-même ni du porteur de masque mais de forces supérieures⁴ : des divinités qui viennent chevaucher les humains le temps d'une représentation. La force du masque est précisément en son extériorité : une réalité autre s'applique sur votre visage, vient le chevaucher et elle seule se donne à lire, usurpant la personnalité du porteur de masque qu'elle occulte tout en la magnifiant. C'est fondamentalement la

¹ *Ibidem.*, p. 74-75.

² Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, donne une explication historique aux gromelots, p. 89 et suivantes, du fait de leurs voyages à l'étranger. Je trouve l'explication un peu courte et pour tout dire, insatisfaisante. Il me semble que le masque amène de lui-même ces gromelots. Suscitant un travail du corps, il favorise la naissance de matières sonores, matières qui ont précédé les mots. Le masque est moins dans la nomination que dans une sortie de chair, une pulsion rythmique.

³ Erhard Stiefel, *op. cit.*, p. 80.

⁴ Nombreuses allusions aux forces qui travaillent le masque dans les articles rassemblés par Marc Petit pour son numéro cité, *Masques et Figures* : Meschonnic, p. 13, Didier Mouturat, p. 77, « Il se place ailleurs en lui-même, tourné vers la source, à l'écoute d'une origine, pour contempler les forces qui le dépassent. », François Cervantès, p. 84,

nature même du théâtre. Plus prosaïquement, nous aimons voir des comédiens connus se métamorphoser en d'autres personnages. Le « moi » n'y est pas visible ni utile¹. Le masque radicalise ce que la fonction de personnage à caractère psychologique édulcorera. Sans plus de croyances, le porteur de masques, aujourd'hui, en est toujours à sentir ces forces naturelles pour peu qu'il s'intéresse à l'astronomie, physique, biologie, etc ou qu'il ait quelque instinct l'amenant à sentir l'organicité des choses. Mais nous avançons trop vite. Nous y reviendrons.

Le masque conserve quelque chose en son processus membranaire de ses origines chamaniques² dont il pourrait n'être que le reliquat d'un vaste rituel où tout fait masque. C'est peut-être dans la compréhension du phénomène chamanique que nous retrouverons le mieux son caractère membranaire : cette zone active d'échange nutritionnel et énergétique comme en biologie où chaman, vêtement, objets, masques devenaient des passeurs sacrés vers des esprits bénéfiques ou maléfiques. L'esprit de choses, de pure fonction propre à notre civilisation, leur échappait totalement. Le masque n'était pas un art mais un outil de rites d'une importance capitale pour la survie de la communauté. Outil efficace, chargé de pouvoirs que nul ne pouvait manier ni s'approprier sans en être investi par toute la communauté³. Le masque importe moins que le processus.

Ouvrons une parenthèse : ne soyons pas dupe sur la soi-disant scientificité de notre époque : la voiture, l'objet convoité acheté, parfum ou vêtement, tout est censé nous

¹ Il suffit qu'un jeune porteur de masque s'oublie et utilise sa voix normale pour que le jeu s'estompe. Le masque oblige à un changement de voix : le masque exige une complète transformation du comédien, tout est pris, rien ne reste du « soi-même ordinaire ».

² Voir également l'article de Ernest-Théodore Kirby, *Masques d'Amérique du Sud*, in *LE MASQUE*, p. 41 et suivantes, CNRS, 1999. Il évoque les métamorphoses des masqués en animaux et le problème de la vue quasiment inexistante dans nombre de masques y compris ceux des chamans de Sibérie : « Ils sont invisibles aux yeux des mortels », « ils semblent éviter de se faire face et de se regarder dans les yeux ». Le regard individuel ne compte plus. « L'approche visuelle... de créatures surnaturelles est une agression magique, optique, redoutée particulièrement ». On retrouve le thème du regard de la Gorgone qu'on ne saurait voir sans mourir ; voir aussi le regard du Dieu que Dionysos reçoit en même temps que les orgies.

Concernant le terme *chaman*, H.F Amiel, en avant-propos du livre de Roberte N. Hamayon, voir supra, fait remarquer qu'il est originaire de la Taïga. Il apparaît la première fois dans un récit de 1672-1675 d'un archiprêtre orthodoxe, Avvakum, faisant recension de sa rencontre avec des chamans qu'il prend pour des concurrents et des êtres diaboliques. A. Van Genep fait remarquer en 1903 que le chaman n'est quant à lui nullement prêtre, sans religion, dogmes, temple, liturgie, clergé. Pénétrer dans la Taïga, c'est plonger, nous dit R.N. Hamayon, dans ses traditions et assister à la naissance des principes qui fondent le chamanisme.

³ On trouve un peu partout l'initiation aux masques. Claude Lévi-Strauss dans l'ouvrage déjà cité fait remarquer à propos des masques swaihwés : « Les masques swaihwés, et le droit de les porter dans les cérémonies, appartenaient exclusivement à quelques lignées de haut rang », p.20. Marcel Griaule à propos des Dogons fait la même remarque. Sékou Ogobara Dolo l'atteste en son ouvrage, *La Mère des Masques, un Dogon raconte* : « Je peux dire qu'une seule famille est responsable d'eux (les masques)...tous les hommes, une fois qu'ils ont été circoncis, doivent tôt ou tard, porter le masque kanaga et savoir effectuer le pas de sa danse », p. 187, mais aussi, p. 172-185 et 36-37, Seuil, 2002.

conférer une puissance sociale, une aura sexuelle, un charisme mis en évidence par le message publicitaire parfois très élaboré, mais qui en dehors de tout rituel ou de simple échange entre les hommes ne sont jamais qu'une accumulation d'objets d'un rituel nécrosé que l'objet seul est bien incapable de ressusciter en dépit de toutes les promesses affichées.

Roberte N. Hamayon¹, parlant des populations de la Taïga² rappelle que pour les peuples sibériens, un même élément symbolique, donnant vie, est attribué aux humains comme aux animaux selon un statut d'équivalence³ entre les esprits des animaux et les esprits des humains, permettant des relations entre eux comme entre les âmes humaines entre elles.

C'est là un principe essentiel du chamanisme... principe qui met en miroir humains et animaux, et multiplie entre eux les chassés-croisés : les esprits animaux éprouvent les mêmes sentiments que les âmes humaines : amour et haine, vengeance et partage ; les âmes humaines revendiquent les capacités devinées chez les esprits en observant les animaux, une mobilité sans entrave, une perception sans limite. Ainsi, âmes humaines et esprits animaux possèdent les mêmes propriétés. S'ils animent les corps, ils n'en sont pas pour autant inséparables. Ils peuvent s'évader des corps sans entraîner leur mort. Et la taïga offre tant de branches, tant de souches et de rochers pour lieux de pause aux âmes en voyage⁴ !

On retrouve ce principe d'équivalence, de mise en liens et de porosité entre des domaines que nous avons nous séparés et hiérarchisés, dans le shintoïsme japonais. Dominique Buisson nous rappelle que « l'homme, fils des dieux *shintô*, dont il a la nature, fait partie de la Nature⁵ ». Le masque se fait l'instrument de ce principe d'équivalence et de porosité. N'est-il pas précisément ce miroir où viennent s'inscrire en toutes les fibres et plis du masque, les forces illimitées des animaux, les esprits des morts et des divinités, agitant et rencontrant sous la membrane de cuir ou de bois le corps humain⁶ ? Comme les esprits ou les âmes humaines, les masques ou ce qui fait masque, peuvent être retirés sans entraîner la mort. Ils sont comme les rêves qui rendent l'esprit voyageur, autonome durant le sommeil, laissant au dormeur le souvenir et le goût de

¹ Ethnologue à l'École Pratique des Hautes Études à la Sorbonne

² Roberte N. Hamayon, *Taïga, terre de Chamans*, Imprimerie Nationale, 1997.

³ Voir également l'article cité de Philippe Descola sur les Indiens d'Amazonie, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p.97

⁵ Dominique Buisson, *Le corps japonais*, op.cit., p. 7.

⁶ Lire à ce propos la préface de Claude Lévi-Strauss catalogue du Musée de Binche (Belgique).

l'ailleurs¹, de l'énigme indéchiffrable au commun des mortels. Le masque de mort virtuelle du dormeur quasi immobile à l'activité et au contrôle suspendu fait la jonction entre l'homme éveillé et l'homme de l'ailleurs : sa part de racines, sa part secrète, sa part inconnaissable, animale. Ces liens sont des liaisons vivantes, présentes biologiquement en nous, même si nous les méconnaissions, les re foulons - alors que nous humains, gueulons comme des veaux dans les stades, nous nous ruons sur l'ennemi, sur des étrangers, malmenons les femmes, offrons au cinéma la vision récurrente d'hommes se jetant littéralement sur elles le costume de digne fonction à peine ôté ou plus grave, les battons, et, réciproquement, au travail, on peut voir des femmes mener une vie infernale à qui leur déplaît² .

« L'étonnement : actuellement, un signe d'étonnement est considéré comme une infériorité intellectuelle. Sais-tu pourquoi ? Parce que nous sommes nous-mêmes des animaux...La présence d'animaux...constitue une introduction à la compréhension d'un langage oublié. Ce langage nous le portons tous en nous, mais nous le re foulons, parce qu'il contient l'anarchie de la nature³ » dira Jan Fabre.

Claude Régny parlant de son travail évoque cette même animalité :

« Curieusement, pour un « intellectuel », je n'arrive pas à exprimer des idées, à écrire. Quand je travaille sur un spectacle, mon intelligence doit travailler mais pas plus que mon instinct. Je me sens assez animal. Je ne sépare pas l'intellectualité du corps, ni le corps de l'esprit. Il me semble que tous mes spectacles parlent de passage du corps à l'esprit en même temps que de la mort et de la folie, ils parlent du sexe⁴ ».

Interrogeons-nous avec Philippe Descola sur les ruptures ou frontières que nous posons entre l'homme et l'animal (la nature), la culture et la nature⁵. S'agissant des

¹ Roberte. N. Hamayon, op.cit., p. 97

² La liste des comportements dits d'« animaux sauvages » et au-delà de l'animal serait fastidieuse, et les preuves, macabres. Effarant, par exemple, le nombre de femmes battues par leurs maris, tout milieu confondu... Cf le témoignage de Frédéric. M dans le Monde daté du 24 novembre 2005 : « Très vite la violence s'est installée entre nous, et elle est allée crescendo. On était tous les deux à bout : on se criait dessus pendant des heures, on en sortait épuisés. Même si on se battait uniquement par la parole, on était complètement vidés » et un jour en 2003, il donne un coup de couteau à sa compagne, lui le très calme au travail... A retenir également les très nombreuses scènes de films où mâle ou femelle se ruent l'un sur l'autre : *Match Point* de Woody Allen ; *A history of violence* de David Cronenberg, l'homme se rue sur sa compagne dans un escalier, etc.

Je suis frappé par des visages d'hommes de 50 à 65 ans encore en activité ou à la retraite, des figures de prédateurs, de fauves aux aguets, marqués par leurs prédatations multiples, l'œil généralement carnassier quand ils ne sont pas en négociation où ils se montrent affables... Effarant les harcèlements en tout genre au travail, cf ce témoignage d'une médecin du travail dans le Monde du 15 novembre 2005 sans compter nos propres expériences.

³ Jan Fabre, *Le guerrier de la beauté*, p. 25-26. L'Arche, 1994.

⁴ Claude Régny, *Espaces perdus*, p. 30, Les Solitaires Intempestifs, 1998.

⁵ Philippe Descola, *Par-delà culture et nature*, Bibliothèque Sciences Humaines, Gallimard, 2005.

grands singes en disparition, les scientifiques doutent de la pertinence des discontinuités établies avec l'espèce *Homo sapiens*. Pour Pascal Picq :

Tous les anciens critères qui traçaient une frontière étanche entre l'homme et l'animal ont été remis en cause par les études récentes de l'éthologie de terrain. La fabrication et l'emploi des outils, la gestion de la vie sociale, le langage, l'entraide, l'apprentissage, la culture, les notions d'altruisme et de bien et de mal ont été identifiés l'un après l'autre dans les grandes sociétés animales, et cela continue, et pas seulement chez les grands singes. Ces découvertes nous rapprochent des animaux, elles témoignent de tout ce que nous partageons avec eux. Elles remettent en cause la tradition de la pensée humaniste, qui parle d'une rupture radicale entre l'homme « doué de conscience » et l'animal entièrement mené par ses instincts. Les frontières deviennent de plus en plus floues, elles rendent caduque la séparation entre l'« inné » animal et l'« acquis » humain¹.

Le masque loin d'être la frontière d'un dualisme en exercice s'avère à contrario comme l'outil inventé qui relie les différents plans synchroniques et diachroniques de l'être, il est bien avant le théâtre qu'il préfigure, la plongée en nos filiations inconnues, plongée en une *physis* qui malaxe les sons impossibles et bégayants de l'avant de la parole, nous y reviendrons. Sans doute l'invention du masque dans une culture d'animisme se présente-t-elle comme intermédiaire actif entre les esprits des uns et les esprits des autres, sans hiérarchie établie.

Du chaman qui « s'équivaut » avec les animaux, Roberte N. Hamayon nous en donne les conditions. Pour accéder pleinement à ces états d'équivalence « les chamans s'entraînaient aux rêves et leurs donnaient un sens²... L'âme du chaman a le devoir de voler hors du temps du sommeil³ ». Le masque n'est-il pas alors ce moment de sommeil debout, sommeil diurne, rêveur éveillé, hypnose restituant à la communauté des hommes ce que le sommeil et la mort soustraient ? N'est-il pas celui qui installe l'homme couché en l'homme debout, principe paradoxal de deux temporalités qui d'ordinaire se succèdent, principe qui fonde l'acteur ? Notre interrogation rejoint la réflexion d'Henri Meschonnic : « Parce que le masque n'est pas seulement un postiche de visage...C'est l'accès à un autre sens du temps, ce temps que les Aborigènes d'Australie appellent le

¹ Pascal Picq, in enquête sur les grandx singes, Le Monde 2, n° 93, 26 novembre 2005 ; voir aussi du même auteur, *Aux origines de l'humanité, Le propre de l'homme*, Fayard, 2001.

² *Ibidem.*, p. 104.

³ *Ibidem.*, p. 105.

temps des rêves¹ ». Ne sera-t-il pas, en un autre temps, l'éveillé qui rêve à minuit sur les murailles du château d'Elseneur ? Celui qui se tient à la frontière de deux domaines, deux temporalités, frontière entre les dangers : cette préparation industrielle à la guerre² et cet espace intérieur, espace socialisé des hommes où fait rage une autre guerre, d'autres appétits sans frein, précisément durant la nuit, lieu de tension extrême, moment animal de l'homme magnifiquement rendu par *Dans la solitude des champs de coton*³ de Bernard-Marie Koltès ?

« Le Dealer :... et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas... C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre... et qui le fait sortir de chez lui malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits, etc. »

-Des pièces se répondent par-delà les siècles. - Le masque introduirait dans l'alerte du diurne les traits qui caractérisent le régime du nocturne : sommeil, relâchement et rêves.

Pour Claudel le nô, « c'est de la vie ramenée du pays des ombres... c'est le passé où le rêve par ce moment qui s'anime, que nous interrogeons, parle sans cesser de respirer l'air d'outre-tombe, sans quitter ce visage fabriqué ». Public et acteurs, par l'entremise du masque, entrent en rêve sous la conduite de celui qui sait rêver debout et entendre les voix de l'invisible, organiser leur rencontre, les provoquer, là devant tous, à leur demande sur les traces du chaman que les acteurs ne sont pas⁴.

Si les chamans des peuplades de cette vaste région au nord-est de la Sibérie ne sont pas présentés masqués par Roberte N.Hamayon, comme peuvent l'être les Inuits, ils se vêtent d'habits sacrés, ornés de figures animales : oiseaux ou dents d'Élans. Parés des attributs des êtres qui vivent comme eux de la forêt, avec qui ils partagent territoire et

¹ Henri Meschonnic, op. cit., p.11-12.

² William Shakespeare, *Hamlet*, « Marcellus : Et pourquoi chaque jour on coule tous ces canons de bronze, Pourquoi toutes ces importations de matériel de guerre, Et toute cette réquisition des charpentiers de marine, dont la rude tâche Ne sépare plus le dimanche de la semaine ? Que peut-on préparer pour que cette hâte fiévreuse Fasse travailler la nuit avec le jour ? » Acte 1, scène 1, p. 683, La Pleiade, Gallimard, 2002.

³ B.M.Koltès, « Le Dealer :... et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas... C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre... et qui le fait sortir de chez lui malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits, etc. », p. 8, 9, 10, Les Éditions de Minuit, 1986.

⁴ R.Hamayon rapporte cette anecdote d'acteurs empruntant des techniques chamaniques sur scène, se voyant, en fin de spectacle, aimablement sollicités pour guérir tel ou tel, p.210.

existence, ils portent et se vêtent intérieurement des forces animales dont ils deviennent l'époux, chef de la harde, figure de fécondité et de force tel l'Élan en rut exactement toute proportion gardée comme Enkidu dans la légende de Gilgamesh, présenté comme broutant nu avec les gazelles.

Ainsi revêtu, le chaman, sorti de l'homme ordinaire, convole avec les forces de la forêt pour en dispenser les bienfaits auprès de sa communauté. Il faut boire le sang de certains animaux, manger pour faire plus que se remplir le ventre, mais acquérir les vertus animales dans le cadre d'un échange, de dons réciproques. Après la chasse, les hommes en échange offriront, le plus tard possible, leurs corps juchés sur des piquets et non enterrés, le drap du corps ouvert pour que l'âme et les esprits des animaux se rencontrent, s'épousent à leur tour dans une harmonie rétablie entre les deux communautés.

Le masque n'est-il pas, au fond, ce qui reste de cette vêtue sacrée où les esprits des forêts, des morts, viennent s'imprimer, insuffler quelque chose de leur monde afin que celui qui le porte, porte tout à la fois sa communauté d'hommes et celle des esprits ? N'est-il pas alors membrane avec sa face des dieux et sa face des hommes ? Le masque comme le costume sacré du chaman est, nous dit-on, une ruse (médiation) pour apprivoiser les esprits de la forêt, s'y fondre sans heurter ceux-ci, autorisant au bout du compte l'emprunt de quelques animaux par le moyen de chasse. Le rituel masque un rapt et une mort présente (ou future) d'animaux pour assouvir sa faim. Le masque voile le tragique d'une inévitable brisure des liens, brisure vitale même si elle n'est que partielle. Dilemme entre ce devoir et cette reconnaissance de liens nombreux et la nécessité de manger pour tous les êtres du monde vivant. Première tragédie, première situation inconfortable et insupportable que seule la fiction d'un rituel et sa fonction masque adoucit, premier analgésique et retour sur soi (soi collectif ici). Le rituel-masque ? Une tentative de réparer, de refaire du lien là où ils furent (ou seront) déchirés : protéger dans le temps ces liens indispensables et là de fait, faire passer le fil de la « reprise » en dépit de l'accroc.

Dionysos dans les Bacchantes d'Euripide n'apparaît-il pas en humain, certes habillé de façon efféminée, ne porte-il pas une manière de masques apprivoisant ainsi les hommes, leur permettant de voir l'un des leurs et pourtant un tout autre ? Celui qui porte l'effigie de Zeus en son regard apparaît moins à celui qui le voit, comme Dionysos que comme le porte-regard du Dieu. Cette vêtue est une vêtue percée, poreuse comme

notre membrane. Elle n'est là que pour faire passer des réalités qu'elle cache et que nul ne saurait voir dans cette extériorité donnée.

Les chamans de la Taïga ont l'obligation d'avoir leur costume décousu aux aisselles et de bailler fréquemment afin que les esprits puissent circuler librement ; l'âme du chaman a le devoir de sortir, s'accoupler aux esprits animaux et revenir. Le masque porte lui, les trous pour les yeux, voire la bouche, pour que sortent les cris rauques et les borborygmes mi-bêtes mi-hommes. Hans-Thies Lehmann note que « quiconque regarde au-dehors par les ouvertures du masque, change son regard en celui d'un animal, d'une caméra, d'un être inconnu et de soi et du monde¹ ». Les masques sont définis par les pores qu'ils ouvrent ou qu'ils portent comme étant partout et à tout instant des possibilités d'ouverture. Ils protègent des secrets qu'ils activent. Sous leur « peau » les masques regroupent la communauté du « village », réinsérée, replongée dans la communauté des esprits invisibles. Par les trous du masque, on entend leur chanson plaintive, leurs murmures, leurs fulgurances. Ils viennent à la rencontre des humains. Ces mêmes humains se tiennent au bord des trous du masque, se penchent pour voir ce qu'ils n'avaient jamais vu sans lui. Par les trous des yeux, le chaman (ou l'initié comme chez les Dogons) ouvre son regard comme un puits dans les eaux profondes des regards opaques des morts, dans le mystère du regard du dieu d'où il remonte l'eau des orgies, la boisson qui fait partout l'ailleurs, l'invisible du visible. Les yeux du chaman comme du porte-masque ouvrent en leur cécité apparente les yeux aveugles des mortels. Cette figure sans yeux² (de beaucoup de masques comme les masques bwa du au Burkina Faso où le masque n'est que bouche, nous restitue plus que la vue. Le masque troué comme une membrane, par ses pores nous restitue plus que la vue, la vie. Dans les rites funéraires Dogons³ concernant les initiés⁴, le masque fait le tour du mort, s'incline, tourne sur lui-même, il est la danse du feu de vie, le *nyama*, force qui habite le bois du masque, même coupé ; à moins qu'il ne figure les forces du dieu Amma ou l'âme du défunt ancestral pour le Grand Masque⁵ protégeant les vivants de la mort d'une part et « exprimant la solidarité du groupe actuel et de l'ensemble des morts avec le nouveau

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, p. 119, L'Arche, 2005.

² Beaucoup de masques n'ont même pas de trous pour voir ; quant à ceux qui en ont, on peut dire qu'au dixième rang, on ne voit plus les yeux.

³ Marcel Griaule, *Masques Dogons*, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Livre III, *Les Funérailles*, 1994.

⁴ *Ibidem.*, p. 323 et suivantes.

⁵ *Ibidem.*, p. 791.

défunt ¹ » ? Cette danse des masques a-t-elle pour rôle, entre autres, d'attraper l'âme du mort pour qu'elle rejoigne les dieux ? On entend alors :

*« Masque de bois, viens !
Un homme bon a perdu la vie
Les yeux du masque sont les yeux du soleil
Les yeux du masque sont des yeux de feu
Agite les jambes
Agite le corps
...*

suivi d'une invocation au dieu Amma créateur de l'univers, après s'être agenouillé et avoir fait le tour du mort deux fois, en inclinant son masque, et en tournant sur lui-même:

*Masque bois salut !
Hommes tous toi yeux vers
Amma, pieds protéger
Toi souffle lever, donner
Sorcier Amma abattre faire
Masque de bois, salut !
Tous les hommes ont les yeux sur toi
Qu'Amma te protège les pieds
.....
Qu'il te donne un long souffle
Qu'Amma fasse périr les sorciers*

Ces invocations entendues dans ces funérailles, nous les retrouvons presque identiques dans la cérémonie dite du Sigui, grande fête unificatrice de tous les Dogons puisqu'elle célèbre le premier mort, celle de l'ancêtre commun suite à la rupture d'un interdit², fête d'expiation avec le Grand Masque représentant l'ancêtre. On en attend des bienfaits³ : meilleures récoltes, augmentation des naissances, outre les très nombreuses

¹ *Ibidem.*, p. 780.

² *Ibidem.*, p. 777. Lire également sur cette question Sékou Ogobara Dolo, *op.cit.*, p. 35-37.

³ Voir également sur cette question Claude Lévi-Strauss, dans *La voie des masques*, les masques qui apportent qui le cuivre, qui le saumon etc. « Les versions de l'île relatent qu'aux premiers temps les ancêtres des masques tombèrent du ciel... Ils étaient six en tout, et chacun apportait un bien particulier : arme, engin de chasse ou de pêche, ustensile domestique, remède magique... », p. 21, *op.cit.*

rencontres, échanges, cadeaux, mariages conclus, générés par cette grande fête populaire qui avait lieu tous les 60 ans.

L'annonce de l'ouverture de la fête comprend ces déclamations¹ :

...

le masque aux yeux ardents, ardents vient au village

les yeux du masque sont des yeux de soleil

les yeux du masque sont des yeux de feu

les yeux du masque sont des yeux de lance

les yeux du masque sont des yeux de flèche

les yeux du masque sont des yeux de hache

les yeux du masque sont des yeux d'antilope

les yeux du masques sont des yeux de serpent

Ardents, ardents...

On voit ici toute la force, toute la puissance surnaturelle dont est capable le masque, condensateur de forces solaires, divines, animales, et qui passe ici par les trous des yeux. Ce ne sont pas des chamans chez les Dogons qui portent les masques mais des hommes initiés, notamment durant la fête du Sigui, et ce, dès l'adolescence. Comme chez les Iakoutes et les Toungouses de la Taïga, on en attend des bienfaits, on se protège de la mort, et les masques relient la communauté des vivants aux divinités comme aux ancêtres. On peut supposer, n'ayant pas assisté aux cérémonies, mais bénéficiant des documents filmés de Jean Rouch, Germaine Dieterlen (1967) et de Nadine Wanono, Philippe Lardou (1977), que ce masque membranaire entre différentes communautés, laisse dans les trous des yeux, parler le feu, la force surnaturelle des animaux et des éléments à qui on rend hommage par des sacrifices et aspersion du sang et que ces yeux enflammés, enflamment le corps des danseurs-porte-masque qui, en retour, répand ces forces dans les yeux des « spectateurs ». L'acteur masqué flambe son corps, sa gestuelle crépite comme les bûches qui se consomment, ses yeux pétillent², pourtant son masque est

¹ *Ibidem.*, p. 177.

² Sékou Ogobara ne fait aucune allusion à la transformation du porteur de masque mais uniquement à la force physique que chacun requiert : « Telle est la hiérarchie : en fonction de la classe d'âge, on va [dans le cortège] du plus simple au plus difficile... du moins physique au plus physique. Plusieurs éléments rentrent en ligne de compte : la force physique, la capacité d'équilibre, de bonnes dents et la puissance de la mâchoire. », p.180, *op.cit.* « Dans le cas des masques lourds, tous les muscles travaillent, surtout ceux du cou. *La maison à étages* pèse vingt kilos, et quand il y a du vent, il faut multiplier par cinq ! Cent kilos avec lesquels le danseur devra sauter le plus haut possible et qu'il fera tournoyer, basculer vers l'avant et vers l'arrière. Les mouvements de tournoiement du *kanaga* et de *la maison à étages* [deux types de masques] donnent le vertige. La seule solution est de s'entraîner. Avant de porter le masque, on boit toujours de la

comme un objet mort, immobile, vide. Par la fonction trous¹ (ou fonction pores) l'acteur porteur de masque, se vide ; plus il se vide, plus le jeu est plein, plus il veut remplir le masque, plus le jeu se vide. Par les « trous » du masque, sort l'ego de l'acteur tandis qu'y rentrent les forces vitales ou essentielles ou surnaturelles, imprimées sur sa face externe et sur tout son costume de fibres rouges ou d'ailes d'oiseau, etc selon chaque peuple. L'immobilité du masque figure la mobilité la plus extrême. Son vide accouple des invisibles, l'énigme des vivants à l'énigme des morts comme aux forces physiques, forces du *Bios*, forces biotiques et abiotiques. Il y a là un mécanisme de porosité active qui fait du masque une frontière étrange où l'acteur se vide littéralement et se fait dans l'altérité d'un objet immobile comme dans le regard du public. L'acteur qui n'a pas compris – qui – construit son jeu, ne jouera jamais de son masque. Je doute même qu'il ne sache jamais vraiment jouer. Nous reviendrons dans les *Figures de porosité* sur cette immobilité et ce vide comme condition de mobilité et de passages, voire comme figure d'incertitude.

Dans ce phénomène de passage, comprenons que pour les porteurs de masques, le fait de porter un masque de rituel, devant l'assemblée, constitue un moment incroyable. Saisi, happé par cette extériorité qui s'accouple à la moindre de ses fibres organiques, il ne vit pas seulement cette métamorphose déjà considérable, il est, tout à coup devant tous, La manifestation vivante de croyances collectives. Grand Masque chez les Dogons, il est l'énergie de leur désir de commune adhésion et pas seulement de leur seule attente ou excitation. Il est ce qu'ils partagent tous et les fonde indistinctement dans cette distinction sociale (tel village, telle peuplade). Il est ce en quoi ils se font eux-mêmes à l'instant où il paraît.

Le masque matrice du théâtre ?

Le processus du masque a laissé peut-être des objets morts qui font la joie des ethnologues et des musées ou de collectionneurs occidentaux, mais il a laissé bien plus, il a légué un phénomène de représentation qui est d'abord un *processus de passages* et de *tressage* entre différents plans ; processus par lequel des hommes se quittent eux-mêmes et se vident pour faire vivre, le temps d'un rituel (laïque), plus qu'un homme ordinaire, pour donner à boire et manger plus que des vivres. Il laisse peut-être derrière lui, issu, *sui generis*, le théâtre avec ses formes variées. Certes le théâtre ne guérit pas, (et encore !)

bière de mil, ça réveille le sang, ça excite. », p.187. Tout ce qu'on sait, est qu'il est interdit d'assister à l'habillement ou déshabillage des danseurs, p. 209.

¹ Les masques sont loin d'avoir tous de vrais trous pour les yeux ou la bouche, ce qui importe c'est la fonction pores, lieu de passages du masque plus que de réels trous, bien entendu.

le théâtre n'annonce pas la météo des chasseurs ni des joueurs de loto, et même si « les dieux sont dans les choux », il pérennise la fonction chamanique de voir l'invisible, de s'y rendre et faire le voyage qui rapporte les bonnes nouvelles. Il pérennise la fonction de faire du lien entre les humains, entre les humains et tout ce qui les environne : monde biotique ou abiotique dont il fait intrinsèquement partie, sans être en rien au-dessus, mais seulement responsables de ses actes et de son imbrication relationnelle ; il fait du lien entre les humains et le passé, les ancêtres et les « autres » vivants, les goïis, les métèques, les roumis.

« Nous, artistes, sommes une race en voie de disparition. Nous devons rester des magiciens qui, avec amour et chaleur, parviennent à transformer le spectateur en un porc sauvage ou un agneau innocent, à le guérir ou le rendre malade au moment opportun, de sorte qu'il se rende compte qu'il a encore un corps et un coeur¹ ».

Dans l'esprit des Toungouses et Iakoutes, l'être humain se présente d'un côté comme chair et os au même titre que celle des animaux, chair et os qu'il donne à voir, animalisée dans ses transes lors des rituels par ses gestes, cris, voix qui prouvent la compétence de son âme, de l'autre, il se présente comme âme (*kut*) qui a besoin de s'alimenter, de se nourrir pour avoir de la force (*šür*), force qui peut s'augmenter ou s'affaiblir comme le souffle ou la santé². Cette âme c'est aussi la silhouette avec le contour comme l'ombre de la personne, le reflet impersonnel. Le jeune chaman n'est-il pas celui qui ressemble à une ombre lorsqu'il s'isole, somnole, chantonne, rêve, oublie de manger³ ? Mais c'est encore l'*iikyyl*, son double femelle, double sauvage, belle et grasse femelle d'élan qu'il doit faire exister devant tous en ramenant des poils de ses aisselles⁴. À la différence des gens ordinaires qui contrefont les animaux, le chaman fraye avec eux, produit des cris absolument uniques, des gestuelles uniques en vue d'obtenir des échanges⁵ : force vitale des humains contre chance à la chasse. Il s'agit de mettre en œuvre une alliance⁶, un lien solide, contractuel entre les hommes du lieu et les animaux. Le chaman enfin conclut en se couchant sur le tapis « de la forêt », se donnant à dévorer aux esprits animaux selon

¹ Jan Fabre, op.cit., p. 82.

² R.N.Hamayon, op.cit., p.113.

³ *Ibidem.*, p. 145.

⁴ *Ibidem.*, p. 150.

⁵ *Ibidem.*, p. 121, 133.

⁶ *Ibidem.*, p. 145.

les termes de l'échange et incitant les chasseurs à en faire autant. Le chaman de « ensauvagé » qu'il est devenu, finit comme gibier pour être consommé à son tour¹.

Nous avons là un magnifique exemple de feuilletage membranaire, montrant toute la polysémie de son être où chaque terme montre diverses faces et renvoie à d'autres dimensions ou d'autres termes comme un réseau de relations sémantiques. Il semble naturel et en tout cas pas absurde qu'une telle configuration puisse servir de matrice à un art du jeu scénique se situant entre l'imitation des hommes ordinaires et l'invocation aux esprits. Mais c'est bien du côté du chaman en raison de la complexité du feuilletage membranaire et du processus de passages mis en jeu que s'étoffe l'art théâtral sans céder ni revenir aux croyances retirées à jamais de la clairière de la scène. Romeo Castellucci évoque quelque chose de ce processus chamanique en imaginant un spectacle, « un espace perspectif du quattrocento et six babouins au parfum de beurre sur le feu » :

« Dés que je monte sur scène et que j'ai un singe près de moi, je sens un tremblement de terre dans mon sang et j'entends sonner les cloches. Lui, le singe, il me regarde de l'intérieur et il insiste pour être avec moi, sur scène. Reflets dans ses petits yeux sombres, je vois le geste génitif de l'actant : le soulèvement de bucrane...le Proto-Masque ! Le support primitif mimétique : l'animal. Et l'acteur ira comme s'il remboursait une dette en remplaçant l'animal sur l'autel du sacrifice. Voilà le sceau de la *prima origo* théromorphe de l'acteur qui se défait et est là, visible. L'animal, comme porteur d'âme, est l'hypostase, l'icône de l'acteur, et est son ombre, son entrave, son rêve, son désir, sa langue, son corps, son *pathos, ethos, rhuthmos*. C'est pourquoi j'ai cherché les mouvements des acteurs empêtrés avec ceux des bêtes : passer en un seul magma. Un animal sur scène est pédagogue. Un animal sur scène est une autorité qui lutte pour moi contre le classicisme. Un animal sur scène m'indique la perception du plateau comme fait profond de *deima panikon*, il me dit tout de la peur nécessaire ; il me fait entendre le dieu déchaussé de son cou ; il me met au monde et m'apprend les premiers pas. En vertu de quoi je demande à celui-ci de précéder le soma de l'acteur ; être le héraut libérateur dans sa menace de substitution ; dévorer le poète et son théâtre² ».

Comme le chaman, l'acteur montrerait l'homme « autre », l'homme multiple, l'homme d'avant l'homme institué, fini, - ombre de l'homme -, l'homme feuilleté, l'homme

¹ *Ibidem.*, p. 174.

² Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, p.49-51, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

d'altérités qui le fondent et le fait plus qu'il n'est dans ce qu'il est, surhomme de Nietzsche :

« l'homme est quelque chose qui doit être surmonté.

...

Ce qu'il y a de grand en l'homme, c'est qu'il est un pont...c'est qu'il est un *passage* et un *déclin*.

...

En vérité, l'homme est un fleuve boueux. Il faut être devenu un océan pour pouvoir, sans se salir, recevoir un fleuve boueux.

Voici, je vous enseigne le surhomme : il est cet océan ;

...

Je vous le dis : il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante.

...

Mon *moi* m'a enseigné une nouvelle fierté, je l'enseigne aux hommes : ne plus cacher sa tête dans le sable des choses célestes, mais la porter fièrement, une tête terrestre qui crée le sens de la terre¹ ! »

Le chaman lecteur de l'invisible en sa clairière², à la différence des prêtres et des enseignants qui lui succéderont, en quelque sorte, en tant qu'élèves d'humains apprenant, à leur manière, à lire et manipuler des signes, ne préfigurait pas un éleveur de petits hommes se soumettant eux-mêmes à la domestication - « hommes voulus plutôt que voulant » - mais manifestait, donnait en monstration l'homme sauvage, l'homme de la harde qui protège certes, mais emmène et conduit à la chance, avale les esprits dans sa bouche grande ouverte, saute, bondit, remue les pieds³ comme Dionysos dans la culture Grecque (ce qui n' a rien à voir avec l'homme bestial), annonçant, d'une certaine façon, la figure des éleveurs du grand homme⁴. De même à propos de la jeunesse grecque et spartiate, « se tenant, pour grandir, à la frontière de deux états contrastés », hilote⁵ et citoyen, J.P.Vernant fait remarquer que « les masques incarnent tantôt le model avec lequel le jeune doit s'identifier ; tantôt, sous les formes du sauvage et du grotesque, de l'horrible et du ridicule, ces zones extrêmes de l'altérité qu'il faut avoir explorées pour

¹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Première partie.

² Nous faisons allusion et à la clairière du camp des toungouses ou iakoutes en Taïga Sibérienne et à la clairière d'Heidegger dont parlera fréquemment Peter Sloterdijk, clairière que nous évoquons aussi à propos de la scène théâtrale.

³ Roberte.R.Hanayon fait remarquer qu'étymologiquement *chaman* en toungouse signifie remuer les pieds, bondir, sauter et en iakoute se dit *oïuun*, celui qui saute à pieds joints, op.cit., p. 133.

⁴ Nous faisons référence ici aux propos de Peter Sloterdijk sur le débat ouvert par Nietzsche sur l'élevage de l'homme et les critères de cet élevage, in conférence donnée à Bâle le 15 juin 1997, *règles pour le parc humain*, op. cit.

⁵ Les hilotes, très nombreux sont considérés comme des sous-hommes, des bêtes.

s'en détacher tout à fait ; tantôt enfin sous la forme du masque de Gorgô, cette forme dernière et radicale de l'Autre, cette menace de chaos et de mort, qu'il faut avoir été capable de regarder en face pour devenir un homme¹ ». Pour ceux qui aiment voir en le théâtre une manière d'éduquer, théâtre didactique, ils trouveront là une racine possible.

Si les esprits et les divinités sont morts pour bien des hommes aujourd'hui, il reste assez d'esprits humains sur toute la planète, d'êtres vivants et de forces vitales, biotiques et abiotiques pour dépasser son ego d'artiste ou de tout ce qu'on voudra, égo en mal de reconnaissance et faire vibrer la scène ou la piste de cirque ! Des hommes, des enfants du village-monde, il peut, comme les Dogons, ramener et jeter le feu dans leurs yeux, l'éclair qui foudroie les basses comédies des politiques et gens de pouvoir, comme les lâchetés des petits hommes, le fouet d'Emma Dante qui claque et vitupère contre une société mafieuse à Palerme, l'incandescence des silences de Castellucci qui écartent pacotilles et bruits de société pour nous emmener dans l'humain s'il était encore possible. Ce que fit aussi Ariane Mnouchkine, Robert Wilson, Tadeusz Kantor et quantité d'artistes de spectacles, connus et inconnus.

Loin des temples dorés des princes, loin des bourgeois qui les copient avidement depuis des siècles, l'homme de théâtre part lui aussi sans sommeil à la rencontre solitaire de ce qu'il ne connaît pas, construisant sa cabane pour revenir, creusé comme un puits où les hommes viendront boire. La solitude du poète n'est-elle pas ce défaut de communauté exprimé par Heidegger², défaut voulu, défaut constituant non pas une coupure, mais instaurant *un liant* plus liant encore, - un liant tendu - pourrait-on dire, par ce défaut même ? Là, sur scène, sous nos yeux, les acteurs se font solitaires, s'absentent, se retirent de la surface du quotidien et du socialement admissible aussi loin qu'ils le peuvent jusqu'à suffoquer, révélant (par défaut et tension exacerbée de ce défaut) ce *liant* que les hommes avaient oublié, oublié d'eux : en eux-mêmes, entre eux . Un « défaut commun » qui fait rencontre ? C'est ce que semble indiquer Philippe

¹ J.P.Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, p. 189-190, Gallimard, 1989.

² Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, p.140, Christian Bourgois, 1986-2004, à propos de Celan évoque Heidegger (Acheminement vers la parole, Unterwegs sur Sprache) dont il donne lecture du passage suivant :

« Ne peut être solitaire (*einsam*) que celui qui n'est pas seul (*allein*) ; pas seul, c'est-à-dire pas séparé, isolé, sans aucun rapport. Or dans la solitude, c'est justement le défaut de commun (*des Gemeisamen*) qui règne comme le rapport le plus liant à celui-ci. *Sam* est le gothique *sama*, le grec *ama*. *Einsam*, solitaire, veut dire : le même (soi : *das Selbe*), dans l'unifiant du s'entre-appartenir. »

Lacoue-Labarthe¹ : « Peut-être est-ce à partir de là qu'il faudrait essayer de comprendre le problème de ce que Celan appelle la « rencontre » ? ». Rencontre qui se sature en indistinction, l'indistinction des fêtes théâtrales, musicales que les humains réclament à cor et à cri, à corps et à cri devrait-on dire et écrire. Le théâtre de – liant tendu - fait pores (port) par où circulent cette quête et cette rencontre.

La cabane du masque avec ses matériaux légers et périssables, ses connexions innombrables avec la nature dans laquelle elle se fond, fait la cabane du théâtre où dans la nuit des hommes, nuit de – liant tendu - où ils se jettent, en jettent d'autres, le théâtre, souffle, crie des mots qui ne sont pas les mots d'un corps qui n'est plus le corps, chauffé à blanc par les tambours de toute la communauté. L'acteur brûle et se consume, laisse en nous des braises qui nous allument. Antonin Artaud, au lendemain d'une représentation du Théâtre Balinais en août 1931, s'enthousiasme devant la révélation d'un théâtre d'esprits et d'ombres qui saisissent les corps et leur fait proférer des sons d'avant la phrase :

Ce théâtre purement populaire, et non sacré, nous donne une idée extraordinaire du niveau intellectuel d'un peuple qui prend pour fondements de ses réjouissances civiques, les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà... Langage dont nous n'avons plus la clef... et par langage, je n'entends pas l'idiome au premier alors insaisissable, mais justement cette sorte de langage théâtral extérieur (écrit *antérieur* dans la version dactylographiée²) à toute langue *parlée*.

...

... ce qu'il y a de frappant et de déconcertant pour nous, Européens, est l'intellectualité admirable que l'on sent crépiter partout dans la trame serrée et subtile des gestes, dans les modulations infiniment variées de la voix, dans cette pluie sonore comme d'une immense forêt qui s'égoutte et s'ébroue, et dans l'entrelacs lui aussi sonore des mouvements. D'un geste à un cri ou à un son, il n'y a pas de passage : tout correspond comme à travers de bizarres canaux creusés à même l'esprit.

...

... ce qui semble fait pour nous surprendre et pour nous étonner le plus, est ce *côté révélateur de la matière* qui semble tout à coup s'éparpiller en signes pour nous apprendre l'identité métaphysique du concret et de l'abstrait et nous l'apprendre *en des gestes faits pour durer...* Dans ce théâtre toute création vient de la scène, trouve sa

¹ *Ibidem*.

² A. Artaud, *Sur le Théâtre Balinais*, Œuvres complètes, tome IV, note 26 et 22, p. 292-293.

traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots¹ ».

Artaud met en exergue les correspondances qui « fument » entre musiques, gestes, paroles-cris, et ces gestes accomplis, sons accomplis en relation avec une antériorité au corps formaté par la culture que l'on pourrait appeler quotidienne ou d'usage. Peter Brook relèvera ce trait essentiel dans l'œuvre d'Artaud :

Car la troisième culture est la culture des liens. Elle est la force qui contrebalance la fragmentation de notre monde. Cela suppose la découverte de relations où ces relations mêmes ont été submergées et perdues entre l'homme et la société, entre une race et une autre, entre le microcosme et le macrocosme, entre l'humanité et la machinerie, entre le visible et l'invisible, entre les catégories, les langages, les genres. Que sont ces relations ? Seuls des actes vraiment culturels peuvent explorer, révéler ces vérités vitales² ».

Peter Brook se situe au cœur de ce processus membranaire, processus laïcisé, mais qui garde comme tout théâtre quelque chose de l'animisme dans le sens où priment sur la catégorisation des êtres environnants selon la culture de séparation, un dialogue et des relations de convivialité, d'échange, de respect avec ces êtres environnants, biotiques ou abiotiques.

« Nous n'avons pas pour objectif une nouvelle messe, mais une nouvelle relation, de type élisabéthain - établissant un lien entre le privé et le public, l'intime et le peuplé, le secret et l'ouvert, le quotidien et le magique. Pour ça nous avons besoin d'une foule sur la scène et d'une foule dans la salle - et, au sein de cette foule sur la scène, d'individus qui offrent leurs vérités les plus intimes aux individus qui peuplent ce public, qui partagent une expérience collective³ ».

Une expérience. Lacoue-Labarthe encore une fois attire notre attention sur ce qu'Heidegger en dit et sur lequel il revient :

« Faire une expérience, *erfahren*, signifie au sens exact du mot : *eundo assequi* : en allant, atteindre quelque chose en chemin, y arriver grâce à la marche sur le chemin.

...

¹ *Ibidem.*, p. 54-57. Consulter également à ce sujet les remarques d'Odette Aslan, *L'Acteur au XX^e siècle*, p. 296, L'Entretiens édition, 2005 et Monique Borie, op. cit., p. 276-277 sur l'efficacité des signes, idem p.283. Toutefois, Monique Borie, restant sur ce versant anthropologique des symboles et signes efficaces, n'abordera ce corps d'avant le corps, cette parole d'avant la parole qu'au chapitre suivant, p.300 et suivantes. Grotowski parle à propos de l'art comme véhicule, de « corps instinctuel », « conscience non liée au langage » liée à l'organicité, « les chants-corps afro-caribéens » tout ce qui relie, plonge en ce « flux de la vie » *De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule* in Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski*, op.cit.

² Peter Brook, *Ponts de suspension*, op.cit., p. 335.

³ *Ibidem.*, p. 64.

Faire une expérience avec quoi que ce soit, un être humain, un dieu, cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse et nous rende autre¹ ».

Public, laissons venir les acteurs sur nous. L'acteur laisse venir sur lui, comme le chaman qui se couche sur le tapis de la forêt, le masque du théâtre. Mais au-delà, « vide comme le ciel » selon la fable de Tchouang-Tseu², sans aucune intention ni volonté, il laisse venir des événements, des forces dont il n'a aucune connaissance, que le public laisse venir sur lui à son tour. Un peuple temporaire se fait – là – dans la membranité du théâtre, tisseur de liens, de processus de liens. Promesse d'une attente de cité plus que de cité. Attente brûlante ? Nous-mêmes rendus attendant, percés de – liant-tendu – et dès lors se mettant en route pour tisser ensemble ces liens manquants dans une démocratie toujours à refaire, à faire ?

Bernard Stiegler poursuit à sa façon notre réflexion :

« *Aujourd'hui nous sommes en guerre* et, nous le sentons tous, au bord du *choir* et de *déchoir* hors du politique.

Nous sommes déjà dans la *déchéance* d'une guerre d'un nouveau type, où nous avons tous les motifs d'éprouver la honte d'être un homme. Cette guerre sans pareil, où l'affect est au cœur, est protéiforme et inédite dans ses formes. Une guerre n'est ... jamais politique : la politique n'est pas la guerre, mais précisément son évitement par l'affirmation juridique d'un *nous* toujours polémique par lui-même. Or, dit Aristote, une telle affirmation ne saurait être seulement juridique. Elle suppose une *philia*, qui est un sentiment qu'il a de *faire-nous*, dont j'ajouterai qu'il suppose deux autres sentiments : celui de ce qui est injuste-la *dyké* se rencontre d'abord comme défaut de justice, elle fait défaut- et celui de la pudeur, de l'honneur ou de la honte, comme on le dit à propos d'*aïdos*, que je préfère cependant traduire par *vergonne*.

De tels *sentiments* sont ce que soutient une esthétique comme *sym-pathie*³, condition de toute *philia*.

Or, et là est le *nœud organologique de l'esthétique comme de la politique*, la vergogne et le sentiment de l'injustice(de l'iniquité des choses, *tès adikias*, seule « parole » que nous connaissons d'Anaximandre), où le sentiment de justice se constitue *par défaut*, indiquent que la *philia* est l'expérience du *nous* comme prothéticité, *défait* originaire d'origine, c'est-à-dire *défait de lien qui serait inaliénable, infaillible*. Ce qui relie ici le

¹ *Ibidem.*, p. 137 du livre de Lacoue-Labarthe.

² Jean-François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p. 25 et suivantes, Allia, 2004.

³ Sympathie : *sumpatheia*, communauté de sentiments, rapport de certaines choses entre elles, affinités chez les Stoïciens, Épicure. Compassion : *sun* « avec, ensemble » et *pathos* « ce que l'on éprouve, en parlant des maladies ou passions ». Le Robert Historique de la Langue Française, 1994.

nous politique, c'est toujours le savoir de sa *fragilité* - le *non-savoir*, qui est la condition de la honte... Et cette fragilité est le lot de ceux qui sont nés de la prothéticité¹ ».

Ainsi le masque, la *tekhne* (savoir faire artificiel) du masque, par défaut fait du lien, fait de la *philia*, creuse en son « évidemment » le porteur de masque, le théâtre qui advient, - en ce lieu, cavité Grécque d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit²-. Le masque, matrice née d'une *philia* prothétique, réalise comme catalyseur l'expérience d'une attente, d'une percée à ce qui n'existait pas, n'a jamais existé que comme une utopie. Ce que l'emprise économique déracine et contrôle *via* médias et marketing, le théâtre peut, de par son expérience collective, revitaliser les ferments de ce *faire-nous*, de son attente.

Le masque du marais

Autre aspect matriciel des masques, l'art du mélange des genres, mélange du mineur et du majeur, déjà évoqué par Peter Brook mais que nous retrouvons dans la réalité historique des premières fêtes populaires Japonaises en 386-358 avant notre ère, tel que le rapporte Gérard Martzel, mélange que les lettrés n'apprécient pas plus que notre culture Française toute de grandeur et de centralisation comme de cartésianisme (ce qu'on entend communément par là) :

Lieou Yu, un lettré rédigea un placet afin de faire abolir ces fêtes populaires. Il avait constaté que les gens du peuple, le quinzième jour du premier mois jouaient à la lutte et se livraient entre eux à des joutes de hâbleries...Les gens portent des masques figurant des animaux, les hommes s'habillent en femmes ; chanteurs et bateleurs se déguisent d'étrange façon...La fête populaire qui au dire de Lieou Yu se célèbre le 15 du premier mois, est une fête de Nouvel an et c'est une fête solsticielle...Elle est caractérisée par des danses masquées et par une excitation allant jusqu'à l'extase..., licence sexuelle et scandale pour les lettrés

...

C'était avant tout une danse des ancêtres et l'âme de ces derniers venait se fixer dans les masques figurant des animaux...³

Les fêtes populaires, le génie populaire et les rituels chamaniques, rituels aux masques que ce soit en Taïga ou chez les Dogons, ou au Japon, montrent tous, le

¹ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique, 1, L'époque hyperindustrielle*, p. 36, Galilée, 2004.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 396, Messidor, Éditions Sociales, 1987.

³ Gérard Martzel, *Le dieu masqué*, op. cit., p. 28-29.

caractère de subversion des règles, le retour momentané et somme toute réglé à l'indistinction que nous retrouvons dans le dieu au masque Dionysos. Je ne citerai que deux courts passages de Jean-Pierre Vernant :

La vision de Dionysos consiste à faire éclater du dedans, à réduire en miettes cette vision « positive » qui se prétend, la seule valable et où chaque être a sa forme précise, sa place définie, son essence particulière dans un monde fixe assurant à chacun sa propre identité à l'intérieur de laquelle il demeure enfermé toujours semblable à lui-même¹.

...

L'altérité de Dionysos tient aussi au fait qu'à travers son épiphanie, toutes les catégories tranchées, toutes les oppositions nettes qui donnent à notre vision du monde sa cohérence, au lieu de demeurer distinctes et exclusives, s'appellent, fusionnent, passent les unes aux autres²

On peut estimer cette boue, ces mélanges de licences, jeux alliant finesse, ruse, gaudrioles à la façon de la *commedia dell'arte* comme fondatrice du théâtre. Il est particulièrement frappant de voir combien ce petit bout de matière organique morte et sans expression dans le masque neutre fait littéralement sourdre sueur, sang et eau comme aucun acteur ne sue, mais au-delà de cet aspect purement physiologique, c'est toute une circulation qui fait ré-surgeance, se déchaîne, faisant sauter au passage les interdits. Nombre de jeunes acteurs s'adonnent joyeusement à des scènes dites scatologiques. Merde, urine, sperme sont fréquemment mis en jeu sans qu'aucune suggestion n'ait été donnée. Le masque est un outil de circulations et de liaisons intenses. Il reste confondant de voir ce bout de peau morte posée sur un visage qu'il occulte, faire « jaillir le corps liquide », lier ce qui jusque-là était sagement compartimenté. Le théâtre loin des rituels, garde durablement ce goût prononcé pour les confusions, les travestissements, les ensauvagements, avec leurs pulsions rythmées jusqu'à l'extase ou l'émotion la plus insupportable comme ces rondes effrénées chez un Kantor ou chez Emma Dante, Mario Gonzalez, à la façon d'un Goya ou tous ces nus qui viennent peupler les scènes depuis quelque temps. Mais les racines en sont profondes et se perdent dans la nuit des temps. On les voit resurgir en nombres de fêtes populaires comme ces fêtes occitanes analysées par Daniel Fabre³. Sans doute est-ce cela qui fit si envoûtant le spectacle des *Licedei*, mêlant acteurs, vieux bus, musique rock et noyade

¹ Jean-Pierre Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, op.cit., p. 229.

² *Ibidem.*, p. 235.

³ Daniel Fabre, *Le carnaval occitan*, in *LE MASQUE*, op. cit., p. 55 et suivantes.

dans la mousse carbonique en pleine nuit, dos au château de Chambord, lors de la Mir Caravane à Blois en 1989, mais aussi contre l'avis d'Ariane Mnouchkine, le spectacle de *1789* qu'elle trouve présentement rempli de défauts¹, d'approximations ? Je prétends que le travail de l'art, en dépit de toutes les précisions, les exactitudes nécessaires, comporte intrinsèquement une part d'indistinction donc de boue, de mauvais goût, une part d'approximations², de scories, à condition qu'un élan furieux ou poussé volcanique telle une sarabande infernale, entraîne acteurs et spectateurs au-delà d'une tranquille vision dans la folie d'un galop ou d'un lancer de jeux qui renversent, ravissent, foudroient et troublent jusqu'aux rires, aux larmes. Chacun trouvera ses références ; nous pensons aux films de Fellini ou Kusturica ou encore ce chant de Nusrat Fateh ³(*Love has no destination*) ou cette ronde des acteurs sous le fouet de Mimmo chez Emma Dante dans son *mPalermu*⁴. Quand la rage de braises est là, les scories ne sont pas si graves, la perfection formelle peut basculer en ces formes de théâtre de cabane, ce que Craig nomme théâtre périssable, théâtre d'improvisation, théâtre de vannerie ou de toiles légères⁵ qu'était *1789*. Jan Fabre ne déclare-t-il pas :

« Je me suis rendu compte que, dans mon travail théâtral, je pouvais accepter que des valeurs qui me sont antipathiques côtoient des valeurs qui me sont sympathiques... Je procède souvent ainsi au théâtre, je mêle toute sorte d'éléments de la vie actuelle à ma pensée telle qu'elle s'exprime dans réalisations en arts plastiques⁶ » et « Je suis un artiste qui, depuis sa jeunesse, a pris l'habitude de fouiller tous les jours des poubelles et d'explorer des dépotoirs, qui du chaos crée de l'ordre, et de l'ordre, du chaos, parcourant ainsi un chemin pour comprendre, découvrir des significations et donner de la valeur aux choses que je rencontre⁷ » ?

Pourquoi avons-nous si peur de l'intrusion d'un quelconque « bordel » en nos œuvres⁸ (ce qui manque parfois à R.Wilson, de notre modeste point de vue) ? Je crois

¹ A.Mnouchkine, *L'art du présent, Entretiens*, p. 130 : « Et puis il y a un moment où il faut quand même me l'avouer - surtout pour *1789* - que c'était simpliste, que je n'aime plus ce style de bateleur, que je n'accepterais plus aujourd'hui ces imperfections dans l'interprétation. », Plon, 2005.

² Il est fréquemment question de quelques approximations chez des interprètes du début du XX^e siècle comme Yves Nat, mais qui apportaient en contrepartie une musicalité, un univers dont nos actuels techniciens seraient quelque peu dénués.

³ Hommage à Nusrat Fateh, CD1, chez NetWork, 1998, Frankfurt.

⁴ Emma Dante, *mPalermu*, tournée française, 2005 à la Mac de Créteil.

⁵ Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, op.cit., p. 71 et suivantes.

⁶ Jan Fabre, interview de G.Banu in *Alternatives Théâtrales* n° 85-86, Festival d'Avignon 2005.

⁷ Jan Fabre, *Le Guerrier de la beauté*, op. cit., p.98.

⁸ Rappelons avec Sébastien Pouderoux dans son mémoire, *États critiques et conditions du langage dans le Théâtre d'Henrich von Kleist*, p. 52, le goût du mélange chez Kleist « Cette scène traduit un refus d'exclure le beau du laid.. L'auteur appelle une hybridité fondamentale des sentiments et il se charge de la faire exister dans les mots. Il s'inscrit en faux contre les catégories, les enclos des émotions et fait jouer volontairement des concomitances interdites », p. 52, Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2005.

que nous avons peur de la vie, peur d'être débordé, peur du mélange qui tout à la fois nous fascine et nous révolte. N'a-t-on pas vu en mars 2005 un directeur tremblant pour sa carrière, retirer et censurer *Messias* de la Cie Félix Ruckert quelques jours avant d'être présenté, sous le prétexte que le chorégraphe n'aurait pas tout dit ? Des artistes ont peur que leurs enfants leur volent du temps de création ; des hommes ont peur de la merde de leurs bébés comme ils ont peur de celle qu'ils foutent joyeusement, il faut le dire, dans nos belles et rationnelles organisations ! Peur d'être submergés, peur de ne plus rien contrôler. La peur de surprendre, choquer, troubler... les élites politiques pourvoyeuses de subsides et de places ; ne les a-t-on pas entendu déclarer à Rennes que « ce gars-là, on ne veut plus le revoir » en parlant de Rodrigo Garcia ; éliminant de fait tout ce qui dépasse, tout ce qui intrigue. La marche vers un goût aseptisé et homogénéisé est en route. Théâtre U.H.T. A l'opposé Dario Fo. Donato Sartori, sculpteur de masques en fait un portrait saisissant :

« Dario Fo vient d'un milieu ouvrier... Il était doué d'une énergie phénoménale... il s'est passionné pour les aspects plastiques du théâtre... Vous voyez ici une série de masques en cuir que j'ai fait pour Dario. Il a détruit bon nombre de masques en agrandissant les yeux, la bouche, en peignant dessus, en les bariolant de couleurs : un vrai désastre... Il n'a jamais cessé de mélanger les supports et les arts, jonglant avec tous ces talents dans un perpétuel bouillonnement irrespectueux des traditions et en même temps fidèle à leur esprit. Mais tous ces procédés n'ont toujours servi qu'une seule cause : celle du théâtre¹ ».

William Shakespeare, à la suite des mystères, de sa tradition fantastique, épique² que nous retrouvons chez un George Peele³, un Adam de la Halle⁴ chez nous, mystères qui ne furent pas jetés aux orties⁵ comme surent le faire avec acharnement les « bourgeois » distingués de la Pleiade⁶ sous la volonté du Parlement de Paris soucieux de donner de

¹ Article de Donato Sartori, in *Alternative Théâtrale* n° 65-66, *Le théâtre dédoublé*, novembre, 2000.

² Charles Mazouer, *Le Théâtre Français du Moyen-Âge*, chap : *Des mystères proches des attentes populaires*, P. 233 et suivantes ; voir aussi le chapitre sur les sotties, p.375, SEDES, 1998.

³ Georges Peele, *Le conte pour la veillée*, (1592), Les Belles Lettres, 1994.

⁴ Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et de Marion, le jeu de la Feuillée*, éditions de poche.

⁵ Interdiction des Mystères par le Parlement de Paris le 17 novembre 1548, Jacques Scherer, *Le Théâtre Phénix* in *Le Théâtre en France*, tome 1, p.90, Armand Colin, 1988, « Il est rare qu'on puisse assigner une date précise à la disparition d'une forme théâtrale. La journée du 17 novembre 1548 jouit pourtant de ce triste privilège. C'est ce jour -là que, dans un arrêt solennel, le parlement de Paris a interdit la représentation des mystères, genre le plus considérable et le plus prestigieux de la fin du Moyen-Âge. », « les joueurs étaient (pour le procureur) « des gens ignares...de condition infâme », « n'ayant aucune intelligence de ce qu'ils disent », en outre, ils intercalent des « farces lascives et momeries ».

⁶ Lire là-dessus Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, p. 445 et suivantes : « Or ce sont les doctes, amis et protecteurs de Ronsard qui ont mis au point, vers 1560, 1570, une rhétorique et un grand style de célébration en prose », 472 : « ce milieu de la Grande robe humaniste hérite de l'esprit du sage de Rotterdam. C'est encore cette génération qui soutient les débuts de Ronsard et de la Pleiade, et impose ces poètes humanistes à la Cour », 1994, Albin Michel. La Pleiade rejetait

l'éclat aux lettres Françaises face aux Italiens, n'a pas craint d'en utiliser son héritage riche de formes fantastiques, épiques, triviales ; il n'a pas craint de mettre les mains et sa plume avec, dans le purin des ruelles populaires et des palais bruissant d'intrigues ; son œuvre est un exemple remarquable de mélange des genres¹, tant dans les personnages, que dans les situations, vocabulaire, tournures. Son succès durable n'est pas un hasard. Son art aussi raffiné soit-il n'est pas un art de Cour², réservé aux seuls aristocrates, comme le seront nos tragédies du XVI^e siècle, à l'exception des œuvres de dramaturges protestants qui disparurent tous après le massacre de la St Barthélemy alors qu'ils écrivaient un théâtre d'action sans suivre les principes antiques, sans personnages princiers, avec un goût prononcé pour l'actualité... certes religieuse³.

Les masques qui déjà effarouchaient les lettrés japonais, eurent un succès retentissant en France et à... la Cour, durant trois siècles, avec la commedia dell'arte, et pour cause ! Ils apportaient ce mélange de vie, de raffinement, d'érotisme, de sensualité et de gros rires à l'occasion, dans une rythmique endiablée. Ils semaient la vie. Les Français les condamnèrent au silence au XVIII^e siècle. Quant à Goldoni, invité par Voltaire, il ne fut pas accueilli par nos philosophes des Lumières et mourût dans la misère.

Aujourd'hui, plus de « masques » pour mettre la pagaille⁴ ? Le phénomène-masque participe d'une éthique et d'une esthétique du mélange et du grotesque⁵, de l'art de

les Mystères et l'art du Moyen-Âge au profit des antiques que l'on redécouvrait ou traduisait. Voir également mon travail de DEA, *Introduction au Théâtre du XVI^e siècle Français*, p.32-33 : « Là aussi par comparaison, on peut s'interroger sur cet enfermement français dans le corps du discours sans corps », « Face à Rabelais et face à une littérature du Moyen-Âge qui assument, me semble-t-il, cette *physis*, cette bestialité et ces mélanges, cet autre nous-mêmes qui traverse et crie avant le mot, sans le mot, Ronsard n'inaugure-t-il pas cette exclusion « de ce *dont nous provenons* » et en sens inverse, ne répand-t-il pas ses coupures comme autant de guerres contre le Moyen-Âge, contre Marot, contre le peuple qu'il méprise, contre les Italiens pour fonder un ordre nouveau, une grandiose utopie Française dont la Renaissance, si bestiale par ailleurs et pour cause, fut si fertile jusqu'à s'inventer en l'Antiquité des pères dont ils n'avaient aucune idée jusque-là puisqu'ils venaient à peine de les traduire ? ».2005. Bibliothèque G.Batty, Paris III, et UMB, Bibliothèque, Strasbourg.

¹ Au mélange shakespearien du rire et du tragique, on consultera le goût français pour la bienséance dès le XVI^e siècle : Marc Fumaroli, dans l'ouvrage cité précédemment, évoque l'interdiction du rire au Palais : les Avocats Généraux redoutent-ils l'improvisation dont les orateurs antiques faisaient si grand cas ? », p.487, « Pour les Avocats Généraux du XVI^e et XVII^e siècle, « le sel » dont Cicéron savait si bien assaisonner ses oraisons, est à bannir de l'enceinte du Palais. Le comique, voire la simple ironie sont à leurs yeux des indécences qui offensent la gravité des Juges et corrompent les mœurs du Palais en y introduisant un style de théâtre, de « comédiens mercenaires », d'« histrions » ».

² A noter en France dès le XV^e siècle, la répression des formes de culture populaire : multiplication d'interdits en tout genre que ce soit des coiffes à l'église ou des bateleurs dans les rues ou le théâtre populaire remplacé à Lille par le théâtre d'élèves des jésuites...R.Muchembled, *Culture Populaire et culture des élites*, chap, *Dépréciations de la culture populaire*, p. 190 et suivantes, Flammarion, Histoire Vivante, 1978.

³ Rivaudeau né en 1538, *Aman*, 1561 ; Des Masures, 1538, sa trilogie sur *David*, à partir de 1563, ami de Ramus ; Bounin, 1520, *Soltane*, vers 1560 ; *Le sac de Cabrière*, auteur anonyme, vers 1566 ; Thèse de Dea de F. Bugaud, *Introduction au Théâtre du XVI^e siècle Français*, p. 37, première section et deuxième section pour les analyses, 1995, Paris III.

⁴ On lira avec profit les deux études de Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, tome 1 et 2, Actes Sud, 2005. Lire dans le tome 2, en annexe, *Le rire en pénitence, le triomphe de l'élitisme*.

⁵ Dario Fo associe les masques à la basse-cour, non seulement les animaux, mais symboliquement le monde ou « classe » des serviteurs, mais en aucun cas les puissants qui n'auraient pas supporté de telles déformations et moqueries... Voir son ouvrage, *Le gai savoir de l'acteur*, p. 39-40, 80, 85-88, 128, 162, 164.

l'idiote, bref d'un goût immodéré à railler, parler en fait des réalités. Reste de grandes maisons de théâtre, que les petites singeront, dictant leurs goûts du fait de leur position dominante et du réseau qui les associe, dont l'inconvénient serait selon Robert Abirached de constituer un public élitair demandeur de spectacles griffés par des grands faiseurs médiatisés, voire très proches des médias tout acquis, à leur cause ; restent des conservatoires supérieures, maisons d'État, service public comme celui de Paris qui ne s'alimente même plus de ladite « province » et recrute entre soi, des gens biens nés issus pour la plupart d'écoles privées chères et Parisiennes...Le théâtre populaire¹ est bien gardé ! Une oligarchie tient la culture et ses temples à sa botte ou en laisse, à moins que cela n'ait jamais été qu'un de leurs effets mobiliers². Il était bien temps de la soustraire aux vellétés de la populace qui naturellement n'a jamais été tellement éclairée que par le pouvoir centralisateur et distingué !

Je tiens ce mélange boueux et marécageux³, né du masque, accouché par lui, mais préexistant au phénomène du masque, comme la condition de survie des arts et du théâtre en particulier parce qu'il est l'expression non seulement du surgissement de la vie, mais aussi de la démocratie⁴. Il ne s'agit pas d'être vulgaire ou populiste, ni même pour la disparition de telle ou telle classe sociale, mais d'une distinction de masque, distinguant dans l'indistinction de la *philia*, de cet « *umano, umano* » cent fois répété par l'énorme personnage nu et de dos du *Jules César* de Castellucci ; indistinction du mélange de la vie acceptée et prise à bras le corps par des créateurs de la trempe d'un Chaplin ou d'un William Shakespeare, ou d'un Renoir, Tati, Orson Wells, Fellini, Brook, Gatti,

¹ Lire l'article de Louis Montillet sur l'utopie du théâtre populaire. Synthèse remarquable d'un échec annoncé. Absence de volonté politique, attaques d'intellectuels, lâcheté des praticiens issus de milieux bourgeois, délitement des associations populaires et du syndicalisme sur cette question. Voir également l'article d'un Armand Delcampe sur l'utopie d'un enseignement à l'anglo-saxonne : recherche et pratique in *Le Théâtre au plus près, pour André Veinstein*, PUV, 2005.

² Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, (sociologues), *Sur la piste des nantis*, Le Monde Diplomatique, n° 570, septembre, 2001. « Le groupe d'enfants pourra par exemple emmené par quelques mères à l'ambassade de Grande-Bretagne. Accueillis par l'ambassadeur en personne, qui a des liens amicaux ou familiaux avec des parents du rallye, les enfants seront guidés par lui pour visiter le bâtiment, monument historique classé. Les enfants apprennent ainsi que la culture est un élément inséparable de leur vie, qu'elle imprègne leurs relations amicales, que leurs familles sont chez elles partout, accueillies avec la plus grande déférence, qu'il y a une affinité profonde entre leur monde quotidien et celui des musées, des monuments, des salles de spectacle. »

Il serait à propos et pour le moins intéressant d'avoir une vue exacte sur les origines sociales de l'ensemble du personnel du Ministère de la Culture, des Drac, des directions de Théâtre Nationaux et Scènes Nationales ainsi que des élèves des 8 ou 9 écoles supérieures, comme de leurs intervenants, selon chaque secteur et position hiérarchique. On aurait ainsi un aperçu de l'état du mélange social et de la représentativité de chacune des composantes sociales.

³ Cf l'article de Daniel Fabre cité supra, il évoque les Paillasses de Courmonteral, la paille (des étables, la paille-déchets-déjections, fumier) et la boue (purin, salissures, lie de vin, cendres, charbon, etc), p.57-58.

⁴ Moins qu'un problème de génération, les réactions plus ou moins orchestrées par des journaux au Festival d'Avignon, vues de loin, traduisent certes un décalage possible avec un public constitué de professionnels et de gens dits cultivés, qu'une possible réaction à des spectacles qui s'aventurent dans l'inconnu quand d'autres brodent un esthétisme creux ? Je ne suis pas sûr qu'une telle consanguinité sociale au théâtre ne finisse par aboutir à une certaine stérilisation de la vie théâtrale. À débattre.

Mnouchkine, Hourdin, Dario FO, Jan Fabre etc. On songera également au jeune cinéaste mexicain Carlos Reygadas avec ses films *Japon* (2002) et *Bataille dans le ciel* (2005) mettant en scène des personnages-masques, sans aucune expression du visage, presque toujours face-caméra ; personnages difformes que normalement aucun cinéma n'engagerait tant ils sont loin des canons de la beauté en vigueur (nous sommes à l'opposé de cet autre film-catastrophe : *Match Point* de Woody Allen où les personnages jeunes et « beaux » permettent au spectateur de s'identifier). « À la dictature politique, sociale, raciale, esthétique, Reygadas (apôtre du *Fat is beautiful* - le gros est beau) oppose une dimension métaphysique¹ et impose un autre regard sur la beauté des disgraciés, la fulgurance de l'utopie, la majesté du sexe cru² ». Reygadas filme la débâcle et le gâchis, mêlant la beauté des nuages aux corps gras luisants de sueur ou se pissant dessus. Sexes tels quels, queue qui bande, difforme, et ciel, vent et brume sur les herbes de montagne. Mélanges. Reygadas ne craint pas de faire entendre à une station d'essence où notre héros fait le plein (il est beaucoup question de plein et de vide, d'écoulement dans ce film) un concerto (BWV 1052) de J.S.Bach avec les chants geignards et lancinants d'une procession mariale à côté, quand ce n'est pas le bruit fantastique du moteur d'une grosse guimbarde d'où surgit une dizaine de personnes entassées ! C'est dans le marécage que grouille la vie. Peut-être sommes-nous tous des enfants trouvés, claudicants, pieds liés, cherchant à marcher pour trouver notre origine comme Œdipe ? Richard III aussi claudiquait... André Stielger évoque Thelonious Monk, comme entendant la musique comme une claudication³. Les deux personnages de *Fragment de Théâtre 1* de Beckett sont, l'un aveugle et l'autre unijambiste. Le corps de l'esthétique du mélange, est un corps bafouilleux, incertain comme les corps de Francis Bacon. Chez Castellucci dans *Endogonidia #8* à Strasbourg, les femmes versaient en terre les tampons rouges du sang de leur règle. Dans *Genesis*, une femme âgée n'avait qu'un sein. Le Pétasson personnage populaire de carnaval occitan « fonce, traverse la place en sautant d'un pied sur l'autre⁴ ».

Le masque ouvre vers cette échappée des bouffées de vie sauvage et inattendue, réalités renversantes et non voulues qui arrivent au galop en nos yeux déçus de

¹ J'y vois moins de métaphysique qu'un regard atrocement froid de quelqu'un qui réalise l'étendue de la catastrophe : Reygadas filme une débâcle sous nos yeux. Tout est foutu dès le départ. L'enfant enlevé qui devait rapporter une rançon, est mort, nous dit-on ! Au lieu de se jeter dans un lyrisme noir, Reygadas décide de nous faire regarder, nous faire vivre l'échec de la façon la plus implacable sans l'once d'une exaltation. Nous sommes saisis par un film-Gorgone.

² Jean-Luc Douin, article critique sur le film de Regadas, *Le Monde*, 26 octobre 2005.

³ André Stielger, op.cit., p. 161.

⁴ Daniel Fabre, article cité supra, p. 55-56.

divinations publicitaires de nos politiques et pilleurs de tout poil, déçus de n'avoir pas touché le gros lot à Delphes...

Curieusement et paradoxalement, ce verbe, dont se réclament tant de dramaturges et metteurs en scène Français, pour l'opposer parfois naïvement et sottement au théâtre sans texte ou de peu de texte comme le fit O.Py dans le Monde au moment du Festival d'Avignon 2005, tient sa force de cette *physis*. Il est dans sa réussite, l'émanation de cette *physis*. C'est peut-être ce qui sauve Claudel en dépit de ses interminables justifications théologiques. Le débat est ouvert ! Novarina est un exemple magnifique de cette parole qui surgit du corps, fait bouger le corps, fait inventer des mots, chambouler la phrase. L'auteur n'est plus ce cerveau supérieur qui produit contre un corps dominé, contrôlé, mais un corps où se brasse la pensée, où des rythmes, des pulsions et des pressions fermentent notre capacité à nommer. Le corps n'éjacule pas le verbe, mais l'éjaculation imprègne, imbibe, fait se rentrer l'acte de nommer, dire, dans tous les jaillissements du corps comme l'avait si bien deviné A.Artaud, cet homme qui, debout, dictait, dit-on, sa parole. On se souviendra en tout cas du *Monologue d'Adramelech* joué par André Marcon, comme on se souviendra, bien avant et toujours nous accompagnant dans le petit bois des idiots qui bégayent et bafouillent des mots de chaman qu'on a jamais entendus ni compris sinon dansés, de ceux de Celan ou Luca et De Luca, Neruda, Ritsos, Hikmet, Beckett, Amos Oz... Nous avons dans l'oreille la voix de Celan prononçant son poème, comme une voix qui ne veut rien dire, une voix qui escalade et qui fait seulement face¹ :

Weggebeizt vom
Strahlenwind deiner Sprache
Das bunt Gerede des An-
Erlebten- das hundert-
Züngige Mein-
Gedicht, das Genicht...

Décapé par
La bise irradiante de ton langage
Le bavardage bariolé du propre-
Ment –vécu- le Mien-

¹ Philippe Lacoue-Labarthe, dans l'ouvrage déjà cité, p. 23 note l'abrupt de la langue de Celan, abrupt qui dit-il le traversait. Il parle de langue hachée, désarticulée. Il y a en effet une condensation d'une langue qui se ramasse sur elle-même, se cristallise, (cristallographie) avec tout ce que cela veut dire de rigueur structurale, de force, de faces et d'arrêtes nettes, coupantes.

Poème aux cent bouches, le Rien-poème¹

La scène, les acteurs, restent ce *topos* de débandade du monde, bandade et débandade d'un monde qui rêve de bander, mais n'arrive pas à jouir, n'a pas confiance en son jouir. Le masque foncièrement moqueur et railleur, puits jaillissant des forces souterraines, des forces liées qui traversent les vivants et bousculent les vivants, loin de toutes les rationalités brandies, qu'elles soient morales ou économiques, laisse en creux le plateau nu et « mort », comme lui, pour couvrir notre visage et nous faire danser, crier ; que la vie vienne, et pas la mort. Peut-être est cela, le meilleur du Festival d' Avignon 2005 qui fit tant crier au loup :

« Si certains spectacles de cette édition se sont révélés essentiels...tous pourtant ont pris le risque d'exposer des univers singuliers, produits non par des metteurs en scène passeurs-interprètes de textes préexistants, mais par des poètes de la scène. Tous ces mondes embrassent incontestablement le temps présent et tentent d'en restituer une part forte, même si elle est sombre, pue le charnier, les corps explosés et la guerre civile mondialisée.

Tous les artistes en prise réelle avec l'époque se trouvent finalement confrontés à la même difficulté : comment dire la situation actuelle-le drame politique moderne, celui qui ensanglante le siècle des guerres mondialisées- avec des outils qui ne sont plus adéquats ? De plus en plus, ces « **écrivains de plateau** » déjouent et perturbent la loi des genres et des catégories. Donnant congé à la hiérarchie générique (qui traduit justement l'hégémonie du texte), leur théâtre écrit depuis le plateau, ne se soucie plus de la défense d'un territoire pur... Inventer le théâtre après le théâtre de mise en scène dramatique n'est pas la négation de celle-ci et de notre histoire. Il s'agit de mettre explicitement sur la scène, en pleine lumière, tout ce que le drame ancien aura laissé sans réponse de son vivant. Pas plus qu'il ne s'agit d'une négation du théâtre de la parole qui en jaillit- et contrairement à ce qu'affirme Olivier Py, ces écritures de la scène, écrivent aussi du théâtre, et elles avaient commencé à le faire bien avant que le format livre ne vienne tyranniser le poème dramatique. Il est inutile de monter de fausses rivalités entre les formes, il y a déjà assez à faire avec la haine de l'art, qui gagne chaque jour du terrain² ».

¹ Paul Celan, *Choix de poèmes*, p. 238, traduction de J.P.Lefebvre, *Poésie/* Gallimard, 1998. Poème dit par l'auteur dans une chorégraphie filmée sur le glacier de la Jungfrau : *Breathcrystal* de Ruth Meyer, Scarabee filmproducties Nederland BV 2000. Cette création et ce film nous a été aimablement communiquée par Sébastien Pouderoux.

² Bruno Tackels, *post-scriptum*, in *Mouvement*, p.33, n° 36-37, 2005. Souligné par nous.

Albert et Dionysos

Si je m'occupais d'une école d'art dramatique, le travail commencerait très loin du personnage, de la situation...

Nous chercherions non pas l'incident, mais sa qualité : l'essence de cette émotion, au-delà des mots, en deçà de l'incident. Après quoi nous commencerions à étudier comment s'asseoir, comment se tenir debout, comment lever un bras.¹ Peter Brook.

Albert se tient derrière le rideau. Il n' a pas encore mis son masque neutre dessiné par Mario Gonzalez. Pas de bouche, une arrête esquissée pour le nez. Une feuille de cuir. Un collant noir qu'un camarade lui a mis avec soin. On ne voit plus ses cheveux. Marcel lui a demandé de rentrer comme je voulais et de prendre trois secondes une fois rentré.

Il y a un objet sur le plateau. J'ignore ce qu'il va mettre. Il fait sombre.

Je rentre, écartant ou plutôt bousculant le rideau. Je vois l'objet. Je fonce dessus.

- Stop ! stop.

Je ne comprends pas pourquoi Marcel arrête le jeu.

- Tu refais ton entrée très tranquillement, en prenant tout ton temps, sans bousculer le rideau, mais jouant avec. Tu as vu que tu avais bousculé le rideau ? Tu as le droit d'aller vite, mais décomposons calmement pour pouvoir accélérer ensuite, plus tard. Très lentement donc.

Je recommence. Seule ma main sort, j'ai tendance à prévoir ce que je vais faire, mais rien ne marche, tout va trop vite et j'ai chaque fois très peur de la suite : qu'est-ce que je fais ensuite ?

« De faire », ça occupe et me rassure, plutôt que d'« être là », immobile sur un plateau nu, face à eux ! Je retire ma main, je ne sais plus quoi faire avec. Je tiens des deux mains le rideau et je glisse ma tête qui apparaît².

¹ Peter Brook, *Points de suspension*, op.cit., p. 325.

² Je rassemble ici des moments de travail vécus durant l'enseignement de Mario Gonzalez et durant mon « enseignement » de l'art du masque.

- Magnifique, on dirait un nouveau né. Prends ton temps.

J'entends rire. C'est agréable. Je rentre. Je m'arrête trois secondes. Je pense déjà à la suite.

...

- Ne pense pas, mais regarde-nous, comme un chat, intensément comme si tu nous voyais pour la première fois. Tu n'as jamais vu d'humains.

J'écoute à peine. Sur le plateau se tient un élève¹ de troisième année. Je ne l'avais pas vu. Il était assis et m'observait. Il vient vers moi et me chuchote à l'oreille un conseil.

Je vais vers l'objet. Un arrosoir en zinc. Je le prends à pleine main sans m'occuper d'eux.

-Et les trois secondes ? Tu ne prends même pas le temps de regarder l'objet. Tu fais comme s'il t'était familier. Rien n'est familier sur scène. Plus rien n'est ce qu'il est. L'arrosoir n'est pas l'arrosoir. Tu n'es pas celui que tu crois être. Tu connais l'objet ? Qui t'a dit qu'il s'agissait d'un arrosoir ? Tu n'as jamais vu un tel objet. Appuie-toi sur nous. Regarde-nous et dis-nous tout ce qui te passe par la tête.

Le camarade de plateau vient m'aider. Je reprends du rideau. Je regarde le public. Je regarde l'objet. Drôle d'objet me dis-je. Je regarde le public avec cette pensée. J'avance sans regarder l'objet. C'est plus agréable. J'ai le temps. Je goûte ce temps sans inquiétude pour ce qui va arriver. À côté de l'objet, je baisse toute ma tête vers lui. Étrange, fais-je en regardant le public. Je décide de m'éloigner, mais j'oublie de regarder le public. Je panique un peu. Mon camarade m'approche de nouveau. Je reviens en regardant le public. Je prends le temps de me baisser et d'approcher lentement ma main de l'arrosoir. Je le soulève et le repose.

¹ Je prends souvent des élèves de dernière année, qui ont donc un petit bagage, comme relais sur scène. C'est une méthode que les « nouveaux » apprécient. Il faut croire que la parole de l'enseignant ou du passeur, heurte comme Laïos heurte Œdipe !

-Qu'est-ce que c'est que ce bruit d'arrosoir ? Si tu heurtes l'objet, il redevient objet quotidien alors que dans ta main il devenait un autre objet, celui de l'histoire que tu t'inventes avec nous.

Je reprends l'arrosoir et je me mets à caresser la hampe, en m'amusant¹.
Le public rit.

-Regarde le public et arrête-toi quand il rit. Nous devenons tes complices et tu prends le temps et la confiance de trouver une suite.

Je fais jouer l'arrosoir. Ils rient. Je tiens un bon truc.

-Et pourquoi vous ne jouez pas tous les deux (nous étions deux acteurs sur scène) cette jouissance ou cette nage dans une scène inondée de foutre au lieu de recommencer, ce qui sera tout de suite ennuyeux ? Agrandir, changer d'échelle, de niveau, transposer, voilà le travail poétique, ne pas rester collé à la réalité quotidienne qui prévaut.

...

Une autre fois Marcel nous fait marcher. Il nous fait très souvent marcher. C'est le plus difficile, dit-il.

-Baisse ton bassin (il vient corriger notre bassin assez souvent sans rien dire) pour ne pas te bloquer, pouvoir sauter, bondir comme Dionysos, le dieu au masque, « celui qui arbore la facialité », face énigmatique et « pieds qui dansent, sautent, bondissent (*pedan*) parmi les torches sur les rochers de Delphes ² » ! Il est vrai qu'on peut ainsi partir dans tous les sens, « jaillir -bondir... atteindre un mécanisme physiologique, essentiel au dionysisme³ ». Voir le dieu, voilà ce que ça provoque : une fermentation des humeurs comme celle du vin, un feu au ventre ou au cul, mais ça flambe et le corps comme un bouc ne se tient plus, - un petit enfant ne tenant pas en place -, nous dit Marcel Detienne. Le dieu masqué fait sauter les corps des

¹ Improvisation qui a réellement eu lieu en septembre 2005. Le comédien a fini par branler la hampe de l'arrosoir et le faire éjaculer.

² Marcel Detienne, *Dionysos à cœur ouvert*, p.19, 21, 47, Pluriel-Hachette, 1998.

³ *Ibid.*, p. 89.

humains sans masque. Les masques de dignité et d'honorabilité tels des *Dottore*¹ que nous connaissons bien, sautent pour une bacchanale endiablée dans l'ivresse des circulations du dieu masqué, basculent du côté du bestial. Dionysos, tout sauf le dieu du ciel², mais bien au sol, entre les pieds de vignes qui soutirent du sol les matières de la liqueur troublante. Dieu de « l'expérience au sein de la vie, d'une dimension autre³ », mais nulle évocation ou élévation ou séparation.

Ce soir je repense à l'exercice. Le masque est à la fois troublant, désagréable même, car nous perdons tous nos repères et excitant. Je lis ce qu'écrit François Cervantès :

« Pour suivre le masque, l'acteur n'a qu'un seul moyen : le don. Donner ses bras, ses jambes, avec la même clarté qu'un amant qui se jette dans les bras de son amante.

...

Ce que racontent les masques, ce sont des voyages à la recherche de ce que nous avons perdu, dans les territoires de la vie que nous ne connaissons pas. Les masques habitent les lieux des masques.

...

Le monde des légendes communique avec le nôtre ; ils sont tous les deux « crevés », ouverts ; ils s'écoulent l'un dans l'autre comme le sang rouge et le sang bleu, faisant entendre le bruit d'un cœur quelque part⁴ »

J'entends Marcel nous raconter que nous avons 4 ans, 4 ans dans un être de 20 ans, 4 ans qui continuent en résonances comme ces lointaines galaxies qui nous parlent des débuts de notre univers. Nous renouons ainsi avec ce que nous fûmes et qui rigole encore en nous, plein de rires et de malice, nous devrions nous amuser comme des gosses, bêtement nous n'osons pas.

¹ Jean-Pierre Vernant, op.cit., chap VI, *Dionysos* : p. 214-215. « Les êtres masculins doivent cesser d'être entièrement des hommes ; il leur faut basculer du côté du bestial...Il leur faut quitter cette bonne tenue, cette dignité virile dans l'allure, cette maîtrise constante de soi...faire l'expérience de l'autre, devenir autre... »

² *Ibidem.*, p.220-222.

³ *Ibidem.*, p. 223.

⁴ François Cervantès, *Terres étrangères*, op.cit., p. 84-86.

Pour eux, à cet âge, tout est vrai au moment où ils sont le chevalier, héros de dessins animés japonais, etc. Nous avons peur de nous amuser. « Ce n'est pas sérieux ». Ou alors nous inventons en coulisse une histoire que nous suivons comme un enfant pour le coup et rien ne marche, nous ne voyons rien, n'écoutons rien, déroulons notre programme.

Physis

Nous pourrions multiplier les notes de ce genre. Il y a en effet celles de Catherine Germain jouant avec les masques de Didier Mouturat sous la direction de François Cervantès. Ces élèves corses qui mettent les masques du spectacle de Cervantès et trouvent cela plus dur qu'ils ne le pensaient.

Dans ces petites histoires que pouvons-nous observer ?

Il y a d'abord le sas des coulisses, derrière la membrane du rideau. Il faut se préparer. Mais on y sort pas n'importe comment. Il faut se lancer et se retenir en même temps. Moment trouble de l'avant du saut, le recul des acteurs chinois lorsqu'ils vont bondir ou la tête à gauche quand on veut la tourner à droite. Une logique des contraires. Derrière le rideau, entre la rue derrière le mur et la scène : deux foules différentes ? Trois espaces. L'acteur entre deux. Un être de l'entre-deux. Une décision qui n'est pas une décision. Décision : action de trancher une question, un arrangement. Il y a donc flottement, situation d'entre-deux, lieu des coulisses. Entre le privé et le public, le quotidien et l'artificiel. Décider, trancher, soit mais qu'est-ce qui a été décidé ? De cesser d'être entre-deux ou au contraire de faire vivre cet entre-deux sur ce lieu de scène qui en est un autre ? Beaucoup d'acteurs jouent la décision, ils sont décision et cela s'entend, se voit. Une volonté de, ou au pire une course après un état déterminé. Contre-sens. Une en-décision plutôt qu'une in-décision ou décision. Brecht demandait la faiblesse dans la force, la force dans la faiblesse, jouer les contraires. Se jeter à l'eau mais en reculant, emportant avec soi, ce recul et cet espace d'avant, cette circulation entre ce feuilletage d'espaces, écoutant dans ces errances et ces marécages ce que me dit ma main que je ne connais plus et qui caresse le velours du rideau, monte descend.

C'est le calme intérieur de Yoshi Oida : « Pourtant ce calme ne revient pas à un engourdissement des perceptions ou un état de « tranquillité » immuable, mais à une

conscience fluide qui permet de réagir aux variations du monde alentour¹ », phrase qu'on mettra en parallèle à celles du chorégraphe-plasticien Teshigawara lors d'une répétition : « Tu peux retrouver de l'énergie en te relâchant, en t'ouvrant... avoir la perception de la nature des choses, la sensation de la transformation des matériaux, sentir l'air ; le corps n'est pas dans le vide mais soutenu dans l'épaisseur de l'air² ». « Écouter la perception du temps qu'a le corps est tout ce qui importe³ » conclue Yoshi Oida. Non se regarder jouer, mais s'amuser et écouter totalement les sensations de sa main, le public que je ne vois pas encore. La main devient marionnette ou masque de mon corps. Chaque partie du corps devient ainsi, laissant au vestiaire le corps personnel, le corps quotidien, le corps de parcelles fonctionnelles⁴. Je suis en alerte avant de rentrer, aux aguets, et mon pied se pose en fonction du jeu de la main. Se laisser aller, se vider. Ne rien prévoir. Se faire main. La main absorbe le corps et le fameux cerveau n'est là que coordonner ce devenir-main. Doucement la main entraîne le corps qui se glisse entre les deux pans du rideau. Le public sent très bien la rythmique d'un corps qui n'est plus tout à fait le corps. Il n'y a pas de cassure, pas de maladresses, ni de volonté de dire quoi que ce soit. Insensiblement le masque apparaît à la lumière. Moment rare. S'arrêter s'il le faut, laisser le temps au public de recevoir, mastiquer ce qu'il perçoit. Laisser l'onde faire son chemin à la surface des eaux avant de lancer autre chose. Recevoir le silence ou rires du public. Sorti de l'espace privé, intime des coulisses, nous voici dans l'espace indistinct de la scène illuminée ou pleine d'ombres comme au temps des bougies, espace où comédiens, public viennent déposer leurs rêves éveillés, se glissant entre folie et réalité du train-train quotidien. Jouer avec les impressions de lumière, se laisser porter par les matières de la scène. Le sol en bois de pin, chaud au pied. Le vide devant soi, l'espace au-dessus de soi. Un devenir matières. L'acteur « rêve » dans son corps en alerte. Il bout. Froidement. La lave des béances du théâtre, des horreurs du monde comme de ses amours et rires les plus fous lentement s'écoule dans les gestes de l'acteur pour accorder au silence son immobilité de cendres ; elle cisèle des effigies, arabesques qui en conjurent les précipices ou les trop plein. Comment la rage, le désespoir, la folie pourrait éclater autrement qu'en ses postures dansées, chant plaintif, ouvragé à l'extrême qui se tordent et se déploient à l'infini sous la pression d'un

¹ Yoshi Oida, op.cit., p. 66.

² Elizabeth Coronel, *Teshigawara, danser l'invisible*, Arte, 19 novembre 2005.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Sur le corps quotidien voir Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, op.cit., p.31-32, 36.

cœur prêt à déborder mais qui ne peut rien dire sinon mentir. Masques et mensonges. Mentir de *mentiri*, manquer de parole, la parole vient à manquer, ou pas assez de paroles pour dire enfin l'indicible. Le masque prend le relais et c'est au ventre, au bas du ventre en son bassin là où ça pousse des jambes, des boyaux, du sexe, de la colonne vertébrale que viennent ses paroles à lui, mots de scène. Le bassin réagit avec le centre de masse qui correspond au *hara* japonais. La colonne vertébrale suit en longues ondulations. Il ne doit pas y avoir de tension. Le masque nous tire à l'extérieur, il est le maître de la marionnette. Même processus au masque de commedia dell'arte¹, il façonne le corps qui grince, plie, bruite de sa cavité buccale comme des bruits qui remontent du puits très ancien. Ainsi du masque de Pulcinella d'Antonio Fava², masque le plus étrange qu'il ait jamais sculpté, lui qui tenait ce personnage de son père en Calabre : masque où circulent les ombres, les sarcasmes du Satyricon de Fellini, postures obscènes et mots graveleux qui vont avec, masque d'une ineffable mélancolie, pure chef d'œuvre.

Pas de paroles qui s'incarnent, de *logos* qui descend majestueusement dans la chair, mais un corps qui engrosse des vocalités dont certaines deviennent paroles, fables. Le corps de l'acteur masqué est comme le corps pensant de Nietzsche dont Sloterdijk dira qu'il ne réintroduit pas dans la réflexion un supplément de sensibilité. Comme pour la réflexion, on dira que le jeu masqué, du fait du masque, est

« un devenir-profond de la subjectivité, lequel s'accomplit *depuis toujours* dans le devenir-plus-lucide du corps ouvert au monde... un devenir-plus-parlant et un devenir-plus-monde du corps qui, au cours de son auto-poétification attentive, s'enrichit d'un plus en cohésion... Au devenir-chair du *logos* se substituerait, semble-t-il, un devenir-verbe de la *physis*... Mais cela aussi est faux ; car loin que celui-ci se substitue à celui-là, il se révèle plutôt être l'avènement fondamental qui depuis toujours comprend aussi le devenir-chair du verbe ! Le devenir-lucide et le devenir-parlant de la *physis* sont bien plus anciens que la descente du *logos* dans les corps plus anciens et en même temps plus puissant dans l'histoire... depuis toujours les

¹ Sur la commedia dell'arte, consulter Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, chez Arche, Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la commedia dell'arte*, aux éditions Bouffoneries, traduction de 1984 de l'édition Casa Usher, Firenze, également déjà cité le très beau livre, *Douze mois à Naples*, de Jean-Paul Manganaro, Lamberto Lambertini, Peppe Barra chez Dramaturgie et d'Antonio Fava, *La maschera comica nella commedia dell'arte* chez Andromeda Editrice, Colledara, 1999.

² Antonio Fava, ancien de l'école Lecoq, facteur de masques rudes sans esthétisme, masques calabrais, j'oserais dire, loin de ceux du nord et du ...grand nord, d'une très grande force avec lesquels il joue, monte des pièces de son invention dans le monde entier, enseigne à Reggio Emilia. Il fait « mes » masques depuis 1990. L'université Marc -Bloch de Strasbourg, l'Institut culturel Italien ont organisé une grande exposition de ses masques en 2001.

corps ont parlé de leurs « humeurs », de leur « goût » et de leurs émotions avant qu'un mot d'ordre pût leur prescrire ce qu'ils avaient à dire ou à incarner¹ ».

Loin de nous de copier le processus du masque sur celui de Nietzsche. Les propos de Sloterdijk permettent de situer précisément le travail de scène qui participe totalement de cette *physis* en devenir-verbe. Nous pensons généralement que le masque coupe la parole ; il ne la coupe pas, il inverse le processus habituel du travail théâtral qui consiste à incarner selon cette tradition chrétienne, le verbe donné par un dramaturge. Le masque remet la tête à l'endroit, les pieds au sol, en générant une *physis* qui cherche, entre autres, son « parlant ». Antonio Fava évoque une parole essentiellement d'actes² :

Ma la parola, per un attore dell'Arte, è strettamente connessa al fatto, all'*actio*, alla situazione che è allo stesso tempo quella della commedia in atto e quella della rappresentazione in atto : la mentalità dello *zannante* non prevede che si possa scrivere prima una tale parola, né che si possa scrivere poi (ensuite), se non come testimonianza di una cosa fatta (e questo è il senso dei testi di Commedia dell'Arte che si sono pervenuti)³

On le voit même en littérature avec Celan, avec Beckett dans *Cap au pire, Soubresauts*, c'est une *physis* qui ne se paie pas de mots. Elle oblige à casser la grammaire, la logique, la clarté et le fini français. Tout chute et balbutie, claudique comme si l'auteur avait mis un masque :

« Une horloge lointaine sonnait l'heure et la demie. La même que du temps où parmi d'autres Darly mourut et le quitta. Coups tantôt nets comme portés par le vent tantôt à peine par temps calme. Des cris aussi tantôt nets tantôt à peine. La tête sur les mains mi-souhaitant mi-redoutant lorsque sonnait l'heure que plus jamais la demie. De même lorsque sonnait la demie. De même lorsque les cris cessaient un moment. Ou simplement se le demandant. Ou simplement attendant. Attendant entendre⁴ ».

« Nul avenir là. Hélas si.

...

Un lieu. Ou nul. Fut un temps où essayer voir. Essayer dire. Comment exigü. Comment vaste. Comment si non illimité limité. D'où la pénombre. Plus maintenant.

¹ Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, op.cit., p. 147-149

² Antonio Fava, op. cit., p.10.

³ *Ibidem*.

⁴ Samuel Beckett, *Soubressauts*, p.11-12, Les Éditions de Minuit, 1989.

...

Donc un autre. Un autre lieu ou nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique. Nul autre que l'unique où nul. Donc jamais une fois entré. Tant mal que pis là. Sans en deçà là. Sans de-ci de-là là. Sans en-deçà sans de-ci de-là là¹ ».

(De telles phrases si elles n'étaient pas signées de Beckett, se verraient très normalement biffées des bons Bic toujours au garde-à-vous des gardiens du temple² !) Jan Fabre évoque la langue sur scène comme un combat, une sortie difficile de soi-même :

« Il y avait sept Prométhée bégayant. Dans toutes mes représentations, le Guerrier de la beauté doit, par sa force mentale, triompher de l'opposition ou de la résistance. Le fait, de parler, de manier le langage, devenait un combat intérieur qui consistait à essayer et à être en route³.

...

Mes textes de théâtre sont comme mes représentations théâtrales : ... Ils sont une sensation de mon balbutiement, de mon bégaiement, et portant en eux l'étonnement et la violence personnelle de mes rêves. Ils sont une sorte de langage secret, les porteurs du catéchisme de la magie, de la disparition, de la mort et de l'amour⁴ ».

Des forces vitales poussent la phrase comme lave d'une éruption qu'active et « contrôle » l'auteur. On peut toujours se lover dans une langue toute faite comme Tristan Egolf pour son *Seigneur des porcheries*⁵, mais c'est alors le rythme et la structure générale du récit, les situations qui obéissent à la *physis* pervertissant la forme classique. Le masque oblige à puiser hors des signes urbains que nous manipulons. Il nous faut chercher nos filiations toujours d'actualité avec le monde vivant, le monde végétal, etc. Il me fallut faire un stage en Auvergne⁶ pour que les jeunes comédiens de Créteil sentent, goûtent, mémorisent en leur corps, l'eau froide qui claque sur le corps chaud, l'eau qui cascade frappant la nuque et le dos ; qu'ils sentent la terre et l'herbe des prés, son odeur

¹ *Ibidem.*, *Cap au pire*, p.12-13. 1991.

² Je me souviens avec amusement d'une phrase d'un article que j'avais sciemment « tordue » et qui fut corrigée, redressée illico par un jeune stylo tout fringant et tellement sûr de sa science dans sa nouvelle carrière universitaire !

³ Jan Fabre, op. cit., p.112.

⁴ *Ibidem.*, p.126.

⁵ Tristan Egolf, *Le seigneur des porcheries*, Gallimard pour la première édition et publication de cet auteur américain, 1998.

⁶ Stage de porosité organisé par Sébastien Pouderoux en septembre 2003. Il s'agissait de faire travailler sur les sensations suite à un travail d'un an, le samedi sur les peintures de Bacon et les réflexions de Gilles Deleuze.

et sa moiteur contre la peau quand presque nus couchés dessus, ou « accouplés » à des troncs d'arbres, réalisant la justesse des remarques de Yoshi Oida :

« La tradition (du nô) affirme ainsi l'appartenance intrinsèque de l'être humain à la nature. Le sentiment de gaieté ou de tristesse trouve une correspondance dans le monde naturel, et l'énergie humaine est reliée à celle de l'environnement physique. De nos jours les gens s'imaginent être indépendants de la nature, et nullement affectés par ce qui se passe dans le monde physique. Malheureusement, comme nous l'avons vu avec le tremblement de terre de Kôbe, nous appartenons pleinement au monde naturel... Quand nous créons un être humain sur scène, nous devrions garder à l'esprit qu'il ou elle est intégré à l'ensemble du phénomène de la nature. Si nous l'oublions, toute une dimension de l'humain est perdue¹ ».

La membrane percée du masque recompose le corps, le corps formaté, le corps qui parle les mots appris, là où les langues sont apprises, entendues. Les forces extérieures que met en mouvement le masque, lieu de tensions extrêmes entre deux univers, voire davantage, parce qu'elles sont extérieures à l'homme, obligent à refaçonner le langage qui est langage d'un intérieur socialisé plus ou moins ouvert, historié. C'est peut-être ici que nous devrions reprendre la discussion ouverte par Artaud et reprise, me semble-t-il par Grotowski. L'accès au corps d'avant ou corps du dessous, corps des ancêtres présents en nous, corps animal, corps du côté de l'histoire de notre corps, mais au-delà de cet aspect, le corps circulant ou corps relié en lui-même qui fait advenir des gestes et des paroles justes, pas un dévidement de la pelote langagière : ce qui sort de la sphère éducative, du dressage ou apprivoisement par les éducateurs. Comment Albert peut-il accéder à ce corps-là ? Comment nous y aider ? Odette Aslan notait que dans le Théâtre Balinais,

« Artaud y décelait « un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage : musique, gestes, mouvements, mots »... Dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, émission radiophonique qu'Artaud avait écrite et enregistrée peu de temps avant sa mort en 1948 (diffusée seulement en²... 1973), il fit entendre des sons inaccoutumés, organiques jusqu'à l'inhumain, tragiquement inspirés. Hurlements, exorcismes sortaient de sa gorge comme si son âme cherchait une issue désespérée en dehors des mots. Un dialogue de cris (avec Roger Blin), ponctué de cymbalum et

¹ Y.Oida, *L'acteur invisible*, Op. cit., p. 74-75.

² Points de suspension de F.B.

censé être la conversation de deux singes dans une cage un jour d'orage, durait plus de cinq minutes¹ ».

Je ne suis pas sûr qu'il s'agisse d'un « en dehors » des mots mais bien plutôt d'un avant des mots, ce qui perce sous le mot et le fera mot avant qu'il ne devienne un mot d'usage, un mot usagé que les poètes réveillent périodiquement. Réveiller les forces qui font pousser des sons avant l'ordre grammatical qui castre ces forces ? Artaud évoquerait alors ce que Monique Borie appelle « des mots qui ont valeur de gestes² », des mots-gestes.

« Il nous renvoie à la culture orientale ou bien à la culture mexicaine, mais aussi aux énergies originelles de notre propre langage. Cette énergie qui a dû posséder la parole tragique à l'époque antique, ou la parole élisabéthaine, mais dont nous n'avons plus les traces précises, ignorants que nous sommes des formes exactes de sa matérialisation... C'est bien de retourner aux sources qu'il est question (à nouveau)... Il ne s'agit rien de moins que de « [refaire] poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage », d'opérer de nouveau la traversée de sons, de gestes, d'ébranlements musculaires et nerveux qui a débouché sur cette création... Pour cela [la scène] doit abandonner l'usage logique et discursif des mots afin d'en retrouver l'usage physique et affectif³ ».

Sébastien Pouderoux⁴ signalait déjà, en ce sens, les correspondances de pensées, bien que les approches en soient toutes différentes, entre Kleist et Artaud, dans les recherches du premier autour de **rappports** complexes, rapports d'événements de conscience et de pensée, rapports de ces événements à un centre de gravité selon les mouvements de cette conscience que l'on pourrait dire affectée par des pulsions, des forces de nature diverse, rapports encore de mouvance de la langue dans son rapport à la pensée, et cette réflexion en parallèle de Kleist sur la relation du corps à la marionnette autour de la gravité (son texte : *Sur le Théâtre de marionnette*), relation mise en parallèle avec les rapports de la main à la marionnette comme des nombres à leurs logarithmes⁵. Nous n'allons pas rentrer dans l'élucidation de ces rapports soulevés par Kleist et mis en lumière par Sébastien Pouderoux dans son remarquable travail ; ce qui

¹ Odette Aslan, op. cit., p. 296-297.

² Monique Borie, op.cit., p. 301 et suivantes sur cette question in chap, 6, *L'acteur médiateur et héros culturel*.

³ *Ibid.*, p. 301-302.

⁴ Sébastien Pouderoux, *Etats critiques et conditions du langage dans le théâtre d'Henrich von Kleist*, Mémoire de Maîtrise, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁵ *Ibid.*, p.35.

est nouveau, c'est cette explicitation de rapports, de relations pour le moins incertaines sans céder à une quelconque mécanisation.

« Kleist traite le langage comme une fulgurance déphasée de la pensée, contrastée de freinages et de retards plus ou moins importants (ce que les neurobiologistes nomment les inhibitions comme facteurs de régulation, pour l'activité motrice par exemple¹). Cette écriture a pour effet de rendre les mots maladroits et parfois improbables² », « Les trous que constituent les blancs dans la forme proposée par Kleist, ont à voir avec cette limite de la langue dont parle Deleuze. Cet environnement fécond, comme une zone de fermentation silencieuse, appelle à la fois une parole raréfiée et instable, puissante et économe » et de donner comme exemple le personnage de Dame Marthe dans *La cruche cassée* ; « L'événement fêlé de sa parole, son déroulement évoque à lui seul l'éparpillement de sa pensée :

Ah oui, tranchée. Voyez-moi ça. Le beau parleur.

Trancher de ma cruche cassée.

Qui va de ma cruche cassée trancher ?

On va ici trancher que la cruche

Restera cassée. Pour trancher de la sorte

Je ne donnerais même pas les débris tranchants de ma cruche³

Une brèche est ouverte sur l'organicité de la parole et de la pensée, les rapports complexes à élucider, inventorier maintenant que nous savons qu'il n'existe pas de pensée sommitale ordonnant gestes, actions paroles, corps fangeux bien inférieur à la pensée ! Nous nous devons, à la suite de Sébastien Pouderoux⁴, de citer ce texte admirable de Mathieu Carrière sur l'écriture de Kleist⁵, ce voyageur sans domicile fixe, ce jeune homme de guerre de 15 à 21 ans qui fait sa guerre contre « les machines de vie sans famille, les machines de guerre sans Raison d'État, les machines d'amour sans sentiments » :

« Cette « guerre des positions » comme dirait Nietzsche, est une guerre secrète. La lueur à la surface du texte guerrier vient d'une atmosphère de tempête, c'est la charge électrique dans laquelle baigne l'historicité des lignes du récit comme dans

¹ Nous faisons référence notamment aux travaux de Berthoz : *Le sens du mouvement*, op.cit.

² S.Pouderoux, *Ibidem.*, p. 42.

³ *Ibidem.*, p. 48.

⁴ *Ibidem.*, p. 54, 61.

⁵ Mathieu Carrière, *Pour une littérature de guerre*, p.9 et suivantes, in Théâtre en Europe, n° 1.

un liquide surchauffé... La guerre des positions menace , cachée derrière la toile de la convention linguistique... Le secret est le masque de la violence. Celle-ci a investi la grammaire jusque dans le moindre point-virgule ; chaque virgule peut provoquer des convulsions, peut devenir la trace d'une quantité événementielle supplémentaire ? Chaque position du désir, chaque affect porte son masque, son secret ; et le chemin de celui qui écrit est la traversée d'un champ miné : même si l'on atteint sain et sauf l'autre côté, la tête est sans cesse sur le point d'exploser... Un mot ouvre la blanche poitrine d'Achille : le mot de « chien » ou le mot « baiser », même si personne ne les prononce ; C'est le mot « forgeron » qui crée l'arme transperçant le cœur de Penthésilée, même si personne ne le désigne ; ce sont des mots qui ne parlent pas, des mots qui traversent des corps, des mots qui ne sont pas des objets de la représentation ; ils sont à la fois balle et tête que la balle traverse, à la fois poignard et cœur ; ce sont des mots ésotériques, des mots du devenir »

Et cette brèche de Kleist dans le langage monument de Goethe, dans la raison Hégélienne, ouvrant sur l'inconscient et ses forces, se fait un siècle avant Artaud qui attaque sur un plan « anthropologique ».

Romeo Castellucci enfonce le clou, allant jusqu'à triturer le grain ondulatoire des sons émis, voire à l'inverse trouver une parole des 20 acides aminés¹ qui nous composent. Nous citons un extrait de son « programme » pour *Endogonia* :

Je crois qu'il faudra travailler avec certaines techniques qui n'ont rien à voir avec le théâtre.

Je crois qu'il faut commencer un peu à oublier le théâtre...

Je crois que la beauté est une technologie invisible et vaguement nauséabonde.

Je crois que le temps nécessaire est celui de la rotation et de la densité de la lenteur.

Je crois que l'unique manière consciente de travailler avec la lumière et le son est dans un sens dramaturgique plutôt que dramatique. Je crois que la technique primordiale est celle de la suspension du jugement(qu'est-ce que la lumière ? qu'est-ce que la voix ?...

Je crois que la science fondamentale est aujourd'hui celle de la théorie ondulatoire.

Je crois que le son d'un mot est tout ce que nous possédons. En dépit du sens.

Je crois que le reflet d'une chose est tout ce que nous possédons. En dépit du sens.

Je crois que ce que nous possédons, ce sont des ondes. En dépit de nous¹ ».

¹ Acides aminés : Molécules organiques dont certaines servent d 'éléments de construction pour les protéines.

...

Première entreprise grammaticale sur 20 acides aminés.

Le système d'écriture des acides aminés donne corps à une voix nocturne qui préexiste à notre espèce. C'est un code biologique conventionnel écrit, non prononçable...

Faire parler les « écritures » possibles des acides aminés est l'équivalent d'un exercice gymnique pour gorges inspirées...

Comment arracher la prolifération des acides aminés des griffes du silence ? Comment puis-je la consommer en multiples tentatives pour en rendre le timbre sans tomber dans la consécration des gargarismes vocaux ? Sans tomber dans le plus grave des dangers : l'expérimentalisme vocal. Je dois restituer la voix du vivant cachée dans les souterrains de l'être. Les lettres des acides aminés vivent dans le silence obscur de la clôture d'un corps. Ils ne connaissent ni hauteur, ni timbre, ni ton, ni volume. Et moi, je cherche un volume. Je place des accents et je crée des taches, je perfore les condensations. L' « écriture » vient à la lumière en prenant une forme humaine.

Il arrive ceci : d'abord une rédaction semblable à une coordination instinctive, à laquelle fait suite une méticuleuse construction architecturale. Chaque lettre devient le sujet. Il n'y a pas de verbe, mais le sujet est tout à la fois verbe et complément de lui-même. Il n'y a ni mode, ni temps ni personne. Chaque lettre m'apparaît gigantesque. Elles tournent autour d'un axe et se laissent lire intérieurement. Elles se desquament, et produisent une dilatation de mes capacités visuelles. Je vois au-delà. Je vois plus qu'il n'est écrit. Chaque lettre est la synthèse d'un monde sonore, complexe et émotif, concret comme un palais de cristal. Je parviens à percevoir des images. J'unis certaines lettres entre elles et tandis que de nouvelles réactions chimiques se produisent, m'apparaissent des lambeaux d'histoire. Je remonte le long de leurs ramifications. Je vois quelque chose de réel, avec quoi cependant j'ai perdu le contact, quelque chose qui est resté enfoui. Je me nourris des lettres et je m'émeus. Et, enfin la surprise. Chaque lettre est une FUGUE... Le L est Lysine. Je prononce le corps L. Du haut en bas, on a une chute suivi d'un bref déplacement horizontal, *recto tono*.

Le Q est Glutamine. Avec Q le souffle clôt circulairement son inspiration et ébauche une expiration avec un abaissement du ton. Les tracés qui composent chaque lettre deviennent des flèches sur un vecteur. On obtient un effet graphique

¹ Romeo Castellucci, cahier vendu à l'occasion de ses spectacles de la saga *Endogonia* jouée dans 12 villes européennes, exposant dans le n°1 son programme, ici dans la partie intitulée : Aruspicina.

abstrait qui fluctue constamment. Ce sont comme des neumes et le chant devient possible.

Il donne deux exemples avec des mots comme LAMHY et LASTMY, décortiquant chaque lettre et au final notant son timbre et son intention que je donne ici en conclusion de l'approche incroyable de cet écrivain du plateau, pour reprendre l'expression de Bruno Tackels :

Timbre (de LAMHY)- la voix est envahie par un tremblement occipital. Aigu, *vibrato e con sentimento*.

Intention- Un coup violent et soudain interrompt l'énergie d'un être au moment de sa plus haute puissance physique.

Timbre (de LASTMY) - La voix sombre est continuellement freinée par une force interne. L'énergie de la première émission se consume aussitôt et la voix, en s'affaiblissant, s'élance vers le haut en devenant aiguë.

Intention-la stase¹ d'un lieu atteint lorsqu'une force contraire annule une énergie. Le déchirement s'arrête ».

Voilà des pépites au demeurant confidentielles et peu accessibles, mais qui donnent une suite étonnante aux travaux de Kleist, concrétisent cette *physis* à l'œuvre au théâtre, dans une reformulation de la parole, sa matière corpusculaire, ondulatoire d'un côté et de l'autre, son émanation au cœur des acides qui nous constituent dans une nouvelle grammaire, inconnue de nous, en forant les lettres de ces acides, la résonance de ces lettres. On pourrait imaginer une autre démarche, consistant à « entendre » la construction moléculaire des acides aminés, voire des protéines, leur configuration et le rôle de certaines « dans les processus de signalisation transmembranaire, l'amplification intracellulaire de signaux² », les rôles des surfaces des protéines dont d'infimes modifications chimiques peut faire évoluer radicalement certaines protéines vers de grands ensembles. Quelles « résonances » lors des transitions allostériques³ des protéines membranaires induites par l'ATP, et pouvant alors agir comme des pompes à ions ou à l'inverse synthétiser de l'ATP⁴ ? Existentes-elles ? Nous résonnent-elles ? Comment percevoir ces forces moléculaires à l'œuvre, ces couplages et circulations, à

¹ Médical. Arrêt ou ralentissement considérable dans la circulation d'un liquide, congestion.

² BMC, op.cit., p. 203.

³ Types de couplage permis par un changement conformationnel des protéines, sélectionnées au cours de l'évolution, permettant à la cellule de se lier selon la présence ou l'absence d'une autre cellule. Ce type de couplage conformationnel est l'*allostérie*. Une protéine, dont l'activité est régulée de cette façon, subit ce que l'on appelle une *transition allostérique*. BMC, p. 197.

⁴ *Ibidem.*, p. 208-209.

pouvoir modifier le corps vibratoire, le corps de sensations qui cherchent sa transcription en images, en vocalités ? Une poésie de la biologie moléculaire.

L'ascenseur primordial de Grotowski

Avec Grotowski et son Art comme véhicule, nous revenons à cette soif d'Artaud, mais en évitant de s'y fixer horizontalement, comme si nous avions trouvé une nappe phréatique. Grotowski va proposer un processus : « Je ne me suis jamais coupé de la soif qui a motivé le Théâtre des Sources (durant son travail en Pologne). Néanmoins, l'art comme véhicule n'est pas orienté dans le même axe : le travail tend, consciemment et délibérément, à passer au-dessus du plan horizontal avec ses forces vitales, et ce passage est devenu La issue¹ : « la verticalité »²», nous faisant passer au travers de membranes successives, mais y circulant. Il revient plus loin sur cette verticalité en comparant l'art comme véhicule à un ascenseur :

« c'est un grand panier qu'on tire soi-même avec une corde et avec lequel l'actuant monte vers une énergie plus subtile, pour descendre *avec elle* jusqu'à notre corps instinctuel. Ceci est *l'objectivité* du rituel... Dans l'art comme véhicule, l'impact sur l'actuant est le résultat. Mais ce résultat n'est pas le contenu ; le contenu est **le passage du grossier au subtil**. Quand je parle de l'image de l'ascenseur primordial...je me réfère à la Verticalité- le phénomène est d'ordre énergétique : des énergies lourdes, mais organiques (liées aux forces de la vie, aux instincts, à la sensualité) et d'autres énergies, plus subtiles. La question de la verticalité signifie passer d'un niveau soi-disant grossier... « quotidien » - à un niveau énergétique plus subtil ou même vers la *haute connexion*... J'indique simplement le **passage**... Là il y a un autre passage aussi : si on s'approche de la haute connexion - c'est-à-dire, en termes énergétiques, si l'on s'approche de l'énergie beaucoup plus subtile - se pose encore la question de descendre *en ramenant* cette chose plus subtile dans la réalité plus ordinaire... il ne s'agit pas de renoncer au à une partie de notre nature... On peut comparer tout cela à l'échelle de Jacob³...

Quand on commence à capter les qualités vibratoires, cela trouve son enracinement dans les impulsions et les actions. Et alors, tout d'un coup, ce chant commence à *nous chanter*. Ce chant ancien me chante ; je ne sais plus si je découvre

¹ Noté ainsi.

² J.Grotowski, op. cit., p. 183.

³ *Ibidem.*, p. 188-189

ce chant ou si je suis ce chant. Attention, attention, c'est le moment où il faut garder la vigilance, ne pas devenir la propriété du chant- oui, *être debout*¹.

...

La deuxième approche est de défier le corps. Le défier en lui donnant des devoirs, des objectifs qui semblent dépasser les capacités du corps... Dans cette deuxième approche, le corps devient obéissant sans savoir qu'il doit être obéissant. Il devient **un canal ouvert aux énergies** et trouve la jonction entre la rigueur des éléments et le flux de la vie (la « spontanéité »). Le corps ainsi ne se sent pas comme un animal dompté ou domestique, mais plutôt comme un animal sauvage et digne².

...

Avec l'art comme véhicule nous sommes juste une extrémité d'une longue chaîne et cette extrémité doit rester en contact -d'une manière ou d'une autre- avec l'autre extrémité, qui est l'art comme présentation. Les deux extrémités appartiennent à la même large famille. Il doit être possible que quelque chose **passe** : les découvertes techniques, la conscience artisanale... Tout cela **doit pouvoir passer**, si nous ne voulons pas être complètement coupés du monde³ ».

Passer, passages, descendre et ramener, passer d'une énergie grossière ou lourde à une énergie plus subtile, tenir les deux bouts de la chaîne, nous sommes visiblement dans un travail d'énergie qui situe son processus au cœur d'un processus membranaire qui n'est pas évoqué explicitement, reste plutôt dans l'implicite. Le corps de l'acteur doit prouver, donner à voir sa compétence à faire passer le corps qui passe de lieux en lieux, du quotidien au lieu du dessous du quotidien, de l'espace à la perception du temps à celui des « esprits » ou de sèves vitales s'enracinant dans ces forces symboliques, son double femelle comme pour le chaman, et revenir ! Cette descente subtile est comme une cuisson de pâte feuilletée. Elle se fait dans la chaleur de la « transe » scénique qui en gonfle et multiplie les strates jusqu'à son terme : l'instant où l'acteur-chaman efface toute image. Le processus, en se condensant davantage, la calcine, la braise, la consume, nous suffocant au point de devenir nous-mêmes, braises. Seul sur la scène le danseur de *Kazabana* de Saburo Teshigawara, derrière la membrane de lignes blanches verticales à

¹ *Ibidem.*, p. 191.

² *Ibidem.*, p. 194.

³ *Ibidem.*, p. 200-201. Souligné par nous en gras. Les italiques sont de Grotowski.

la Soto, en des gestes rares, termine l'ondulation d'un corps qui se consume et disparaît en nous¹.

Grotowski redit ce que la biologie révèle : il n'y a pas d'énergie, de production d'énergie sans passages successifs, filtrations pour ainsi dire, sans porosité membranaire interne ou externe à la cellule dans le corps et dans nos relations avec l'environnement du corps. La production d'énergie implique, au plan moléculaire, des transferts d'électrons, des passages au travers de la membrane. Nous insistons sur cet aspect peu connu de l'énergie prise trop souvent comme un Graal avec des exercices de gourous qui se focalisent sur l'énergie comme un produit qu'on pourrait acheter au terme d'initiations complexes alors que la question de l'énergie est une *question liée* qui ne peut se comprendre que dans la ligature. Nous sommes au cœur de la question de l'appropriation et probablement pas que de l'acteur ! Certes Grotowski nous laisse dans le vague concernant les modalités pratiques, mais pas plus là qu'ailleurs, il n'est guère aisé d'analyser, présenter les processus pour le moins complexes qui risquent à tout instant d'être pris comme des recettes, des techniques, des méthodes. On sait que l'énergie gravite chez Grotowski autour de l'impulsion, comme la plus petite unité. Sans doute l'énergie commence-t-elle, nous l'avons vu, dès la cellule avec l'ATP² en cette transformation d'énergie solaire à tous les étages. Un corps fourmille de production d'ATP à tous les niveaux. Notre corps est chaud. On dit qu'il brûle de l'énergie. Il bouge, travaille. Il est chaud d'émotions qui brûlent le corps qui brûle les émotions. Le masque instinctivement crée des mécanismes de liaison là où l'acteur capte des forces, des énergies extérieures à lui. Il n'y a pas d'énergie sans passages. Il agit comme un épithélium pulmonaire, interface fragile et humide autorisant la circulation des gaz et la régénération du sang. Le masque active les passages entre des puissances symboliques invoquées, vues du seul chaman et la vitalité du corps de chef de harde. Il est à la jonction des flux, activant la circulation du souffle et du sang dans ces épousailles invisibles mais manifestées devant tous. Le masque comme une protoprothèse, invention des humains, troue le visage qui n'est plus que pore par où se précipite le corps. Travail de déplacement de dépression comme une création d'énergie potentielle considérable que le masque déverse tout à la fois comme un flux sur le vide de la clairière où se tiennent avides et creux les corps des « spectateurs » assoiffés.

¹ Saburo Teshigawara, chorégraphe japonais et plasticien. Festival d'Automne 2005 à la Maison des Arts de Créteil où j'ai pu voir avec les élèves deux précédents spectacles en 2001 et 2003. Dans l'un des deux, il dansait lui-même avec un aveugle.

² Cf les pages 283-284 de cette thèse.

Plutôt que de courir après le Graal de l'énergie, devenir *acteur-passage*, acteur-membrane, acteur-vide, ouvert à se gaver, à exploser des immensités de terres qui nous portent, nous environnent et nous gaver des souffles, énergies qu'elles recèlent, est tout ce qui devrait nous importer. Nous sommes comme ces marins qui éternellement cherchent des passages entre les glaces dans l'Arctique avec ses mouvements de banquise. Constatant la variété infinie des passages membranaires en biologie, ceux-ci devraient s'avérer encore plus complexes et s'adapter aux différentes exigences du jeu. Les arts martiaux, le masque, la médecine chinoise, le yoga, offrent chacun des modalités d'appropriation de passages transmis depuis des générations selon les sociétés qui les ont nourries, affinées par des pratiques constantes. Mettant à jour cette dimension de porosité membranaire, joint à nos connaissances neurobiologiques, nous devrions mieux comprendre petit à petit ce rôle d'une *physis* au sein de processus de porosité membranaire qui nous permet de réaccoucher du langage qui nous traverse comme Kleist, Artaud et tant d'autres, jusqu'à ces « écrivains de plateau » comme Castellucci qui construisent un langage qui bouleverse et remue sciemment codes, ordre social qu'ils heurtent très profondément. Parlant de son projet *Endogonia*, il n'hésite pas à écrire :

« Je sens que personne ne comprendra qu'il se trouve devant une vraie Tragédie et cela sera la meilleure preuve de son efficacité.

Je sens que cette Tragédie peut avoir un poids, précisément parce qu'elle s'adresse à chaque individualité, elle appartient à l'universalité propre à chaque individu et n'appartient pas à une communauté circonscrite comme cela pouvait arriver dans l'Athènes de Périclès.

...

Je sens qu'une partie de cette Tragédie sera consacrée à l'éclipse de la représentation.

...

Je sens qu'une partie de cette Tragédie sera jouée dans une grande chambre d'or lourd, dans laquelle, il est possible d'entendre les voix des naissances¹ ».

De même pour mes spectacles, *Rien*², *Trous noirs*³, *Métro Two*⁴, *Témoins*¹, *Où allons-nous ? Et que faisons-nous ?*², le public avoue très souvent ne rien comprendre, mais

¹ Romeo Castellucci, Op.cit.

² 1996.

³ 2000

⁴ 2003.

paraissait et se disait très ému, remué à ne rien pouvoir dire. Quelque chose qui n'est pas de l'ordre du discours, le « brasse », le traverse. Les cours eux-mêmes sont des activations de ces passages reliant et remuant des choses très anciennes ou enfouies ou cloisonnées, sans jamais chercher à savoir quoi que ce soit de chacun ou sur chacun, passages que les jeunes acteurs apprennent à reconnaître et déceler, pour, au final, y accéder par eux-mêmes. La clef du corps second dans le corps tel qu'il est, pour l'acteur, n'est donc en rien une fuite mystique, un isolement sectaire, ni une technique bien rôdée, mais une activation de pores et de modalités de passages *hic et nunc* sur scène, beaucoup plus que des apprentissages-perroquet. Ces passages sont issus de déséquilibres et de tensions qui, il faut le souligner, sont – aussi – des tensions sociales et politiques. La membrane du masque crée de la tension, très fortement, mais elle ne crée pas que des tensions de matières, de forces énergétiques biotiques. La confiscation d'une maîtrise des affaires de la cité, comme des biens produits ou de fruits de la vente de ces biens, peut³ créer des tensions fortes, très présentes en nous, tensions que le masque porte, peut porter, soutenir comme ont toujours su le faire Dario Fo, Armand Gatti⁴. Le masque constitue même l'apprentissage du détour fictionnel⁵ qui permet de sortir de la pauvreté scénique d'un discours politique ou d'un cours d'économie politique tout en abordant de front des situations dans lesquelles nous sommes et participons passivement ou activement. C'est en ce sens que Dario Fo s'est amicalement, mais fermement opposé à Jacques Lecoq⁶.

Ratages et l'incertain

Le temps pris à faire les choses, à découvrir, regarder, faire, sont autant de trous par où s'engouffre la monstruosité du monde (de *monstrum*, *monere*, attirer l'attention sur, puis prodige au XVI^e siècle), l'absolue nouveauté de chaque seconde, la radicalité des

¹ 2003.

² 2005

³ Des étudiants canadiens de Saskatoon, en science-po, avouaient crûment ne pas devoir s'intéresser aux problèmes de l'Irak ou pauvreté de pays émergents, considérés comme définitivement éloignés d'eux. (sic). Propos entendus en novembre 2005 par un étudiant Français.

⁴ A.Gatti, œuvres théâtrales chez Verdier. Gatti parle de son expression théâtrale comme expression « à partir de ceux qui sont exclus de la parole. C'est le besoin de s'exprimer qui devient le moteur de la pièce. Ce n'est pas de faire carrière...Je pense que s'il y a une écriture théâtrale demain...c'est à partir de ce que la cité exprime, à partir de ses propres aventures, qu'elle s'invente elle-même, que l'imagination soit là et que les poètes soient de leur côté. Un centre dramatique ça ne devrait pas être cette sorte de garage, de grenier avec, dans le meilleur des cas, des pièces de musée. Le reste c'est l'indigence, c'est la pauvreté, le non-contact avec l'autre. La société marchande donne son estampille à tout et, plus grave, elle donne son estampille au verbe aussi. » in *L'aventure de la parole errante*, p.154,155, Verdier, 1987.

⁵ On se souviendra à ce propos de 1789 et 1793 du Théâtre du Soleil, mais aussi son *Dernier Caravansérail*.

⁶ Dario FO, *Le gai savoir de l'acteur*, op. cit., chap, *Le présupposé d'une morale*, p. 207.

situations admises ou passées inaperçues. Le corps d'Albert devient ainsi dans l'exemple de l'objet arrosoir posé sur scène, la matière même de l'arrosoir, corps-zinc ; corps-anse, sans qu'il ne sache rien de sa composition atomique, il peut s'arrondir, devenir matière-métal, sentir¹ la giration particulière de ses atomes, sa texture, sa couleur, en jouer sur le bois-membrane de la scène, s'inventer des contes mettant en jeu des histoires humaines où cet accouplement danse ! Le masque est un maquereau qui organise les passes, diligente les accouplements dont l'enfant est donné au public-confident. Pour les plus aguerris, la scène entière peut se transformer aussi bien en lavabo, et les acteurs y nager, s'y noyer, aspirés par des siphons, s'expulser comme des flaques ou transformer la scène en cavité de l'arrosoir quand ce n'est pas en estomac du loup venant d'avalier un canard que l'un d'eux joue. Le masque avale tous et tout, fut-ce la chose la plus humble, la plus méprisable comme une mouche, un verre de terre, une poussière [qui] peut alors devenir, se faire-scène *via* le masque. Le masque accouple tout sans nulle préséance. Mieux le masque raffole des accidents : les ratages, comme la phrase précédente où un « qui » serait bienvenu grammaticalement devant le « peut devenir », mais que je laisse exprès en l'état en raison de sa force jugée (à tort peut-être) supérieure. L'accident, l'imprévu introduit l'impensable, ce qui ne pouvait être imaginé comme le fait le cerveau pour l'ensemble de nos gestes quotidiens. Mario Gonzalez avait un sens aigu du ratage, de l'accident qu'il considérait comme un véritable cadeau, un bonheur suprême. « Trompez-vous ! » Et Régy de dire pour la mise en scène : « ne pas construire d'artificielle cohérence, ne pas chercher à donner un sens... se tromper-créativité de l'erreur -²», philosophie de l'erreur dans une société de l'obsession de la réussite, erreur comme une mutation génétique, une possibilité et une opportunité de sortir du Même, une chance !

Mario Gonzalez : Ne pas entrer en jouant, vous dites ce que vous allez faire, ce que vous allez raconter (exercice proposé aux comédiens ce jour-là³)

Marc Proulx : Il était une fois (il ferme la bouche, y met sa main, ouvre la bouche, met le doigt, s'arrête).

Mario : reviens à la qualité

Tu aurais pu être la cavité bien remplie

M.P : Où ça mène ?

¹ Mario Gonzalez lors d'une répétition des *Clowns*, le 12 août 1988, à Quimper, disait à ses comédiens de ne pas jouer l'objet qu'ils imitaient, mais de le sentir. Notes de l'assistant. Cahier 1. Le 16/8/88 : « Là vous restez dans l'eau et vous nagez... aie du plaisir à sentir les choses plutôt que de montrer », « Laissez venir en vous les choses ».

² Claude Régy, *op.cit.*, p. 31.

³ *Ibid.*, 13 août 1988.

M.G : tu verras

M.P : je regarde les réactions (du public) je vois rien

M.G : qu'est-ce que tu vas faire avec une cavité, on ne sait pas...elle peut être très contente d'être remplie... c'est ton imaginaire.

M.P : Il était une fois un penseur... (silence, il regarde tout le monde) un penseur qui pouvait pas s'empêcher changer de positions

M.G : j'aime bien que vous essayez des choses mauvaises

J'aime que vous perdiez du temps. S'il y a silence, j'aime que vous n'ayez pas peur en disant « hou lala, vite, il faut que je raconte quelque chose »

Cet exercice c'est une fleur, le nœud de mon travail.

...

Les acteurs le 19, font à trois des mouvements acrobatiques. Il y a de nombreux « accidents ».

Mario : chaque accident, jouez-le plus d'une fois.

20 août :

M.G : tu as heurté le rideau, tu l'as vu ?

Tes cheveux ont touché le rideau, oui ou non ? Oui, il fallait le jouer.

21 août

M.G : (À Vincent Rouch tentant de prendre l'accent canadien) : c'est merveilleux les accidents.

...

M.G : (à Marc) tu t'es blessé ? (Marc s'est blessé à la lèvre)

Ils font aussitôt le jeu de l'ambulance avec sirène, etc...

...

Je vous demande d'être bête, lent, apprenez à ne pas vouloir comprendre, à être inefficaces ».

Les accidents sont les trous du jeu, ce qui permet, la confusion, l'incertain qui envahit l'acteur et la scène. Teshigawara se plaît à dire qu'il aime à s'égarer, appréhender les choses qu'il connaît déjà comme s'il s'agissait de territoires inconnus¹. De nouvelles combinaisons sont alors possibles, c'est le règne du possible, du devenir, du probable comme du marasme, du doute vertigineux... Les accidents ressemblent aux répétitions avec le « rien » de Mario lui-même et de Peter Brook, tel que le rapporte Sotigui Kouyaté : « Yoshi a fait des improvisations pendant toute la journée. C'était des

¹ Elizabeth Coronel, *Teshigawara, danser l'invisible*, émission sur ARTE, 19 novembre 2005.

répétitions à partir de rien¹ ». Cela peut faire penser, comme il le dit lui-même, à n'importe quoi. Comme les accidents, ce genre de travail est marqué du signe de l'incertitude, d'un inopiné systématisé. Il n'y a plus qu'un grand trou. Le masque s'est retiré sous la peau de l'acteur après avoir tout dévoré. L'acteur est devenu entièrement passage. Se lève alors l'incertitude dont nous parlait Ilya Prigogine, dont nous donnons ici la fin du passage cité à propos du marais². Il résonne étrangement à nos oreilles de comédiens :

« Mais l'incertain induit aussi à des problèmes. Cette conscience de l'incertain conduit à une inquiétude. Entre tous les futurs possibles, quel sera celui qui sera réalisé ? Cette inquiétude inclut la mémoire du passé et de l'imagination tournée vers le futur. Et ici, la rencontre avec la mort devient inévitable. C'est peut-être le facteur essentiel de l'humanisation. La rencontre avec la mort crée la conscience du transcendant, que ce soit un transcendant inhérent à la nature ou un transcendant extérieur à la nature. L'origine de l'art, de la littérature, est à ce prix³ ».

Le masque figure de mort, entre la vie et la mort, fait mourir l'acteur pour que sorte à la vie ce que l'altérité lui donne et que le public donne et reçoit.

Peppe Barra :

« Je veux rester là maintenant...Je ne sais même pas ce que j'aimerais faire...

C'est peut-être la mer...

Concetta.- La mer...

Peppe.- Les étoiles...

Concetta.- Les étoiles...

Peppe.- Cette lune qui luit...

Concetta.- Cette lune qui cuit...

Peppe.- Quit luit, pas qui cuit...

Concetta.- Bon, qui luit, qui luit...

Peppe.- C'est à ça que je pense, oui, à ça !

Concetta.- Oui, C'est bien à ça que tu penses !

Peppe.- Et je vois les grilles de la prison...les grilles barrées...barrées !

¹ Georges Banu, *Répétitions*, p. 194, Actes Sud, 2005.

² Voir *Albert et le jeu des marais*, Livre I, p. 252-253

³ Ilya Prigogine, op.cit., p. 13.

Concetta.- Barrées...

Peppe.- Où il y a tant d'autres comme moi ! Comme moi !

Concetta.- Comme toi...Comme toi...

Peppe.- Ò maman, viens à moi, réveilles-toi, si tu m'aimes encore, pars vite du cimetière et viens me chercher...

Ah,

si j'avais encore ma mère,

je ne serais pas là¹ !



¹ Peppe Barra, in *Douze mois à Naples*, de Peppe Barra, Lamberto Lambertini, Jean-Paul Manganaro, p. 121 et 123, Dramaturgie, 1985.

Figures de porosité

Pour reprendre en mains mon être en flottement et qui tend à n'être rien¹

Henri Michaux

Dans la nuit, cœur des Boucheurs-de-tunnels,

Pour faire dérailler les trains

Nous travaillons avec entrain

Sous la lune pâle !

Bouchons ce tunnel, et demain

Grâce à nos efforts, c'est certain,

L'internationale

Sera le genre humain !!

Premier acte de *Les Boucheurs de Tunnels* de Cami.

Figures d'entre-deux, figures poreuses.

La situation du théâtre pourrait ressembler à ceci : des hommes et des femmes viennent au spectacle ; ils sont dans leur vie professionnelle bien souvent en compétition ou mis en compétition dans leur entourage et avec les concurrents. Ils gravissent les marches du théâtre avec pleins de soucis malgré le plaisir de venir voir un spectacle. « Pourquoi ai-je vendu moins qu'elle ? Pourquoi mon chef a-t-il donné cette affaire à untel ? Veulent-ils me virer avant la fin de l'année ? - J'ai prouvé que je savais... j'ai réfuté les arguments de tous mes adversaires, mais ce que j'ai entendu dire de ce Tchouang-Tseu, me jette dans la confusion. Pouvez-vous me dire que faire en pareil cas ? - » Le théâtre ne répond en rien à leurs questions pleines d'angoisse qu'elles soient d'hier ou d'aujourd'hui. Dans un bain de plaisirs et de sollicitation des sens, il leurs raconte une histoire tel ce prince qui, nous dit Jean-François Billeter², respira profondément et raconta au brave Kong-soun Long affolé par la réputation de Tchang-Tseu, l'histoire d'une grenouille toute fière au fond de son puits jusqu'au jour où une tortue de la Mer qui l'entendait pérorer ainsi sur les grandeurs de son royaume vint à parler de la Mer si grande, immense qu'aucune mesure ne pouvait en donner la moindre idée, immense au point de ne jamais rétrécir ni augmenter quelques soient les inondations et les sécheresses. La grenouille resta abasourdie, effondrée. Le prince jeta notre Kong-Soun Long en des abîmes de perplexité. Chaos. Jean François Billeter

¹ Henri Michaux, *Façon d'endormi, Façon d'éveillé*, p. 216, in *Les rêves vigiles*, Gallimard, 1969.

² Jean-François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p. 11-18, Éditions Allia, 2004. Jean –François Billeter consacre plusieurs pages sur l'hypnose.

analysant cette fable que j'ai résumée ici, nous dit que le prince en souriant, respirant profondément et en levant les yeux vers le ciel avant de parler, invite son interlocuteur angoissé à se détendre, à visualiser lui aussi, voyager dans les images comme en un rêve, ajouterai-je, bref « à recevoir plutôt qu'à vouloir ». Puis « il laisse agir en lui les images évoquées », détourne son attention par une fable ou une occupation dont, tel un patient sous hypnose, il assistera aux changements qu'elle opère en lui. Ainsi le théâtre. Hypnose du théâtre.

Nous avons vu qu'au cœur de l'effort le plus intense, Teshigarawa demandait à son danseur épuisé non d'avoir un effort supérieur mais de se relâcher au cœur de l'effort même. Dans *Le journal d'un voleur* de Jean Genet, le héros devant ses terribles geôliers polonais, finit par ne plus opposer de résistance :

« Ma solitude en prison était totale.. La nuit je me laissais descendre sur un courant d'abandon. Le monde était un torrent, un rapide de forces unies pour me porter à la mer, à la mort¹ ».

Il rêve. « Ma rêverie reste vague » - fiction - il pourrait voir tout aussi bien un rai de lumière. N'est-ce pas le bain turc de Gordon Craig ?

Nous sommes au bain turc. Vous vous êtes baignés ; vous avez passé quelque temps dans ce paisible lieu de repos, qui n'est troublé que par le bruit (bruit naturel) de l'eau courante ; vous êtes physiquement dans la meilleure condition possible ; vos sens sont accordés au degré convenable. La voici enfin la condition dans laquelle vous pouvez percevoir toutes les choses bonnes qui excitent l'imagination par le truchement de vos sens... Un lourd rideau ferme l'arche centrale. Lumières éteintes ; toutes les lumières, sauf ces longs rayons doux qui fusent des portants ou des cintres sur le carrelage pavé. Un assistant passe sans bruit ; à son passage, un chant s'élève : l'opéra vient de commencer. Très loin des gens qu'on ne voit pas, commence à chanter à l'unisson... Et maintenant quelqu'un qui aime- quelqu'un ou quelque chose, ou toutes les choses, tous les corps - commence à chanter invisible... quelques - uns d'entre nous croient entendre un vol d'oiseau ; un autre croit que c'est le bruit d'une fontaine, une source neuve, la source d'un fleuve nouveau qui sourd de la terre. D'autres pensent à des vagues qui meurent sur la rive ; un autre croit que c'est le battement précipité d'un cœur... Enfin un temps d'arrêt. Un silence... Qu'est-il arrivé ? Rien.

Le chœur éclate, à l'autre bout de l'édifice. On dirait que des portes s'ouvrent. Quelque chose de surprenant s'est rué soudain. La lumière envahit peu à peu le lieu

¹ Jean Genet, *Le journal d'un voleur*, p.108 et 123, Folio, Gallimard, 1949.

jusqu'à l'évanouir tout ; lentement, aussi lentement que le *crescendo* du chœur est rapide. Le chant et le son augmentent, augmentent encore, et puis décroissent et meurent peu à peu.

L'opéra a pris fin. Nous sommes assoupis. Nous dormons¹ ».

Le sommeil des eaux, « Organic Dreams ».

Rêve du retraitement de visages télé-vérité, mentant affreusement, dans le mentir - vrai du masque où un corps s'endort pour un autre caché, enfoui, qui se lève. Sommeil du vin de Dionysos, vin de l'indistinction, fermentation qui ronge les barrières sociales², les formatages, le rêve est au vin ce que le vin est à l'oblique et à l'horizontale, lieu indéfini comme infini où les corps tombent, s'enfoncent, se mêlent, se dissolvent dans le sommeil, l'ivresse, puis, un jour... définitivement.

« Il me faut revenir à l'état où je fus d'abord (et tout rêveur de jour le doit), l'état d'indifférenciation, de détachement, de détachement égaliseur. Alors on peut regarder presque n'importe quoi. On ne regarde rien.

L'être sans résistance, sans accident, sans se laisser devenir accidenté, s'étend nappé, sa volonté en hibernation.

Les étendues les plus considérables, les moins semblables à l'homme lui conviennent le mieux alors. À nouveau tout est possible³ »,

nous dit Henri Michaux. Rêves et sommeil sont filles du liquide⁴ en tant qu'ils lui sont étroitement associés selon peut-être « une idéologie de la substance⁵ », l'état dionysiaque à proprement parler (Henri Michaux parle d'état fluide : « Rêverie du rêveur devenu plus semblable à un fluide qu'à un homme, torrent plein d'éclaboussement et d'éclairs. *Un champ de forces, voilà le rêve vigile⁶* ») : moment et processus de haute circulation donc de passage, dont l'eau est une messagère⁷ prégnante dans notre imaginaire : eau fermentée en vin ou bières sous l'action du dieu vigneron, dieu bachique, eau des semences orgiaques, eaux des bains collectifs, bains de couples ; le théâtre sait jouer de ses

¹ Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, p. 84-85, Gallimard, 1964.

² J.P. Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, chap Dionysos, p.215, 225, op.cit.

³ Henri Michaux, *Façons d'endormi, Façons d'éveillé*, p. 239, Gallimard, 1969.

⁴ Marcel Detienne, op.cit., p. 46.

⁵ Boris Cyrulnik, analysant les racines du « tempérament », son évolution au cours des âges, met en évidence l'association de l'eau et des humeurs, tempérance, émotions, maladies, selon « une idéologie de la substance qui traverse les époques et les cultures » traduisant notre soumission à l'influence de la matière, *Les vilains petits canards*, p.39, Odile Jacob, 2001.

⁶ *Ibidem.*, p. 202.

⁷ G.Banu dans *Les cités du théâtre d'art* évoque le travail de l'acteur chez Vassiliev en terme « de fluidité organique », « L'horizon que vous proposez à l'acteur pourrait-il se définir par la métaphore de l'eau qui coule, eau jamais stagnante ? », p. 49, Éditions Théâtrales, 2000.

baignoires et noyer son monde, aussi cinglant soit-il, dans un bain de jouvence, une franche gaieté ou une émotion déliant yeux et langues à la fin de la représentation. Acteurs liquides, public liquéfié, songes, rêves et sommeil ont la fluidité et l'insaisissable de l'eau qu'elle soit à l'état de liquide ou de vapeurs. Ils gardent quelque chose de ses propriétés : un processus transformationnel, instabilité, état incontrôlable¹. Ils sont ces moments d'entre deux, entre l'inconscience totale voire la mort et la vie diurne, entre vérité et mensonge. Ils sont ces moments d'indistinction à l'œuvre, dissolvant les distinctions établies, décrétées ou révélant au contraire des formes en gestation. Tels des oracles, on cherche à les décrypter. Énigmes. Membranes du jour ou espace indistinct, entre membranes, voire pores tout simplement ? L'espace théâtral introduit dans la société des hommes l'espace d'un vide nocturne (voir ce que nous disions sur les cavités du théâtre) où vient se glisser un sommeil double : mise en sommeil de ses occupations coutumières et introduction dans un sommeil factice où circulent des songes énigmatiques entre un invisible éloigné de son quotidien et des traits analogiques de ce visible quotidien. Ainsi, *Coda* de Tanguy² : devant un bric à braque de montants horizontaux, tables, planches sans valeur, tapissées, en un quasi atelier (pas de grill), des panneaux glissent de mains en mains, *telai di fondo*, recouverts de papier peint ou de bois ou de plastique translucide, entre figures masculines aux robes de mariées, vestes d'hommes, *capello*, et figures féminines d'élégantes murmurant, valsant, s'échangeant, s'attrapant, glissant, elles et eux, sous des nappes d'airs d'opéra tandis qu'ils murmurent ou s'échinent avec Dante, Artaud, Holderlin, Kafka. Lumières jaunes, orangées, blanches ; tout cela s'éveille, s'éteint en une prolifération de feuillettes, songes de songe. « Organic Dreams » dirait Ross Lovegrove, designer parlant de son travail³.

Le théâtre en son état de cavités y ressemble tout entier. Organic, *organikos*, organe, *organon*, instrument de travail, organiser, « rendre apte à la vie », sens disparu, précise Alain Rey, puis : « doter d'une structure ». Le théâtre tiendrait tout à la fois d'un rêve proche du processus vivant du corps, d'un retour à la vie, d'une aptitude à vitaliser et d'une structure, d'une organisation. Structure complexe comprenant tout à la fois le rite, la forme du rite, le bâtiment, les instruments du rituel : public, officiants à différents degrés : dramaturge, metteur en scène, éclairagiste, scénographe, comédiens, régisseurs. Le rêve qui fonde le théâtre ressemble à l'indistinction de la neige.

¹ Voir supra notre chapitre sur l'eau .

² Spectacle donné à l'Odéon, Ateliers Berthiers, décembre 2005.

³ Lovegrove Ross, *Supernatural*, dédicace de l'auteur due à Pierre Jusselm, designer travaillant chez lui. En nous faisant découvrir Lovegrove, il ouvrait malicieusement une nouvelle façon d'aborder le rêve. Phaidon, London, 2004.



« swarovski crystal aerospace », concept solar car design by Ross Lovegrove, SWAROVSKI crystal /SHARP
Photo de Pierre Jusselme, Milan avril 2006 ; avec l'aimable autorisation de Ross Lovegrove.

Tout à coup un paysage qui nous était parfaitement familier, lassant même le regard devenu indifférent, devient le lieu des possibles, paysage gommé de trop de distinctions, troué de blancs, levant en notre imagination une multiplicité de paysages possibles. Ne nous y trompons pas, l'indistinction de la neige n'est féconde que parce qu'elle n'est pas totale (totalitaire). Restent les lignes de brun des arbres, fourrés, talus arborés, vignes, sillons parfois. Le blanc accuse la structure, le formel dissout tâches de couleur, anecdotes, toute une multiplicité de détails. La neige agit comme le sommeil qui efface, rebat les cartes, dissout l'établi, l'ordre construit, mémorisé pour en révéler un autre, méconnu, invisible, qui en son abstraction s'engrosse de quantité d'autres que le poète peintre ou vidéaste, écrivain travaille, sort de sa gangue¹. Le sommeil fait un blanc dans le contrôle de soi, la volonté, la conscience de. *Organic dreams*, rêve proche du corps, semblable au corps. Nous y avons vu pour notre part, mais nous ne pensons nullement que cela soit tout en dire, l'aspect membranaire, le processus membranaire. C'est une

¹ On songera à cette fameuse et saisissante mise en scène d'Engel de *Penthésilée* de Kleist, au TNS en 1980 (?) avec un paysage de neige et de brouillard occultant le parterre ! À l'époque, je n'avais pas aimé le spectacle, mais j'entends encore les voix rauques dans ce paysage indistinct, comme si c'était hier.

part seulement de l'organique, un de ses principes. Un rêve s'organise dans la matière, se structure en multiples couches, le feuilleté, le trou, fait trou, distingue, indistingue, passe, fait passer. Ce qui compte seraient bien moins les solides conçus et visualisés comme décors, objets, architecture, corps, texte, toute cette philosophie de la substance durant des siècles avec son mépris du non-substantiel¹ que ces processus de vides, de glissements, entre les matières et dans la matière elle-même, ces mouvances de vides, ascendants, descendants, latéraux, processus qui sont des cuissons à l'œuvre dans le rêve, gonflant et multipliant la matière en autant de feuillets de plus en plus fins, jusqu'à une semblance d'immatérialité. Le rêve plie et replie le vide à la façon d'une pâte feuilletée pliant le beurre à chaque tour² ne laissant que du vide entre les feuillets de pâte après la cuisson : processus de feuilletage du membranaire dans la matière. N'est-ce pas ce que suggèrent les créations de Lovegrove Ross ? Ses objets s'échappent en eux-mêmes. Là sous nos yeux ils feuilletent notre regard qui va et vient glissant en songes, travaillé de ce processus actif, efficace. Quelque chose du processus vivant se met en place dans les rêves à la façon des nuages de gaz galactiques, rêves lourds, rêves légers qui se contractent, fusionnent puis font concrétions³, selon chaque « rêveur » travaillant ses rêves. Les hommes de théâtre aveugles ou infirmes, en restent aux « objets », les concrétions visibles comme les lettres du texte, alors qu'il faut retrouver et lire le processus membranaire, le réinscrire en ce processus organique, pénétrer cette organicité à l'œuvre en nous-mêmes. Cette position hybride masque définitivement l'ensemble du *process*, dont il faut alors accepter d'être travaillé par lui pour le saisir en partie. On pourrait presque dire que le sommeil, les rêves du théâtre qui sont des apparences de sommeil et de rêve, pervertissent toute tentative d'explicitation rationaliste du *process*. Emprunter les voies du sommeil et sa fabrique de songe, semble même en être la clef d'accès. La pensée doit jouer de sommeil pour en pénétrer sa structuration membranaire et feuilletée, entrelaçant et tressant les relations de termes à termes, d'intériorité à extériorité, en vis-à-vis, de vides à pleins, de passages à immobilité. Non seulement la production créatrice semble naître de cette capacité à se mettre en sommeil, mais le théâtre lui-même ne semble que capacité à se mettre

¹ Peter Sloterdijk, *Ecumes*, op.cit., p. 30-33.

² Pour la pâte feuilletée, pâte où l'on enferme une motte de beurre, après étalage au rouleau, on plie en trois, on donne un quart de tour pour étaler de nouveau en une longue bande rectangulaire, ainsi de suite. C'est ainsi que se constituent de multiples couches enfermant chaque fois le beurre invisible.

³ Christian Ngô, *Le soleil et la Terre*, p65 et suivantes, in *Soleil*, Fayard, 2004. Idem Hubert Reeves, *Patience dans l'azur*, p80-81, Seuil, 1981. Idem, Stephen Hawking, *Une si brève histoire du temps*, chap 8, *Origine et destin de l'univers*, p. 149 et suivantes, Champs-Flammarion, 1989.

collectivement en sommeil de songes. Nous y cherchons l'autre nous-mêmes, celui que nous nous acharnons à chasser tout le jour, Autre qui hante notre position schizophrénique. Faire songe serait moins la récupération fantasmatique d'impossibles voies des êtres vivants sous le régime de l'exclusion, moins un désir effréné d'accumulation de toutes sortes au point de nous pincer pour nous demander si une telle frénésie de production comme de consommation ne serait pas un autre rêve, cauchemar pour finir, énigme de notre société (avec Marcellus, compagnon d'Hamlet nous avons nous aussi envie de nous asseoir :

Ami, asseyons-nous, et que celui qui le sait me dise
Pourquoi ces veilles strictes et si rigoureuses
Fatigant chaque nuit les sujets de ce pays,
Et pourquoi chaque jour on coule tous ces canons... ?),

que vivre dans un rapport continûment troué avec les forces naturelles, les évènements, les êtres environnants, humains ou animaux ; sous ce rapport, chaque moment de la vie devient une possibilité d'échappée, de feuilletage par où la « réalité » se met à gonfler et dire son envers et son endroit, ses surfaces secrètes, ses glissements, ses excroissances et ses connexions inusitées ;

Une brise s'élève-vagues au loin.
Crêtes et creux Mouvances à perte de vue
Balancements
Par centaines
Là,
Ressentis ici
Versements, renversements, rerenversements¹

Henri Michaux

Le théâtre n'en serait que le prolongement, ce moment de pause et de suspension où tous ensemble, comme Marcellus, nous nous asseyons pour nous demander si... ou pour tisser résolument ces bribes d'épopées nées de milles bouches, colportées et à la fin trouvant forme. Le théâtre, à la fois ce lieu du lieu où tout balbutie, achoppe, trébuche pour renouer, revivre de nouveau en des façons inconnues de tous à l'instant même où cela se crée, lieu de passage où le lieu refait la passe et lieu de concrétions donc de rêves épars qui trouvent ici une formalisation, fut-elle éphémère. Cette *camera obscura* fabrique de fictions, contient son public en attente de rêve, son Prospero et ses Ariels pour y

¹ Henri Michaux, *Glissement*, (extrait), in *Chemins cherchés, chemins perdus*, p. 137, Gallimard, 1981.

tresser les îles nécessaires à notre vivre. Ici s'apprend le chant d'un peuple qui se ré-origine. Il s'y essaie avec le double chant, double langage, il y apprend à tresser les éléments de sa vie et se tresse lui-même pour vivre, se sortir peut-être de ces cauchemars de famine, de guerres ou de travail, jour et nuit, de harcèlements jusqu'à la chute irrémédiable, se sortir de ces processus mortifères qui font le canevas des jours. Il apprend donc à se feuilleter, pas seulement au moment du rituel ni du lieu du rituel, mais pour les temps ordinaires de la vie, processus constant de feuilletage membranaire et donc de vides qu'il suppose. Apprentissage à faire songe par le songe en forme de fiction, à voir avec des « éleveurs » comme Shakespeare, Molière, Goldoni, Marivaux, Brecht, Beckett etc, ce qui se cache sous le masque de la convenance et de l'ordre, sous notre propre abdication, soumission ou violence là où, en d'autres époques ou sur un autre mode, des philosophes, chercheurs, journalistes comme Marx, ou un Alain Garrigou¹, Ignacio Ramonet², sur un autre plan, débusquent des campagnes de désinformation ou des théories propres à masquer des procès d'exploitation, tout procédé propre à noyer le poisson. Bref l'élevage du théâtre, c'est surtout un art du feuilletage et faire des trous dans les histoires qu'on aime à se raconter, trous-puits efficaces qu'on ne rebouche pas si aisément, processus d'une perforation continue de l'un à l'autre des dramaturges, d'un spectacle à l'autre. Apprentissage du glissement dans la double vue, la vue sans fard ni jugement, la vue qui fonde la vue puisqu'elle saisit l'être entier en son émotion, sa capacité de la mûrir et de la relier, de l'interroger et de la laisser résonner. Apprentissage de la résistance à tout ce qui empêche et gêne ce processus de vue qui rêve quand d'autres au vu et sus de tous déclarent qu'ils fabriquent des vues propres à nous boucher la vue en vue d'être tout disposés à voir si intimement la vue d'un produit que déjà nous courons en nous même l'acheter³, grossissant à vue d'œil les avoirs des propriétaires et peut-être même, le désir d'être nous-mêmes propriétaires, puisque nous courons dans le parc, l'arbalète en mains, après la pie prête à fondre sur la mante religieuse qui veut elle-même attraper la cigale⁴. Le théâtre nous

¹ Alain Garrigou, professeur à l'université Paris-X, a écrit un remarquable article sur le retour de la contre-révolution usant des vieilles recettes comme la psychologie des foules du XIX^e siècle et tout préjugé de classe, pour vilipender ces soulèvements du peuple taxés de « jacquerie électorale », ou « racaille », afin de mieux occulter les effets du libéralisme et du régime autoritaire qu'il suppose. Article in Monde Diplomatique de janvier 2006.

² Ignacio Ramonet, rédacteur en chef du Monde Diplomatique qui n'a de cesse de débusquer dans la désinformation générale des « informations » des chaînes de télévision les plus regardées ou des hebdomadaires, propriétés de groupes financiers, les logiques à l'œuvre, les conséquences ou sous-bassements de stratégies présentées sous un jour toujours mirifique ou culpabilisant selon.

³ Allusion bien sûr à la fameuse phrase du très croyant Patrick Le Lay, PDG de TF1 : « Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible », Télérama n° 2852, septembre 2004.

⁴ Jean-François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, fable p. 36, op.cit.

apprend, nous qui y sommes rassemblés, en tant que communauté d'hommes vivant ensemble, cité de citoyens, à glisser hors de nous, hors de nos vieilles perceptions, Hors des filets de ces « prêtres » qui nous enseignent ou que d'autres nous vendent. Le théâtre active des pores qui nous font entrevoir, considérer les choses et les êtres pour autre chose que des marchandises dont on peut se saisir et disposer comme bon vous semble, « rapport sous lesquels les uns se reconnaissent réciproquement comme propriétaires » et d'autres, simple force de travail, cherchant acquéreurs. Il y a d'autres métamorphoses que la métamorphose d'une valeur d'usage ou être doué de sentiments et de développements personnels, en valeur d'échange, en possibilité d'amasser des profits. Karl Marx dont nous empruntons ici les réflexions, parle même de *masques* dont les propriétaires de marchandises ou aspirants-propriétaires s'affublent¹. Comment sortir d'un seul type de métamorphoses oblitérant à ce point tous les autres ? Comment sortir d'un tel envoûtement ? Comment sortir de tous les envoûtements ? Est-ce le songe qui délivre du songe ? Autrement dit, est-ce la fable mythologique à l'origine, œuvre d'un auteur par la suite, qui délivre des angoisses de la réalité, avec tous les fantasmes et fixations qui s'y développent ?

Lévi-Strauss analysant les masques des familles d'indiens de la région de Vancouver, note à plusieurs reprises leur lien au sommeil :

Au sud de la frontière du Canada et des Etats-Unis, chez les Lummi... le mythe d'origine mérite une attention spéciale... Un garçon orphelin se préparait à l'initiation... [chassé par son père] le héros partit à l'aventure et son corps se couvrit d'ulcères. Certain qu'il allait **mourir**, il résolut de marcher si loin qu'on ne retrouverait pas son cadavre. Un jour épuisé par la fatigue et la maladie, il s'arrêta près d'un ruisseau. Deux hommes peints l'un en rouge, l'autre en noir, lui **apparurent durant son sommeil et lui prédirent** qu'il trouverait le lendemain deux saumons respectivement rouge et noir. Il devait les préparer selon les rites... et s'abstenir de les manger. À cette condition, il ne souffrirait plus de la faim.

...

La nuit suivante, les deux hommes **réapparurent** ; ils ordonnèrent à leur protégé de suivre le cours d'un torrent...il se laissa porter par le courant jusqu'à une vaste demeure aux murs de laquelle étaient accrochés des costumes de danse... Un vieillard l'accueillit et [lui intima l'ordre de retourner à son village tresser deux paniers, puis la sœur du héros devait de couper les cheveux et en faire une ligne de

¹ Karl Marx, *Le capital, Livre premier*, tome 1, chap. Des échanges, p.95-96 ; p.170 et suivantes, Éditions Sociales, 1971.

pêche]... On **entendit des rumeurs qui venaient du fond de l'eau** ; la jeune fille amena sur la berge un **masque** qu'elle trouva hideux... Elle pêcha un **second masque** ; son frère les mit chacun dans un panier. **La nuit venue, devant le village assemblé, il entonna le chant des masques** qu'il fit porter par des garçons robustes choisis entre ses proches parents...¹

...

Parlant du lien des masques à des usages réels ou franchement mythologiques, Claude Lévi-Strauss rapporte,

L'histoire de cet Indien Kwakiutl, groupe Nimkish qui de la ville de Xulk, où il vivait voulut se rendre à l'extrémité nord de l'île... Pendant **la nuit, il entendit un grondement, et le sol trembla** comme dans un séisme. Il s'assit, perçut une rumeur de conversations... sur la rive opposée... Il regagna sa couche et **s'endormit**. Un homme lui **apparut en rêve**, qui lui ordonna de se purifier, d'aller à Axdem, et là quand la terre aurait tremblé quatre fois, d'entrer dans une **maison cérémonielle** qu'il verrait, de s'y asseoir et d'attendre les événements. **La même vision revint la nuit suivante**. Pendant deux jours le héros se baigna, jeûna, puis il se mit en route pour Axdem.

Il y parvint à **la nuit tombante, vit** une grande maison où il entra ; **bientôt une troupe d'hommes et de femmes parurent...** À quatre reprise, les femmes se changèrent en gros poissons rouges animés de mouvements convulsifs qui étaient la cause de grondements entendus par le héros ; quatre personnages porteurs de masques xwéxwés dansaient devant elles...²

A propos des masques dzonokwa, Claude Lévi-Strauss évoque des rites d'initiation offrant un aspect théâtral où seuls les initiés se donnaient en spectacle:

Dans ce système complexe... le masque dzonokwa, qui appartenait à la confrérie des Phoques [classe supérieure avec la confrérie des Canibales] jouait un rôle mais prescrit. Le danseur qui le portait feignait d'être endormi ou tout le moins somnolent³.

Même remarque à propos des groupes du Fraser et les Comox de l'île :

Le porteur du masque s'enveloppait dans une couverture noire et chancelait près de la porte, comme s'il n'arrivait pas à lutter contre le sommeil⁴.

¹ Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, op.cit., p.26-28.

² *Ibidem.*, p. 43-44. Souligné par nous.

³ *Ibidem.*, p. 56.

⁴ *Ibidem.*,p. 57.

On notera l'association de la nuit au rêve, au sommeil et aux apparitions liées elles-mêmes au grondement très similaire à l'apparition de la Mère des Masques chez les Dogons. En effet Sékou Ogobara Dolo précise que

Elle est liée à la mort. Elle ne sort que dans l'obscurité... Ce masque géant est avant tout un bruit. D'abord on fait tourner les rhombes, ce qui signifie que le Grand Masque est de sortie... Le son est très impressionnant, une sorte de vent qui gémit et module des bruits terrifiants... À ce signe les femmes et les enfants savent qu'ils ne devront pas sortir après le coucher du soleil¹.

Loin des rites et mythologies Indiennes de Vancouver ou des Dogons, William Shakespeare, qui hante nos propos, a semé en presque toutes ces œuvres ce même processus visible de mise en rêve associé au sommeil, à la nuit mais aussi à la mort. Il le fait naturellement en des termes qui sont ceux de son époque. On est tenté d'examiner en tout premier l'œuvre qui semble la plus explicite à ce sujet : *Le songe d'une nuit d'été*. Qu'observe-t-on ? Dès les premières lignes alors que Thésée annonce ses noces avec la belle Hippolyte, celle-ci lui fait cette réponse :

« Quatre jours se seront bien vite plongés dans les nuits ; quatre nuits auront bien vite épuisé le temps en rêve... »

Et c'est dans leur sommeil que Puck, sur ordre d'Obéron, roi des fées, touchera leurs paupières d'un suc transformant leurs désirs amoureux au milieu des bois. Ainsi, la fiction du théâtre éclipse-t-elle nos désirs par d'autres visions somnambuliques que nous n'attendions pas et qui parfois peuvent bouleverser nos cœurs. C'est d'ailleurs dans la ténébreuse forêt, inquiétante par nature à cette époque, lieu de la chasse et des sortilèges que l'auteur a placé son jeu de métamorphoses. Hermia poursuivie par Démétrius alors que par erreur son amant Lysandre a été métamorphosé par Puck constate les effets :

« Le soleil n'est pas plus fidèle au jour que lui à moi. Se serait-il dérobé ainsi à Hermia endormie ? Je croirais plutôt que cette terre peut être percée de part en part, et que la lune, en traversant le centre peut aller aux antipodes éclipser le soleil en plein midi. Il est impossible que tu ne l'ais pas tué. Cet air sinistre et spectral est celui d'un assassin ».

Plus loin :

« La nuit noire qui suspend les fonctions de l'œil...

Tout est transformations , méprise (avouée par Puck au roi des ombres, Obéron)

¹ Sékou Ogobara Dolo, op. cit., p. 35-36.

Toi, gentil Puck, enlève ce crâne emprunté de la tête de ce rustre Athénien, afin que s'éveillant avec les autres, il s'en retourne comme eux à Athènes, ne se rappelant les accidents de cette nuit que comme les tribulations d'un mauvais rêve.

...

(À Tatiana, reine des fées)

Allons ma reine, dans un grave silence

Courons après l'ombre de la nuit,

Nous pouvons faire le tour du globe

Plus vite que la lune errante ».

Dans *Le conte d'hiver*, la relation au sommeil et songes est plus subtile. Il n'en est pas question explicitement, mais les actions semblent se dérouler sur deux plans à caractère totalement onirique : d'un côté en Sicile, le roi Léontes qui s'est mis en tête que sa femme le trompait simplement parce que son ami Polixènes et son épouse se serraient trop la main : « Trop chaud. Trop chaud. Ils poussent l'amitié trop loin ; autant se mélanger le sang. J'en ai mal à mon cœur, mon cœur danse, et ce n'est pas de joie, non, pas de joie¹... », de l'autre un pays de Bohème évanescant : « Une campagne déserte au bord de la mer. », c'est tout dire, tout cela à des lieues de la Sicile, double d'un royaume, par un double de roi, configuration pour le moins gémellaire, tel son feuillet double de soi-même, ami d'enfance tout à coup soupçonné de flirt avec son épouse. Envers et endroit. Couple d'amis, couple homme et femme. Les deux côtés de la membrane avec entre les deux, le processus du pore-rêve : un travail de circulation mise en route par le dramaturge. Shakespeare dresse là tout un cauchemar hallucinant d'actions cruelles, passionnelles, irréfléchies, mais tout bien pesé, inférieures à ce que des milliers d'hommes pouvaient vivre et vivent à ce jour comme, *mutatis mutandis*, ce jeune adolescent tchadien de 14 ans pris dans une rafle en mosquée, donné² comme dangereux terroriste au Pakistan où il se formait en informatique, interrogé, torturé, jeté en Afghanistan puis à Guantanamo où il survit en isolement maximal jusqu'à ce jour³. Shakespeare ne prétend nullement raconter l'horreur de l'horreur dont il a essayée la théâtralité dans sa première œuvre *Titus Andronicus* ni même de condamner le mal mais comme le fait remarquer J.F.Billeter à propos des fables de Tchouang-Tseu, il s'agit

¹ W.Shakespeare, *Le conte d'hiver*, traduction de B.M.Koltès, p.14, Édition de Minuit, 1988.

² Donné pour...5000 dollars.

³ Le Monde 2, n° 92, 2005. Mohammed El Gharani a désormais 18 ans.

pour ces esprits perspicaces « d'en saisir les ressorts¹ », voire d'évoquer comme le fait d'une certaine façon le rêve quand il brode à partir d'éléments épars de la réalité vécue par un sujet. On voit bien qu'en nombre de pièces, il s'attache à mettre en place les mécanismes de la méprise, du doute et de l'emballlement irréversible de l'aveuglement qui y conduisent. On rencontrera ce processus dans *Macbeth*, *Othello*, *King Lear*. Un motif aussi sérieux, palpable qu'un rêve, un détail futile ou d'une grande fragilité juridique met en route une mécanique démesurée, impitoyable. Nous assistons horrifiés et distants, en raison du temps et de la fiction, au dérapage de la raison, à l'absolue fragilité de son statut, au grotesque effrayant d'actions, qui à vrai dire n'ont guère varié. Nous sommes comme le Temps, qui à l'acte IV s'annonce « Laissez-moi passer, tel que je suis, le même, plus ancien que l'ordre ancien ou que celui d'aujourd'hui... » telle la voix de Shokourov en ses films : toujours un narrateur accompagne impuissant des actions qui l'étreignent. Y circulent implacablement des images ombreuses sans début ni fin comme dans *Povinnost* (*Confession d'un capitaine*, 1995, tirée d'une nouvelle de Tchekov), *Une vie humble* (1997) ou *L'arche russe* (2002). Nous circulons en la fluidité et liquidité des songes gais ou cauchemardesques entre des lieux très éloignés, des temps révolus, des actions que le recul ainsi opéré nous rend stupéfiantes. N'était-ce pas le procédé autant que la finalité du stratagème de la petite comédie imaginée par Shakespeare pour son héros, Hamlet, à sa mère, son oncle, criminel l'un comme l'autre ?

Cet endormissement du régime de rêves pratiqué par nos modernes ou très anciens dramaturges, n'est qu'une hypnose qui ne vise qu'à nous endormir dans une quasi indistinction pour atteindre les vues d'ordinaire invisibles sur les conséquences ou inconséquences de notre agitation. Comment un dramaturge voyageant pour ainsi dire dans le temps ne frémirait-il pas en voyant cette minuscule et si récente espèce vivre comme elle le fait sur cette incroyable planète qui tourne dans le silence au milieu de forces gigantesques, dévastatrices : explosions, naissances des étoiles, collisions de galaxies ?

Revenons au *Conte d'hiver* ; Paulina après avoir combattu ardemment les folies criminelles de Léontes, l'amène à la chapelle funéraire de la reine, morte dit-on de chagrin :

« Vivante, elle n'avait pas son pareil. Morte, son image dépasse tout ce qu'aucune main humaine a jamais fait. ... Préparez-vous à voir la vie imitée avec

¹ J.F.Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p. 96, Éditions ALLIA, 2004.

autant de naturel que le sommeil imite la mort. (Paulina tire le rideau et découvre Hermione en statue.) J'aime votre silence, marque de votre étonnement ».

Et pour cause, puisque Hermione est vivante mais par stratagème joue le sommeil de la statue, sommeil qui joue à la mort, métaphore même du théâtre que nous tend Shakespeare.

Régime du rêve

Rêve éveillé, l'abondance qui vient en paressant¹.

Henri Michaux

Prenons un temps d'arrêt sur ces paradoxes entremêlés. Shakespeare introduit dans sa machinerie des songes, une série de lieux de rêves qui ne se ressemblent pourtant pas. Lieux imaginaires avons-nous donc dit, et rêves-cauchemars nés des impulsions destructrices des hommes. À cela Shakespeare ajoute la figure de la semblance de mort, véritable masque pour désiler le cœur de Léontes. On pourrait dans un premier temps se dire que si le théâtre, côté face de la membrane de la pièce joue la vie, il faut côté pile, trouver des songes qui jouent à la mort pour que nous retournions prestement la pièce de la vie selon la loi physique bien connue selon laquelle rien ne se perd, rien ne se crée, mais tout se métamorphose. On comprendra que l'une fait aimer l'autre ou la retrouver, comme Léontes retrouve Hermione ; mais c'est plus finement dire qu'une pièce et nous-mêmes public, devons accepter de plonger la vie dans un peu de sommeil, approcher dangereusement les régions de la mort sans jamais s'y arrêter, suspendant l'acte de vie auquel nous participions, par un détachement, une absence qu'opère la scène, l'acteur en lui-même, tel une apnée pour vivre intensément, comprendre ce qu'est vivre, mieux : fonder la vie. Le Butô parlera plus explicitement de ce côtoiement de la mort, de cette descente en soi qui à tout instant lutte entre la perte d'énergie, l'obsolescence et l'inertie qui fige, finirait par figer. Ôno² avait cette particularité de s'installer, flotter dans un jeu entre la vie et la mort d'où Hijikata le sortait en le tirant par la manche³. Il disait lui-même qu'il n'y avait pas de chorégraphie qui ne parle pas de la mort⁴. Odette Aslan précise que cette convocation des morts par Ôno avec qui il conversait littéralement ou qu'il faisait revivre comme Antonia Mercé en cette Argentina, « la mort de ces être chers

¹ Henri Michaux, *Façons d'endormi, Façons d'éveillé*, p. 198, in *Les rêves vigiles*, Gallimard, 1969.

² Ôno, danseur de Butô, né en 1906, dansait encore à l'âge de 90 ans. Il travailla avec Hijikata, le fondateur du Butô. Voir p.70 et suivantes du dossier d'Odette Aslan dans l'ouvrage du CNRS consacré au Butô, voir infra.

³ Odette Aslan, *Du Butô masculin au féminin*, in *BUTÔ*, p.80, CNRS, 2002

⁴ *Ibidem*.

n'est pas une douleur inéluctable et tragique qui nous accable, elle a en Orient quelque chose de plus naturel, en conformité avec la marche de l'univers... nulle obsession macabre, il est entré dans le mouvement cyclique des choses où la mort débouche sur de nouvelles naissances, où tout ce qui naît est promis à la mort » qui nourrit d'autres vies, ajouterais-je¹ : « De la scène, je vois autant de morts que de spectateurs. Et ce sont ces images qui m'aident à danser. Si la vie existe, c'est parce que la mort est vivante ; si la mort est présente, c'est parce que la vie est là » dixit Ôno.

Digression. Nous nous déplaçons sous le règne de Catherine II, à l'Hermitage, dans le film *L'Arche* de Sokourov dont nous entendons la voix off. Sokourov d'emblée nous présente un passé qui se donne comme un passé : commentateur invisible accompagnant un ambassadeur Français avec qui il converse, mélange des époques : ils croisent des visiteurs contemporains. Sokourov ne fait pas revivre le passé dans une opération nostalgique pour l'ancienne Russie, il nous fait vivre en songe la compagnie d'être-ombres : la voix off dont on ne verra jamais le visage et l'ambassadeur errant dans le musée. S'adressant à l'ambassadeur Français, parti, excédé, nous l'entendons conclure : « Étranger, dommage que tu ne sois resté jusqu'au bout, tu aurais tout compris, nous sommes comme l'océan (que l'on voit par une anfractuosité) condamné à vivre ». Cette remarque énigmatique pourrait donner à penser soit que la vie bouillonnante d'autrefois n'est déjà plus la vie mais un rêve fut-il représenté comme ces tableaux de l'Hermitage où ils s'attardèrent au milieu de marins qui en montrent la continuité, l'incessante continuité soit que sa représentation peut en son artificialité même, son masque de mort (théâtre ou support filmique) présenter une vie à nous donner vraiment une envie de sur-vivre : « La surmarionnette », c'est l'acteur qui, en acquérant certaines qualités de la marionnette, s'est libéré de ses servitudes. Elle « ne rivalisera pas avec la vie, mais elle ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort²... ». L'art tire la vie de la mort. L'énergie vitale tire sa vitalité, sur scène, de l'énergie basse, celle qui revêt l'immobilité fascinante du face à face avec la mort. Ne dit-on pas d'un héros qu'il regarde la mort en face ? Et n'est-ce donc pas ce que fait l'acteur masqué : ce corps plus que vivant grâce à une figure de mort ? Dans les rites de passage Maenge en

¹ *Ibidem.*

² Denis Bablet, *Gordon Craig*, p. 137, *L'Arche*, 1962.

Nouvelle Bretagne, Michel Panoff¹ nous rapporte qu'au milieu des cérémonies complexes, et des violentes souffrances qui y sont infligées avec le percement du septum (couper le prépuce du jeune novice) et des joues, ces souffrances sont telles que l'on décide d'expulser son âme interne, le *kanu*, la substance attachée aux substances humaines internes (*agau mirana*), durant une journée. « Pour expulser l'âme interne d'un homme sans lui nuire dangereusement [il faut que l'âme revienne, sinon le novice meurt] il faut prendre des précautions... Le moyen le plus sûr est d'amener symboliquement le corps vivant à un état aussi proche que possible de l'état cadavérique (*lavusa*)... Or s'il est possible de créer cette situation artificiellement et si une partie du *kanu e pe* peut être extraite avant d'infliger la blessure rituelle, il s'ensuivra que le traumatisme physique sera moins violent et que le novice souffrira moins. Tel est exactement le but du traitement magique effectué à ce stade et les rares informateurs auxquels il est arrivé d'être hospitalisés le comparent d'ailleurs à l'anesthésie moderne. » La fin du rituel de passage s'opère avec l'arrivée des masques symbolisant les ancêtres morts en visite collective chez les vivants et un festin. On peut donc observer ici, un rite de passage, comme peut l'être le théâtre d'une certaine façon, où l'on « suspend la vie », simulant la mort (l'état cadavérique) tel un endormissement des fonctions vitales, pour entrer dans un état supérieur de vie.

Il peut paraître pour le moins paradoxal d'aborder l'énergie de l'acteur sous l'angle de l'imitation de la mort. Ne pourrait-on pas dire que le théâtre pratique deux niveaux d'énergie : *l'orgie haute* et *l'orgie basse*² s'entremêlant comme une membrane, inextricablement liée, l'une portant l'autre ? Grotowski dans sa leçon du 6 octobre 1997 au Collège de France³, parle d'*énergie vitale*, énergie joyeuse de la jeunesse, et d'énergie subtile qui reste et s'approfondit quand bien même l'énergie vitale faiblirait fortement à la vieillesse comme pour Decroux. Or Decroux, vieux joue. Ôno à 93 ans, joue, admirablement. Quelle forme d'énergie utilisent-ils donc ? Soyons clairs, la fête théâtrale, souvent nommée ainsi, paraît bien comme une orgie haute, un surcroît d'énergie, une quasi-transe, une ivresse collective. Soit, mais n'est-elle pas avant tout suspension de la vie, vie factice, masque et donc beauté de mort ? Sommeils, songes, rêves qui sont des suspensions d'actions, seraient des manifestations de cette énergie (orgie) basse, quitte à produire en son sein, des imitations, des manifestations d'énergie vitale, énergie haute.

¹ Michel Panoff, *L'âme double chez les Maenge*, p. 41 et 51-54, in Maurice Godelier, Michel Panoff, *La production du corps*, Éditions des archives contemporaines, 1998, Amsterdam.

² Allusion aux propos de Sloterdijk, mentionnés dans notre chapitre sur Nietzsche.

³ Jerzy Grotowski, *La « Lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, Tome 1, 6 octobre 1997, Collège de France. K7.

L'acteur ferait de même. Son art, contrairement à ce qu'on pourrait penser ne repose pas sur l'éphémère énergie vitale, mais sur une maîtrise d'énergie (orgie) basse qui **fonde** totalement les manifestations d'énergie haute qu'il aurait à produire. Pour sa part, Peter Sloterdijk, sur un autre registre, critiquant la philosophie, doutant sérieusement d'elle-même¹, alors que « nous sommes en train de perdre le dénominateur commun de l'expérience de soi-même et de l'expérience du monde », et qu'elle se met à s'occuper « à rivaliser avec les réalismes devant lesquels elle s'était ridiculisée depuis les jours de la servante de Milet », « prétendant être plus sérieuse que la simple vie », et concluant que « la raison moderne se sait attachée au dos du tigre de la pratique » dont elle tente vaille que vaille dans les crises, d'assurer le management, estime que cette pratique comme « enfant légitime de la *ratio*, est en vérité le mythe central de la modernité », « mythe de l'actif ou de l'activisme ». N'en vient-il pas, au terme de sa réflexion, à fonder le « Soi-même actif » sur le « Soi-même passif » ?

« A cet endroit le Connais-toi toi-même classique rattrape la réflexion la plus moderne et il nous conduit, dans un mouvement quasiment néo-classique de la pensée, au point où l'on voit que même notre Soi-même actif qui produit et réfléchit est inséré dans un Soi-même passif dont aucune action ne saurait disposer. Toutes les subjectivités, toutes les compétences, tous les activismes et toutes les illusions d'acteur sont encore portées par cette maxime plus profonde, et aussi vrai qu'il soit, que notre être-actif appartient à notre « nature », il a au fond, la structure d'un se-laisser-faire² ».

Les sommeils diurnes des songeurs, musiciens, cinéastes, dramaturges, (etc) sont des passages par où nous circulons de vie à vie, de vie à mort et de mort à vie comme les vagues qui éclatent, se retirent pour revenir sans jamais s'arrêter. Il s'agit moins de jouir d'une nostalgie, à quoi on associe fréquemment le rêve, que de passer aussi aisément que les flots envahissant les rochers et ses anfractuosités à marée haute. Les songes de sommeil sont peut-être moins des antidotes ou analgésiques face aux épreuves de la vie que des artifices comme les fables hypnotiques de Tchouang-Tseu, dont le but est de nous faire circuler, nous installer dans une conscience circulante, un état songeur et sommeilleux vis à vis du régime d'actions par une suspension interrogative, critique voire méditative ou ludique sous le masque de l'idiotie. Ce processus de passes à bas

¹ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, p. 647 et suivantes. Citations pages, 651-652-653-654, Bourgois, 1983.

² *Ibidem.*, p. 654.

régime, trouant le vitalisme ou productivisme des hommes conquistadors, entrepreneurs, meneurs d'hommes en tout genre, à la façon d'échos feutrés, peut faire songer à la mort en raison de son ralenti, de son inaction pour tout dire, sinon totalement fictive, de sa pratique de figures de masque aux traits figés, de sa quasi immobilité, comme une apnée dans ses arrêts qui agacent les « réalistes », les hommes d'action. N'entend-on pas des Occidentaux avouer leur ennui profond durant les spectacles de nô ?

« Ce que l'on a rendu méprisable durant une ère entière, l'apparemment frivole [l'écume, qu'on peut comparer au rêve, au sommeil, au trou, au vide], ce qui n'existe qu'en allant vers son implosion, reconquerrait sa part dans la définition du réel. On le comprend alors : il faut reconnaître ce qui vole en suspension comme un élément fondateur d'une nature particulière : le creux doit être décrit de nouveau comme une entité emplie fonctionnant selon ses propres lois ; le fragile doit être pensé comme le lieu et le mode de ce qui est le plus réel¹ ».

Retenir l'élan vital, après l'avoir suscité, le contenir, le refroidir, le retourner à l'intérieur, jusqu'à en perdre le souffle, l'affiner en un filet si subtil qu'il semble ne tenir qu'à un fil, pour, dans ce face à face, se tenir en véritable funambule dans le processus même de l'origine de la vie face au phénomène de la disparition soit de l'apparition comme disparition de la distinction, n'est-ce pas défier l'action, douter des actes collectifs (décisions, lois, mesures législatives) ? Est-ce que cette phase d'énergie basse aurait quelque chose à voir avec y compris la structure des trances contrôlées des rituels qu'observait et questionnait Grotowski à l'intérieur de la structure sonore des chants vibratoires² des Caraïbes ou d'Haïti ? Il faudrait interroger les trances et le rituel dans lequel elles se donnent. Peut-on considérer le rituel comme un endiguement apollinien de l'indistinction orgiaque qui caractérise le régime d'énergie basse ? Endiguement et maîtrise de l'humain-collectif dans un tressage immunisant évitant autant les débordements (qui peuvent être des disparitions), les fusions, que pérennisant ces canaux de très haute circulation ? On ne saurait en effet accéder et descendre cette échelle de jacob³ comme le suggère Grotowski, sans la plus grande rigueur, le plus grand soucis du détail, loin de toute excitation, de toute gesticulation, de tout *vitalisme* ajouterai-je, plutôt que le mot d'hystérie. Le vieux magicien Shakespeare comme le Kantor en musique⁴, ont tous deux maintenu au cours de leurs œuvres comme de leur

¹ Peter Sloterdijk, *Ecumes*, op.cit., p. 34.

² Marc Fumaroli, *Grotowski ou le passeur de frontières*, in Alternatives Théâtrales, 70-71, Décembre 2001.

³ Thomas Richards, op.cit., p. 189.

⁴ J.S.Bach.

vie, une combustion lente et froide, orgie contrôlée à la façon des centrales nucléaires avec leur piscine où viennent plonger les barres d'uranium pour éviter tout emballement¹ mortel et en capter durablement l'énergie. Mais à quelle sorte de combustion, avons-nous à faire, sinon une combustion de *passage*, de porosité ?

Léontes, responsable politique entre tous, homme d'action par conséquent, est une figure d'énergie sans contrôle, sans capacité de retour sur soi. Shakespeare prend soin dans cette pièce du *Conte d'hiver* de différencier le rêve du créateur, la fiction, des rêveries chimériques des personnes emportées par leurs pulsions. Il oppose l'énergie destructrice d'un Léontes, (dont les responsabilités décuplent les effets), énergie prédatrice dans la mesure ou tel le rêve, sa jalousie lui fait voir l'invisible mais, dans un mécanisme d'enfermement, aucunement de face à face avec la réalité, enfermement et dérapage, engloutissement mortel, à l'énergie de passage du dramaturge figurée par Paulina, metteuse en rêve, maître des songes :

« Maudites, soient ces dangereuses lubies ! » dira Paulina à la cour de Léontes. « **Je viens lui apporter le sommeil.** Ce sont des types comme toi, qui rampent comme des ombres à ses pieds, qui soupirent à chacun de ses soupirs, les gens comme vous, oui, qui entretiennent son insomnie. Moi, je viens avec des mots, salutaires, honnêtes, et je vais vous le purger de ces humeurs qui le rendent insomniaque ! », « Regarde l'œuvre de ta tyrannie, de ta jalousie, de tes lubies trop idiotes pour des gamins, trop absurdes pour des gamines de neuf ans... »

La fiction, donc le mensonge théâtral est cette parole de Paulina qui réintroduit le sommeil qui seul fait les songes. Mentir-vrai du théâtre où le corps de l'acteur flotte, « endormi », anesthésié, voltige comme l'épée d'un samouraï, pinceau d'un de ces maîtres de calligraphie chinoise, sans jamais tuer puisqu'à la fin sa maîtrise devient son lâcher, une envolée dans l'épaisseur opaque de l'invisible calligraphié pour nos yeux, un instant tous et « tout [rassemblés] sous les cieux² » ».

Paulina sera la metteuse en scène d'une supercherie qui délivrera Léontes du travail mortel de la jalousie grâce à l'imitation d'une Hermione morte. Le masque de mort d'Hermione, figure du masque de mort des drames de théâtre, délivre du travail de mort chez les humains : catharsis. L'énergie vitale s'arme de rêves qui prennent ici la forme de semblance de mort selon la vision craigienne. La fable délivre et délie des pulsions

¹ Par opposition à ces artistes dont on dit qu'ils se sont consumés comme Hijikata par exemple ou ces autres qui se sont suicidés : Lenz, Kleist, Zimmerman, Fassbinder, Tristan Egolf, etc.

² François Bugaud, *Notes de cours, Les Ombres*, 2003. Tous rassemblés sous les cieux est tiré de Tchouang-Tseu, cité par J.F. Billeter.

engloutissantes de l'indistinction ou distinction. (On songera au délire immunitaire, sécuritaire, délire des compétitions etc). Mieux elle fait passage pour Léontes comme pour les spectateurs.

Shakespeare entrecroise dans une physique des échanges les variations mort-vie, mort-songe-vie ; il sait qu'organiser de telles passes, de cycles en cycles ayant rejeté tous les charmes, laisse l'homme nu. Il en coûte d'être défait et de ne, finalement, rien savoir. Quand d'autres investissent pour échanger, il en coûte quelque argent, mais plus d'argent est en principe au bout du cycle. Investir dans les rêves (diurnes) rapportent peu d'argent : il en coûte surtout de la chair soustraite, quelques livres de chaire comme toute combustion, fut-elle basse comme les songes et peut-être précisément parce qu'elle est basse, ne meurent-elles pas au fil des ans ? Au terme du cycle réalité-rêve de théâtre-réalité, la réalité est augmentée par rapport à celle du départ, elle s'est également « enrichie »- terme assez inexacte, car elle se serait plutôt feuilletée, trouée-.

Shakespeare construit son *Marchand de Venise*¹ autour de trois formes d'échange : échange marchand, échange érotico-amoureux, échange du rêve dramaturgique. Ce dernier est construit comme un rituel et un sacrifice dramatique puisqu'Antonio ayant perdu ses navires dans un naufrage doit rembourser le créancier Shylock par la soustraction d'une livre de sa chaire. Réfléchissons : si ses navires étaient rentrés au port, l'opération capitaliste se concluait heureusement : argent, marchandises, argent. L'accident transforme ce cycle en fumée, soit en rêve. La monnaie du rêve s'appelle : *monnaie de singe*. Une telle trouée du cycle a un prix. Cela se paie à Venise par les Plombs, prison sinistre où la chair dépérit. Ironie de Shakespeare : Antonio devient un Prospero, un illusionniste, malgré lui. L'échange marchand d'Antonio est tombé dans l'échange fictif : autre catégorie. D'une façon générale, surtout à l'époque de Shakespeare, le théâtre, lieu des fictions par excellence, même s'ils sont de nature bien différentes, ne représente pas une affaire au sens capitaliste du terme. Le cycle au théâtre se termine surtout par une bonne sueur, une perte de chair, un risque pour sa chair. La fable de la livre de chair si elle est ironique vis à vis de la classe politique et marchande de Venise, classe très catholique, n'en est pas moins doublée d'une réflexion sur l'échange de la fiction... Cette combustion d'énergie basse qui implique sommeil et rêves de la vigile installe le corps dans un entrelacement long de va-et vient entre vie et mort non seulement par une soustraction de vie comme pour l'énergie vitale (voir là-

¹ La version vue, fut de Luca Ronconi en 1987 à l'Odéon : des panneaux glissants dérivait le rêve, rythmaient les échanges d'ombres et de lumière, images de salle où nous étions, salle obscure et images fictives.

dessus l'énergie produite par l'ATP au niveau de la membrane qui est soustraite pour sa production¹) mais dans un côtoisement des eaux profondes, un engloutissement contrôlé dans le face à face avec la mort, un regard originaire qui est un « savoir-vrai, un faire-vrai », où le *performer*, ralentissant le souffle, semble plonger et « risquer » sa vie. Une telle plongée semble devoir requérir comme un plongeur en apnée, un ensemble de procédures soit une formalisation précise. Il n'y aurait donc pas de vie scénique sans une structure d'échange aussi précise qu'un rituel et qui peut-être en réclame la forme moins par tradition que par enjeu. Nul ne saurait s'aventurer en de telles profondeurs sans maîtrise des paliers, entraînement, précision gestuelle, maîtrise des mouvements, de la respiration, du rythme et des enchaînements. Descendre en soi-même n'est pas à la portée du premier venu ; la maîtrise de l'énergie basse a ses lois, ses principes actifs comme Venise a les siennes. Il n'est pas innocent de la part de Shakespeare d'avoir placé comme docteur *deus ex machina*, Portia, celle qui s'offrait à l'amant au terme d'un jeu. La fiction, même cruelle reste un jeu, rien qu'un jeu. Du moins nous voilà avertis ; les rêveries coûtent, les rêves diurnes des poètes aussi : il en coûte de rêver à ce niveau, il en coûte de fabuler sur des réalités amères : le créancier, maître des échanges, paie au prix fort la fin du cycle, simplement parce qu'il est...juif. Ce sera, entre autre avanie, l'exil, de nouveau l'exil. « C'est lui, à qui on a retranché une livre de chair, toujours vive... lui qu'on (les très chrétiens maîtres de Venise²) a condamné à l'usure, c'est-à-dire à l'absence de pouvoir créateur » nous dit Jean Gilibert dans le programme de 1987. Vision lucide sur la justice qui n'est jamais que la justice des propriétaires, et vision non moins lucide sur notre rapport à l'altérité, vision tristement prophétique. Les uns abîment, volent, prennent la vie, les autres la donnent et parfois la perdent peu ou prou en ce faisant³. Molière, Jarry, Antoine, Vilar en France, bien d'autres sous diverses dictatures en surent quelque chose. Quant à la rigueur que demande l'énergie basse, qu'on se souvienne des spectacles de Nô, Kabuki, Coréens, reçus en Europe et en occident de T.Kantor, Robert Wilson, Tanguy, Castellucci, Sellars, C.Regy entre autres. La précision, le calme y est extrême, le travail codifié, mêlant anciens et nouveaux codes. Même les spectacles les plus transgressifs comme ceux du Wooster Group et ceux de Casden Manson, jeune New Yorkais avec une large place à la vidéo sont dans leur

¹ Il n'y a pas de vie sans mort, certes et les enfants toujours si beaux de par le monde grandissent parce qu'ils puisent et épuisent les parents qui se rabougrissent au fur et à mesure qu'ils se développent, d'une certaine façon- Ce n'est pas une remarque scientifique-

² Addenda de l'auteur.

³ On songera à Neruda au Chili, à Iannis Ristos en Grèce, à Nazim Hikmet, en Turquie.

complexité d'une virtuosité et d'une précision diabolique. La relation rituelle du théâtre¹ qui n'est pas que de la précision dans le choix des lieux, des gestes, des associations et connexions s'énoncerait surtout en des processus générant des rythmes, des gestes efficaces, des métamorphoses très contrôlées des corps des acteurs, processus d'échange, de passes dûment réglées. Quand un échange horizontal s'effectue entre scène et salle du public, un autre vertical entraîne l'acteur entre cavité souterraine et cavité du grill, mais aussi échange périphérique avec les partenaires et décors, lumières. Henri Michaux parle *d'Art de la rêverie* comme *le premier de tous*². Les spectacles se vivent comme des expériences de passes. Nous *éprouvons* le rêve théâtral, pour reprendre la terminologie de Stanislavski. Philippe Descola évoque à propos du totémisme³, et particulièrement en Australie ce que l'on nomme le Rêve⁴ qui n'est pas du tout une pièce de théâtre mais un mythe cosmogonique. « Le Rêve évoque en première approximation tout ce qui se rapporte au temps de la mise en forme du monde telle qu'elle est relatée dans les récits rituels accompagnant des cérémonies totémiques... On y rapporte que des êtres originaires surgirent jadis des profondeurs de la terre en des sites précisément identifiés, certains d'entre eux se lançant dans des pérégrinations émaillées de péripéties dont les trajets et les haltes sont toujours lisibles dans la matérialité de l'environnement sous forme de roches, de points d'eau, de bosquets ou de gisement d'ocre. Ces êtres disparurent aussi soudainement qu'ils étaient apparus ». On y apprend que « le Rêve n'est ni un passé remémoré, ni un présent rétroactif, mais une expression de l'éternité avérée dans l'espace, un cadre invisible du cosmos garantissant la pérennité de ses subdivisions ontologiques... Quant aux êtres du Rêve » ce ne sont pas non plus des héros ou des ancêtres. Le rêve théâtral s'il n'a pas trait aux mythes originaires, n'apparaît-il pas comme chaque fois un surgissement, une nouvelle naissance, un resurgissement des eaux primordiales toujours menacées de se tarir ? Ne s'organiserait-il pas cependant comme un cadre précis en son ordonnance matérielle autant que gestuelle, structurelle où ré-advient la vie comme un nouveau début de vie, une nouvelle activation des sources vitales symboliques se donnant à lire en ce lieu singulier, en une langue singulière et des gestes singuliers, des êtres singuliers qui ne sont que des Figures

¹ Claude Lévi-Strauss, dans *Le totémisme aujourd'hui*, p. 90 rappelle qu'on admet que « par « relation rituelle », soit désigné un ensemble d'attitudes et de conduites obligatoires », Puf, 1962.

² H. Michaux, op.cit., p. 200-202.

³ Philippe Descola, op.cit., p. 206-208.

⁴ Lire à ce propos de Barbara Glowczewski, *Rêves en colère*, Terre Humaine, Plon, 2004, qui analyse de façon très complète le rapport des Aborigènes d'Australie au Rêve. Nous y reviendrons à propos de la section, *infra*, *Entrer en rêve*.

transitoires, tout cela selon une structure de songe avec ce que cela comporte de préparation, surgissement et de disparition, d'irréalité et d'insaisissable, de fluide et incontrôlable, hors volonté, proche du sommeil, voire de la mort ? Henri Michaux évoque à ce propos d'« Art où l'on ne songe pas à être constructeur mais renverseur... pour revenir au départ qui permettra un nouveau départ¹ ». L'insaisissable de la cosmogonie Aborigène l'a fait apparenter à la forme du rêve pour les ethnologues. Le fait est que cette forme a quelque chose à voir avec nos rêves de théâtre, toute proportion gardée. Elle interroge en tout cas notre forme de rêves éveillés, son processus que nous tenterons de comprendre dans notre section *Entrer en rêve*.

Des trous à la plénitude du vide

Et toujours plus bas chercher dans la citerne du corps².

Henri Michaux

a/ Trous, pores

Poursuivons notre investigation, notre creusement. Les songes shakespeariens en leur semblance de sommeil apparaissent comme la face cachée de la mort qui fait passer à la vie : trous, vides opérés par où nous circulons de la salle au plateau, du plateau au songe, du songe à nos vies. L'Église a finalement raison, les dramaturges et les acteurs sont infâmes, ce ne sont que des trous. A nous battre les sang, giclant, bouillonnant, ils finissent au trou ! Qu'ils y restent !

N'écoutez pas les puits...ils sont traîtres. Ils te font faire les rêves qu'ils veulent

dixit Pigafetta, le croque-mort de *Voce della luna* de Federico Fellini, maître es trous comme on peut le voir dans cette transcription que j'ai pu faire de son film³. Même préoccupation des trous chez Salvini, l'idiot (joué par Begnini) au cimetière où il rencontre un ancien professeur de musique :

Il doit bien exister dans le monde un trou qui donne de l'autre côté. (Il passe la tête par un trou au-dessus de lui- Orage, il pleut. Éclairs, arbre agité. Vision de Dieu en fiacre-)

Le professeur de musique, à qui sa femme vient apporter à manger :

-Certaines notes en triolet de double croche, sol, la, do, mi, cette combinaison au moyen-âge, on l'appelait *diabolus*... elle court du coccyx à la nuque... Il y a ce

¹ *Ibidem.*, p.202.

² Henri Michaux, *Coups d'arrêt*, in *Chemins cherchés, chemins perdus*, p.74, op.cit.

³ Il se peut qu'il y ait ici où là des erreurs, qu'on m'en excuse, j'ai tenté de reproduire aussi exactement que possible le sous-titrage de la K7 vidéo : collection cinéma, Fnac, Les Films de ma vie, 1990.

passage infernal qui devrait être interdit...c'est par ces intervalles, ces pauses qu'entrent les fantômes.

On ne saurait mieux dire. Salvini rencontre Nestor dans l'escalier qui lui fait visiter son appartement complètement vide quasi mort, hors une vieille machine à laver immobile, cadavre de machine que sa femme Marisa détestait en raison de son tambourinement durant leurs amours que le film évoque, (sa femme l'ayant quitté pour un boucher), Salvini fait cette remarque, alors qu'ils sont tous deux assis sur le toit de l'immeuble, sous la lune :

Que de puits, Nestor, de puits épars sur toute la terre !

Une autre fois Salvini fait la connaissance des frères Micheluzzi, dont l'un, Terzio, surgit d'un trou dans la terre en plein centre-ville :

Salvini : je peux jeter un coup d'œil ?

...

S : Je ne comprends pas un mot

T : C'est notre invention pour que le directeur ne comprenne pas. Nous avons toujours été en pension. C'était une forteresse, un couvent.

Il raconte que la moucharde (la lune) l'a mis en enfer, que c'est comme des boyaux qui traversent toute la ville, que ça se casse tout le temps et qu'il doit réparer...

Plus tard le même qui conduit en pleine nuit une moissonneuse-batteuse pour attraper la lune, écoute Salvini en plein champ avant de le prendre dans ses bras et de continuer sa chasse :

S : C'est comme la pièce vide de chez moi, à côté de la chambre à coucher. Rien que des pommes de terre et des nèfles. Tout a commencé dans cette pièce.

Il y avait un silence si... comme celui-ci. Dans ce silence éclate le vacarme d'oiseaux et de cloches... et j'entends des mots que je ne comprends pas, il n'y a que les syllabes,(?) « car » ou bien « en tout cas », « donc ».

Terzio : On ne doit plus se quitter, c'est le destin qui nous réunit.

Salvini : Cette fois ce sont les oiseaux qui m'ont averti. Ils ne voulaient plus se moquer de moi. Les cris des oiseaux, ce sont eux qui me préviennent. Ils avaient une frénésie différente... J'ai trouvé tout de suite le puits, mais quand je suis descendu, il y avait une clameur, un ouragan de sons qui m'embrumaient la tête. Je croyais être sur le point de comprendre. Tout deviendrait clair. Vivre enfin libres, libres dans le cœur. C'est quelque chose qui nous appartient. Peine et désolation. Tout est encore si loin ! Je ne vois qu'offenses, injustices. Où est Aldina ? On la

emmenée ? C'est ça la justice, le progrès ? Les choses doivent-elles continuer comme ça, sans jamais croire à une voix amie ?

Rien de stable. Peut-être veulent-ils nous aider. Mais ils ne savent pas à qui parler. Ils choisissent au hasard. Ils se trompent. Moi, je dois comprendre. Mais toutes ces abeilles dans ma tête, ce vacarme et l'écho infini de milliers de voix... Je dois arriver à comprendre. Je dois comprendre.

Terzio : Viens là petit frère. Toujours le même écervelé. Un jour je te raconterai. Il faut que je te quitte. Je travaille toute la nuit sur cette machine... pendant que tu parlais j'avais envie de pleurer. Promets-moi de ne plus te promener la nuit. (Terzio le prend dans ses bras, l'embrasse). Ciao !

Gonella, le préfet qui l'accompagnait la nuit :

Vous ne raisonnez pas, vous rêvassez.

S : Depuis combien de temps marchons-nous, il me semble que cette nuit, c'est toute ma vie.

La lune dialoguant avec Salvini :

Tu veux me parler des voix, hein ? Des courses vers les puits. C'est un don immense, une chance, Salvini.

S- Que veulent-ils de moi ? Ils se moquent de moi. Je ne comprends pas. Que disent-ils ?

La lune : Tant mieux, c'est une double chance. Tu ne dois pas comprendre ! Gare à celui qui comprend ! Que ferais-tu après ? Tu dois seulement écouter, entendre ces voix. Et espère qu'elles ne se lassent jamais de t'appeler.

Tu me fais oublier le plus important... publicita... (visage de femme dans la lune). Salvini se dirige vers le puits dans la nuit, la lune au loin, champ d'herbes

S- Mais s'il y avait un peu de silence, si on faisait tous un peu silence...on comprendrait peut-être quelque chose !

Il se penche, écoute. Noir.

...

Écho :

« Profonds sont les puits où l'on est aspiré ; profonds comme la mer¹. » Henri Michaux.

¹ Henri Michaux, *Chemins perdus, Chemins perdus*, p. 78, Gallimard, 1981.

Salvini est un être troué. Figure d'idiot dont on dit qu'ils ont la tête vide. Fellini est comme Terzio qui veut attraper la lune avec ces engins de cinéma. Il perfore, fait du vide, courre de film en film après la lune, la pourvoyeuse de songes, lui le metteur en songes. Les gens de théâtre depuis des siècles creusent des manières de bulles¹, des cavités de cavités dans la densité des cités romaines, renaissantes. Certains masques, les dzokwa, sont au dire de Lévi-Strauss, des masques noirs et concaves :

Au lieu de protubérants et écarquillés comme ceux des masques swaihwés, les yeux sont percés au fond d'orbites creuses ou mi-clos. En fait l'aspect concave ne se limite pas aux yeux : les joues aussi sont creuses, et d'autres parties du corps quand on représente Dzonokwa en pied. Un mythe kwakiutl met en scène un héros qui « vit dans un cours d'eau un rocher creusé de cuvettes [...] Il vit que les trous étaient les yeux d'une Dzonokwa [...] Il plongea dans l'eau, dans les yeux de Dzonokwa² ».

Pour revenir au cinéma, Isabelle Huppert dira à propos de l'évocation de « l'œil-bouche » de Pasolini, qu'effectivement « la caméra est un orifice. C'est un rond, un trou noir qui nous happe et qui vous entraîne pas forcément là où vous aviez prévu d'aller³ ». Tsai Ming-lang, auteur de *La saveur de la pastèque* et du film *The Hole*, déclare de son côté : « Nous avons tous un trou en nous, qui nous attire et nous fait peur en même temps. Le trou a un rapport immédiat avec le cinéma et l'érotisme, il évoque à la fois le regard et l'intériorité⁴ ». Tous interrogent des puits qu'ils creusent et qui parlent la langue des songes, une langue énigmatique. Un critique dans Libération parle d'« hypnose comme puissance, horizon et sensibilité » à propos de *Three Times* de Hou Hsiao hsien⁵, « Des couloirs s'ouvrent, le profil géologique se modifie. Un tremblement a eu lieu depuis notre place de spectateur halluciné, on a encore rien saisi. On a vu mais on comprendra plus tard, avec un temps de retard... À l'image, les plans perdurent, (le temps glisse, dira l'auteur plus haut) ils se lient dans une sorte de smog du sens qui les porte vers une magie inexplicable, tout cela au mépris des règles qui ont cru tenir l'action cinématographique pendant cent dix ans ». Ce sont des rêveurs, des « feuilletteurs », des parleurs de trous, des troueurs de langue, troueurs de vue pour entendre par en-dessous sans jamais chercher à tout comprendre, « voir à travers les

¹ Allusion aux bulles de Peter Sloterdijk.

² Lévi-Strauss, op.cit., p. 53.

³ Catherine Millet, interview de *Isabelle Huppert, modèle*, Art Press, n° 318, décembre, 2005.

⁴ Interview dans le Monde du mercredi 30 novembre 2005.

⁵ Libération du 16 novembre 2005.

yeux ». Shakespeare comme Fellini, Hou Hsiao hsien, Tsai Ming-liang et quantité d'autres lient rêves et trous, trous et passages, donc porosité active mais là aussi conditionnelle. Notre combustion basse viserait auteurs et acteurs, exigeant d'eux qu'ils tournent leur vitalité vécue traditionnellement chez nous comme centrifuge, explosive en force centripète invisible, de durée longue, se creusant pour se faire trou, puits, passages selon des processus préparatoires, respiratoires, rythmiques, variant certainement d'une culture à une autre ou groupe à un autre, selon les époques. Vassiliev parle de *transparence* de l'acteur :

« Qu'est-ce que la transparence ? Ce qui laisse passer. Si l'acteur doit devenir transparent, il doit se faire passeur. Que doit-il laisser passer ? Ce qui est à l'extérieur de lui. S'il n'utilise que lui-même, il va se contenter d' « émettre ». Or il doit faire passer. Donc il doit avoir la maîtrise de ce qui est à l'extérieur de l'acteur, à l'extérieur de l'homme, et son corps doit devenir transparent, - **laisser passer**¹ ».

La métaphore est élégante, enjolivant ce que notre trivial trou révèle de réalité crue ; nous nous refusons à la farder. Denis Guénoun dit « que « la foule se lie et se concentre autour de ce point vide où lui seront montrés des corps pleins troués par d'autres corps absents² ». Hijikata, fondateur de l'art Butô, évoquant Artaud, dans les années soixante, dira quant à lui qu'

« il a ouvert ce point extrême, déchiré cette ligne d'horizon, (apparence de vie³ ?) et il a risqué la pensée de la chair dans un nouveau procès. À ce moment-là, il a clairement observé que **le trou qui ronge** la pensée retrouvait son état original de chair, grotte de l'effroi⁴ ».

De son côté Tanaka Min qui se réclame de Hijikata⁵ tout en restant très indépendant, dira :

« Il faut continuer à regarder nos rêves, trouver des trous dans ces rêves. C'est là que la vibration commence⁶.... »

Et,

« Nous ne sommes pas des êtres aboutis et refermés, nous sommes criblés de trous. Ce sont ces trous qu'il faut continuer de regarder, comme autant de rêves, même à venir¹ ».

¹ Georges Banu, *Les cités du Théâtre d'art*, op. cit., p. 50.

² Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, p. 27, Les Cahiers de l'Égaré, 1996.

³ Note de l'auteur.

⁴ Myriam Sas, *De chair et de pensée* in BUTÔ(S), p. 47, CNRS, 2002.

⁵ Odette Aslan dans le même ouvrage du CNRS, p. 177 et suivantes dira qu'il s'autoproclame en 1983, fils spirituel de Hijikata.

⁶ Daniel Dobbels, « Juste à côté de son corps » in BUTÔ(S), op. cit., p. 193.

L'observation d'Hijikata nous est précieuse ; outre qu'il l' a beaucoup lu et qu'il s'est imprégné de l'œuvre d'Artaud, pierre fondatrice de sa rupture avec le Nô² ou toute autre tradition, elle nous montre avec la remarque de Tanaka derrière peut-être l'idée d'incomplétude de la pensée voulant se faire hors la chair dont Sloterdijk nous a entretenue dans *Le penseur sur scène*, une piste peut être fautive d'une pensée dont l'essence même serait de s'éloigner de l'acte en train de se faire ; éloignement inéluctable mais périlleux s'il prétend s'affranchir du corps de chair qui lui donne naissance et qui loin d'être un obstacle en constitue la grotte, son trou de chair et d'effroi, ce pore membranaire, pore actif impliquant la chose qui passe et les parois du pore, comme l'extérieur et l'intérieur ou l'envers et l'endroit d'un passage avec ce que cela comporte d'inconnaissable, mais aussi de tressages multiples pour le réaliser.

« Des golfes s'élargissent
J'assiste à la présentation du « penser »
Les flots de la nuit glissent en plein jour
Ouverture³ ».

Tanaka Min, qui revendique l'héritage d'Hijikata⁴ dit qu'

« au Japon, dans mon entourage, on dit souvent qu'il faut commencer juste à côté de son corps. Quand on dit : juste à côté, on a tendance à marquer une limite... ; ça, c'est un pouvoir. Il faut détruire l'habitude, le pouvoir qui nous constitue. Si tout le monde commence juste à côté de son corps, chacun à côté des autres, alors il y a un territoire commun... Ce sont les rêves que nous nous partageons et il faudra continuer comme ça inlassablement... Il faut continuer à regarder nos rêves, trouver des trous dans ces rêves. C'est là que la vibration commence⁵ ».

L'acteur devient alors ce trou de chair pour une communauté d'hommes, trou qui fait passer les nœuds de la vie de la cité, ses apories pour en trouver la distance nécessaire et le passage. Une pensée collective se fait dans la grotte de chair, dans l'image dansante et suspensive des chœurs comme des masques qu'anime la fable. Paraphrasant et

¹ *Ibidem.*, p. 195.

² Myriam Sas note « Hijikata condamne le moment d'effacement ou d'oubli, le moment où se perd le point de contact entre un acte et son refus, entre un être et ses actes. Le butô décrit cet effort pour se réapproprier le moment où la terreur, l'effroi sont encore à vif avant d'être recouverts- soit le moment où l'on peut encore entendre **le cri de la naissance d'un acte** (souligné par nous) ce cri venu du lieu paradoxal où se conjuguent l'acte et sa propre négation », p. 43, *ibidem*.

³ H. Michaux, *Chemins cherchés- Chemins perdus- Transgressions in Glissements*, p.134, Gallimard, 1981.

⁴ Odette Aslan, *Tanaka Min*, in *Butô(s)* CNRS, op. cit., p 177.

⁵ Daniele Dobbels, « *Juste à côté de son corps* », in *Butô(s)*, CNRS, op. cit., p. 193.

transposant Myriam Sas¹, nous pourrions dire que l'origine de la pensée est secrétée par son trou de chair par où elle se fait, se tresse, se spasme, « s'insurmonte ». Si parole de théâtre il y a, si pensée de théâtre il y a, ce n'est certainement pas flottant au-dessus de corps maladroits et lourds mais par ces trous de chair d'acteurs, dramaturges qui l'originent. Et si la conscience de notre corps vient à l'homme selon des chercheurs de l'université de Londres, dans ce phénomène de dédoublement des signaux envoyés² : « lorsque notre cerveau commande un mouvement, deux signaux sont envoyés : l'un vers les régions cérébrales qui contrôlent les parties du corps participant au mouvement, et l'autre (une copie du premier signal) vers les régions qui surveillent le mouvement³ », le rêve ne pourrait-il s'avérer être le sosie de ce dédoublement des signaux, tout à la fois simulation de mouvement, voire une copie de mouvements observés, une extrapolation, fut-elle fantastique, débridée et, en même temps, voire avant ou après, ce mouvement simulé qu'il soit virtuel ou réalisé sur scène par exemple, une quasi installation en cet état d'entre-deux, de suspension momentanée de l'action telle qu'un dramaturge l'opère ? De sorte que le rêve théâtral, comme l'action de l'acteur, devient copie de la copie de la copie... feuilletage en route. Le théâtre se fait activation diurne de cette surveillance : veille en état de semi-conscience, à la frontière de l'inconscience et de la conscience, simulant la copie d'actes qui n'ont pas lieux, actes simulés eux-mêmes. De ce point de vue Shakespeare en écrivant *Hamlet*, simule des actions où le héros incarne l'activation de cette fonction de contrôle par copie réflexive sur des actions ayant eu lieu comme le crime de son oncle, ou ayant lieu sous ses yeux, quand elles sont de son fait comme le crime de Polonius ou la soirée théâtrale... copie de la copie de la copie... Voyons cela de plus près.

La première scène comporte pas moins de neuf mentions de *night*, définie comme « heure morte ». C'est à cette heure morte que des gardes, des amis d'Hamlet, conversent sur les remparts, ce qui sépare un extérieur et un intérieur d'une cité ou château entre deux temporalités. À l'extérieur, fait rarement noté par les metteurs en

¹ *Ibidem.*, p. 43 : « En examinant de près ses écrits, on s'aperçoit que l'origine ne préexiste pas à l'acte mais qu'elle est par lui, secrétée, exprimée, créée. »

² Voir également là-dessus Alain Berthoz, ingénieur, psychologue et neurobiologiste, professeur au Collège de France, dans son ouvrage, *Le sens du mouvement*, p. 170 : « Une copie de la commande motrice est envoyée à des centres multiples pour participer aux divers mécanismes qui accompagnent la stabilisation du regard. Il s'agit bien d'une anticipation centrale » ; p.175 : « Je voudrais m'attarder quelques instants encore sur la signification profonde de ce concept de synergie. Si un neurone du cortex moteur contrôle une synergie motrice (par exemple pincer les doigts pour serrer une fraise), alors il peut être utilisé par le cerveau lors d'une simulation interne du mouvement. Supposons que je vous demande d'imaginer que vous pincez une fraise... Lire également l'ouvrage *La décision*, tous les deux chez Odile Jacob, 1997 pour le premier, 2003 pour le second.

³ Carl Zimmer, *La neurobiologie de soi*, in Pour la SCIENCE, janvier 2006.

scène, tout n'est que bruit de bottes : on coule des canons, on travaille nuit et jour avec une « hâte fiévreuse », exténuant les gens à préparer ce qui a tout l'air d'être une nouvelle guerre. Shakespeare fait de nouveau parler Hamlet sur cette guerre à l'acte IV reprécisant les enjeux du drame tressé, ce miroir tendu au public comme il se plaît à le dire ailleurs:

« Qui suis-je donc,
Moi qui ai un père tué, une mère souillée,
Pour exciter ma raison et mon sang,
Et qui laisse tout dormir, quand à ma honte je vois
La mort imminente de vingt mille soldats,
Qui pour une chimère, un hochet de la gloire,
Vont vers leur tombe comme vers un lit, qui se battent
pour un lopin
Où ils sont trop nombreux pour étaler leur litige,
Et qui n'est pas un tombeau assez large pour contenir
Et y cacher les morts ? Oh ! que dès cet instant,
Mes pensées soient de sang, ou ne soient que de néant¹ » !

A l'intérieur, autre guerre, intestinale cette fois : l'oncle du roi Hamlet s'est emparé du trône et de la reine en l'empoisonnant durant son sommeil. Hamlet, fils d'Hamlet, feu roi devant un faux roi, masquant une fausse mort naturelle en de fausses paroles mais un vrai crime et une vraie menace de guerre, les voilà donc comme des funambules sur une frontière, un axe médian périlleux ; c'est précisément sur cette zone frontière ou membranaire à une heure où les actes se dissolvent et se mélangent aux rêves, que Shakespeare fait apparaître face à des vivants la figure fantomatique d'un mort, le père d'Hamlet. Symétrie : mort-vie, ancêtre-jeune. La pièce démarre en cette position singulière, cette géographie des forces et des passions en un univers essentiellement nocturne. Nous pensons alors : le dramaturge n'est-il pas celui qui se tient à la frontière au régime de la nuit ? Hamlet sera le héros explorateur, expérimentateur et détonateur comme le héros de *Théorème* chez Pasolini quelques siècles plus tard au cinéma. Figure ou marionnette fluide construite pour servir de révélateur dans ce champ de forces qui agitent des humains comme Shakespeare pouvait l'observer de son vivant. On le verra, c'est un passeur que rien ne retient : ni guerre, ni amour, ni ruse du roi pour le faire tuer

¹ Hamlet, acte IV, sc. 5.

en Angleterre. Shakespeare invente une figure fluide qui glisse d'un plan à l'autre : on ne distingue nulle réelle intention de se marier, ni même de se venger. Shakespeare ne met pas en place une figure d'homme d'action mais une figure de contrôle examinant les actions enclenchées, projetant, voire simulant des actions pour en observer le résultat. Cet état de fluidité tient à sa vacuité. Shakespeare invente une *figure-trou* où tombent faux amis, oncle, mère, conseiller, mais trou par où passe pour ainsi dire le spectre qu'il voit et suit « Va, je te suis¹ », trou qui voit et perfore quiconque VEUT, s'arroge d'échanger à l'insu des autres une réalité contre une autre dans une sorte de putasserie que Marx mettra en évidence, citant Shakespeare, dans l'échange M-A-M, marchandise-argent-marchandise : plus exactement, valeur d'usage-argent-marchandise qu'on pourrait doubler d'un pouvoir-argent/crime-pouvoir provoquant la valse et la transformation de biens, personnes (la reine) en quasi marchandises. De ce point de vue *King Lear* offre un exemple probant avec ses deux filles, Régane et Goneril: en échange d'un message publicitaire vantant les mérites du père-produit qui ne demande rien d'autre - c'est dire la déchéance - le dit père et souverain offre le tiers promis du patrimoine. Les désirs, dans cette circulation de valeurs sans liens ni racines, ne sont-ils pas les maîtres du ballet d'où cette remarque d'Hamlet à ses amis :

« Vous, allez où vos affaires et vos désirs vous appellent,

Car tout homme a ses affaires et ses désirs, quels qu'ils soient²... »

Ils font valser une femelle ou un mâle des bras à d'autres, (on le voit avec Edmond dans *King Lear*) sans autre forme de procès ; le meurtrier aimerait bien qu'Hamlet fasse de même, échangeant un père, mort contre un oncle proclamé nouveau père et quasi égal en affection :

« Mais vous, Hamlet, mon neveu et mon fils... ».

Hamlet le passeur ne fait pas la passe. Cette *figure-arrêt* d'une circulation des forces selon la mécanique des désirs, *trou* où viennent chuter et se rompre ces transactions, Shakespeare l'érige ou la creuse sous le régime de la nuit, d'une heure quasi morte, en pleine frontière. Elle appartient au régime et domaine des songes qui habite la pièce et troue les lignes Maginot que les hommes aiment, parallèlement à leurs circulations désirantes et si possibles sans frein, s'inventer. Partout il est question de nuit, de

¹ Hamlet, acte 1, sc. 4.

² *Ibidem*.

sommeil, de visions, de voir ou ne pas voir¹. On ne peut que se souvenir des yeux d'Œdipe comme ceux de Gloucester crevés par Albany. Autant dire, on l'aura compris, nous doutons dans ces conditions de la pertinence de ces abîmes d'analyse sur la prétendue personnalité d'une Figure imaginée par Shakespeare, agitée, placée comme une marionnette avec les traits et toute la grâce des marionnettes, par où ces brillants analystes font la culbute. À contrario, nous comprenons parfaitement que les mécanismes des songes et des pulsions au niveau de l'œuvre elle-même, en sa globalité, offrent matière à analyses comme le ferait un Michel Foucault ou Félix Guattari. Grüber dit à ces acteurs pour *Bérénice* de Jean Racine, « Vous n'êtes pas des personnages, vous êtes porteurs de messages » et cette autre remarque : « Étrange équilibre entre l'écriture et le théâtre. Ce sont des personnages écrits qui ne peuvent être vécus² » et pour cause, ils sont la matérialisation de simulation d'actions et de leur contrôle avec sa cohorte de réflexions. Shakespeare construit donc une *figure-trou* à l'image du théâtre. Trou par où ça circule, ça passe, trou par où la conscience se fait, par où la prise de conscience, le retour sur soi de Socrate et des Stoïciens s'élaborent ; une distance entre soi et ses désirs, passions, envies. C'est le pore de la membrane du réalisme ambiant. L'expression peut choquer dans les deux cas mais elle dit au plus près la réalité du phénomène. Pas étonnant que l'auteur y ait associé le peuple dont le roi dira qu'il a pour Hamlet une forte sympathie³ tant l'auteur le dote d'une capacité d'empathie et capacité « de prêter des intentions et des pensées aux autres humains⁴ » que ce soit sa mère, Ophélie, ses

¹ Sommeil mentionné par le spectre lui-même « Ainsi, dans mon sommeil, par la main d'un frère... acte 1, sc, 5.
Polonius : « Pourquoi le jour est jour, la nuit la nuit, et le temps le temps,
Ne serait que gaspiller la nuit, le jour et le temps », acte II, sc, 2 ; Hamlet à Guldenstern et Rorencrantz : « Ô Dieu, je
pourrais être enfermé dans une coque de noix et m'y sentir roi d'un espace infini, n'était que j'ai de mauvais rêves.
Guldenstern : Les rêves sont ambition ; car la substance même de l'ambition n'est que l'ombre d'un rêve. Hamlet : Un
rêve n'est qu'une ombre. » ; Hamlet seul après avoir entendu les comédiens, acte II, sc, 2 : « N'est-il pas monstrueux que
ce comédien, là,
Dans une pure fiction, un rêve de passion,
Aie pu si bien plier son âme et sa pensée... » ; Hamlet dans le fameux monologue où il se demande s'il est plus noble de
combattre les coups ou de souffrir : « Mourir, dormir,
Rien de plus, et par un sommeil dire : nous mettons fin
Aux souffrances du cœur... c'est une dissolution ardemment désirable. Mourir, dormir,
Dormir, rêver peut-être, ah ! c'est là l'écueil,
Car dans le sommeil de la mort les rêves qui peuvent surgir,
Une fois dépouillée du chaos de cette vie,
Arrêtent notre élan. C'est la pensée
Qui donne au malheur une si longue vie. », acte III, sc, 1.

² Georges Banu, *Les répétitions*, op.cit., p. 441.

³ « L'autre motif

Pour lequel je n'ai pu rendre un compte public (du meurtre de Polonius)
Est le grand amour que lui porte le peuple,
Qui, trempant toutes ses fautes dans l'affection qu'il a pour lui... » acte IV, sc, 7.

⁴ Carl Zimmer, *La neurobiologie du soi*, article dans la revue, Pour la Science, n° de janvier 2006. L'auteur étudie comment la conscience de soi vient à l'homme, comment elle se construit dans le cerveau selon les travaux de chercheurs en cours.

amis, son oncle, Polonius, comédiens, etc. N'est-ce pas ce que fait un dramaturge quand il écrit ? Or cette capacité nommée « théorie de l'esprit » active les mêmes aires cérébrales que lorsque nous pensons à nous-mêmes. « Nous comprendre nous-mêmes et avoir *une théorie de l'esprit* (capacité de prêter des intentions et pensées à autrui) seraient étroitement liés, et les deux seraient nécessaires au bon fonctionnement de l'esprit humain¹ ». Shakespeare n'a donc pas construit la figure d'un adolescent maladif en proie à l'on ne sait quels complexes ou manque, mais bien celle d'une figure comme le fut celle de Richard III, (figure-matrice de ce bégaiement d'actions où même le corps du héros se trouve « bégaié »² d'un pied-bot ?). Shakespeare dessine la figure d'un processus de lucidité, de capacité à faire et provoquer retour sur soi-même, capacité de songes et de *théorie de l'esprit* en pleine crise du royaume, véritable double personnifié, animé du théâtre et d'un dramaturge de sa trempe ; mieux il dresse une machine de guerre théâtrale à perforer les exacerbations du « vouloir », du « pouvoir », de l'intentionnel selon la logique d'un Tchouang-Tseu³. À l'opposé des autres personnages, *il tresse son héros* avec une série de *topoi* comme la nuit, remparts, comédiens-théâtre, figure de l'idiotie, fantôme du père, ancêtre respecté de tous, là ou d'autres souhaitent faire table rase : intéressante ligature, tel un lignage reconnu, assumé, une capacité de mémoire, et enfin ne l'oublions pas, liens avec le peuple dont il est dit par son oncle, qu'il aime Hamlet. Ce qui nous intéresse ce sont ces *liaisons enracinantes* avec des forces et réalités invisibles ou tenues pour - sans visibilité⁴ - tout ce qu'énarques ou grands bourgeois, financiers, princes et baronnets en politique, immédiatement suivis d'hommes de classe moyenne, tremblant de peur d'y chuter, refusent de voir : banlieues, situations de pauvreté, surendettement, chômage, précarité des gens dits de peu qui pourtant fondent leur richesse, toute zone classée boueuse, malséante, triviale qu'un théâtre comme celui de B.Brecht rendra manifeste, or noir que le comédien, cet homme-puits, ramène des profondeurs comme le dramaturge avec ses figures ; Shakespeare associe *in fine* sa Figure à une troupe de théâtre dont elle se fait metteur en scène pour une représentation dont la fable mime, se fait le double simulé, échos orchestrés du crime lui-même qui devait rester au secret dans les ténèbres, à l'abri de toute information portée à

¹ *Ibidem.*, p. 87.

² Allusion évidemment au Richard III de Carmelo Bene et du texte de Gilles Deleuze dans *Superpositions*, Éditions de Minuit, 1979. Richard III aurait été écrit en 1593 et Hamlet en 1600, selon Louis Lecoq in *Shakespeare, œuvres complètes*, collection Bouquins chez Robert Laffont, 1986.

³ Voir J.F.Billeter la – dessus, op.cit.

⁴ On parle d'œuvres et d'auteurs sans visibilité

la connaissance de tout « citoyen ». Cette fable-rêve est une action organisée comme peut l'être toute pièce de théâtre. Shakespeare oppose, nous l'avons dit, deux nuits et deux sortes de rêves : d'un côté la nuit des actes criminels, des actes de pulsion, actes aveugles¹ qu'Hamlet nomme « corruption putride (qui) minera tout à l'intérieur d'une infection invisible² » qui se dérobent au regard mais procurent des cauchemars à ses auteurs :

Polonius-Il n'est que trop prouvé qu'avec le visage de la dévotion et de pieuses actions, nous enrobons de sucre le diable lui-même.

Le roi- Oh ! ce n'est que trop vrai.

Quel cinglant coup de fouet ce discours donne à ma conscience. La joue de la catin, embellie par l'art du plâtre, n'est pas plus laide sous le maquillage qui la flatte que ne l'est mon forfait sous le badigeon de mes mots. O lourd fardeau !³,

et,

« Oh ! mon crime est fétide. Il sent jusqu'au ciel... Oh ! pitoyable état ! Oh ! sein noir comme la mort ! Oh ! âme engluée, qui, luttant pour être libre, t'embourbes davantage !⁴ » (Le roi)

de l'autre, *les rêves fabriqués*, organisés des conteurs de fables, des poètes, qui offrent et montent une semblance de sommeil, de nuit, de mort, mais dont la particularité est d'être au contraire donnés comme en plein jour, au sus de tous, nuit particulière puisqu'elle donne des visions, **fait voir**, fait discerner, débusque - copies prédictives - ce qui devait être tenu à l'insu de tous :

(À Ophélie) « Observe mon oncle. Si son crime secret ne se débusque pas lui-même au cours d'un tirade, c'est un spectre damné que nous avons vu... Examine-le attentivement, moi je riverai mes yeux sur son visage, et après nous joindrons nos deux jugements pour apprécier son attitude⁵ ».

(À Gertrude) « Regardez-ici ce tableau, puis celui-ci, cette représentation imagée des deux frères...Avez-vous des yeux ? ... Oui avez-vous des yeux ?

¹ « Mais sûrement ces sens sont perclus... Et les sens ne furent jamais asservis au délire au point de ne plus préserver une part de discernement devant une telle différence » à l'acte III, sc 4. Et aussi « *Donnez-moi l'homme qui n'est pas l'esclave de la passion, et je le porterai au profond de mon cœur* », acte III, sc, 2. Perte donc du discernement, aveuglement des personnes se livrant à leurs pulsions. Précarité mentale des hauts personnages de l'État, dans presque toutes les pièces de W.Shakespeare.

² W.Shakespeare, *Hamlet*, acte III, sc 4.

³ *Ibidem.*, acte III, sc, 1

⁴ *Ibidem.*, acte III, sc, 3.

⁵ *Ibidem.*, acte III, sc, 2.

Gertrude : Ô Hamlet, ne parle plus ! tu tournes mes yeux vers l'intérieur de mon âme, et j'y vois des taches si noires et si imprégnées que leur teinture est indélébile¹ ».

Si nous suivons le raisonnement de J.F.Billeter, on peut dire que Shakespeare dessine là une *figure-médecin* qui accouche son public comme un psychiatre ou Erickson² son patient. Hamlet accouche de sa mère, puis de son oncle criminel à qui il fait tendre l'image de ses horreurs³ sous couvert de fiction, comme on montrait les camps aux nazis, au procès de Nuremberg avec des films tournés par les américains et il me semble par les allemands eux-mêmes. Le trou de l'opération théâtrale qui ne se fait qu'en régime de songes et de nuit des actions quotidiennes, bref en un certain état de faux sommeil, est un puits où, en se penchant, on entend comme chez Fellini, on s'y voit comme on y boit les eaux souterraines, les eaux dont nous savons par les Égyptiens et les Grecs qu'elles sont l'affleurement de l'océan primordial. Plus l'acteur descend au fond du puits comme un sceau et un sot, plus il remonte à la surface l'eau vivifiante originaire des couches invisibles. Cette descente et cette remontée avec le public au cœur de *l'originnaire*, ce qui origine ce que nous sommes et ce que nous faisons, ce que nous avons fait de notre vie ou de notre Terre, voyage au cœur de la conscience de soi, soi individuel et collectif, c'est l'Erickson de Billeter pratiquant l'hypnose : on donne à voir, on dresse une vision, mieux les dramaturges comme le médecin Erickson, organisent un état de songe en des cavités dont on a vu les flux, les vides et ils y font les idiots : « Je ne suis pas fou réellement, mais fou par ruse⁴ ». Accompagnons J.F Billeter :

Pour aider le patient à sombrer dans le grand calme où l'imagination opérante déploiera ses effets, le thérapeute se détend le premier. Il peut aller plus ou moins loin dans le relâchement. Erickson se laissait souvent aller à un abandon profond afin d'être sensible à tous les signes trahissant l'état d'esprit du patient, même aux moins perceptibles en apparence, et pour y réagir avec la sûreté d'un somnambule. Il se mettait lui-même en état d'hypnose.

Nous pouvons en faire l'expérience au cours d'une conversation... Parfois cependant (dans certains états de fatigue, par exemple), je tombe dans une sorte d'état de distraction et je place soudain sur le même pied son discours (celui de

¹ *Ibidem.*, acte III, sc, 4.

² Il s'agit de l'hypnotiseur cité par J.F.Billeter dans l'ouvrage nommé.

³ Scène des comédiens jouant ce qu'Hamlet nomme plaisamment *La souricière* ! Un certain Lucianus verse du poison dans l'oreille du roi. Aussitôt l'oncle d'Hamlet se lève et Polonius fait arrêter la comédie. Acte III, sc, 2.

⁴ Hamlet à sa mère, *ibidem*.

l'interlocuteur dont il prêtait peu de cas à la voix, gestuelle, distance, etc), que je continue de suivre, et l'ensemble de ces signes visibles qu'il m'adresse et qui prennent un relief saisissant, formant soudain une expression complète de ce qu'il est à ce moment-là. J'acquies une sorte de voyance. C'est cette forme de réceptivité ouverte que l'on provoque à volonté...¹ »

Gordon Craig, dans un article de 1912², fait l'apologie de l'imagination « qui peut pénétrer et percer tout ce qui est matériel », qui fait vivre et mourir par son absence, qui fait « mouvoir le monde » alors que « le cerveau est une chose qui se tient en dehors du monde » et ne « fait voir qu'avec les yeux » quand il faut voir « à travers ses yeux »

Albert travaille *Solo* de Samuel Beckett. Première proposition : entrée très lente, qui est une perforation de l'entité bleue et opaque du rideau de fond de scène. Son corps s'enveloppe, retarde l'apparition. Tantôt un pied, tantôt un bras nu surgissent, suivant son travail. Cette fois c'est la tête qui apparaît avec cet air hébété, inexpressif, neutre : yeux nous regardant, suspension soit arrêt : action d'avancer trouée d'arrêts-immobilité. Le rideau tombe. La bouche se déforme, se troue, mais rien ne sort puis enfin : « Sa naissance fut sa perte » dit sans intention aucune. Marcel fait travailler tout son début de *Solo* selon cette naissance donnée comme telle sans aucune connotation religieuse, idéologique, émotive. Constat. Le corps s'étire, se fait balbutiements. Gestes bégayés, troués dans leur action, leur linéarité à l'image du texte :

« *Sa naissance fut sa perte. Rictus de macchabée depuis. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco. Lors des premiers faux pas. De maman à nounou et retour. Ces voyages. Charybde Scylla déjà. Ainsi de suite*³ ».

¹ J.F.Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p. 22, Éditions Allia, 2004.

² Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, p.119-123, Gallimard, 1964.

³ S.Beckett, *Solo* in *Catastrophe*, p. 30, Éditions de Minuit, 1986.

Phrases écourtées, taillées, entaillées ; allusions sans explication. Dans ce texte empli de nids de poules, le chemin, les allers et retours, sans montrance de perspective. Fiasco. Macchabée. Du trou au trou. Trou au pied de la lettre. Être mis au trou, aller au trou. Le beau langage avec, les belles manières avec. Acteur suant de chair promise au trou : voilà le jeu. La parole tombe. Paroles claudicantes. Naître pour claudiquer. Pas de belles performances, de théâtre—emballage, brio d'acteurs, corps quasi chorégraphiés comme chez Fisbach en Racine¹ mondanisant devant un public mondain et creux à moins que ce ne soit le ministère et ses affidés vendeurs de metteurs en scène—produits-commodes Louis XV, alors que toute l'élégance de Racine n'est qu'escrime à saigner et perforer la vêtue de cour. Coups de rapières. Pas si loin de Beckett. Fuir le beau jeu, les effets, l'habileté d'acteurs. Le rôle de Marcel est de faire trébucher. Jusqu'à ce que ça naisse encore et chaque fois. Impossible travail. Processus du trou à la cavité, de la mise en trou à la croissance en cavité, jusqu'au travail de l'accouchement, la poussée progressive, les eaux, et l'irruption : sang et cris, placenta, cordon, marais : la vie !

b/ Vide

Maintenant il va vers le vide, le manque. Il ne rencontre que lui. Celui qui a été une fois gravement trompé en son corps dit qu'il n'a plus d'organes. Il s'est désolidarisé de son corps...il mange pourtant, et le corollaire qu'on lui signale qu'il doit donc logiquement avoir un estomac est insuffisant pour rétablir la réalité, et contrebattre efficacement le non-senti. Il est trop tard... Le détachement et l'impression persistante de « néant d'organes » sont fixés.

Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*²

Un extraordinaire vide a plus de présence que le plein le plus dense.

Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*³

¹ Vu au Théâtre de la Bastille, public de lévriers, dame relation-public s'élevant à des hauteurs vertigineuses, 2003 ?

² Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*, p. 140-141, Gallimard, 1966.

³ Jean Genet, op.cit., p. 14.

« Comment se délivrer de son moi quand on en est prisonnier, comment s'affranchir d'un *je* qui empoisse ? » se demande Alain-Michel Boyer à propos de la naissance du masque¹. Comment quitter la surface agitée de son moi ? Un moi qui n'est bien souvent que le masque social attendu et appris depuis la plus tendre enfance, à notre propre insu. Que faire pour devenir ce puits, ce sceau (sot) qui ramène des eaux profondes, oubliées ? « Vers 40° degré sud, des eaux océaniques relativement chaudes, subtropicales, rencontrent les eaux froides venues des régions polaires. Elles ne se mélangent pas, mais la masse froide s'enfonce sous la plus chaude, plus légère ... » observe Jean-Louis Etienne à l'approche de l'Antarctique². Cinq couches de masses d'eau de - 4000m à 0, circulent les unes par dessus les autres : eau antarctique très froide et salée cheminant très lentement au fond des océans, eau circumpolaire profonde venant de Norvège et du Labrador remontant lentement en sens inverse vers la surface, eau antarctique intermédiaire vers 1000 mètres de profondeur, appelée divergence antarctique et enfin l'eau subantarctique superficielle rencontrant l'eau subtropicale superficielle. L'homme multiple et incessamment mouvant, composite quoiqu'il en dise, se vit peut-être comme ces courants superposés qui le traverseraient : les eaux chaudes et agitées de la surface, des eaux d'autres vitesses et parfois de sens opposé comme en mer se superposent jusqu'en des profondeurs vertigineuses si lointaines qu'il n'en a aucune idée ni connaissance, eaux de ce qu'il fut il y a des millénaires, ce qu'il fut comme premier hominidé, comme mammifère ridicule en comparaison des dinosaures, des lignages que notre corps n'oublie pas, qui nous ferait honte... L'acteur qui « descend en lui », se remplit-il d'une conscience de ses eaux ou vidangé de tout ego ne devient-il pas la conque des bruissements de leur débit puissant qui nous traverse tous et qui irrigue chaque particularisme en chaque individualité ? L'acteur vide entend. Des eaux inconnues se font entendre en la conque de son corps vidé. Il n'a aucune idée de ce qu'elles sont, il les écoute et leurs ondes remontent et frémissent en nos corps tremblants. Il ne cherche pas à les nommer, les étiqueter, ce n'est pas son travail. Son travail à lui n'est pas un savoir étiologique encore moins un savoir qui serait de domination tel un projecteur de mirador braqué dans la nuit, mais comme dans le roman de Roussel évoqué, se serait, se faire cavité qui entre en résonance, vibre des sons qu'il n'a pas prononcés ni voulus. Mystique, poésie, ésotérisme de pacotille ? Travail de

¹ Alain-Michel Boyer, *Je est un autre*, p.20, in *L'Homme et ses masques*, Hazan, 2005.

² Jean-Louis Étienne, *Expédition Erebus*, p. 31, 36-37, 68, Artaud, 1994.

l'analogie pour tenter de comprendre des sensations ancestrales de pratiques d'acteurs de par le monde. Rien de scientifique dans tout cela. Approche pragmatique de praticiens : nous tentons maladroitement, en hésitant, balbutiant, des approches de ce que nous mettons en œuvre sur scène en tant que *performer* selon le mot de Grotowski ; tentative d'une cartographie des conduites efficaces, mesurées à l'aune de la seule efficacité comme les cartographies d'acupuncture, (mais à l'état naissant). Grotowski y a consacré sa vie, ou du moins une bonne part. Nous recoupons des expériences dans notre travail, des témoignages, des réflexions sans doute naïvement puisque nous sommes nus. Les artistes, les artistes-enseignants, metteurs en scène eux-mêmes diront si ces modestes compléments ont quelque pertinence ou non. C'est un *work in progress* collectif par définition où chacun peut apporter ou apportera sa contribution. De plus savants donneront à cette entreprise la dimension qu'il convient. Des neurobiologistes éclaireront nos analogies confuses.

Poursuivons donc notre tentative de cartographier l'état de l'acteur-idiot, acteur vide, acteur-trou ou puits. On me dira que c'est là restreindre le champ des investigations, qu'il y a d'autres formes de jeu que l'acteur faisant l'idiot. Exacte. Mais je tiens le jeu de l'idiotie comme le socle du jeu. Cela reste à prouver dans l'ensemble des pratiques théâtrales. L'état d'idiotie permet de jouer inconsidérément le tragique ou le comique, passer de l'un à l'autre sans crier gare, voire jouer les deux précisément parce qu'il relève d'une énergie fondatrice. C'est tout le thème du film *The inside man* de Spike Lee. L'inspecteur qui mène l'enquête, un « black » passe volontiers pour un idiot auprès des « Wasp » qui condescendent à lui confier puis lui retirer l'enquête, pour finir par la clore alors que l'on ne sait officiellement rien qu'un black ne doit savoir. Or cet enquêteur aussi idiot que les idiots de Shakespeare (cité dans le film) enquête sur un hold up avec otages où rien n'est volé, ni personne d'exécuté, mais tout restitué à la rue dans un total mélange : otages et gang, portant le même habit indistinct. Si le film démarre en trombe dans un hold up classique, tout va s'engluer rapidement dans un marécage délirant. Spike Lee vide littéralement son film de tout l'outillage classique des films du genre. Silence, inaction, fausses conversations (k7 préenregistrée de l'ex-dictateur albanais), faux avion mis à disposition puisqu'il ne sera jamais mis à disposition des « voleurs » qui n'en ont nul besoin, inspecteur doublement déchargé (vidé de toute substance) parce que doublé par une mystérieuse intermédiaire haut placée, puis par un coordinateur policier dans le camion de commandement face à Chase Manhattan Bank, rien ne reste du style holywoodien ; sur les ruines d'un polar, un gigolo qui passe de l'extérieur à

l'intérieur aux zones sombres, vides, muettes, temps suspendu alors que tout s'excite au-dehors, et une fable qui, avec l'idiot, se met en place avec pour moteur les traces indélébiles de l'origine des fortunes, la collaboration d'un juif avec les nazis laissant son ami en leurs mains tandis qu'il récupère ses biens, dont l'anneau, (le Ring !) que le chef du gang laissera exprès dans le tiroir comme signe visible d'un mariage trouble, violent, infortune des fortunes comme le diamant mis dans la poche de l'inspecteur à la faveur d'une bousculade entre les deux, l'un rentrant, l'autre sortant au bout de trois jours... Le joyau de cet hold up, c'est l'idiot qui en récupère le secret, le cœur palpitant très loin de toute prédation, possession. Castellucci opère de façon similaire au théâtre vidant littéralement temps et lieu de toute convention. Il ne nous est pas indifférent que Shakespeare, Fellini, l'art Butô, ces trois faiseurs de mélanges, aient consacré une part non négligeable de leur art à l'art du vide par excellence, expression la plus élaborée de cette porosité membranaire dont nous affligeons le lecteur depuis des pages et des pages comme une marotte ! C'est la raison pour laquelle nous l'avons gardé pour la bonne bouche, juste avant la *suspension de l'immobilité, et l'homme membranaire*, coda du jeu et de tout art, coda de notre petite entreprise.

Ce n'est pas du côté des occidentaux que nous rencontrerons essentiellement le vide ! Plusieurs pistes s'offrent à nous : A. Artaud, le Butô magnifiquement présentée par l'équipe du CNRS, J.F. Billeter dans sa présentation de Tchouang-Tseu.

Du butô dont nous en avons déjà fait plusieurs fois référence, nous citerons le travail d'Amagatsu, Ôno. Amagatsu est connu en France pour ses spectacles du Sankai Juku invité presque tous les ans par le Théâtre de la Ville (Paris). Odette Aslan écrit ceci :

« Les danseurs ont oublié leur Ego pour fusionner dans le Un. Dans une décontraction qui va jusqu'à l'abandon des bienheureux, dans un état de transparence, ils ne sont plus qu'une paroi poreuse se laissant traverser par l'énergie cosmique qu'ils absorbent et condensent. Ils n'expriment pas, ils laissent émaner d'eux ce qu'ils ont capté aspiré, ressenti. Jusqu'au moment où un conflit se noue...

...

Le maître mot d'Amagatsu est la concentration. Le training quotidien vise au contrôle de la respiration abdominale, à la relaxation, à une recherche énergétique : les danseurs ressentent l'énergie dans les hanches, venant du ventre « qui est le foyer du corps ». Ils ne cherchent pas à amplifier une technique. Ils développent une économie de moyens. Si l'aspect formel de la représentation est soigné, les

interprètes **sont des vases vides** aptes à se laisser emplir d'un contenu dont chacun garde le secret¹ ».

Ôno travailla longtemps avec Hijikata avant de travailler seul. Il vient tel un mime mais sans scénario, ne jouant aucun drame, ne faisant aucune chorégraphie. « Ôno déploie une intense énergie pour suggérer une certaine vulnérabilité, usant de postures périlleuses à tenir, déséquilibres, trébuchements, affaissements, chutes et relevés. Il ne craint pas de s'exténuer² ». Il semble qu'il ne bouge presque pas. « À quatre vingt dix ans, il veut passer pour « complètement fou ». Je veux *descendre* aussi bas que possible. Je suis un chien qui ronge son os et le cache³ ». Comment ôter le plein, passer sa vie à ôter le plein, se vider ? Ôno situe clairement la source de l'énergie hors de soi :

« La source de l'énergie vient de tous ceux qui nous ont précédés et d'une émotion personnelle, d'une tension que nous entretenons avec le cosmos. C'est donc quelque chose que je ne peux pas enseigner. Chacun doit le trouver⁴ ».

On dira de son spectacle *Notre-Dame-Des-Fleurs* qu'

« Ôno Kazuo est un roi de tragédie toujours en train de nager dans le vide... Comme s'il cherchait du secours, parfois avec enthousiasme, parfois avec candeur, il nage. Il semble quelque fois tout près d'être noyé⁵ ».

L'art du vide réside dans une défaite de l'ego, et de sa représentation. Quelqu'un face au public se creuse dans le puits des yeux des spectateurs. Il n'a rien à dire ni à montrer sur lui-même. Il n'est que le seau, vide qui teinte et révèle l'immensité indistincte des distinctions qui se tressent ensemble autour du vide. Il participe à son propre tressement, accordant toute son énergie et son attention par le jeu de tous ses capteurs sensoriels aux bruns qui viennent se tisser aux siens et dont il n'est que le révélateur en l'espace vide de la scène. Comment s'opère ce creusement ou descente en soi ? Alain Berthoz à propos du concept de synergie dans son étude du mouvement évoque « le répertoire de synergies qui composent autant d'actes possibles⁶ ». Mais comment les sélectionner ? Il offre l'exemple de la locomotion avec les différentes allures du cheval et avance le concept de *flexibilité fonctionnelle des réseaux*. Autrement dit, des endroits cruciaux du réseau réorganisent les neurones à l'aide de substances neurochimiques afin de passer d'une allure à une autre. Il y a changement de configuration des neurones.

¹ Odette Aslan, *À partir du Dairakuda-Kan*, in BUTÔ(S), p. 157 et 162, CNRS, 2002. Souligné par nous.

² *Ibidem.*, p. 82.

³ *Ibidem.* Souligné par nous.

⁴ *Ibidem.*, p. 84.

⁵ *Ibidem.*, p. 87, citation de Shibusawa Tatsuhiko.

⁶ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, p. 176.

Sans doute dans cet état si particulier *d'énergie basse* où l'acteur se vide, se met en état d'écouter, percevoir sans la moindre intentionnalité, se livrant pour ainsi dire à un « hors lui-même » : toute une épaisseur de son corps et du fonctionnement neurobiologique qui lui échappe, sans parler des multiples activités physiologiques indépendantes de toute volonté, y a-t-il changement de configuration d'ensembles neuronaux, selon la mise en mémoire de processus atteints par un travail de tâtonnements et de répétition ? Mais quels sont ces changements, à quel niveau et de quelle nature ? S'agit-il en parlant d'états d'une forme particulière ? Quand nous parlons d'*état*, dans le jargon du métier, de quoi parlons-nous au juste ? État : cinq pages dans le Robert. Du latin *status, stare*, se tenir debout et manière d'être. Ambivalence du terme entre l'extériorité corporelle et les dispositions de l'être présentement repérables, visibles, se donnant à voir : état d'esprit, état d'âme, état de conscience. Il semble que l'état relève de l'étant, ce qui est à un moment donné, sa description, sa cartographie. S'agit-il d'émotions ou de disposition d'esprit, de réglage fin de décision ? Yoshi Oïda, Grotowski ne croient pas à l'émotion, fugitive, insaisissable pour bâtir une action scénique. Me mettant en l'état de vide, construisant, décidant de construire les postures et actions physiques qui vont m'y mener, construction de la colonne vertébrale, du centre de gravité, d'un état d'inspir, bouche ouverte, absorbant le monde environnant, sans aucune pensée, n'étant plus que capteurs, puis-je affirmer que je ne suis (suivre) pas aussi un schème qui engage un affect construit, mémorisé à force de travail, lié à ces changements posturaux ? On sait que pour Alain Berthoz, il ne saurait y avoir de décision sans part active de l'émotion¹. Des neurobiologistes y répondront probablement un jour. Mais le saurait-on, comment ouvrir à cet état sinon en évoquant le travail du butô, du nô, respiration, posture et en montrant. Mais pas seulement. Il faut tenter, tout en s'impliquant, de mettre des mots, des images qui aident à l'acquisition de ces mécanismes qui sont peut-être des mécanismes primaires du fœtus et du bébé captant comme une éponge tout ce que ces sens peuvent capter : stress, comme bien-être de la mère, sons, chaleur, goût², mémoire sensorielle des premiers apprentissages, tout ce qu'on a tricoté : « On est pas encore né que déjà on se tricote³ ». Le théâtre comme ré-initialisation de ces premières mailles, d'oublier ce qu'on « sait » pour ce qu'on ne sait pas, pour une capacité à refaire comme pour une première fois. Jeu originaire, encore une fois.

¹ Alain Berthoz, *La décision*, p.88 : « Une des thèses de ce livre est que l'émotion joue un rôle privilégié dans la constitution du caractère global des décisions, le recours mental à l'espace aussi. », Odile Jacob, 2003.

² Boris Cyrulnik, po. cit., p. 51.

³ *Ibidem.*, p. 54.

Me remémorant mon travail de dramaturge-passeur, se dire que face à des blocages observés, blocages corporels, blocages sur un travail de scènes, une des solutions passe moins par ses propres idées, suggestions que sa faculté de percevoir l'organicité de chacun. J'écoute moins la scène, que le corps inconnu, parfaitement étrange qui se déploie sur le plateau. « Boire » le corps littéralement, sa morphologie particulière, sa mouvance, sa rythmique, l'articulation des parties. Je suis étonné. L'animal humain m'étonne. Sidération. On voudrait croire que c'est pareil. On se rassure d'un clic de la vue, deux ou trois jugements pour nier l'absolue singularité. C'est un travail très long de voir comme une toute première fois. Il faut beaucoup de temps. Je ne me lasse pas de le faire ; pouvoir passer des heures à voir ce(s) corps en leur distinction en dépit des homologues. Ne pas penser, encore moins juger - aucun intérêt -. Voir, boire sans savoir où cela mènera comme ces exercices où ils se découvrent autrement que par le regard, par le sens le plus tabou qui soit, le toucher. Qualité de la peau, élasticité, relief du visage, forme des mains. Le toucher est le sens le plus rapide, d'une extrême efficacité : connaissance infuse. Connaissance où l'on sait sans savoir. C'est le premier sens à entrer en activité. Le nourrisson commence par le toucher de même qu'il appréhende la nouveauté par la mise en bouche. Je suis capteurs. Empathie. Comprendre les univers de chacun, la cosmologie de chacun à la fois semblable et dissemblable. Pas de psychologie. Bien sûr le corps trahit beaucoup de choses, mais laisser le jardin secret de chacun à chacun. Ils ne se connaissent pas plus que je ne les connais. Comment nous lisons-nous ?

Il m'est arrivé de dire à des comédiens avec qui j'ai longtemps travaillé, que dans une certaine mesure, je les vivais dans la

peau. Tressage. Réciproquement j'ai pu remarquer combien comédiens ou étudiants du conservatoire savaient par « instinct » mes intentions et en dépit de leur silence, digéraient remarquablement cet état de porosité, cette démarche de descente en soi. Peu de paroles. Connaissance intime et partagée de la matière, même si elle est relative. Une approche quasi artisanale, manuelle et sensitive pour ainsi dire, comme le ferronnier fait corps avec le métal en fusion, ou le menuisier avec l'arbre, son bois, le cavalier avec son cheval. Laisser venir, sans rien vouloir. C'est un entraînement, du métier, oui¹.

Albert pose une pomme d'arrosoir en zinc debout dans un rond de lumière. Je lui vais demandé de choisir un objet dans la malle. Nous sommes seuls. 16h 30. Il veut travailler le corps, dit-il. Je comprends qu'il veut approfondir cette histoire d'énergie basse qui le tracasse. Je lui demande de venir sur scène nouer une relation avec celle que nous appellerons « Clothilde ». Il n'a guère que trois ou quatre ans. Il se raconte des histoires avec « Clothilde »... Il donne un bisou à Clothilde qui bien évidemment ne répond jamais rien. Le bisou est très rapide, quasiment réaliste. Il peut le faire avec le bout du doigt, le sortir de sa bouche et l'emmener en voyage comme un avion dans les airs, traversant toute la scène, tournoyant avant d'atterrir doucement sur le bord de « Clothilde ». Albert tisse difficilement des liens avec cet objet inerte et sa capacité d'enfance. Il se décourage. Il se sent vide. Il s'en veut. Il ne parvient pas à « changer le monde », à métamorphoser par son jeu. Il reste en dépit de ses 24 ans comme un enfant qui ne saurait pas

¹ On devrait se recycler dans le recrutement, n'accordant que peu de poids aux paroles de plus en plus rôdées des jeunes candidats. Le corps dit, ne triche pas.

« s'éloigner des perceptions immédiates¹ », perception d'une banale pomme d'arrosoir. La pomme aurait pu être sa sœur, une amie, sa mère, un mendiant, un enfant, qui que ce soit d'autre qu'il connaît ou aurait simplement vu, observé, imaginé. Les possibilités sont infinies. Albert de guerre lasse s'en sert comme nez, un nez très étrange, mais c'est un tout autre jeu. La pomme devient élément du masque ou costume-masque. Affronter le vide qu'instaure cet objet silencieux sans chercher mille faux-fuyants, c'est difficile mais indispensable. « Clothilde » c'est un personnage inconnu, égal à lui dans *le topos scénique*. Qu'importe la signification de cet anthropomorphisme. S'amuser à le faire. Albert tente de traduire gestuellement la rondeur de l'objet. C'est encore une autre piste. Affronter le vide de texte, le presque vide de canevas. Albert : « Je ne sais pas quoi faire. » Et si la question n'était pas dans le *quoi*, ni le *savoir* ? Vide de savoirs, vide d'actions dans le vide de scène.

Il y a des approches du vide comme ces exercices de marche et d'étirements, dont ils vivent et mémorisent l'état très approchant de ce « vide » qui bien sûr n'est jamais un vide, mais une vidange de plusieurs bruits internes : soucis pratiques, contingences diverses, « pensées » qui sont des retours sur le travail, les relations de travail, « pensées » des désirs, des faims, « pensées » multiples de l'ego-centrisme comme il y a un ethnocentrisme. Il y a toute une préparation graduée au fil des mois. On s'aperçoit rapidement que ce changement notable d'état, dépend très largement d'un ensemble de conditions qui vont bien au-delà de simples techniques. Si posture et respiration sont déterminants ou étroitement associés, l'état d'écoute et pour ainsi dire de porosité active le sont tout autant. Une telle démarche s'expérimente avant tout, mais ici nous tentons de l'énoncer, en comprendre les processus. On peut certes comme par le passé en Orient, faire tout ce travail sans la moindre explication, laissant l'impétrant découvrir par lui-même. On peut aussi admettre, les temps et lieux ayant changé, qu'il soit donné

¹ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, p. 153.

une approche initiale plus adaptée. Philippe Descola¹ que je soupçonne d'aimable provocation me demandait pourquoi ces fichus praticiens (il prenait l'exemple de paysagistes dans un colloque) ne se contentaient donc pas de décrire ce qu'ils faisaient au lieu de « blablater » avec des morceaux de théories empruntés ici ou là ? Mais comment décrire, réfléchir l'expérience sans *outils*, sans recul ? N'y aurait-il pas derrière cette petite provocation soit l'intérêt amusé de sonder les raisons d'un impétrant praticien à théoriser, soit... Je ne préférerai pas penser à cette seconde hypothèse ... Je préférerai comme il me l'indiquait lui-même dans un autre pays, une étroite collaboration entre diverses disciplines pour comprendre ce qui nous préoccupe. Décrire une succession de gestes, sans capacité de formuler des hypothèses, des recoupements, relève de l'absurde catalogue. On peut évoquer le secret ou l'aporie des mots comme le fait Grotowski. Tout n'est pas à dire ni dans le dire. Il est vrai que notre savoir de praticien est essentiellement dans le « faire »² comme il y a une mémoire des gestes chez l'artisan.

Revenons aux réflexions de Berthoz. Apparente digression. À la fin de son ouvrage sur la décision, il évoque la spatialisation de la pensée³. L'espace joue un rôle dans la prise de décision. « L'espace n'est pas seulement un lieu de rangement ; c'est aussi un soutien au cheminement de la pensée⁴ » écrit-il, ne serait-ce que parce que prendre une décision c'est quasiment « faire un geste de capture orienté vers un but dans l'espace⁵...Décider, ajoute-t-il plus loin c'est aussi deviner la décision de l'autre, c'est émuler en soi non seulement un double de son propre corps pour le guider mais aussi le processus de décision de son adversaire » comme dans un penalty. Il faut délibérer, voir plusieurs points de vue, je dirais même sauter d'un point de vue réel à un point de vue virtuel, rêvasser, faire école buissonnière selon le titre du chapitre. En se promenant on se souvient par le jeu des sensations, des chemins parcourus. Généralisant, on peut géographiquement se tracer un triangle par exemple. On passe insensiblement d'un codage égocentré à un codage allocentré. « L'avantage du codage allocentré (où je fais abstraction de mon corps pour retenir la position d'un monument dans un espace donné), nous dit-il, est considérable : il permet de simuler mentalement des trajets entre

¹ Professeur au Collège de France et titulaire de la chaire d'anthropologie de la nature.

² On évoquera à ce propos les travaux de Howard Gardner, *Les différentes formes d'intelligence* avec sa catégorisation en intelligence linguistique, musicale, logico-mathématique, spatiale, kinesthésique, et personnelles. Odile Jacob, 1997.

³ A. Berthoz, op.cit., chapitre XIII, *Le cerveau émulateur et générateur de stratégies : la pensée buissonnière*.

⁴ *Ibidem.*, p. 317.

⁵ *Ibidem.*, p. 316.

les lieux, d'éviter une triangulation fondée sur mon point de vue... Ce serait l'un des fondements cognitifs de la géométrie¹ ». Faire le vide, passer à l'espace vide pour l'acteur, serait en quelque sorte passer d'un processus égocentré à un processus allocentré. L'acteur simule sans entrave toutes sortes de figures, manipule moins des concepts que des relations : toute une physique des matières, des espaces, sons, interconnexions. Il y fait l'école buissonnière, autrement dit il rêve éveillé. Il rend fluide en lui l'ensemble des perceptions et « mécanismes » neuro-biologiques. Cette perspective rejoindrait assez ce que nous dit J.F Billeter dans son travail sur Tchouang-Tseu².

Le vide de Tchouang-Tseu.

Il s'agit de très vieilles fables puisqu'elles seraient la plus part de lui. Nous n'aborderons pas toutes les fables loin de là. Retenons l'essentiel de la démonstration de J.F.Billeter. De quoi s'agit-il ? Presque toutes ont trait à la position et à la position des lettrés, face au pouvoir, auprès du pouvoir. La première idée est qu'on ne peut vouloir transformer les autres, c'est inutile, voire dangereux. Il vaut mieux laisser agir les forces naturelles. « La Voie ce sont les forces invisibles³ » écrit-il. C'est évidemment une critique du vouloir et du pouvoir. Ce dernier aspect concerne moins les comédiens, hors l'illusion d'avoir ou de vouloir avoir du pouvoir sur soi-même ou en tant que metteur en scène sur les comédiens. Il s'agit de nous ouvrir au changement dans nos rapports à autrui, au monde environnant ajouterais-je. Déplacement d'axe. On passe d'une relation égocentrée à une relation allocentrée, ce qui, pour un comédien occidental, n'est pas peu. Deuxième aspect tout aussi déstabilisant : « Tchouang-Tseu nous apprend que pour bien agir, il importe que nous n'ayons pas de représentation de ce que nous allons faire, ni de la façon dont nous allons procéder, - que nous n'ayons ni représentation ni même, à proprement parler, d'intention⁴... puisque on ne peut agir bénéfiquement sur quelqu'un que si on est dépourvu de l'intention d'agir sur lui⁵ ». Voilà qui devrait anéantir la quasi totalité des écoles et de ses pédagogues ! Retenons l'art du comédien qui rentre en scène sans savoir ce qu'il va dire, faire, ni comment il va s'y prendre. Impossible me dira-t-on ! Mais c'est pourtant ce que fait n'importe quel jeune comédien(ne) dans les improvisations au masque avec Mario Gonzalez ou chez moi ou chez Marc Proulx,

¹ *Ibidem.*, p. 318-319.

² Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, Éditions Allia, 2004.

³ *Ibidem.*, p. 65.

⁴ J.F.Billeter, *op.cit.*, p. 70.

⁵ *Ibidem.*, p. 69.

Vincent Rouche. Très vite les étudiants observent que tout ce qu'ils avaient prévu ne fonctionne absolument pas, parasite et paralyse leur présence à autrui, aux événements scéniques. Ils en viennent, avec la confiance et le plaisir éprouvé, à venir l'esprit vide, disponibles. Ils cessent de vouloir modeler leur partenaire et les événements qui sur scène leur échappent de toute façon tant cela va vite et tant *l'éveil* n'est pas encore assuré en eux. Cela me rappelle ma relation à mes propres enfants. Père d'un premier garçon, je voulais... au troisième, j'étais débordé et j'ai cessé rapidement de vouloir. Je crois savoir qu'ils s'en sont portés bien mieux ! Il ne s'agit pas de démission mais d'écoute et de non-intention sur autrui, ce qui n'a rien à voir avec le « j'm'en foutisme » ou l'indifférence. Au chapitre troisième, il est question d'un long dialogue, *La mission de Yen Houei*. Confucius dialogue avec son disciple avec qui il partage une véritable complicité. Yen Houei s'est mis en tête d'aller réformer un jeune prince Wei qui n'en fait qu'à sa tête et sème la terreur. Confucius se moque de lui et lui énonce tous les dangers auxquels il s'expose inconsidérément sans compter l'inefficacité de la démarche. Pour finir Confucius lui conseille de jeûner en esprit soit de partir sans intention :

« N'écoute pas avec ton oreille, mais avec ton esprit. N'écoute pas avec ton esprit mais avec ton énergie. Car l'oreille ne peut faire plus qu'écouter, l'esprit ne peut faire plus que reconnaître tandis que l'énergie est un vide entièrement disponible. L'acte s'assemble seulement dans ce vide... Tu sais qu'on connaît par la connaissance, sais-tu qu'on peut aussi connaître par la non-connaissance ? Contemple cette béance en toi, cette chambre vide où naît cette clarté¹.

J.F.Billeter fait ressortir les points saillants de la fable. Comment avoir une action efficace face à des gens et au processus de pouvoir ? Premièrement il convient d'avoir une vue claire du but, d'y aller droit en gardant le ressort de son action en soi, c'est à dire « ne pas faire dépendre d'autrui son succès ». Deuxièmement, il ne saurait être question de vouloir avoir le dessus fut-ce par ruse, astuce. Face au pouvoir, c'est pour le moins risqué et risible. Idem pour, troisièmement, la sincérité, l'intégrité dont les gens de pouvoir n'ont que faire ; quatrièmement, la vertu dont il se pare sera une offense et une injure pour le prince et sa cour ; enfin rien n'arrête vraiment l'avidité de prestige comme celle du pouvoir ou de biens.

Yen Houei fait une réponse qui révèle toute sa science. Il parlera du ciel, il sera franc mais en son for intérieur, il parlera au fils du ciel mais en s'associant au ciel, bref il sera comme un enfant (*t'ong tseu*). Stratégie du « moins que rien » faisant l'idiot, se tressant

¹ *Ibidem.*, p. 80-81.

avec l'entourage comme aux forces divines, Confucius est impressionné mais reste perplexe en raison du caractère intentionnel du projet. Il convient de se libérer de cette intentionnalité. Le secret de la réussite réside dans le non-vouloir : « Il faudra que ton action soit involontaire. Tel est le paradoxe¹ », « Il faut être sans calcul, sans idée préconçue... apprendre à vouloir à bon escient ». Voilà de quoi décourager quiconque s'aventurerait en de tels chemins. Fort heureusement J.F.Billeter dénoue pour nous ce paradoxe. Tchouang-Tseu fait dire en quelque sorte à Confucius :

« Renonce à ton intention de percevoir ce qui vient du dehors ; cesse de distinguer, de définir de reconnaître. Laisse ton activité s'appréhender elle-même comme « un vide entièrement disponible ». Car c'est seulement dans ce vide que « l'acte s'assemble ». C'est seulement dans cette totale disponibilité, voisine de l'absence, que toutes nos ressources et nos forces peuvent s'assembler pour produire l'acte nécessaire² ».

Et d'ajouter un peu plus loin :

« A ce moment-là, « les esprits viendront t'habiter »... Dans le chamanisme et le culte des ancêtres, qui étaient familiers aux chinois du temps de Tchouang-Tseu, les esprits « descendaient » dans l'officiant, ils venaient se « loger » en lui. Tchouang – Tseu [se sert de ce langage] pour parler de l'apparition d'une activité supérieure dans le sujet, qui résulte de l'intégration momentanée et « miraculeuse » de toutes les ressources³ ».

C'est à qui ouvre en soi, une béance, un vide lumineux en pratiquant non seulement l'immobilité mais l'arrêt de toute intention⁴, ce que Grotowski nomme à sa façon le travail des impulsions même à l'arrêt, assis, attendant :

« Sans que les autres s'en rendent compte, vous pouvez vous entraîner avec les actions physiques, et essayer de faire une composition d'actions physiques en *restant au niveau des impulsions*. Cela veut dire que les impulsions n'apparaissent pas encore mais qu'elles sont déjà dans le corps, [parce qu'elles sont en-pulsion (pulsion du dedans)]⁵.

Et le Confucius de Tchouang-Tseu de conclure que « la bonne fortune et la grâce s'assemblent là où a lieu cet arrêt » non seulement au niveau des impulsions mais nous

¹ *Ibidem.*, p. 89.

² *Ibidem.*, p. 90.

³ *Ibidem.*, p. 93.

⁴ *Ibidem.*, p. 92.

⁵ Thomas Richards, op. cit., p. 154-155.

pouvons ajouter également au niveau de toute évocation, réminiscence, visualisation de ces impulsions.

Avant même de creuser cette notion d'immobilité quasi totale, condition de possibilité du vide, par le biais de la fable de Kleist qui pourrait être l'acmé de la porosité, le moment du « flux de la vie » le plus intense dans le « canal ouvert aux énergies » selon les mots de Grotowski¹, relevons tout de même la notion inusitée, signalée par J.F.Billeter, de « l'enfant », au sens d'être comme un enfant, se conduire comme un enfant qui rejoint notre propre hypothèse, *mutatis mutandis*, évoquée précédemment². J'associe cet état d'enfance à l'état d'idiotie, à la fois le « mine de rien » des clowns, et cette façon de tout prendre au premier degré voire au pied de la lettre, de tout découvrir comme un gosse, de faire le demeuré qui ne comprend jamais rien, et déplace toute construction logique, censée, qui fait sens. Bien sûr ce n'est pas ce que demande ni n'indique Tchouang-Tseu, mais il nous emmène en la même zone d'énergie basse caractérisée par le vide : vidange du plein : sens, savoir, maîtrise, connaissance, logique. La question d'Artaud : « Et aujourd'hui qui dira quoi ? » prend tout son sens ici. Cette question à un côté idiot, clownesque ; elle provoque une suspension du cours des actions, un vide avions-nous dit, une incertitude. Si théâtre et acteurs se veulent « canal ouvert aux énergies », pore actif sociétal, force est de constater qu'il s'agit de trouser, opérer des vides non-intentionnels, laissant les matières scéniques qui comprennent la relation au public, chevaucher l'acteur, s'ébattre dans l'antre du vide.

c/ Suspension et immobilité : la danse de l'ours.

Albert danse le vide. Il ne le danse pas encore, mais il le sent venir. C'est une danse terrible. Goût de braise. Légèreté des escarbilles qui voltigent. Il serait comme le torero Curro Romero, ou son successeur :

« Morante [de la Puebla] torée le temps ; Morante a torée les blessures les plus sévères - ici même, à Séville, en 2000, Morante a torée la folie, un an de dépression carabinée ; Morante torée comme il est : sachant faire le vide en soi, accordé comme un clavecin, doucement avec « temple » et sinon, non. Il préfère descendre sans ficelle au fond de la bronca.

¹ *Ibidem.*, p. 194.

² Voir *supra*, p. 540.

Croyant ou non, le dimanche de la résurrection à Séville(15 avril 2006) n'est pas un jour ordinaire. Ce jour-là renaissent les toros ; et avec eux les illusions. Le temps est au cœur de l'affaire. Le temps perdu, le temps pressé, le temps retrouvé, le temps qu'on tue plus cruellement que les toros. Des toreros andalous – ceux qui se passent les secrets des essences-, on sait qu'ils suspendent le temps¹ ».

Ainsi parle Francis Marmande. On songe aux gravures de Goya. Ses tauromachies immobiles depuis le jour où il les grava. L'inéluctable recomposé. Combat contre le regard. Voir enfin. Finir par voir. Commencer à voir.

“Je me fendis de nouveau, en une passe si rapide qu'elle aurait infailliblement touché la poitrine d'un homme : l'ours fit de la patte un mouvement très bref et para le coup. J'étais presque, à présent dans la situation du jeune de G...Le sérieux de l'ours achevait de me démonter ... j'étais couvert de sueur : en vain !... il ne se prêtait même pas aux feintes : debout , me fixant dans les yeux comme s'il avait pu lire dans mon âme, la patte levée prête au coup ...”

Heinrich Von Kleist en concluant sa fable « Sur le Théâtre de Marionnette » écrite en 1810, pose la question de l'énergie. Qu'en est-il de l'énergie d'un animal humain ayant reçu un apprentissage dans l'art de tuer et de celle d'un animal réputé dangereux, attaché à un poteau comme si Kleist avait voulu rétablir l'équilibre des forces ? La question des régimes d'énergie est clairement posée : face à l'escrimeur confirmé défait, en sueur, c'est l'ours immobilisé et immobile qui fait figure de modèle telle la marionnette ! On se retrouve avec le problème de l'énergie basse avec la donnée supplémentaire de l'immobilité. Quel rapport entre l'énergie et cet ours immobile ? Comment comprendre ce paradoxe ? Pourquoi Kleist prend-il soin de compléter sa fable de la marionnette par cet étrange combat ? La description de la seule marionnette ne suffisait-elle donc pas ? On y retrouvait la problématique du saut animal développé par Françoise K.Jouffroy dans l'ouvrage collectif “*le corps en jeu*”² : ou tout ce qui se rapporte au mouvement et plus précisément l'art de la gestuelle évoquée par Gordon Craig(1872-1966) dans son « acteur-marionnette³ », marionnette promue modèle d'un art sans émotions, sans affects, sans imitation à l'image d'un art grec très ancien (qu'il fait

¹ Francis Marmande, *Morante le torero de Séville*, in *Le Monde*, Vendredi 21 avril, 2006. Francis Marmande écrit chaque année des articles inouïs sur la tauromachie. Il torée les mots.

² *Le corps en jeu*, collection :Les Arts du Spectacle .CNRS 1993

³ *L'Acteur et la Surmarionnette* in *The Mask* avril 1908, n°2 p3-15, repris in “The art of Théâtre.William Heinemann, Ltd.London.1911.Ed française, Circé.1999

remonter à Hérodote, 800 av.-J.C.) ou par son ami Appia collaborateur de Jacques Dalcroze¹ ou encore par B. Brecht dans ses « *Écrits*² » ou Stanislavski dans ses « *Notes Artistiques* »³, Dario Fo dans son « *Gai savoir de l'acteur*⁴ » voire Bob Wilson lui-même .

N'est-ce pas précisément ce qu'il nous fût donné de voir de Beckett filmé à son insu lors d'une répétition en Allemagne ? Il ne paraphrasait pas son texte mais en claquant des doigts indiquait un **rythme** .

Philippe Chemin acteur chez Bob Wilson dit de ce dernier qu'il aimait à « citer les grands burlesques comme Max Linder, Buster Keaton et C.Chaplin qui ont si bien joué du rythme, du timing et jamais de l'expressivité... il montre à l'acteur comment marcher, prenant garde de toujours bien distribuer le poids dans son corps, et de se contrôler comme un danseur en enchaînant les gestes...Après avoir fait sa mise en place, Bob distribue le texte aux acteurs selon son inspiration, il ne donne aucun ton mais des rythmes...les textes devenant selon son ami complice Heiner Müller... une mélodie qui circule librement dans l'espace⁵ ».

Épisode final,

Et si précisément ce final en son apparent paradoxe - un ours immobile fixant des yeux son adversaire -, ne constituait pas la prolongation de notre réflexion sur le vide, l'arrêt, une des clefs de l'énergie basse et de ce qui en découle : la grâce de la marionnette, cette grâce dont parlait tout à l'heure le Confucius de Tchouang-Tseu? Certes nous n'ignorons pas que Kleist souhaitait avec la fable de l'ours et celle précédente du jeune adolescent ayant perdu sa grâce naturelle, démontrer notre condition privée de paradis. Néanmoins ces deux fables, en rappelant ce que nous avons perdu, désignent ce qui constitue l'idéal du danseur que nous pouvons sans peine appliquer au comédien et même retrouver puisqu' « à la fin seule une connaissance infinie permet de retrouver le paradis»

Notons que Craig, Stanislavski, Bob Wilson font ouvertement référence à l'ours de Kleist. Bob Wilson : « ... Chris Knowles est un grand acteur parce qu'il correspond à la définition énoncée par Kleist qui disait qu'un grand acteur devait être semblable à un

¹ Appia in Oeuvres complètes, tome 3, p 19 et 20, L'Age d' Homme, Lausanne.

² B.Brecht : *Écrits* chez ARCHE. p63-64, 296, 410, tome 1.

³ Édition CIRCE/TNS 1998, p 119,158, 202, 206.

⁴ chez ARCHE, p.42-43, 55 et suivantes, p. 63, 65, 68-70, 78, 91

⁵ In Théâtre Public n° 106 .1992

ours...¹ » Craig ne s'en approche t-il pas quand il ne cesse de parler de "rythme calme" qu'il oppose à l'agitation de l'acteur qui imite ou vit ses émotions ? N'y a-t-il pas un parallèle entre la fixité de l'ours et celle que confère la mort dont Craig caractérise sa « sur- marionnette » :

"...celle-ci ne rivalisera pas avec la vie, mais ira *au-delà*, elle ne figurera pas le corps de chaire et d'os mais le corps en état d'extase, et tandis qu' émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une *beauté de mort*. Ce mot mort vient naturellement sous la plume par rapprochement avec le mot de vie dont se réclament sans cesse les réalistes." et poursuivant : " les maîtres sages et mesurés ...gardiens des époques héroïques, tous tendirent leur pensée vers l'Au-delà, cherchant des visions et des sons dans cette région heureuse et calme, afin de rendre dans la force d'une statue, dans la cadence d'un poème, cette sérénité un instant entrevue, compensatrice du trouble et de l'agitation d'ici bas² " ?

On objectera que la fixité de l'ours a peu à voir avec l'extase ou la fixité de la mort. C'est oublier la dimension polysémique de l'immobilité de l'ours. C'est du côté de cette figuration qu'il convient d'orienter nos recherches; aussi y verra-t-on, moins une ressemblance entre les deux approches qu' une filiation.

Au *centre de gravité* de la marionnette répond l'immobilité de l'ours, tenu droit, debout par ses liens au poteau, son regard dans les yeux de l'adversaire. Sans doute, ceci permet-il cela. Exact, l'ours pare seulement les coups les plus mortels de l'escrimeur; ses coups de patte sont aussi les plus appropriés car ce déploiement éruptif d'énergie qui a tous les signes de la soudaineté, répond à une demande précise. Il faut échapper à la mort, il faut vivre ! C'est dans les régions fixes de la mort que réside la vie. Si Kleist ne parle pas d'extase, il offre avec cette fable, fable de la fable, clef de la marionnette, une immobilité, une *fixité* qui a toutes les apparences d'une *mort-porte* : on y rentre, on y sort, côté intérieur côté extérieur, intérieur de l'extérieur et extérieur de l'intérieur : tout y est double, membranaire. On verra que cette fixité de l'ours semblable à la mort est l'installation de l'acteur dans un état proche de ces régions invisibles qu'évoque Gordon Craig, région de hauts flux où la vie se fait de la mort : face à face périlleux qui fonde et féconde l'acteur : visible messenger de l'invisible. *Fixité-porte*, accès à l'invisible de l'escrimeur autrement dit du partenaire quel qu'il soit, accès aux régions terribles du face à face quel qu'il soit et dont on verra qu' il s'opère dans l'immobilité qui a toutes

¹ *Ibidem*

² Op. cit., p. 100- 101.

les marques de la mort¹ mais se joue aussi face à la mort. Est-ce pour cette raison que Gordon Craig évoque l'art égyptien ? Il est vrais que *mutatis mutandi* ils considéraient eux aussi la mort comme un **passage**, passage à la vie suprême, *immobilité-saut* dans l'Au-delà, témoin ce texte de sarcophage² :

« Ah N. ! La double grande porte s'ouvre pour toi...

Ah N. ! Ils ôtent l'obscurcissement de ton visage et les bandelettes attachées à tes membres ; ils ouvrent tes yeux qui étaient aveugles(?), ils ouvrent tes doigts qui étaient contractés.

Ah N. ! Bois de cette eau sainte... (mange et bois) ce que t'a donné Ce-Bélier-qui-est dans-son-rouge, qui est dans son sang...

Ah N. ! Sors le jour et la nuit ... »

Sur un autre versant on peut relier la fixité de l'ours dans sa position et son regard aux forces des régions invisibles, mains divines pour Craig qui manipulent la marionnette, forces qui tirent l'acteur vers le haut et le soustraient aux pesanteurs de son état d'homme; c'est ce que semble dire Roger Munier dans son avant-propos au texte de Kleist « cette adresse ne vient pas de lui seul. Il paraît gouverné, en continuité d'instinct avec un *dehors* qui le guide, puisant en lui des ressources infinies³ ... »

Examen.

Rappelons nous la fable : Monsieur C... danseur à l'Opéra tient à prouver à Mr X... combien la marionnette est supérieure au danseur depuis que nous avons mangé du fruit de l'arbre de la connaissance. Le paradis étant fermé, la lucidité, la conscience de ce que nous sommes détruit la grâce, le charme des corps sans conscience telle la marionnette, ou le jeune adolescent imitant sans y prêter attention la grâce de la célèbre sculpture du jeune homme à l'épine ou encore pour finir : l'ours. L'ours, résume et clôt la fable.

Que dit Kleist, dans ce final ?

¹ Souvenons-nous de la fausse mort d'Hermia dans *Le conte d'hiver* de W.Shakespeare.

² *TEXTES DES SARCOPHAGES ÉGYPTIENS*, p. 61-62 formule d'une paroi du devant, 226(S2C), Éditions du Cerf, 1986.

³ Édition TRAVERSIÈRE, Paris, 1988

- 1/ l'ours se tient debout, attaché au poteau, quasi immobile, « le dos appuyé sur le poteau ».
- 2/ l'ours fixe l'adversaire dans les yeux, « me fixant dans les yeux comme s'il avait pu lire dans mon âme ».
- 3/ il est prêt aux coups : « la griffe droite levée prête aux coups ».
- 4/ sans se dépenser exagérément, avec calme, économie, l'ours agit.
- 5/ ses actions sont brèves, efficaces au plus haut degré.
- 6/ Mr x... fait des feintes et...
- 7/ des passes normalement infaillibles.
- 8/ il est démonté par le sérieux de l'ours.
- 9/ il est couvert de sueur.
- 10/ mais cette activité est vaine : inefficace.

Du premier point nous dirons que l'ours se tient exactement dans l'axe du *centre de gravité*, étant d'une part debout et d'autre part attaché et donc maintenu verticalement : ceci étant, ne quittant pas *l'axe du centre de gravité*, l'ours obtient une mobilité et une aisance maximale des membres supérieures, acquérant la virtuosité de la marionnette de Kleist ou de Craig. C'est très exactement ce qu'on peut observer dans la technique de C.Chaplin dans son personnage Charlot - avec amusement rappelons tout de même que l'ours de Kleist a des ancêtres sacrés avec les ours de Brauron au temple d'Artémis¹ ! - l'exemple le plus époustouflant est peut être cet incroyable numéro de Charlot sur la patinoire. Charlot démultiplie ce qu'il fait ordinairement avec le balancier de sa canne : on le voit virevolter avec une aisance stupéfiante, l'air totalement serein sans aucune affectation, échappant et se jouant de toute force contraire.

Cette technique de jeu autorise une grande disponibilité musculaire d'un des membres inférieurs, la jambe sollicitée étant le passage de *l'axe*, ainsi qu'une grande disponibilité psychique comme prêt, disponible à tout, tourné et en attente de l'extérieur, non occupé par une intentionnalité, une affectation quelconque ou une projection du corps dans une série de mouvements dits d'altération quand *l'axe* ne passe plus par le tronc. Cette *immobilité* est comme celle d'un mat : sa fonction est de permettre une mobilité totale de tout ce qui lui est articulé comme une baume, ainsi nos membres à

¹ Jean-Pierre Vernant, *Figures, Idoles, masques*, p. 203-204, Julliard, 1990.

notre tronc. Elle est donc particulière et contraire à l'inertie même si elle l'autorise. On pourrait l'appeler *immobilité-mobilité* ou plus justement *mobilité d'immobilité*¹.

Du deuxième point nous dirons que le regard, tel que le rapporte Kleist, est concomitant à la posture d'équilibre et à la griffe droite prête aux coups. Non perturbé par une rupture d'équilibre, cf le point précédent, l'organe de la vue est totalement disponible et activé sur l'extérieur. L'axe du centre de gravité autorise un **axe second** : l'axe du regard dans le regard, face à face, à la même hauteur. Il n'est pas question de regard psychologique ni moral mais d'un regard qui "voit" et ne fait que cela. Particularité : ce regard regarde un regard, dans un face à face avec quel qu'un qui peut à tout instant le tuer. Il y a une relation très forte à l'Altérité via un organe sensoriel où l'ours semble pénétrer : allant pour ainsi dire au dedans du dehors face à lui. Grotowski, parlant de *courant d'impulsions*, courant quasi biologique : « poussées du dedans », « venant de l'intérieur » comme nous l'avons évoqué, qui va vers l'accomplissement d'une action précise² se séparerait, selon T.Richards, de Stanislavski qui ferait naître l'impulsion de la *périphérie* du corps : yeux, mimique ou l'associerait à la périphérie . Laissons la question ouverte. Nous y reviendrons.

Troisième point : Les deux axes étant établis, Kleist dit de l'ours qu'il est prêt : la patte est levée prête à partir s'il est nécessaire : *le couple immobilité-mobilité* est en place, la patte telle la baume d'un voilier est mobile selon les vents des impulsions évoquées à l'instant.

Quatrième point : L'ours ne montre aucune agitation alors que la mort est là, imminente, possible. Mieux l'ours ne fait que le geste nécessaire : « J'essayai de l'égarer par des feintes, l'ours ne bougea pas ». Revenant à l'étude d'Eugenio Barba, nous pourrions dire de l'ours qu'il a du *kung-fu* selon le théâtre chinois : littéralement qu'il tient bon et a de la résistance. L'ours résiste à toute agitation, nervosité, dispersion pour ne faire que le geste juste, le geste utile qui va lui sauver la vie. Alors que Monsieur X...

¹ On peut rapprocher cette technique de celle du théâtre japonais : Nô, Kabuki et Kyogen évoquée par Eugenio Barba dans son *Traité d'Anthropologie Théâtrale*, Ed Bouffonneries n° 28/29, p 34/35 : le tronc est maintenu comme un seul bloc, les hanches bloquées, les genoux pliés : " De cette façon se créent, dans la partie inférieure et dans la partie supérieure du corps, des tensions antagonistes qui obligent à trouver un nouvel équilibre. Il s'agit d'un moyen pour amorcer la vie de l'acteur..." L'acteur japonais parle en ce cas d'avoir ou non le *koshi*, avoir ou non l'énergie adéquate dans le travail . Or le terme *koshi* désigne les hanches. C'est donc littéralement avoir ou non les hanches, avoir autrement dit les hanches fixes contrairement à ce que nous faisons quand nous marchons où elles accompagnent le mouvement de la marche.

² Thomas Richards, op. cit., chap : Grotowski face à Stanislavski: Les impulsions. p 153-160.

est couvert de sueur, décontenancé et qu'il s'escrime comme un beau diable, l'ours est calme de ce calme réclamé par G.Craig : « De même en Asie, les maîtres oubliés des Temples et de leurs trésors ont empreint chaque pensée, chaque parcelle de leur œuvre de ce sens du rythme calme, semblable à la mort, qu'ils exaltaient et honoraient ¹ ». Stanislavski, dans ses *Notes artistiques*, développe cette notion de calme par un travail très construit, progressif incluant des exercices de décontraction dans son approche de *l'éprouvé de l'acteur* : celui qui éprouve ce qu'il fait en opposition à l'acteur de métier qui s'agite et qu'honissent Antoine, Craig, Stanislavski, Brecht ! Yoshi Oida² parle aussi de ce calme qui préside à la plus haute énergie : « ... quand il est demandé à l'acteur d'être calme et immobile, sa dynamique interne est immense. Il est en "en rotation" très rapide à l'intérieur ».

Cinquième point : Les rares coups de patte de l'ours sont d'une totale efficacité : ceci étant la résultante des points précédents alors que Monsieur X... avoue son activité vaine. Si l'escrimeur est épuisé, désemparé, l'ours reste dispos, debout, toujours prêt. En y regardant de plus près nous pouvons dire avec Grotowski que l'ours n'a utilisé que des **impulsions justes**, et n'a mis en-tension, en in-tension que des contractions musculaires nécessaires à l'action éliminant toute contraction superflue³. La mobilisation musculaire de l'ours est pourrait-on dire en exacte adéquation avec les in-tensions et en-tensions musculaires de son partenaire : celles qui n'étaient que fictives comme les feintes ou coups ratés, impulsions non-justes n'entraînant aucune mobilisation de l'ours.

Immobilité,

Dans cette brève analyse nous avons vu au deuxième point l'importance de cette *immobilité-mobilité* liée au centre de gravité. Cette trinité aussi indissociable et... inusable que nos ménages à trois, évoque l'arrêt avant le départ, la pause dont parle Jacques Dalcroze⁴. *L'anacrouse*, moment de silence dont il dit qu'il peut être tout à la fois temps de réparation et vibration, continuation de la vibration, préparation de l'activité

¹ Édition CIRCE/TNS.1997

² Y.Oida, *L'acteur invisible*, op. cit., p. 65.

³ *Ibidem.*, note 13, p. 158 ; voir aussi sur ce problème les "kinesthésies" de Alain Berthoz, chap 7 et p. 178 in "*Les sens du mouvements*", Odile Jacob, 1997.

⁴ Jacques Dalcroze, article, *Arrêt et le silence et Anacrouse et metacrouse*, 15 juillet 1943, Journal de Genève. id : 23/7/1943

suivante¹. On peut rapprocher l'anacrouse de l'*acmé* : point de jonction dans la phrase française « entre la protase qui s'achève et l'apodose qui va s'exprimer », césure forte nous dit Michel Bernardy dans son traité de diction française². L'immobilité devient *immobilité-porte* : ce qui prélude à l'action. Elle est tout à fait repérable dans le domaine du sport, du combat.

Nous savons qu'elle est le prélude de l'action souvent la plus fulgurante dans l'art du *Sumô* japonais ou dans les arts martiaux. Le poids ne fait pas tout, la force de concentration, la justesse de l'impulsion et des séquences gestuelles sont encore plus déterminantes. Autre exemple du sport : le ski, qui nous est plus proche. Le skieur de compétition reste un instant immobile avant de dévaler la pente à des vitesses folles ; à cet instant il regarde en lui-même faisant défiler descente et figures en ses moindre parties ; « visionnement » d'une extrême concentration, étape décisive de la rythmique qui va suivre car il s'agit d'enchaîner des séquences sans heurts de la façon la plus fluide possible : « Il faut être dedans (sous-entendu pour réussir) » disent fréquemment les sportifs. Immobile, le skieur voit la pente qui devient son « adversaire-partenaire » ; il voit « dedans lui » cette extériorité, pour « être dedans » celle-ci. Voyant, il matérialise la réalité de la descente, c'est une vue dedans-dehors, en rien introspective, tout comme l'ours ; elle ouvre sur l'altérité en une exacte adéquation³. Cette immobilité est une *immobilité-trajet* pendant lequel l'ours comme le skieur « *s'incorpore* » en quelque sorte le partenaire, qu'il soit objet, personne ou environnement. Nous y reviendrons. Il y a là comme « un principe qui revient » que nous pouvons repérer en des textes très anciens et des arts de la scène d'autres cultures qu'évoque Eugénio Barba.

Autres précisions qu'apporte Eugénio Barba : « Dans l'Opéra de Pékin certains "sats" (impulsions-contre-impulsions) émergent avec une évidence particulière. L'acteur exécute avec rapidité un dessin de mouvements complexes et, au sommet de la tension, il se fige en position précaire - « *lian shan* » - prêt à repartir dans une direction qui surprendra l'attente du spectateur⁴ ». Cela est effectivement parfaitement observable

¹ Marie-Laure Bachmann, *La Rythmique de Jacques DALCROZE*, p. 197, 204-205, 207, Ed La Baconnière, Genève

² Michel Bernardy, *Le jeu verbal*, p. 64, 57, 75-76, Édition de l'aube, 1988.

³ Eugénio Barba, *Le canoë de papier*, p. 87-93, édition Bouffonneries, n°28/29, 1993, parle lui aussi d'instant qui précède l'action, instant où l'on est décidé à faire. Il évoque à son tour le félin, le joueur de tennis, le boxeur immobile prêt à agir. Il repère cet instant de suspension qui précède le jeu chez Meyerhold avec son *otkhaz*, sorte de stop and go et que Barba nomme "sats" terme norvégien, chez Grotowski avec le pré-mouvement: "... orte de silence qui précède le mouvement, une sorte de silence chargé de potentiel...". Toutefois E.Barba précise que le "sats" "n'est pas lié à la seule immobilité dynamique. Il est, dans une séquence d'actions, la petite décharge d'énergie qui modifie le cours et l'intensité de l'action ou l'interrompt à l'improviste. Il est un moment de transition qui débouche sur une nouvelle posture bien précise, et donc un changement de tonicité du corps tout entier."

⁴ *Ibidem.*, p. 91.

dans l'enregistrement intégral de l'opéra du XVI^e siècle : « Le Pavillon aux Pivoines¹ » : les acteurs-chanteurs ménagent dans leur jeu de brèves suspensions comme autant d'articulations, de respirations qui donnent lisibilité des actions gestuelles et renouvellement de l'énergie des acteurs. Pour le Nô, E.Barba cite Kunio Komparu : « Les temps d'action dans le Nô existent en *fonction des temps d'immobilité* : la posture et le déplacement ne sont pas les bases du mouvement mais la condition pour acquérir la technique du non-mouvement² ». C'est une manière dite "*io-in*" de prolonger le mouvement comme les vibrations d'une cloche percutée, ondes qui se propagent alors et précisément parce que rien ne bouge, ce que Vachtangov appelait "vivre dans les pauses ».

Une notion contradictoire.

Si nous prenons en effet un mythe fondateur comme celui de « L'Epopée de Gilgamesh's³ » nous allons retrouver uniquement aux passages cités dans la totalité des tablettes, cette immobilité clairement manifestée sous deux formes complètement différentes : la première semble tout à fait évoquer le prélude au combat comme dans les sports évoqués précédemment sans apparemment nulle autre signification. Enkidû, homme tout d'un bloc vivant avec les bêtes, vient finalement à la ville à la rencontre de Gilgamesh's ; il est furieux d'apprendre que celui-ci, à chaque noce, s'octroie un droit de cuissage :

« [Cependant] l'appareil-nocturne
D'une noce
Avait été mis
En place,
Et Gilgamesh
Av[ec la future ?]
Devait "se rencon[trer]"
Pendant la nuit.
S'étant donc mis
En train,
[Enkidû] s'**immobilisa**

¹ Donné le 24 février 2001, sur la chaîne Muzzik.

² *Ibidem.*,p.92.

³ *L'Epopée de Gilgamesh*, traduction de Jean Bottero, *nrf*, aube des peuples, Gallimard,1992.Extrait du fragment dit de Philadelphie : fragments antérieurs au milieu du II^e millénaire . (Le texte est souligné par nous .)

En la rue,
Barrant la route
A Gilgamesh
(...)
De toutes ses forces.
[Enkidû]
S'élança
Contre Gilgamesh
Et, sur la grand-place,
Ils se trouvèrent vis-à-vis
...
Ils s'empoignèrent
Et comme des athlètes,
S'assailirent,
Démolissant
Les jambages,
Et faisant trembler
Les murs .
...
Lorsque Gilgamesh
Ploya,
Immobilisé,
Sa colère
Tomba.

Jean BOTTERO donne une autre version du final de ce combat dans celle dite de Ninive¹ :

Certes, debout à la porte
De la maison nuptiale,
Il s'est plaint aigrement
De ma conduite.
Mais cet Enkidû n'a eu
[Père ni mère];
Sa chevelure flottait librement

¹ *Ibidem.*, p. 87. Nous ne reproduisons pas tous les crochets marquant les nombreuses incertitudes : « mots, parties de mots ou ensemble de mots disparues du texte par le fait de cassure », p.10.

Sur ses épaules
 Mis au monde en la steppe,
 [Nul ne l'a élevé ?]
 [Lorsque] Enkidû, présent,
 Eut ouï ces paroles,
 Il demeura **immobile**,
 Pensif(?),
 Les yeux remplis de larmes,
 Les bras sans force,
 Toute vigueur (anéantie) !
 [Alors], ils s'enlacèrent
 (...)
 Et leurs mains [se joignirent].

Le seconde immobilité apparaît ici sous une forme elle-même double : d'une part une immobilité de fin de cycle : fin du combat, d'autre part une immobilité d'effusion sans qu'on sache si elle intervient en fin de combat ou non. À première vue, Enkidû sous l'action des paroles de Gilgamesh, s'immobiliserait comme frappé de stupeur ou de perplexité, lui ôtant toute force combative.

Le premier extrait montre exactement comme la fable de Kleist mais avec une petite antériorité de près de trois mille ans... les racines anthropologiques de cette immobilité qu'on qualifiera d'*alerte*, ce qui se joue avant, avant les impulsions qui vont déclencher l'action, son efficence, son « séquençage » en petites actions avec des suspensions internes, qu'elles soient inhérentes au jeu comme dans la tradition chinoise ou japonaise, coréenne ou effets d'un montage et qualité rythmique ; de cette *immobilité d'alerte*, Grotowski parlera de « position primaire »... « il existe une certaine position primaire du corps humain. C'est une position si ancienne que peut-être c'était celle, non seulement de l'*Homo sapiens*, mais aussi de l'*Homo erectus*, et qu'elle concerne en quelque sorte l'apparition de l'espèce humaine »¹ ; quant à l'immobilité au terme du combat, on la qualifiera d'*immobilité-pause* sans qu'on puisse prédire si elle s'intercale entre deux actions du même type ou non. Ici, elle s'apparente davantage à une *coda*, une fin de cycle. Il faut mentionner, à propos des petites suspensions internes, la conférence de Grotowski à Florence en 1985, dont Thomas Richards nous rapporte un élément très important à propos de l'expérimentation d'une structure et son approfondissement : il faut, contre le

¹ Thomas Richards, op.cit., p. 94-95.

dilettantisme qui consiste à changer sans arrêt de formes, descendre ou « creuser un puits ».

« Il y a des périodes de crises dans ces petits ethnodrames individuels. Il faut resserrer les actions, affronter le problème du montage, faire donc des coupures, ce qui donne « ligne des actions physiques-stop-élimination d'un fragment-stop-ligne des actions physiques...ce qui vous donne : action physique-stop-stop-action physique. Mais que faut-il faire de la coupure, du trou ?... Une des solutions consiste alors à effectuer le passage d'une position à l'autre comme une démonstration technique d'habileté... Cela va prendre beaucoup de temps. Vous devez aussi résoudre cet autre problème : le stop ne doit pas être mécanique, mais quelque chose comme une **cascade gelée**, je veux dire que tout le mouvement est là, mais arrêté ¹ », je préfère, « suspendu ».

Dans le deuxième extrait dit de Ninive, il faut bien avouer que cette immobilité est d'une toute autre nature. S'agit-il d'une autre immobilité sans rapport avec notre propos ou d'un autre versant du même, autre régime ? Le texte de la tablette soulève bien des questions : est-ce une immobilité de rêve éveillé, de sommeils ou songes où gît et apparaît la vérité comme une face intérieure ou inconnue qui ne pouvait être connue d'emblée sans le détour ici de la narration, une narration qui conte les origines, discriminantes pour Enkidû, représentation de soi-même par l'adversaire, l'autre d'origine divine, altérité par excellence, représentation qui fait l'effet d'un combat puisqu'il épuise, vide Enkidû ? S'agirait-il de l'immobilité de l'étonnement, de la stupeur dans la rencontre du même, du semblable mais tout à la fois dans le cas de Dionysos et Gilgamesh, du tout autre, parce que divin, hors condition humaine ? Immobilité de saisissement et quasi fusionnelle avec le dieu-frère ?

Immobilité orgiaque.

Incidentement le texte de Gilgamesh, tel le fil d'Ariane, va nous conduire vers son versant orgiaque mettant à jour un aspect fondamental de l'immobilité suggéré par Kleist mais que Craig, avec la justesse de ses intuitions au tout début de ce siècle, va repérer dans la polysémie de cette notion. G.Craig nous parle de lois du théâtre à découvrir comme Kleist parle des lois de la gravité. Or, que nous propose-t-il ? Des figures de mort, des statues antiques, des ombres, des esprits : tout un art du montrer et du « voiler » qu'il oppose à l'art théâtral qui copie la réalité ou agirait comme un

¹ *Ibidem.*, p. 82-83, souligné par nous.

« cordial¹ ». Cette immobilité est une immobilité de Figures des Dieux, non une région morbide mais une région de flux divins, sacrés. L'axe de gravité, s'il nous traverse et se fiche en terre, se dédouble d'un axe des dieux qui empêche l'acteur et le théâtre de rester pour ainsi dire collés au sol, les yeux rivés sur nos "trivialités domestiques" dans une absence totale de pensée. N'ayant pas la force de l'inconscience animale, il faut suspendre la marionnette de l'acteur aux régions divines, retrouver la grâce par une connaissance infinie ou "une conscience infinie dans le mannequin ou le dieu" nous dit Kleist afin, comme Thépisis, d'avoir des raisons de quitter la charrue, et le public, ses soucis quotidiens ; car nous prévient Craig, il s'agit pour l'acteur d'être et de donner dans le déraisonnable et le public d' « être enchanté, non envoûté² ».

« L'auditoire allait au théâtre, non pour se divertir, non pour oublier, mais fourmille d'impatience à l'envie de se souvenir. Se souvenir de quoi ? Se souvenir de la vie, languir d'entendre là-dessus quelque chant, mourir d'impatience de voir une pièce qui en soit toute pleine; de la voir et de l'admirer à en devenir fou... folie de la joie(pas notre joie qui sue la fièvre, la douleur)³ ».

Dans ces flux de joies et du vivre, il y a le *festin des Dieux*, on l'entend, il arrive, c'est *l'orgie* du face à face de Dionysos avec le Dieu : « je le voyais, il me voyait le voyant » nous dit Euripide dans les *Bacchantes* : face à face où les regards se coulent l'un dans l'autre ; ivresse de l'être total en accord avec un Autre : manière de liquéfaction extatique des corps. L'œil devient la coupe de vin de l'aimé : haute circulation. Est-ce en vain qu'à cet instant Zeus confie à Dionysos les orgies et que Dionysos appelle la Cité à se reconnaître en lui ? Le défunt égyptien ne doit-il pas lui aussi boire de l'eau sainte, "manger et boire le sang du bélier qui est dans son rouge⁴ » ?

« Ah N ! ... Mange et bois ce que t'adonné Ce-Bélier-qui-est-dans-son-rouge, qui est dans son sang... »

L'immobilité apparente de la *sur-marionnette* dans sa beauté de mort mêlerait alors le saut des ménades au son des tambourins, le saut des impulsions à l'immobilité de l'effusion d'Enkidû dans les bras de l'Autre, de nature divine, son même et son autre :

¹ G.Craig, op. cit., p,90, 92, 98, 99 et p. 65,67,112 in chapitre « Croyances et faux semblants ».

² Sur la liaison au divin, Craig l'évoque à maintes reprises ainsi dans la chapitre précédemment cité p,150 : «... la foi et la faculté d'adorer, voilà ce qui manque,les artistes manquent le pas et la terre va gémissant. » idem p, 154 à propos de la marionnette : « Peut être seuls les fils reliés entre Dieu et l'âme peuvent s'actionner. » et encore p, 120 : «... Si tout le monde voulait se mouvoir dans le sens si ardemment souhaité par les vieux maîtres et par les prophètes,nous retrouverions cette ardeur que l'on appelait autrefois l'extase. »

³ *Ibidem*.

⁴ *Textes des sarcophages Égyptiens du Moyen Empire*, p. 62, Les éditions du Cerf, 1986. cf les coupes de vin des fameuses Roubaiates d'Omar Khayyam.

communion des humains, à l'autre d'eux-mêmes celle que Craig réclame pour le Théâtre, tel qu'il l'entend. On peut en conclure que l'immobilité craigienne déploie le processus-immobile posé par Kleist dans le sens où elle rassemble les deux pôles mis en évidence par l'exemple du combat d'Enkidû avec Gilgamesh : pôle d'alerte, cette fameuse « position primaire » évoquée par Grotowski et pôle orgiaque lui conférant une dimension collective. Craig résout ainsi l'aporie. La transe dionysiaque transforme l'immobilité animale du stade initial du combat, moment précédant l'attaque, sorte de pré-saut de l'ours-acteur-marionnette, en prise ou chevauchement du dieu-partenaire : rencontre et effusion qui en est sa finalité. Effusion de sang en tauromachie, effusion d'amitié lors d'un but marqué dans un match de foot, effusion d'amour, effusion d'émotion du public : les digues sont rompues, la citadelle tombe, les remparts cèdent, tout n'est que liquéfaction, moiteur, chaleurs, vapeurs : nous retrouvons les marais de l'indistinction où tout se brouille, se mélange sans jamais se fondre vraiment ne fût-ce qu'un bref instant : orgasme ou mort...

Jean-Pierre Vernant nous avertit que cette *transe* est tout sauf *chaos*¹ mais “comportement social ritualisé, contrôlé, exigeant selon toute probabilité *apprentissage* et la finalité n'est pas de guérir d'une maladie mais ... d'obtenir en groupe, en tenue rituelle, à travers danse et musique un changement d'état.” une circulation de ce qui a été tenu séparé, isolé : animal/humain, divin/humain, masculin/féminin :

“... pour se trouver de plein pied avec Dionysos, les êtres masculins doivent cesser d'être entièrement des hommes, il leur faut basculer du côté du bestial (pour les grecs femmes et enfants sont associés aux forces sauvages, cf le culte d'Artémis.) comme si dans le cas du mâle, l'altérité radicale qu'incarne Dionysos au masque ne pouvait être atteinte dans l'imaginaire des Grecs que sous la forme d'une sortie de l'humain, d'un ensauvagement total ou partiel... Les hommes, pour participer à l'expérience dionysiaque, doivent s'écarter des normes, des conduites usuelles dans leur vêtue comme dans leurs attitudes. Il leur faut quitter cette bonne tenue, cette dignité virile dans l'allure, cette maîtrise constante de soi qui sont propres à leur sexe. La joie du banquet (des sens), le bonheur du vin, l'excitation de la danse, dans le vacarme, en compagnie de bons compères, voilà comment les mâles peuvent s'approcher de Dionysos en restant humain, se changer en demeurant ce qu'ils sont,

¹ Platon a donc bien raison de lier Dionysos à Apollon quand il dit à propos du rythme (in *Lois*, II, 665a, Traduction de Robin, Gallimard) : “... Or ce sont les Dieux, disions-nous, qui, prenant en pitié notre sort, nous ont donné pour nous accompagner dans nos choeurs... Apollon et les Muses : divinités auxquelles, comme il est naturel, nous en avons, si vous en vous souvenez, ajouté une troisième, Dionysos.” !

céder dans le cours de la vie quotidienne à l'attrait de l'altérité sans renoncer tout à fait à soi¹ ».

Peut-on dire au terme de cette brève analyse combien *l'immobilité craigienne* de la marionnette-ours, à laquelle les acteurs (et tout le théâtre) sont conviés, est d'une extrême intensité, peut-être la plus haute intensité que l'homme puisse atteindre ?

Immobilité-regard,

Cette fixité de l'ours-acteur-surmarionnette dans son face à face à tout niveaux, tant avec l'au-delà de soi, l'altérité de soi que soi-même à soi-même, tels des auto-portraits de Rembrandt, s'avère être une immobilité où cela passe, circule : immobilité-porosité. Ainsi cette immobilité s'avère être un **passage** par la voie des yeux dans le temps d'une immobilité, d'un temps suspendu, passage sur-actif dans les deux sens entre le soi et le non-soi pour reprendre une analyse du psychanalyste Jean Bergeret².

À cet instant de concentration d'arrêt avant la pulsion (du mouvement de la patte) l'ours se trouve être dans la situation, non du skieur, qui selon Alain Berthoz "traiterait en permanence les informations des sens [pour] corriger la trajectoire" mais dans la situation de celui qui « déroule la course dans son esprit³ ». Différence importante : l'ours déroule un adversaire dans son regard ; on peut dire qu'il déroule l'échine de son adversaire, l'ensemble des paramètres qui régissent son adversaire à l'instant "t". Cette immobilité-regard n'est pas la captation des données *en cours d'action* corrigeant les aléas, imprévus, détails, variables, mais une *captation à l'arrêt* comme le félin qui visualise toutes les données de sa proie avant de bondir. C'est le pré-saut dont nous parlions précédemment. L'ours-acteur entre, avec force, en porosité, immobile comme le bambin dans sa relative inertie, il boit de tous ses sens, de tous ses capteurs sensori-moteurs ou vestibulaires, la matérialité du monde extérieur, environnant, en une sorte de biologie seconde ou périphérique. Réciproquement, la proie, face à son prédateur, capte à l'arrêt l'ensemble des données sur celui-ci. *L'arrêt* semble jouer le rôle de « facilitateur » dans la concentration extrême des attentions de tous les capteurs sensoriels et d'accélérateur via le regard dans cette captation. Dans le mouvement de l'action, la prise

¹ J.P.Vernant, op. cit., p. 224-225 et 214-215.

² J.Bergeret : *La violence et la vie*. Payot .1994. A noter aussi sa remarque sur la passage du soi au non-soi: "Un tel passage ne se fait pas sans violence, mais "violence",du latin « violentia »,tire son origine de la racine grecque"BIA" qui correspond tout simplement à la notion de "force vitale",en particulier la force physique, et par extension l'emploi de cette force sans aucune connotation agressive ni sadique. »

³ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob.1997. Introduction.

de regard en face-à-face, ne semble même pas possible ou extrêmement réduite et change de nature : fonction de correction, adaptation. Cette **captation d'arrêt** autorise l'ours à *lire* l'adversaire en intentionnalité : il peut en mesurer la force intentionnelle et la force de captation, mais il peut *lire* l'**organicité rythmique** de l'escrimeur liée à cette intentionnalité et à ce degré de captation. S'il y a un combat de regards doublant et assujettissant les actions gestuelles puisque l'escrimeur s'avoue "démonté" par le regard de l'ours, sans doute est-il dans cette lecture interne et globale très fine de l'adversaire permettant à coup sûr d'anticiper les coups de fleuret ainsi que leur degré de dangerosité puisque l'ours "déjoue les feintes". Par le *décentrement des sens*, l'ours *pénètre* comme on dit son adversaire ; il lit la naissance des impulsions ainsi que leur intentionnalité mieux le déploiement gestuel qui s'en suivra, tant dans son ampleur que dans sa vitesse, intensité, rythme : tout cela en des fractions de millièmes de secondes probablement. À ce point de captation - regards dans cette *captation d'arrêt*, l'ours va effectivement du "soi" au "non-soi" sans s'y fondre, s'y perdre, pour revenir à "soi-même" dans un "équilibre interactionnel" selon le mot d'Alain Berthoz¹. Ce faisant, totalement "en phase" comme il est dit couramment, l'ours peut anticiper l'adversaire et adapter sa réponse. Faisant de même avec ses partenaires : comédiens, public, l'acteur peut jouer juste.

L'ours s'établit dans une **relation**. Les impulsions naissent dans **un état relationnel**² d'une rare intensité en raison de la nature *membranaire* de ce regard analysé précédemment. Par *membranaire* nous voulons signifier que ce regard se comporte comme la paroi épithéliale des alvéoles pulmonaires ou de l'intestin, voir le processus lui-même de la vision dont nous avons rendu compte en son temps. Comme pour la *captation d'arrêt* ou d'alerte, ce passage se fait selon des procédures bien établies fort complexes. Ce type de regard ou de fonction périphérique, n'est aucunement source d'impulsions mais **passage** ajustant, adaptant, mettant en adéquation l'impulsion à venir à la réalité de l'altérité. C'est une périphérie relationnelle : ni source ni fin mais **frontière active**. Les impulsions ne naîtraient ni de l'extérieur de soi ni de l'intérieur de soi mais d'un

¹ A.Berthoz. Op. cit., p. 202. Il faut également citer Merleau-Ponty dans ses notes de cours au Collège de France, p. « 346_347,Seuil.1995 : « La sensorialité (surtout par la vision) implique intentionnellement l'incorporation, i.e. un fonctionnement du corps comme passage à un dehors, par ses « orifices ». Autre conséquence : comme mon image capte mon toucher, l'image visuelle des autres la capte aussi : ils sont aussi le dehors de moi. Et je suis leur dedans. Ils m'aliènent et je les incorpore. Je vois par les yeux d'autrui le monde. »

² *Ibidem.*, p. 9, " Les propriétés les plus raffinées de la pensée et de la sensibilité humaine sont des processus dynamiques, des relations sans cesse changeantes et adaptatives entre le cerveau, le corps, et l'environnement. « *Penta rei* », disait Héraclite d'Ephèse : "Tout s'écoule".

processus relationnel où ici l'arrêt et le regard et le centre de gravité jouent leur rôle. Dans ce *processus relationnel*, il n'y a ni centre, ni début, ni fin mais *circulation* constante de la périphérie aux différentes parties du cerveau et circulation constante des diverses parties du cerveau entre elles comme nous l'apprennent les neurobiologistes c'est-à-dire sans structure hiérarchisée mais interdépendante¹. C'est dans cette nouvelle perspective qu'il nous faut essayer de comprendre le travail et processus complexe d'impulsions. **Le concept de porosité** mis en exergue ici nous sort d'une *vision centripète, égocentrée* ou l'Autre ne semble jamais n'être qu'accessoire, satellite de soi-même, ordonnance hiérarchique où le moi se pense, se vit surtout comme centre. Le concept de porosité induit un renversement de la vision ; ici s'impose une *vision inter-relationnelle, allocentrée* où nul n'est le centre mais où « le moi se fait de l'Autre » selon le beau mot de J.P Vernant. Il y a **décentrement du « moi »** y compris en soi-même. Il faut passer par l'autre pour pouvoir donner naissance à des actions personnelles ; il faut rentrer comme l'ours dans un *état relationnel* des plus intense : "éprouver" selon le mot de Stanislavski, le partenaire, s'éprouver dans les partenaires. Les acteurs aux masques, le savent bien : la fiction naît du public et des partenaires. En nous appuyant sur ces partenaires et, particulièrement, le public, naît la suite inconnue de l'histoire. Extraordinaire paradoxe que met si bien en lumière Kleist. Euripide nous mettait sur la piste, lui, qui déjà dans son œuvre des "*Bacchantes*", réglait un double face-à-face : relations des hommes entre eux et avec Dionysos et relation de celui-ci avec Zeus : après avoir regardé de face Zeus, Dionysos regarde frontalement les humains jusqu' à ce qu'ils reçoivent eux aussi les orgies, c'est-à-dire qu'ils reçoivent le regard du regard du Regard dans leur regard entre humains. Ce jeu de relations, n'est ni pyramidal ni successif comme on pourrait le penser, mais visions internes jouant les unes des autres, se faisant les unes des autres. L'Autre devient le centre de soi. L'Autre me fait moi.

Mobilité d'immobilité.

Alain Berthoz, nous dira, que s'agissant du cerveau, nous pensons d'abord à des neurones excitateurs. "Rarement accorde-t-on d'autre rôle à l'inhibition que la

¹ L'abandon d'une vision causale, duale et pyramidale heurte profondément notre sensibilité occidentale. En sortir nous livre à une vision qui nous paraît aussi scandaleuse que chaotique. Il en fut ainsi avec COPERNIC, GALILEE, EINSTEIN, PLANCK. Un ordre s'effondre. Cela ne signifie nullement qu'il y ait le chaos ni que tout est dans tout. À l'inverse une vision erronée engendre très sûrement chaos et folie : l'histoire petite ou grande fourmille d'exemples. En ce qui nous concerne, l'acteur sans cette active porosité, n'est guère que cet exhibitionniste, cet homme de métier si plein de lui ou cet initié d'une confrérie secrète si satisfaite d'elle-même ou encore ce perroquet de ce que nouveaux barons et prêtres des saines valeurs de la bienséance, attendent de lui.

suppression. En témoigne l'expression courante "être inhibé" au sens négatif de « ne pas pouvoir faire quelque chose ». Pourtant l'inhibition neuronale est au contraire l'un des mécanismes fondamentaux de la *production* du mouvement et de sa flexibilité, sans doute le principal mécanisme de l'apprentissage sensori-moteur¹ ».

Il n'est pas inintéressant dans notre histoire d'ours à l'arrêt, fixant, « buvant » l'adversaire, usant d'une immobilité si particulière propre à l'énergie basse : processus du vide qui nous paraît être **la condition de possibilité** de tout geste sportif ou artistique, d'en faire une lecture neurophysiologique.

Nous avons dit : c'est parce que l'ours s'arrête qu'il peut frapper juste ; autrement dit l'arrêt et la qualité de cet arrêt conditionne l'efficacité ou la pertinence des gestes aussi bien que leur enchaînement rythmique. Jacques Derrida dans la conférence déjà citée, dira qu'Antonin Artaud « ne voulait pas que l'acteur improvise comme on lui a souvent fait dire. Artaud était pour une prescription très calculée de tous les gestes sur scène. Mais cette prescription ne signifiait pas que l'acteur obéissait à un texte préalable ». Alain Berthoz nous montre qu'au *départ du mouvement* il y a **l'inhibition** dont la biologie moléculaire renouvellerait complètement notre approche. L'inhibition apparaît en tout point de l'organisation des mouvements et sous des formes extrêmement variées :

« - Premier rôle selon Mc KAY dans les centres d'intégration dits " nœuds mentaux" afin d'éviter leur sur-activation par la réverbération d'informations provenant des nœuds situés en aval dans la chaîne qui contrôle l'action.

- Moto neurones de la moelle inhibée par de petits neurones locaux dits " neurones de Renshaw".

-Rôle dans l'innervation réciproque : intervient dans le freinage ou blocage du muscle antagoniste pendant un geste ou mouvements du regard .

- Découvert de la nature inhibitrice de la cellule de Purkinje du cervelet : ce neurone se projette dans plusieurs structures importantes pour la régulation et la coordination des mouvements.

- Enfin pour clore une liste qui s'allonge chaque jour : rôle capital dans le contrôle des messages des capteurs de la proprioception (propriocepteurs disséminés sur tous le corps)² ».

¹ A.Berthoz, op. cité., p. 197.

² *Ibidem.*, p. 209 à 212, chap 10. Cette période plus ou moins longue et de qualité variable individuelle ou collective développe ses propres procédures comme l'aliment passe par tout un circuit avant d'arriver à la bouche puis à la paroi épithéliale de l'intestin : on peut l'avaler comme un vulgaire fast-food ou en faire toute une fête trouvant son origine y compris dans la culture de certains composants ou choix de marchés.

Avant de lancer une séquence rythmique avec la claire vision du point d'arrivée, il faut donc probablement retenir l'impulsion pour l'activer davantage, l'orienter avec précision, l'affiner en un mot, la "traiter" pour être totalement efficace, créer les conditions de cette lancée de l'impulsion : conséquemment, on peut supposer que cela nécessite la mobilisation de nombreux circuits, nombreuses synergies. Il faut pour le corps, se hâter lentement comme le peintre chinois qui se prépare longtemps avant de lancer le coup de pinceau d'encre de chine qui ne durera que quelques secondes. On voit que *l'arrêt du vide* dans l'inconnaissable de la suspension, est un arrêt d'intensité la plus extrême.

Le temps d'arrêt deviendrait alors physiologiquement, la face visible des nombreuses inhibitions mises en œuvre pour la réussite des mouvements ¹? Encore oublions-nous de situer temporellement cet arrêt-départ. En nous éloignant du cas de l'ours, on peut imaginer qu'il constitue lui-même un point d'arrivée pour l'artiste ou le sportif en ce sens qu'il conclue toute une période de latence où cette porosité en activation se traduit par une mise en condition progressive, ce que Stanislavski appelle l'état créatif : procédures d'« en sauvagement » ou d'état de haute circulation que l'artiste recherche parfois dans l'alcool, opiacés, etc : état de demi-sommeil ou rêve éveillé si fréquemment évoqué par Shakespeare dans ses pièces, moment de trouble parfaitement repérable chez un Mozart.

Nous avons repérer un ensemble important d'immobilités : immobilité d'alerte, d'arrêt, d'articulation ou pause, immobilité de fin de cycle, immobilité orgiaque, qui toutes, trouent l'action dramatique, quelle qu'en soit la nature. Sa variété, sa richesse nous donne à penser que ces silences et vides ainsi manifestés constituent dans les matières du sommeil et rêve diurne, la trame où les embryons d'actions viendraient s'agglomérer, se contracter, se matérialiser, comme puiser en énergie, selon un processus d'accrétion².

Nécessité théâtrale

Kleist nous fait tout simplement comprendre qu'il s'agit avant tout de VIE ; la mener sur scène avec l'élégance et la maîtrise de la marionnette ou la grâce et vivacité d'un

¹ Eugénio Barba parle du secret d'un rythme en vie dans les pauses : arrêts dynamiques non statiques, in « Le Théâtre qui danse ». Bouffonnerie n° 22/23, p. 40, 41.

² Terme utilisé en physique : augmentation progressive, sous l'action de la gravitation, de la masse d'un objet par un processus de capture de la matière qui l'entoure.

ours¹. À cette condition le chant mélodique peut se déployer avec la perfection des danseurs de Bali².

Cette immobilité est donc une immobilité au bord du gouffre ; l'acteur y est un funambule : le moindre faux-pas est fatal : l'enchantement peut n'avoir pas lieu, l'ennui peut s'installer toujours prêt à prendre la place quand l'acteur s'oublie. Cet arrêt, ultime instant avant de se lancer, est l'instant du toréador : la rythmique de sa cape chatoyante, les pas éblouis de l'habit de lumière ensorcellent le toro autant qu'il l'épuise dans une danse où chacun se rive l'un à l'autre. Vient l'instant du face-à-face avec la mort qui vaut comme dramatisation de l'arrêt-suspension. Le toréador fixe le taureau sous les yeux dévorants du public tout à coup muet. L'arène est suspendue en cette fixité des adversaires, rivée à l'axe des regards dont chacun sait qu'il est aussi celui de l'épée. Le toréador, buste droit, presque raide, ajuste lentement son bras, s'immobilise, foudroie la bête. Instant terrible où la mort donne la vie, instant de nuit où brille le jour : l'arène se soulève dans les cris de joie et d'ovations selon la danse du coup : la gloire du toréador éclate sur le sable ensanglanté.

Ce face-à-face, qui a toutes les allures de la fixité de la mort, est son exact opposé en sa contradiction maximale, transe orgiaque, parousie ; la fiction du toréador comme de l'ours indique que quelque chose meurt, quelque chose brûle et disparaît. Peut-être faut-il avant de lancer le geste sur scène s'arrêter pour ne pas s'arrêter et traverser la mort ? Peut-être faut-il soutenir ce face-à-face avec la mort qui donne la vie ? La liberté de l'artiste au bout de sa quête rencontre le feu de la statuaire des dieux comme Don Juan,

¹ Ne pas confondre cet engagement exceptionnel dans le jeu que nous avons comparé à l'immobilité du félin avant qu'il ne saute sur sa proie avec cette énergie du prédatrice. L'acteur est en alerte mais n'est point un prédateur. Son objectif n'est pas de posséder, s'accaparer, tuer, dominer l'environnement. La finalité est tout autre. C'est ce que rappelle Yoshi Oida fort opportunément à propos de l'utilisation des arts martiaux pour développer l'écoute : « Pourtant une différence existe : les arts martiaux se fondent sur le besoin de tuer ou de se défendre, tandis que la relation des acteurs n'est pas basée sur le conflit. Bien au contraire. Le contact entre les acteurs est un échange sensible, équilibré ». Op.cit.

² Ainsi apparurent lors d'un spectacle en tournée cet hiver 1998 les *Danses de Dramas* de BALI, notamment le *TJAK ancien* : grand chœur masculin de rites de possession *Sanghyang* polyrythmie vocale, chorégraphie de plus de 50 danseurs : cité dans l'album *LES VOIX DU MONDE*, collection CNRS, 3CD au Chant du monde, index 10, CD1-chœur Kecak-Le chœur chante une polyphonie composé uniquement de cris divers et d'onomatopées, dont les syllabes *ke* et *cak* (prononcer "tcha") qui stylisent le cri du singe : il en résulte un contre-point rythmique varié utilisant principalement les procédés du hoquet, de l'ostinato et du contretemps. La synchronisation rigoureuse entre les différentes parties est assurée par l'un des membres du groupe, un conducteur dont on repère clairement les interventions à caractère signalétique. Il n'y a pas de place pour l'improvisation : toutes les parties, dont le nombre varie au cours de l'exécution, sont apprises par cœur."

Les acteurs en rond autour d'un porte flammes, immobiles dans la pénombre, modulant des cris comme le battement même de l'ours immobile, semblaient devoir à tout moment bondirent quand tout à coup deux protagonistes surgissent, tournent, se font vis-à-vis, prêts à en découdre : deuxième immobilité jusqu'au combat total incluant la totalité des cinquante choreutes dans un désordre apparent inouï.

Quelques secondes plus tard tout le chœur est à nouveau assis à son exacte place comme si de rien n'était. Le "coup de patte" avait été aussi foudroyant que précis.

(non comme punition : image bigote s'il en est) inéluctable instant de tout acte de création, ultime combat de soi-même où nul ne sort indemne.

Énergie basse au travail *du côté d'Albert.*

Shakespeare met en scène son propre travail et, à travers ses yeux, observe sur les visages des spectateurs, debout ou assis, au Globe, comment la pièce descend et remonte en eux. Il peut dire avec Hamlet : « le théâtre sera la chose où je prendrai la conscience du roi¹ ». Auteur et metteur en scène de presque toutes mes fort modestes productions, inconsciemment, j'ai toujours observé ou écouté le public assis dans l'ombre, êtres fantomatiques du théâtre devant les figures spectrales des acteurs. En lisant ce qu'il fait dire et fait faire à Hamlet, on peut imaginer cela. Les acteurs se mettent en hypnose. Non ils ne rentrent pas en transe, ils ne se jettent pas dans une furieuse dépense comme le déteste Shakespeare², ils descendent en hypnose. Ils se font distraits et voyants. Jeune, mon soucis principal était de pouvoir me mettre à tout instant en état de créativité. Je me suis exercé des années durant, je glissais dans l'état de sommeil-songe. Je crois comme J.F.Billeter pour Erickson et lui-même, que l'acteur se met à volonté en état d'hypnose, cet état de basse énergie, qui ressemble au rêve, au sommeil, met en branle l'imagination, frôle la mort. Cette forme d'énergie a peut-être plus à voir avec les forces faibles de la physique que l'énergie dite potentielle, comme celle d'un corps prêt à tomber et qui pourrait par analogie s'apparenter à la « rétention d'énergie » évoquée par Yvonne Ténenbaum à propos du Butô : « La rétention d'énergie consiste à ne jamais laisser aucune impulsion, aucun élan entraîner le corps jusqu'au maximum de ses possibilités (sauf dans les sauts). Il en résulte une accumulation d'énergie non dépensée, non convertie en mouvement qui intensifie chacun d'eux » ce qui est en quelque sorte la définition de l'énergie potentielle. Pourtant on pourrait dire que dans cet état proche ou apparenté à l'hypnose, l'acteur qui n'est pas du tout assis confortablement, mais en alerte, en éveil, semble bien avoir cette énergie potentielle, mais elle me paraît, simple conjecture, sous-tendue par une autre force plus profonde ou plus en profondeur, plus souterraine qui ferait penser analogiquement aux forces faibles déterminantes en chimie

¹ Hamlet, acte II, sc. 2.

² Par deux fois dans *Hamlet*, Shakespeare vitupère ces excités de la scène : « Rosencrantz à Hamlet : Mais il y a, monsieur, une nichée d'enfants, de jeunes faucons qui crient dans la querelle plus fort que tout le monde et en sont d'autant furieusement applaudis. Ce sont eux maintenant qui sont à la mode... » et « Hamlet aux comédiens : Oh ! j'ai vu jouer des comédiens, que j'ai entendu d'autres célébrer hautement qui...se pavanaient et beuglaient de telle façon que je les ai cru fabriqués, et d'ailleurs ratés, par quelque médiocre apprenti de la nature, tant ils singeaient abominablement l'humanité », acte III, sc. 2.

organique. Ainsi nommées, les liaisons hydrogène où dans H²O, H a d'une part une liaison covalente avec l'oxygène de la molécule à laquelle il appartient mais aussi d'autre part une attirance vingt fois plus faible, mais non nulle, avec un atome d'oxygène d'une molécule d'eau adjacente ; il y a aussi les forces de Van der Waals où « lorsque deux atomes sont très proches, ils développent une interaction de liaison faible due à la fluctuation de leurs charges électriques¹ » ; mais trop rapprochés ils se repoussent aussitôt violemment. Peut-on apparenter cette énergie basse à cette remarque d'Odette Aslan en son introduction à l'art Butô que j'avais déjà cité dans *Albert des marais* ? J'aurais tendance à le penser, en raison de la pratique quotidienne menée depuis 1984, et surtout ces dernières années.

Dans l'état de rien ou méditation en osmose avec la nature « on devient totalement réceptif à tout ce qui se passe autour de soi... C'est un état de sérénité la plus totale et d'éveil absolu² »... Selon Nagatomo Shigenori, bouddhistes et shintoïstes en méditation parviennent à un niveau d'éveil où ils peuvent prendre conscience du corps *fluïde*, ou *subtil*, assimilé à l'eau d'un fleuve. Un flux d'énergie vitale. Les Japonais désignent par *ki* cette énergie circulant dans les cellules aqueuses du derme et dont la science repère bel et bien aujourd'hui les ions (?³). Distinct du corps anatomique, ce corps fluide échange du *ki* avec l'environnement immédiat, ce qui abolit toute distinction entre intérieur et extérieur⁴.

On retrouve, faut-il s'en étonner, le corps fluide de Yoshi Oida, le *hara*, la circulation de l'énergie dans tout le corps et pas seulement la partie haute, le corps neutre sans histoire individuelle⁵, le « calme intérieur » libre de toute émotion, un intérieur vide⁶ :

Pourtant ce calme ne revient pas à un engourdissement des perceptions ou un état de « tranquillité » immuable, mais à une conscience fluide qui permet de réagir aux variations du monde alentour⁷.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la dépense, bien que de toute autre nature, n'en est pas moins grande : concentration sans tension, régulation de posture, de respiration, de vidange, d'écoute des parties de son corps. J'ai mieux compris cela, dans le jeu lui-même, mais assez tard avec la figure de l'idiot, car d'une part je n'ai pas mené

¹ BMC, op.cit., p. 92.

² Butô(s), Ouvrage collectif du CNRS, citation de Momoyama, note d'Odette Aslan en son introduction, p. 20. CNRS, 2002.

³ Cette affirmation surprenante aurait méritée qu'en soit cité les auteurs ou les sources.

⁴ Odette Aslan, Introduction à l'ouvrage collectif, précité, p. 20, CNRS, 2002.

⁵ Y.Oida, op.cit., p.48-53.

⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁷ *Ibidem*.

une carrière de comédien, ayant choisi d'écrire ou de concevoir des spectacles et d'autre part ma formation au conservatoire à Lyon en 1970 reposait sur un vitalisme pétri de règles bonnes à recopier. Tout le monde faisait du Comédie-Française sans rien comprendre de ce que nous faisons. Un beau jour, en cours de théâtre, en 2002, je me suis mis à faire l'idiot : le simple, le benêt. Tout à coup quelque chose s'était mis en place et en route après des années d'incubation comprenant incidemment que l'art de l'idiot me venait de l'art du masque qui n'est pas excès de vitalité, énergie haute comme on pourrait à tort le penser, énergie qui rend le masque intolérable (sur-jeu) mais énergie basse, retirement, vidange, art de se trouver. Je m'y mets désormais à volonté¹. Je ne compose rien. Je me détends, je me ramollis, je glisse comme sur un nuage auquel je m'apparente, léger, insaisissable, étrange, mais parfaitement éveillé à tout ce qui m'entoure. Tout cela en quelques minutes ou secondes, voire moins selon le degré de préparation ; je suis tout à fait là et pas là, là et ailleurs, ailleurs dans une grande présence, relié aux zones les plus obscures comme à « l'environnant », pour désigner l'ensemble des êtres, choses qui environnent, relié non à l'anecdotique, encore moins à la fonctionnalité de cet « environnant » mais à ce qui en fait sa poétique, son charme, sa beauté, sa grandeur, sa singularité. On songera aux ready-made de Marcel Duchamp s'amusant de la singularité d'une roue de bicyclette ou d'un urinoir. Des liens entre puits, de puits à puits. Tout devient étrange et perd alors de son évidence ; l'ordinaire part en l'extraordinaire ; des connexions inédites s'établissent comme le suggère Henri Michaux dans son poème *Glissement* :

« Dense
continuation du dense
le lieu de densité emporté avec moi
dans le véhicule qui faisait route.

Je descends.
Un parc que je connais, où j'étais...
surprenant
les arbres ont-ils tellement changé depuis hier ?
...
SOUDAIN
bloc d'une autre réalité substituée à celle-ci

¹ Sans préjuger du résultat. Au début les étudiants de Créteil étaient littéralement désarçonnés, tout comme aujourd'hui, les enfants des classes Cham, ne sachant plus que penser !

le plateau d'en face tout entier est devenu autre¹ ».

En un tel état, on peut répondre sans sourciller à un Rosencrantz posant une bonne vieille question pleine de bon sens :

« Mon seigneur, vous devez nous dire où est le corps...

-Le corps est avec le roi, mais le roi n'est pas avec le corps. Le roi est une chose...² »

On peut aussi jouer et faire l'idiot comme Jean-Paul Farré et Michel Piccoli dans *Le Roi Lear* mis en scène par Engel³. Voilà un exemple parfait. Piccoli fait attendre Engel dix sept ans pour jouer ce rôle. Le voilà « vieux » et certainement diminué physiquement. Et pourtant comme Kazuo Ono, quelle légèreté, quelle aisance, virevoltant du tonnerre de la colère à la plus extrême flottaison corporelle, vocale.

L'acteur-idiot Le rustre (au cimetière)- *Chanson*.

Une pioche et une bêche, bêche,

Un linceul pour drap,

Un trou dans la glaise, glaise,

Pour seul habitat⁴

est l'acteur par principe du vide, un acteur-trou. L'acteur se fait alvéoles vides pour devenir éponge, homme des passages, comme ces protéines enchassées dans la membrane qui s'activent à faire passer toute sorte d'altérités. C'est l'acteur fade ou neutre tel qu'Isabelle Huppert se définit :

« Il est vrai que j'ai toujours trouvé que j'avais un visage un peu « blanc », sans vraie définition. Alors évidemment cela me permet de me transformer à l'infini⁵ ».

Ses propos sont à « raccorder » à d'autres tenus précédemment en mars 1994 :

Bob Wilson parle d'Isabelle dans *Madame Bovary* de C.Chabrol :

Ce qui m'a intéressé, c'était comment ton visage restait très simple et ne changeait pas, bien que ton personnage passe par de grands bouleversements.

Isabelle Huppert : ... Il y a aussi une façon de ne pas interpréter dans le jeu, de ne pas psychologiser, de ne pas guider le regard et d'être ce vecteur qui laisse le spectateur complètement libre.

¹ H.Michaux, op.cit., p. 139-140.

² *Ibidem.*, Shakespeare, acte IV, sc, 3.

³ Odéon, 1^{er} février 2006.

⁴ Hamlet, acte V, sc, 1.

⁵ Interview d'Isabelle Huppert, Art Press, n°318, décembre 2005.

Pierre Soulage : Un ami chinois qui connaît bien Lao-Tseu est venu un jour chez moi et m'a dit : « *C'est formidable, tu as atteint le vide complet !* »

Isabelle Huppert : **C'est parce qu'on crée du vide** qu'on donne la possibilité à celui qui le regarde de le remplir. Un professeur d'art dramatique, Tania Balachova disait que la présence de l'acteur au théâtre c'était l'absence¹ ».

Daniel Loayza écrit dans le programme du *Roi Lear* d'Engel :

« Mais c'est aussi comme si Lear, d'emblée, avant toute initiative, avait déjà commencé à prendre ses distances à l'égard du centre, fut-il de son propre pouvoir, **pour répondre à l'appel du vide** et dériver vers les confins, déjà en quête, à son insu, d'un monde qui lui soit vraiment extérieur ».

Il n'est pas jusqu'à Fabienne Pascaud qui ne demande au public de se vider pour vivre l'expérience de *Comme un chant de David* de Claude Régy² !

Raillons un peu. N'est-ce pas de l'anti-conservatoire, l'anti-actor's studio ? Fin et mort de l'ego. Requiem des Panthéons où chacun rêverait de venir y briller *vitam aeternam* : bons vieux mythes inusables des idoles et des génies, des héros et célébrités, processus fascinateur appris très tôt dans nos écoles laïques ! Culte des dieux en tout genre à reproduire sur tout support et à vendre pour l'avoir chez soi en dévotion. B.Brecht a combattu en ses œuvres cette pyramide d'illusions, de rêves de pacotille qu'il s'est fait fort de retourner, de mettre à distance, (voilà la distanciation !) en nous désilant les yeux, renversant cette pyramide en nous mettant le nez dans les zones d'immanence, dans les mécanismes d'exploitation, dans les liens de solidarité et d'humanité, au lieu de rêver le nez en l'air à des sommets où dansent des appâts, figurines de carton-pâte, en 3D ou sur du papier glacé ! Ces fictions sont des Titanics qui sombrent inéluctablement au moindre choc avec la réalité.

Nous sommes habitués, en occident, à nous représenter l'énergie comme un assaut vigoureux, un combat viril, une performance physique, une plénitude des moyens, une détermination sans faille, une endurance. C'est également l'élan de joyeuse vitalité durant la jeunesse qu'évoque Grotowski dans ses leçons³ au Collège de France. Le cours de théâtre devrait alors logiquement s'orienter vers des exercices martiaux, une gymnastique, un entraînement physique intense, une densité des cours, un choc des caractères bien loin de la fadeur et du vide évoqué par Isabelle Huppert. Ne voit-on nombre de programmes stakhanovistes régenter les écoles supérieures où l'on a

¹ Échanges, in N° spécial, *Isabelle Huppert*, Cahiers du Cinéma, n°477, mars 1994, p.72-73.

² Télérama n° 2925 du 4 au 10 février 2006.

³ J.Grotowski, op.cit., 6 octobre 1998.

sélectionné les meilleurs poulains et pouliches ? On y presse la jeunesse comme le font les entreprises pour que « ça rende » ! Même productivisme, même vitalisme chez les élèves eux-mêmes désireux comme des sportifs de « dépasser leurs limites », forcer la vie elle-même, ce qu'on nomme aujourd'hui : goût de l'extrême. Même idéologie du rendement même s'il n'est jamais question d'exploitation. Paresseuse pédagogie du remplissage et du « presse-citron » sous l'égide des vertus du sacro-saint travail valant réflexion en dépit de la diversification des ateliers et des rencontres d'artistes ? Vive la paresse ! Ne voit-on pas, derrière cet activisme frénétique

« Dans la pénombre de l'*Aufklärung* tardive, [une] vérité [qui] apparaît plus distinctement : notre « pratique », que nous avons toujours considérée comme l'enfant le plus légitime de la *ratio*, est en vérité le mythe central de la modernité. La démythification de la pratique qui arrive par-là à échéance impose à la philosophie pratique de corriger profondément l'idée qu'elle se fait d'elle-même. Il faut qu'elle se rende compte à quel point elle était en proie au mythe de l'actif et s'était aveuglément abandonnée à son alliance avec l'activisme et le constructivisme rationnels. Dans cet éblouissement, la raison pratique ne pouvait pas comprendre que le suprême concept de comportement n'est pas action mais abstention¹... »

nous dit Peter Sloterdijk. N'allez pas croire une seconde que je m'érige en promoteur d'une cool-pédagogie où l'on travaillerait à la petite semaine ! Il ne s'agit nullement de ménager ces « chers » petits à qui un peu de sueurs rend certainement raison de tout dilettantisme.

Pragmatique, c'est pour des raisons au départ toute intuitives que j'ai pris un chemin inverse tout en travaillant avec intensité mais très différemment et tout en ayant pleinement confiance dans les vertus des arts martiaux et de l'entraînement physique que je n'oppose pas. Je me suis assis intuitivement sur l'abstention et le non-vouloir, n'ayant que trop perçu l'activisme du capital et ses dégâts considérables sur les êtres assujettis durant mes onze années d'entreprises. Ayant par ailleurs cumulé les expériences et formations de suspension, je ne pouvais guère adhérer à ce qui m'est apparu très tôt comme effectivement « le mythe central de la modernité ».

Il faut donc entraîner les comédiens et les comédiennes,
dans leurs profondeurs les plus secrètes - pas dans leur finesse ;
leur faire accepter des démarches difficiles, des gestes admirables
mais sans rapport avec ceux qui sont dans la vie.
Si nous opposons la vie à la scène, c'est que nous pressentons que
La scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles²

¹ Peter Sloterdijk, *La raison cynique*, p. 654, Bourgois, 1983.

² Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, p. 12, Gallimard, 1966.

En fin de journée, Albert rentre plutôt saturé des cours de fac et des transports parisiens. Marcel n'a pas tellement envie « d'en rajouter une couche » avec une quantité d'exercices, de scènes à réaliser dans la soirée. Il opte pour une pédagogie du temps et du vide. Laisser les corps décanter. Commencer par des étirements de Blandine Calais Germain¹, kinésithérapeute auprès des danseurs et comédiens. Étirement de la colonne vertébrale sur laquelle Yoshi Oida insiste également : « Il importe vraiment de faire travailler la colonne, pour que chaque vertèbre reste libre et indépendante et que les nerfs ne soient pas bloqués par les muscles. Tout exercice impliquant un mouvement de la colonne est bon² ». Il s'agit moins de détendre, relaxer que d'améliorer la posture du corps, atténuer les tensions musculaires, faire travailler des muscles peu sollicités par d'éternelles positions assises, améliorer la circulation nerveuse et respiratoire. Chacun se dit, (depuis plus de 15 ans d'exercice), enchanté de cette introduction au travail. Tout le monde est en tenue de sport pour être à l'aise et pieds nus pour sentir le contact des pieds sur le bois du plateau. Chacun « manipule » le corps d'autrui et apprend ainsi à le faire sans façon. L'apparat, le look, la compétition n'ont aucune chance ici dans ces gestes d'attention, de confrontation à son propre corps livré à autrui, se livrant et se délivrant en des réalités prosaïques forcément modestes.

Marcel qui semble comme absenté, fluide entre nous, quand il n'est pas énervé par notre zapping des cours, génère un climat de

¹ Blandine-Calais Germain, rencontrée lors d'un stage CNFPT de la Fonction Publique Territoriale, stage qu'elle animait rayonnait de calme de douceur et de confiance en nous. Elle nous a laissé des leçons inoubliables, leçons de respect de notre corps. Elle a publié deux volumes *Anatomie pour le mouvement*, aux éditions Desiris, 1990, revus et corrigés depuis.

² Y.Oida, op.cit., p30.

libre circulation, enchaîne généralement avec des exercices de prise de conscience des impulsions musculaires dans le corps dans une suite d'étirements selon les quatre points cardinaux et selon le principe nô du Jo, Ha, Kyu explicité par Yoshi Oida¹. La lumière se fait ombreuse, musique ample ; chacun commence en étant accroupi dans ce travail de naissance de la pulsion à sa plus grande expansion dans le corps. Il s'agit d'émergence dans ces étirements imaginés par Marcel basés sur les quatre points cardinaux en autant d'espaces que de temps : temps et espace du lever, de midi, du nord et du coucher en ce lieu où ne se voit guère la lune, ni se sent l'espace d'un lever de soleil. Recréation en son corps qui devient en l'extrême singularité de chacun, un lever et un coucher, un vent du nord et un plein soleil de midi. Nos corps échappent à la facialité traditionnelle. Nous sommes comme nus dans le cosmos et le vide au cœur de l'urbanité :

« Il est grand temps aujourd'hui que le corps nu revienne éclairer les villes et les campagnes de la planète. Car il est l'expression de notre être dans sa totalité, bien plus que le visage. Corps nu qui rallierait et dépasserait dans la beauté de ses formes et de ses mouvements la danse [...], l'amour, la pensée. A la fois molécule et galaxie. Dans une expression d'art abstrait où chaque muscle, aussi petit soit-il sous la peau, chaque mouvement chanteraient une musique des formes, des déplacements, des espaces, du temps. Dans son véritable rôle cosmique² ».

Ainsi parle Yannis Xénakis, cité par Tanaka Min dans une de ses publications.

Chacun se déploie selon des vitesses propres. Marcel passe de temps à autre rectifier une posture. Chaque semaine, il donne des exigences nouvelles, hissant insensiblement le niveau de notre

¹ Yoshi Oida, op. cit., p.55 et suivantes, et note 5, p. 174-175. Organisation rythmique mise au point par Zeami, au XIV^e siècle. Jo signifie début, ouverture, Ha développement, Kyu, accélération, finale, intensification.

² Odette Aslan, *Tanaka Min*, in op. cit., p. 181.

travail, certainement très approximatif au départ, y compris pour lui-même. Marcel laisse faire. Il sait qu'il a le temps. Il procède par étape. Au terme de cet exercice, d'apparence aisé, nous enchaînons avec de la marche très très lente, en baissant le bassin, sans appuyer sur les talons, en déroulant le pied. Parfois nous nous rejoignons deux à deux, un bras tendu en avant, et nous nous étreignons avant de nous quitter, à reculons. Nous ne cherchons aucune performance. Nous écoutons ou tentons d'écouter notre corps. Nous apprenons à sentir notre corps, affiner notre perception que nous avons de celui-ci. Nous nous sentons incroyablement bien, légers, fluides. Ce sont des moments d'une grande densité, d'une grande beauté¹. Cet état organique préside à tous nos travaux qu'ils soient de masque ou de porosité. Nous sentons que nous pouvons nous tromper. Nous prenons confiance en nous. Nous devenons plus que ce que nous étions. Nous devenons plus que le « soi-même », nous devenons « nous », un tressage en soi-même des autres qui s'inscrit et rejoint, toute proportion gardée, le travail de Tanaka Min :

Il ne danse pas dans les lieux, il danse « les lieux »

« Notre corps exprime deux millions d'années d'humanité [... et une danse] n'est vraiment établie que si elle exprime l'état d'âme du lieu où elle se déroule »... Ce chorégraphe, proclamé meilleur danseur au Japon et primé à Munich pour le meilleur *event* demeure un « manuel », agriculteur et éleveur. Il aspire l'espace par tous les pores de sa peau qu'il remet en contact avec les éléments. Il retrouve, nu, les sensations du premier homme qui, lorsqu'il se dressa sur ses deux jambes, exposa à la lumière, à l'air, au souffle du vent, sa

¹ Alain Berthoz à propos du mouvement naturel et du travail neural dans le mouvement écrit en préambule de son chapitre : « Or si l'on veut réhabiliter le corps dans la neurobiologie moderne, il faut retrouver les règles qui sous-tendent ses mouvements. Celles-ci ont été intuitivement comprises par les sculpteurs qui ont su rendre les mouvements du corps et leurs relations avec les émotions, comme par **les acteurs du théâtre oriental**. Ils nous enseignent que le mouvement s'exprime d'abord par la posture, qui est un mouvement arrêté ou esquissé, la forme dynamique de ce que Bernstein appelait « l'être prêt à bouger » (readiness to move). Ils nous enseignent aussi que la cinématique du mouvement est porteuse de sens et que la trajectoire d'un doigt, le déplacement de la tête, le balancement du corps doivent répondre à des lois qui sont au carrefour de la mécanique et de la neurologie. Ils nous enseignent encore qu'un mouvement naturel est source de plaisir. », in *Le sens du mouvement*, p. 149, Odile Jacob, 1997.

poitrine et son ventre autant que son dos « un homme-météo », [...] Il explore l'herbe et l'eau, le sable et les cailloux, le vent, la pluie, le soleil et le froid, [...] il récupère une sensibilité de l'épiderme et du derme, ce qu'il appelle les deux côtés de la peau. Il s'immerge dans le paysage environnant et il en absorbe les bruits. Toute la peau de son corps devient une grande oreille, il entend avec le genou, l'épaule ou le dos. [...] Il improvise, il aime le « non fini », l'imparfait.

« Nos corps sont toujours en gestation comme s'ils avaient horreur d'être fixés dans la perfection. Remarquez la danse légèrement vibratoire des muscles et des organes »¹

Nous grandissons dans le regard du public. Nous pénétrons des couches insoupçonnées de nous-mêmes. Marcel nous donne des explications comme si nous étions des collègues de travail. « Je veux chercher avec vous » aime-t-il à dire, ce qui a le don de nous désespérer, habitués que nous sommes depuis 20 ans d'école à écouter passivement, muets et obéissants, quoique de moins en moins, la voix divine du savoir laïque et à s'entendre quelque fois dire qu'on ne sait rien, qu'on ne vaut pas grand chose² ou à devoir reproduire bêtement des cours ou QCM qui tiennent lieu de pensée ou d'auto-exclusion pour une société qui ne nous tient que comme quotité, exploitable et profitable.

« La base des déterminations, des explications
A perdu sa prévalence
Le naturel n'est plus soutenu
L'au-delà du naturel vibre et s'impose³ ».

dira H. Michaux. Ce à quoi Tanaka Min répond en écho et prolongeant pour ainsi dire à distance les réflexions du poète :

¹ Odette Aslan, op.cit., p. 180.

² Je fais référence à la fois à ce que me disent mes propres enfants, mais aussi les ados et étudiants de tous mes cours depuis 1984. Je cite également l'article du Monde du 14 septembre 2005 sur l'humiliation des élèves. Encore plus violent et humiliant, l'organisation de l'ignorance selon Jean-Paul Brighelli, Télérama du 17 décembre 2005...laissant les écoles exigeantes aux élites. 95% des 60 élèves Cham en cm2 à Créteil déclarent ne pas aimer l'école ! Question posée en décembre 2005 et janvier 2006.

³ H.Michaux, op. cit., p. 141.

« Dérégler les jugements, désordonner la respiration, oublier les buts, ne pas répondre à la compréhension, bouleverser le sujet et l'objet [...], être un artiste qui lance une flèche à la vie quotidienne¹ ».

La fonctionnalité ne l'intéresse pas. C'est la descente en nous, la *vidange de notre ego*, l'état-trou ou pore qui semble uniquement retenir toute son attention, si on y réfléchit bien, quelques années plus tard, un état du vide, sans jamais prôner ni suivre une doctrine quelconque, simplement en descendant toujours plus profond, nous entraînant doucement à faire de même, alors que nous étions venu pour remplir nos bagages de techniques et savoirs imparables, profitables. Paradoxe d'un enseignant-passage. Nous trouvons dans cette vidange de notre ego et ce silence où nous écoutons et rencontrons l'*environnant*, une joie et un plaisir, une plénitude ressentie bien souvent pour la première fois.

[...] tu sens les poignets, les coudes, les chevilles, les genoux et toutes les autres parties du corps s'abandonner dans le courant. Le plus difficile est le rel[^]achement de la tête [...]

Pas de concept, pas de sujet. Un seul objet, n'être qu'une surface sensible²

Bob Wilson en donne une clef à propos de son *Doctor Faustus light the lights*, monté avec des étudiants du conservatoire de Berlin en 1992 :

« Nous devons, je pense, demander aux étudiants leur avis sur la façon dont le corps travaille. J'essayais à l'instant de penser à ce que j'avais fait. C'est si difficile de voir un travail avant qu'il soit terminé...et nous terminons tout juste ! J'étais content l'autre soir -ça me fait drôle de dire ça maintenant- parce que c'était quelque fois vraiment très émouvant, très touchant.

Quelque fois c'est très simple. Ça a, je pense, quelque chose à faire avec le placement de l'émotion, quelque chose qui est là , très profond, et nous ne

¹ Odette Aslan, op. cit., p. 180.

² Propos de Tanaka Min, cités par Odette Aslan, op. cit., p. 181.

voyons pas souvent ça au théâtre. A mon avis. Parce que la plupart du temps, le théâtre est trop extérieur¹. »

Émotion que Marcel dit être en relation directe avec la qualité et l'intériorité de notre gestuelle combinée à l'extrême lenteur wilsonnienne.

Nous touchons au secret de nous-mêmes sans qu'il ne cherche jamais à « y fourrer son nez », le percer se souvenant de la leçon de Bob Wilson racontant sa mésaventure avec Christopher Knowles qui ne donnait jamais la bonne réplique à Bob à son grand désappointement jusqu'au jour où une collaboratrice lui explique qu'en répondant *Ex pick a-bock a-books* il avait décalé de treize lettres les mots, disant en fait : *Bob, Hello ! how are you ?* ce que Bob s'empressa de lui montrer : « À partir de cette remarque, le ton enjoué s'est éteint pour faire place progressivement à la gravité... Et depuis lors il ne l'a jamais refait. Parce que nous avons pénétré son jardin secret, son domaine privé. Et donc le code était détruit. Et...avons-nous besoin de faire ça² ? »

Marcel fait le « guide des montagnes », cherchant avec nous la passe dans la face à pic des géants du théâtre. Nous quittons l'exhibitionnisme, le narcissisme de scène pour la plénitude du geste que fait tout le corps, son écoute extrême et pour les braises de l'inconnaissable qui nous taraude, nous saisit, nous terrasse, blêmes, muets. Nous nous perdons. Nous sommes perdus, troués, vides.

Du temps passe devant le non-temps
devant un perpétuel arrière-temps
devant l'inaltérable lieu étranger

¹ Notes de Wilson sur son spectacle *Doctor Faustus Light the Lights*, in *Théâtre/Public*, n° 106, 1992.

² Wilson selon Wilson, in *Théâtre/Public*, op.cit., p. 10.

auguste et simple
qui, sans détruire, a raison de tout
éclairé à sa propre lumière

Permanence de l'Irréel
Structures, toutes mineures maintenant
Sans force, le paramètres

Dépris des circonstances

occupé d'infinité
je glisse

Tout va par mondes à présent

Le lieu du paradis demeure immuable¹.

.....

.....

Sans bouger.

Immobile. Sans changement de posture...

...

Sans désir, sans intérêt pour quoi que ce soit à venir, qui, fût-ce vaguement, vous mobiliserait, vous prédéterminerait, vous préadapterait, vous préparerait- l'avenir est un acte- une préparation.

Supprimé ce qu'on a « *en vue* », le futur disparaît, n'est plus aperçu...

Sourd aux appels à la variation par une respiration autre, impropre aux inattendus, aux surprises, aux faits divers du transitoire.

Ayant retrouvé le souffle ralenti, ample, puis réduit, régulier, régularisant, adapté seulement au continu

jouissant du continu

s'emplissant du continu

ne sentant pas de monotonie

¹ H.Michaux, op. cit., p. 142, suite et fin de *Glissement*.

amassant du silence
accumulant du non exprimé

d'une part renforçant
d'autre part faisant la place libre

Dégagement de plusieurs maisons du corps.
Dégagement de soi.
Dégagement de l'espace local et de la durée momentanée.
Arrivée là où il n'y a plus d'impulsion propre¹.

Henri Michaux

Entrer en rêve, du côté d'Albert.

L'empereur Hirohito, fils du Soleil, d'origine divine n'apparaît pas de suite dans *Le Soleil* d'Alexandre Sokourov². Nous sommes dans l'antichambre, quasiment sans lumière, plafond bas, un air de sous-marin. Des serveurs préparent l'entrée du service de l'empereur qu'on découvrira de dos. Le fils du soleil est plongé dans les sous-sol ténébreux.

Cette énergie si particulière que nous appelons énergie basse à la façon des forces faibles, paradoxalement nous en trouvons une autre trace dans les mythes et rites des Indiens de Vancouver tels que Claude Lévy-Strauss nous les rapporte. Une première chose peut nous frapper à la lecture : l'association des masques avec les esprits des eaux puisque plusieurs mythes évoquent ici un suicide avec descente au fond des eaux, là une pêche de ces esprits se débattant et laissant aux mains du héros ou sœur, les seuls masques et sistres. Or nous nous rappelons que d'un point de vue chimique, la molécule d'eau offre de grandes dispositions aux associations multiples dues aux énergies faibles, dites forces hydrogène car liés aux atomes d'hydrogène suscitant des liaisons polaires en dépit de leur liaison covalente cette fois avec l'atome d'oxygène. Nous avons retranscrit la fable des Lummi associant les masques au torrent, à la nuit, au sommeil, au rêve, aux apparitions et rumeurs du fond des eaux. Doit on comprendre cette association comme l'association des masques aux énergies vitales ou à des forces chtoniennes d'énergie basse ? Peut être n'est-il pas possible de répondre à ce questionnement. Or Claude Lévi

¹ Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, p.121-122, Gallimard, 1975.

² Sorti en 2006.

–Strauss met à jour une dualité apparente de ces masques blancs, aux yeux protubérants et langue pendante, comme ces poissons de roches des environs, avec d'autres masques noirs et creux, « joues concaves, yeux percés au fond d'orbites creuses ou mi-clos », bouche ouverte comme un puits. Ce sont les figures « des esprits surnaturels de classe femelle, le plus souvent, dits Dzonokwa, vivant au fond des bois, géantes farouches, ogresses dévorant les enfants des Indiens pour les manger¹ ».

On se souvient que, d'après les Salish, les prototypes des masques swaihwés proviennent du ciel ou du fond de l'eau, c'est à dire du haut ou du bas. Les ogres ou ogresses, prototypes des masques dzonokwa, proviennent, nous l'avons dit, des montagnes ou de la forêt, donc du loin. D'un point de vue fonctionnel, les masques swaihwé représentent les ancêtres fondateurs des plus hauts lignages : ils incarnent l'ordre social, en opposition avec les Dzonokwa qui sont les esprits asociaux, et non des ancêtres, mais... ravisseurs d'enfants qui mettent en péril cette continuité².

On dira que ces masques, tout entier de concavité, sont des figures de discontinuité, tels ces trous ou précipices où l'on tombe. Ils sont dits aveugles et associés aux rites d'hiver, ce moment de discontinuité lui aussi, de quasi effacement de tout repère que nous avons déjà évoqués. Curieusement Claude Lévi-Strauss associe ces masques d'ogres ou ogresses, ces masques trous-noirs en quelque sorte aux mythes qu'il qualifie de *mythe faible* face à des *mythes forts*. Étonnants, non ? C'est d'eux, ces dzonokwas dont nous évoquions la présence en ces rites hivernaux d'initiation, dont il sera question dans la classe des Phoques appartenant à la classe supérieure avec la confrérie des Cannibales et le jeu d'endormi, de somnolence feinte.

Aux deux bouts de l'échelle, entre les Pinsons et les Phoques, un esprit de rivalité, de franche hostilité même, régnait. Les rites d'initiation offraient un aspect théâtral : représentations tantôt dramatiques tantôt proches du crique, et qui exigeaient une savante mise en scène comportant des truquages, des acrobaties et des tours de prestidigitation.

Dans ce système complexe dont on s'est borné à tirer les grandes lignes, le masque dzonokwa qui appartenait à la confrérie des Phoques, jouait un rôle mineur, mais prescrit. Le danseur qui le portait feignait d'être endormi, à tout le moins somnolent³.

¹ Claude Lévi-Strauss, op.cit., p. 53 pour la présentation des masques dzonokwa.

² *Ibidem.*, p.54.

³ *Ibidem.*, p. 56.

Elle est trop assoupie pour pouvoir danser, elle trébuche et se trompe d'itinéraire, elle qui est par ailleurs pourtant célébrée comme la puissance de l'ogresse, la terrible pourvoyeuse de cauchemars et d'évanouissements¹. Or cette figure est associée non seulement au sommeil, à l'état d'endormissement mais à des fables où régulièrement elle se fait déposséder de richesses volées qu'elle entreposait en sa demeure quand il ne s'agissait pas des enfants enlevés.

Nous avons appelés faibles les versions qui traitent exclusivement de démêlés avec l'ogresse, fortes celles qui les font suivre d'une visite du héros au ciel où, de façon expresse ou implicite, un conflit l'oppose à son beau-père, le plus souvent identifié avec le soleil... Dans ces versions, il a donc affaire à deux protagonistes féminins : d'abord l'ogresse, créature chthonienne ou ayant une affinité avec le monde souterrain, que sa cécité ou sa vue déficiente met du côté de la nuit ; ensuite la fille du soleil, créature céleste que son domicile et son ascendance placent du côté du jour².

Revenant aux premiers masques blancs nés des eaux, on peut se demander, si ces masques ne comportent pas en eux les deux forces : forces chthoniennes et faibles, forces solaires et fortes. La question reste posée. Sans doute, faudrait-il suivre chaque mythe et ses variantes locales pour mesurer cette hypothétique ambivalence ou double force. Claude Lévi-Strauss note avec justesse que ces masques rangés de façon duale loin de s'opposer en apparence, se complètent « comme le moule et son empreinte³ », j'ajouterais comme l'envers et l'endroit d'une membrane, son intérieur et son extérieur. Au final, on pourrait dire, bien qu'ils soient différents ou parfois différenciés, que le masque Indien de Vancouver porte cette bi-polarité et qu'il ne saurait y avoir de force vitale solaire sans ces forces nocturnes, ces forces de trous-noirs, ces mises en creux qui sont ou s'avèrent être, des forces faibles, forces d'énergie basse. Il pourrait y avoir quelque chose de cette nature qui nous donne ainsi une piste sur le travail des énergies à l'œuvre dans le masque et son porteur. Ces mythes donnent à réfléchir moins sur l'aspect historique que sur cet aspect invariant des polarités et accouplements d'énergies différentes. *Separate Lies* de Julian Fellowes (2006) illustre à merveille cet étrange accouplement. Un avocat respectable, une jolie femme, un accident terrible (dont on ne verra rien que le résultat d'immobilisme d'un corps) lance des forces contraires : énergie vitale et productiviste chez l'avocat au sommet de ses moyens, farniente et séduction chez le jeune Lord. À

¹ *Ibidem.*, p. 56.

² *Ibidem.*, p. 68.

³ *Ibidem.*, p. 59

l'ordre des devoirs et légalisme, se substitueront la soupe des conduites indistinctes, loin de toute justice, toute logique, tout repérage. Chacun devient l'amant(e) le floué, le perdant, le perdu. Tout est joué dans une étrange douceur, comme dans un rêve éveillé. La vérité n'est nulle part et partout. Les codes sont détruits, la vie peut renaître. Hiroito¹ d'un tout autre film décide qu'il n'est plus divin, un bonheur fou s'empare de lui, joie communicative ; lui et son épouse se prenant par la main devant des serviteurs suffoqués, courent dans les salons rejoindre leurs enfants. La vie n'attend pas.

L'acteur entre en rêve comme un chaman, il nourrit et travaille à faire advenir comme l'écrivain ou créateur de spectacle, son horizon, son paysage dirait Krystian Lupa :

« Au moment où l'acteur entre dans ce pays en dehors de la normalité, le personnage peut se développer... Tout cela il le fait contre sa propre volonté, c'est ce que j'appelle la « grossesse avec le personnage » ou « la danse avec le personnage »... Je pense au contraire que l'acteur se prépare mieux pour la répétition en ne dormant pas la nuit, en vivant cette danse avec son personnage que lui impose son corps... Lors de ce processus, le corps tout entier prend ses vrais rythmes secrets, ceux qu'on arrive pas à inventer avant la répétition. Ce mûrissement du corps se fait hors de tout ce qui pourrait lui nuire-le contrôle de la conscience et les gestes imposés par la volonté- à travers un long rêve... qui aboutit à des choses inattendus » qu'il faut travailler au contraire, ne pas laisser au hasard, corps comme région d'inspiration²... »

Sur la lande de la scène, un paysage double vient affleurer ce qui ne paraissait qu'ordinaire. Non seulement lumières et scénographies peuvent y contribuer comme chez Robert Wilson, T.Kantor, Tanguy ou le grand Svoboda mais les acteurs eux-mêmes viennent de paysages secrets aux mélodées de leurs monologues intérieurs : tout un feuilletage entre la voix secrète de l'auteur, celle du metteur en scène, scénographe, éclairagiste, comédiens vient se tresser dans les cavités poreuses du théâtre.

Cet engourdissement jusqu'au sommeil où se lèvent les songes, est-il besoin de dire qu'il entre en danse comme la danseuse du rite chamanique coréen vu au Théâtre du Soleil ou le clown Slava vu au Casino de Paris ? Un affaissement du temps que seuls des gestes si précis tissent devant nous. Cet état de songe est fait, advient en des pulsations qui résonnent ou claquent comme un drame subit. La moindre précipitation, imprécision peut en brouiller le dessin, les couleurs. Le moindre relâchement musculaire, défaillance

¹ Alexandre Sokourov, *Le Soleil*, fin du film, 2006.

² Krystian Lupa, *Entretiens*, Collection Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, p. 38-39, Actes Sud-Papiers, 2004.

posturale peut en affecter la vigueur, l'éclat, le souffle qui effleurait nos visages. Quelle étonnante confrontation que celle de cet singulier petit homme d'empereur Hiroito, joué par un acteur japonais, empereur presque raide, codifié en ses moindres gestes, empereur déchu et défait devant le général américain avachi quasiment, qui ne comprend rien à cet être qu'il sait jugé divin par son peuple qu'il jugera lui, comme n'étant qu'un enfant... Hiroito qui regarde chez lui des photos de Chaplin à qui les photographes américains le compareront durant la séance photo ; il hume et pose devant des roses avant de disparaître comme il est venu ; les journalistes l'interpellent d'un « Salut Charlie ! » Il parle de poisson chat au Général vainqueur du Japon et s'émerveille devant un crabe en son labo en plein désastre, qu'il n'ignore en rien. Hiroito, lui-même rareté, élégance de la rose, merveille d'éducation, effarante complexité culturelle, que rien ne peut acheter, n'est pas du tout l'indifférence cynique d'un décadent, mais la rareté de la vie, empereur qui danse aux sarabandes du violoncelle de J.S.Bach¹, force des forces basses devant « le plus fort » qui lui parle « money »²... On comprend, devant tant de précision née d'une telle maîtrise de l'énergie et d'une conception du rapport de l'homme au monde, l'horreur que peut alors inspirer à Bob Wilson, ces brouillons naturalistes, baveux de psychologie et de manières. On sait qu'en biologie, les passages sont à un prix d'exactitude inimaginable pour nous. Qu'importe qu'ils soient obtenus dans une chorégraphie quasiment fixée ou résultat d'un processus d'une maturation à la façon des peintres chinois. Les corps en antichambre comme pour le Nô ou en loges, se préparent, se cuisinent, pour que le paysage remonte et que le corps lui soit livré entièrement.

Pendant le repas, Bruno Ganz s'est brièvement rejeté en arrière, prenant appui sur ses bras. « Ne fais pas ça, lui demande le metteur en scène (Grüber). Je ne perçois plus le mouvement respiratoire. La porosité du personnage est perdue. » Même en répétition, l'écoulement du temps reste perceptible pour celui qui observe. « Abandonnez-vous aux gestes » exhorte Grüber quand un des acteurs referme trop vite son manteau ou veut débarrasser trop hâtivement les reliefs du repas.

« ... Les gestes ont une belle matérialité. Marcher est marcher, rien d'autre. » Pour bannir tout « sens » des mots prononcés Grüber fait répéter deux fois chaque phrase d'une scène entière. « Degré » zéro ! Degré zéro ! Je ne veux voir que des

¹ A.Sokourov connaissait-il ce travail de danse du grand acteur de Kabuki, Tamasaburo Bando sur *La suite n°5 de J.S.Bach*, joué par Yo-Yo Ma, k7 vidéo, film de Niv Fichman, *Struggle for Hope*, Sony, 1995 ? Troublante coïncidence.

² Vision de Sokourov. Qu'importe la réalité historique, Sokourov dans sa fable oppose deux forces : forces prédatrices, destructrices, conservatrices et forces basses du rêve créateur, de l'homme-poète Hiroito qui se voit tel qu'il est, un homme comparable à ses serviteurs.

pieds...Abandonne-toi aux gestes. Ne pas donner de sens. Tu n'es rien d'autre qu'une bouche. Ce n'est pas toi qui mastique, c'est le pain qui détermine ce que fait ta bouche¹. »

Le geste fait le temps. Le geste n'illustre en rien le paysage intérieur. Je préférerais parler de perception intérieure confuse mais déterminée qui tel un processus guide le geste dont on sait intimement qu'il fera ce lieu du lieu, cet invisible « terrifiant ». Y.Oida se plaît à souligner combien l'émotion ne saurait être un guide tant elle est instable et fugitive², bien qu'il me semble qu'on puisse en retrouver à tout instant le *La*. Plus sûr, et il a raison, la qualité et la précision gestuelle, la finesse du geste sa richesse de liaisons dans le corps. L'impulsion part-elle des pieds, du bassin, comment navigue-t-elle dans le corps avant de mouvoir le bras ? Qu'est-ce qui est le plus approprié ? De travail en travail, le comédien sait apprécier la justesse d'un chemin il en mesure la force, la pertinence. Le public sans comprendre pourquoi le perçoit parfaitement. Le geste fait le rêve et le sommeil qui fait le geste... N'entend-t-on pas les fables que rapportent Y.Oida ?

« Avec le travail, on obtient une conscience plus aiguë du corps, de ses préférences, et on commence à remarquer comment la plus infime variation physique peut affecter nos états intérieurs. On commence à véritablement habiter son corps et on voit comment la plus subtile variation à l'intérieur de celui-ci affecte notre paysage intime. Sentir cette mystérieuse connexion, à chaque instant, quand on joue est tout à fait merveilleux... Nous voulons aller plus loin. Nous voulons créer l'impression chez le public qu'il y a plus derrière chacun de ces moments » comme « une couche plus profonde ».

Il cite cette fable d'un shogun rendant visite à un maître de thé dont il fut le bienfaiteur. Ayant ouïe dire qu'il avait un superbe jardin il s'en vint le visiter. Quelle ne fut pas sa surprise de voir qu'aucune fleur n'était éclos. Rikyu avait les toutes coupées !

« Pourquoi avez- vous fait cela sachant que je venais ? Ne vous inquiétez pas, entrez dans le jardin intérieur ».

Au jardin intérieur, même tableau sinistre. Le shogun est outré. Le maître de thé l'apaise et le prie de venir en sa salle de cérémonie du thé. Là, dans cette hutte au centre

¹ Georges Banu, *Les répétitions*, op .cit., p.223-225.

² On se souviendra fort à propos de Richard Boleslavski, assistant de Stanislavski à une certaine période, créateur du *Laboratory Theatre* en 1923 aux U.S.A ; il se tourne au départ vers l'émotion et l'analyse de la mémoire affective, position qu'il abandonnera assez vite pour s'adapter au public américain friand d'action. Lire l'article de Marina Litavrina, *Richard Boleslavski, : du premier Studio à l'américan Laboratory Theatre*, in *Alternatives théâtrales* 87, 2005.

du jardin, dans le coin, se voyait une seule fleur à la beauté si éclatante que le shogun comprit le geste de Rikyu.

« ...

Quand on s'assied, on trouve le moyen le plus économique d'abaisser son corps. Mais sur scène on joue avec toute l'amplitude de la vie, et les actions doivent raconter autre chose que simplement « je parcours deux mètres » ou « je m'assoie ». On ne « démontre pas », pas plus qu'on essaie d'indiquer au public que ces actions sont en quelque sorte « profondément signifiante ». On s'imagine simplement que l'espace avec lequel on travaille est plus grand, on imagine qu'on va vers l'horizon.

Si, on pense à un objet de cette façon, on tend automatiquement à impliquer son corps entier dans le geste de le soulever. Sur scène il est important d'engager l'intégralité du corps dans ce qu'on fait ».

C'est ainsi qu'un maître de thé devant partir en voyage s'enquit des règles du combat en cas de mauvaise rencontre. Le maître d'art martial invité à sa cérémonie du thé qu'il jugeait être la dernière de sa vie lui indiqua qu'il était prêt et qu'il n'avait qu'à tenir son épée comme sa tasse. Un samouraï lui chercha querelle, ils se mirent en posture de combat. Le maître de cérémonie tira son épée. Le duelliste abandonna tout combat :

« Je renonce au défi. Vous ne m'avez laissé aucune ouverture pour l'attaque. Je ne saurais en aucun cas vous tuer. Veuillez m'excuser pour ma grossière conduite¹ »

Alors, dira-t-on, le passage n'est qu'une question de technique ? Apprenons. La technique est dans la préparation comme celle du peintre chinois. L'acteur est ce jardinier qui de cercle en cercle coupant ses fleurs, se retire en sa hutte pour la cérémonie, la fleur devant lui. Voilà la technique. L'acteur de lieu en lieu de soi-même durant le jour, cultive le moment ultime, pour que le songe coule parfumé en sa tasse sous l'éclat du geste unique. L'acteur se vide. Du chaos des pensées de contingences qui assaillent nos esprits comme de puissants parasites, l'acteur raréfie les couleurs, les sollicitations pour n'être tout entier qu'une fleur en la cabane où coule le sommeil des dieux. L'indistinction des songes où le public vogue allégrement se fait dans la distinction des passages membranaires, comme on choisit le passage de liane pour le bon tressage. Jardiner les liens nombreux et divers, les soigner pour en prélever les sucs les plus subtils, les plus enivrants, cette opération simple est ce qui est difficile.

¹ Y.Oida, op.cit., p. 59-63. J'ai résumé les deux fables, en préservant l'essentiel.

Albert répète avec Albertine une scène de Marivaux : une parisienne riche se travestit en chevalier pour observer son futur maris Lélios... Comment entrer en rêve dans une scène où l'on parle tant et tant ? Comment s'installer en ces courants profonds qui vous transportent comme un Fomenko¹ dans une telle fluidité que vous pourriez devenir ces figures de Watteau ou ceux d'un *Figaro* de Mozart ? Comment se tenir en ces courants qui non seulement traversent les œuvres mais continuent en l'écorce tellurique et dans le cosmos lui-même ? Albertine, reste plantée comme un piquet et débite son texte tandis qu'Albert joue une partition toute de psychologie. Comment expliquer que ce qu'ils travaillent le lundi sur l'énergie basse est la même chose ici ? Visiblement chez Marivaux cette charmante promise fait l'idiote en jouant le mâle complice d'un autre mâle si fier de manipuler les femelles tout juste capable de donner de l'amour pour une petite quinzaine. Nous ne sommes donc pas si loin. Quant aux phrases, c'est le rythme et l'acidité de leurs eaux qu'il faut sentir plutôt que jouer le sens, ce qu'avait fait admirablement Patrice Chéreau dans *La Dispute* (années 80) du même auteur. Il y a une mouvance particulière à Marivaux. Le Prince et son épouse (Bertin en frac et une grande actrice Brésilienne) se disputaient sur les effets de l'éducation et de la vie en société, à côté du public au TNP et à la Gaîté avant de traverser sur une mince passerelle la fosse emplie de nuées et de vapeurs de Mozart, sa Maurerische Trauermusik (K.477). Le rideau de fer se lève et l'expérience imaginée par Marivaux, son Rêve commence : des jeunes qui ne savent pas que des semblables existent vont se retrouver ensemble, homme et homme, homme et femme... Ils sont presque idiots, ils découvrent

¹ Metteur en scène russe qui excelle dans cette fluidité, cette apparente aisance vue dans son *Guerre et paix* de Tolstoï

tout, état d'étonnement total. Naissance seconde, fable comme naissance toujours à faire, à poursuivre. Nostalgie du début ou intuition de l'importance et de la singularité de l'émergence ? N'est-elle pas ce qui préoccupe le dramaturge ? Comment faire émerger des personnages en dépit ou selon les traditions, selon les observations du poète voire ses connaissances ? Comment écrire du rêve à faire sur un plateau ?

Marcel¹ décide de suspendre momentanément Marivaux. Il opère un détour par un petit exercice qui va en fait nous occuper durant quatre lundis : par groupe de trois, nous devons inventer un substrat d'indistinction dans lequel nous dérouleront une petite cellule d'action scénique comme cette scène de Charlot mangeant ses lacets-spaghettis. Marcel insiste sur la simplicité de l'action voire sa banalité. Nous nous mettons au travail. La semaine suivante nous présentons nos travaux : tous installent une lumière ombreuse. Q... sort son pied du rideau puis tire un drap du milieu du rideau comme un illusionniste. Au bout du drap apparaît le visage de son partenaire qui tient le drap entre ses dents. Jeu à deux comme le double du même. K... et F... inventent un tableau onirique à la façon de Bunuel : une jambe nue sort du rideau puis K... en petite culotte, un chiffon blanc sur la tête. F... en chemise de nuit des paysans du début du siècle, la poursuivra, la mangeant littéralement, tandis que K... crie muettement. Pour finir F... lui tend comme miroir un plateau en inox posé là depuis le début en pleine lumière. Cri déchirant de K...

Si l'onirisme est bien amené, Marcel, après avoir sollicité l'avis critique de chacun, notera une absence totale de petites actions

¹ Séances au Conservatoire de Créteil du 20 au 28 mars 2006.

simples. Nous avons bien construit des actions oniriques mais pas d'actions simples dans un bain de songe. L'action simple doit pour ainsi dire s'imbiber du cadre onirique pour qu'il lui ôte son vitalisme, la troue, la vide littéralement à l'instar des didascalies du *Solo* de S.Beckett :

« Faible lumière diffuse. Le récitant à l'avant scène, décentré à gauche par rapport à la salle. Cheveux en désordre, longue chemise de nuit blanche, chaussette épaisses. A sa gauche à deux mètres, même niveau, même taille, un lampadaire à pétrole... Tout à fait à droite, même niveau, l'extrémité blanche d'un grabat. Un temps long avant le début de la parole. Peu avant la fin de la parole, la lampe commence à baisser. Lampe éteinte. Silence. Récitant, globe, extrémité du grabat, à peine visibles dans la lumière diffuse. Un temps long. Noir¹. »

Le théâtre se donne comme une suspension d'action, suspension de tout projet, objectif avec son organisation. Le récitant ne fait rien. Pas de crime, pas d'entrée, de sortie, de conjuration, de rencontre. Il « *fait de paroles* » énigmatiques, comme on dirait *faire* des mots croisés, montage d'une série de petites actions virtuelles, puisqu'il en est ainsi des actions de théâtre, elles-mêmes trouées de suspensions en son sein : suspension en l'axe fixe du regard au public, immobilités tantôt pauses, tantôt orgiaques, tantôt de fin, suspensions des arrêts dû au « bégaiement de langue », mots qui achoppent, phrases qui n'arrivent pas à s'achever, à se lancer comme le discours se lance. Athlétisme de l'écriture comme « défection organique² » vidant le corps de l'acteur. Mots comme des lancers de cailloux dans l'eau : « *Rictus à jamais. De funérailles en funérailles. Jusqu'à maintenant. Cette*

¹ La mise en page n'est pas continue comme ici, mais retours à la ligne, espacements : trous de la matière textuelle.

² Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p.74 et 12, Éditions de minuit, 1993.

nuit. Deux billions et demi de secondes. Peine à croire si peu. Funérailles de- il allait dire d'êtres chers. Trente mille nuits. Peine à croire si peu. Né au plus noir de la nuit. » Le texte fait une membrane poreuse où les mots ont leur épiderme et leur derme, leur surface et leur « à côté ». Le texte ressemble aux rêves de Tanaka, « criblé de trous » et bégaie comme « [Tanaka] bégaie des gestes lents¹ » selon Odette Aslan. Bégaïement des artistes « génésiques ».

Ouvrons une parenthèse sur un exemple dès plus classiques : A..., 14 ans, travaille le fameux monologue d'Harpagon de l'*Avare* de Molière². Elle dit son désarroi devant les ruptures, les changements d'état. Que faire après un tonitruant « Au voleur, au voleur » etc ? Comment repartir après les chutes de tension ? Impossible d'y arriver avec un travail dans l'énergie vitale, ou régime d'énergie haute. Il faut tout simplement renverser la méthode et considérer d'abord le théâtre et la pièce comme un songe, un régime du songe, un état liquide, flottant de faux sommeil et de faux rêve qui produit, en ce régime, des actions d'apparence actives ou vitales comme ces combats des opéras chinois, ces rixes, ces crimes. A... reprend son monologue, et son Harpagon heureux de se retrouver seul avec son cher argent, le fondement de son existence, soit les biens matériels pour toute raison de vivre. Travail de ces retrouvailles intimes, sensuelles, dans l'alerte(l'anxiété d'être vu qui trouent ce plaisir solitaire) et la jouissance présumée de retrouvailles, jusqu'au moment fatidique, orgasmique où soulevant le cube-coffre-fort, le vide est ce qui seul apparaît en lieu et place des avoirs, des possessions numéraires. À ce vide, qui chute les fondements de toute son

¹ Odette Aslan, op.cit., p.181.

² Séance de travail au conservatoire de Créteil, le 5 avril 2006.

existence, répond un corps qui happe le vide, happe les sons, bégaie les mots de « au voleur » dans une quasi asphyxie. Dans cet imprévu, le corps glisse dans l'hallucination. Dédoublement. Il faut se pincer pour se dire qu'on ne rêve pas. L'avare se prend le bras. C'est ce qui arrive lors d'une mort d'un proche, lors d'un accident, une faillite. Molière construit et sur cette incapacité à regarder la réalité, soit moins l'absence de, que la place de ces biens matériels tenait en sa vie et sur le vide où son Harpagon se trouve plongé brutalement, propulsé; on dira qu'il « fait » un personnage qui « dévisse » jusqu'à la mort supposée, dérive dans l'espace : l'unique lien s'est rompu : « *Je me meurs, je suis mort, je suis enterré.* » et l'hystérie finale, « *Je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après.* » Ce personnage flottant, en défaut de tressement, de solidarités, oscille entre désespoir, et colère, vindicte. Hystérie identique des hommes politiques ou autres, que le pouvoir délite des liens qui font et fondent chacun de nous. A...sur ces données, entre en rêve sans difficulté majeure et réalise d'un seul coup l'effacement immédiat de toutes ces insurmontables difficultés. Question d'angle et non de technique comme le dit le physicien Jean-Paul Auffray pour qui sans les angles, point de vie sur Terre¹, et... point sur scène. A... constate qu'effectivement en ce régime de songes, de liquidité, toutes les nuances sont possibles et toutes les ruptures également. Elle en est ahurie. Le théâtre comme un rêve de suspension de l'action, de l'agir. L'agir du comédien ne se peut véritablement que dans cette suspension. Travailler d'abord le bon angle, la compréhension de la nature même du théâtre, le choix du régime d'énergie qui en découle avant toute chose. Pour

¹ Jean-Paul Auffray, op. cit., p. 37.

les fous d'efficacité : un gain considérable de temps. Fin de la parenthèse. Revenons à l'action simple de Marcel.

L'action peut être parfaitement banale comme de venir s'asseoir sur une chaise. Dans une autre séance, Marcel fera travailler cette proposition d'action banale à une puis à deux personnes. Travail des impulsions dans la marche et l'action de s'asseoir. Puis travail de suspension d'une rythmique quotidienne en marquant des pauses, opérant tout excessivement lentement sauf certains regards où la tête va voir rapidement et revient très lentement en regardant le public. Enfin travail de sensations de la chaise où le corps qui s'y prédisposait, s'approche sans rien voir, redoutant l'à côté de la chaise, le raté de la chaise et la chute, l'erreur, la faute honnie de l'Occident(?) comme un pendu devant son public ; ou s'amusant publiquement de cette incertitude, goûtant le contact enfin arrivé entre son corps, ses fesses qui s'écrasent mollement sur cette surface amicale de bois blond. Toute la transformation induite du corps touchant au but : cette limite à son mouvement, cette rétention terrible de l'agir-vite jusqu'au non-agir dans cet agir-fable, cette finitude enfin de l'infinitude : s'installer dans la finitude ! Travailler toute sa vie à la finitude (ou se laisser gagner par). Finir, trouver la limite pour finir, en finir avec. Daniel Payot a cette belle expression à propos d'Adorno cherchant à résoudre - trop vite, dit-il-, l'énigme de la beauté éprouvée en Ombrie : « Dès lors l'affaire est entendue. Le moment de suspension du jugement est passé, le trouble est surmonté, l'inquiète et heureuse indécision tranchée : Adorno maintenant *sait* ¹ ». Les objectifs du management ne sont que des limites que le pouvoir recule au fur et à mesure. Finitude graduée, productive sous le masque d'une

¹ Daniel Payot, *Après l'harmonie*, p. 146-149, Circé, 2000.

semblance d'infinitude en raison de la performance à l'atteindre. Tous tendus et harcelés pour finir. Mais qui sera fini ? Finitude en mouvement, expansive. Mort lente. Cancer généralisé. Le comédien gradue, lui, son infinitude. Jamais fini. Lutte alors que la fin approche ou frappe comme la foudre. Finitude du comédien : difficile d'en tracer les contours. Question d'angle. Se croire au-dessus de la nature ou se penser comme une des composantes du monde vivant. Rareté du comédien comme du torero¹. Rareté des œuvres. Gloire des finitudes rassurantes. Astuce : ouvrir celles-ci et finir ; ou faire semblant d'ouvrir ; jouer l'infinitude dans un bain de finitude. Astuce du politique baignant et obligeant « ses » artistes ? Les « artistes » de cour ou bien en cour. J.S Bach jeté en prison par les édiles, Mozart jeté dehors un coup de pied au cul ; la révolte de Mozart, comme il moque les Français, le Duc de Guigne qui part à la campagne sans le payer, envoie la gouvernante qui ne lui paye que la moitié des leçons prises : « Mr le duc [pensait] voici un jeune homme, et de plus un Allemand benêt - comme disent les Français - qui s'en satisfera. - Mais le nigaud d'Allemand ne fut pas satisfait - et n'accepta pas l'argent² ». Et aujourd'hui ? L'infinitude de créateurs contre les tâcherons de la finitude. Il n'y a pas de « formations » naïves. Quel est le pied d'appel, le socle ? Tresser les deux comme distinction et indistinction, membrane et pores ? Sans doute. « La domestication de l'être humain constitue le grand impensé face auquel l'humanisme a détourné les yeux depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours- Le simple fait de s'en apercevoir suffit à se retrouver en

¹ F.Marmande parle de Morante en disant de lui « Morante est né torero, ; puis il l'est devenu. Morante est né « rare » (un peu bizarre) ; il l'est resté. »

² W.A. Mozart, *Correspondance*, lettre du 31 juillet 1778, Paris, p. 42, Vol, III, Flammarion, 1989, 1962 pour l'édition AllemandeBärenreiter.

eaux profondes » - à prendre la tasse, serais-je tenté de « traduire » - nous dit Peter Sloterdijk¹.

Dans le choix d'un cadre lent, calme, posé, hors de la compétition à la finitude, le corps se vit (se trouve) dans le regard au public. Il sort d'une perception mécanique, utilitaire où l'objet est réduit à sa fonction. Opération du *ready made* de Marcel Duchamp avec des objets que notre mode d'être décline, *range*, cache comme cette pissotière, éminemment emblématique de notre mode d'être : sexe, urine, deux intimités. Ce travail « suspensatoire » général de l'action, qu'elle soit projet ou simple action banale, répétée quotidiennement, sort (*ex*, en latin) de la vision imposée, formatée pour devenir *é-trange*² (*estranjier*, 1120), - *extraneus*, du dehors, extérieur, qui n'est pas de la famille, du pays - nous dit Alain Rey³, qui n'est pas du rangement ou sorti du rangement, ajouterais-je, pour se donner comme neuf, né une seconde fois ou chaque fois que. La mise en songe, l'entrée en rêve, métamorphose l'action banale, l'objet usuel, perçu sans intérêt, sans autonomie. Marcel évoque souvent la chaise de Van Gogh. Une simple chaise, révélée splendide dans le regard tactile du peintre. Albert va à la chaise :

Ici, venir, s'arrêter, voir où l'on va, y aller en regardant le public, bassin souple ; regarder la chaise en un regard vif, rotation rapide du cou et retour très lent en regardant le public, rejoindre la chaise lentement en regardant le public, s'arrêter, vérifier sa position par rapport à la chaise, rectifier si besoin est en rompant le regard-public, se pencher, toucher la chaise, marquer une pause dans cette sensation des fesses au contact du bois, rejoindre le centre de gravité, marquer

¹ Peter Sloterdijk, *règles pour le parc humain*, op.cit., p.40.

² Nous en donnons une découpe ludique pour mettre en lumière la sortie du rangement : é-t-range. Ce n'est pas une décomposition scientifique qui est é-trange.

³ Alain Rey, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, 1994.

une pause, s'adosser, marquer une pause, se laisser aller de tout son corps en abandon très progressivement.

Le moindre « accident », survenu dans la fixité de l'axe du regard au public, prend des proportions inédites, drôles sans que jamais l'acteur est cherché à faire drôle. Trouer, c'est décortiquer toujours plus loin la « physicalité » des actions banales données pour évidentes et banales. Impression non de meubler le vide, mais de rejoindre un vide où flottent les particules de plus en plus fines de soi-même, devenant elles-mêmes indépendantes. C'est peut-être ce qu'on nomme « descendre » en soi. Entrer en rêve n'est pas inventer une chaise de rêve, bien que possible, mais liquéfier le corps-ours¹ sur son axe de gravité dans l'axe du regard-public, aux premiers photons, comme aux premières impulsions avant même qu'elles n'arrivent et fassent tendre et retenir les muscles, jusqu'à s' « obliger » vis à vis de la chaise, sa matérialité rendue à l'égalité de rapports. L'inouï de la matière et de ses formes, même en une chaise des plus banales. Ce que la vue ne peut rendre, aveuglée par la banalité de la chaise de collectivité publique, le corps en son approche et contact, le fait, mine de rien. S'ils vont à deux à la chaise, sans aucune compétition, on aboutit à des situations dignes de Charlot, Laurel et Hardy. Ils finissent par se découvrir, face à face. Le rêve découvre et ferait de l'homme un créateur de sa vie, créateur de réalités. Les trous de la fable, créent non seulement une conscience des distinctions mais une capacité à circuler, tresser les entités entre elles dans leur surface comme dans leur épaisseur. Entre l'homme d'affaire, les travailleurs de finitude et le « rêveur », le rêveur n'est pas celui qu'on croit. Le vidéaste albanais Henri Sala dira à propos de son

¹ Allusion à l'ours de la fable de Kleist, voir supra à propos de l'immobilité.

travail qui résume bien notre démarche et notre réflexion ici : « ce qui m'intéresse surtout, c'est la mise en scène du rien, car il est vide de toutes pensées préparées¹ ».

Fonction même de l'artiste-l'idiot. Entrer en rêve serait avant tout la mise en œuvre de ce rien. Faire l'idiot jouer de l'étonnement, de la surprise quasi permanente qui laisse la bouche grande ouverte, le souffle suspendu au cours de l'inspire, corps en apesanteur très différent de l'expire, un état physiologique du rien, de l'ignorance et de l'étonnement le plus total, le plus constant, nulle prise ni emprise sur quoi que ce soit, qui que ce soit. Ne rien comprendre, écouter sans rien pouvoir faire d'autre. État d' « enfance » sans assignation ni définition. Jeu de bouche ouverte, jeu troué comme l'exprime Marguerite Duras à propos de son travail : « Quand les gens qui écrivent vous disent qu'on écrit dans la concentration, moi je dirai non, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême décontraction, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée² ». Chacun peut essayer cette physiologie du vide, cette restitution au corps, vue détrônée, tête vidangée par bouche vide. Apnée en inspire : tout se fait entendre et tout a disparu de soi. Peut-être est-ce cela « être inspiré » ? Un regard où l'air passe, où le souffle prend le regard, vide la vue de

¹ Bérénice Bailly, *Long Sorrow*, l'épure berlinoise du vidéaste Anri Sala, in *Le Monde* du samedi 29 avril 2006, exposition à la Galerie Chantal Crousel, Paris-3^e. (Vidéo de 20'). On part du trou de la fenêtre pour finir aux murs vides de l'immeuble où se tenait suspendu, le saxophoniste.

² Marguerite Duras, citation non précisée dans un article de Genviève Brisac sur M.Duras, *Monde des livres*, 31 mars 2006.



Extrait de « Long Sorrow » (2005), d'Anri Sala, film 16 mm transféré sur disque dur. ANRI SALA/GALERIE OHANTAL CROÛSEL

toute vue antérieure, de toute prise de possession, réduction à des « connaissances », archivage de choses supposées connues qui condamnent par avance l'image nouvelle.

Revenons encore à l'action simple. Trouer, entrer en rêve, nécessite certes :

- Silences : silence pour « bruiteur, vocaliser ».
- Suspensions : suspension pour faire, défaire le faire, renforcer le faire.
- Regard public : regard pour pouvoir jouer, déjouer les attentes, se décentrer, tomber dans l'inconnu, tresser ensemble la fable.

- Lenteur : lenteur pour s'arrêter ou aller vite, très vite, exploser froidement.

dans l'action mais, si on analyse le travail de Beckett, travail tout entier sur l'émergence : *Solo, Plafond, Mal vu mal dit, Pas moi, Oh les beaux jours* : « Commence Winnie, commence », « À l'instant de l'émergence la première vision est celle du blanc », « Sa naissance fut sa perte », « monde...mis au monde...ce monde », pour commencer chaque œuvre et pour ainsi dire son travail d'écriture, d'infinitude, Beckett défait la phrase finie, son évidence, sa linéarité : sujet, verbe, attribut ou complément ; départ, moteur, fin¹. S'il ôte sa finitude « en déconstruisant « l'inévitable fausseté de la totalité dominatrice » qui ne cesse de se reconstituer dans l'œuvre en tant qu'unité² [...] », il en enlève également sa motricité, son agir. La phrase disloquée³ entre en rêve⁴. Pour l'acteur, on pourrait, avec quelque précaution, parler de *la phrase gestuelle* : prenons l'exemple de la soif, besoin de boire, image de, décision, impulsions nerveuses, musculaires, contrôle, conscience de, simultanée, prise du verre, fin du geste de prendre un verre. Idem sur scène avec un livre. Travailler cette action simple en en l'exécutant très lentement pour comprendre d'où part le mouvement, comment il circule. Jouer du regard public. Jouer du bassin et de l'interaction du souffle, des suspensions, des silences. Dans un deuxième temps, introduire des hésitations, des

¹ Je laisse aux linguistes tout le langage savant, parfois servi presque tel quel par des enseignants de français à de jeunes collégiens... J'aime beaucoup les *connecteurs* issus de l'électricité, le subjonctif en *parataxe*...H.Pinter s'était amusé en de courtes pièces des mots techniques, du domaine de la technique.

² Daniel Payot, op. cit., p. 251. Je n'entre toutefois pas dans le débat soulevé par Daniel Payot sur la lecture d'Adorno des œuvres contemporaines, de leur principe constructif d' « emblé miné par [leur] auto-suspicion » en raison de « la ruine des conceptions d'un ordre prédonné et donateur de sens » mis à bas par trois épouvantables guerres et surtout le génocide de millions d'hommes et de femmes d'obédience juive.

³ *Ibidem.*, p.252 : expérience de la dislocation.

⁴ En tant que praticien, je reste pour le moins dubitatif quant à la fatalité du sens auquel Adorno attacherait volontiers le nom de Samuel Beckett. *Ibidem.*, p.253. J'en suis rien que moins persuadé, mais il est vrai que nous *éprouvons* quant à nous les œuvres en la totalité de nos corps et des relations qu'ils tressent...plutôt que nous ne les lisons et analysons.

allers et retours, des amorces de geste, des gestes qui ne finissent pas. Déconstruire l'évidence et la linéarité du geste en sautant, trouant certaines de ses phases comme la danse contemporaine qui chute certains mouvements. Travailler la sensation des doigts sur le livre qui comme la chaise introduit une limite au mouvement, une finitude. Perturber ainsi la finitude. La main entre « en livre ». Le livre fait le corps. Aller au bout ou le plus loin possible dans ce travail de sensations senties au bassin comme si la main était la main du bassin, voire des pieds. Où le corps se vibre ? Espace ouvert à l'endroit des sensations digitales qui s'enracine au ventre. Ouvrir pour faire surgir. Ignorance de la chose surgie. Lancer dans le vide comme l'os du singe qui voltige dans *l'Odyssée 2000* de Stanley Kubrick. De l'os à l'astronef, un lancer sans achèvement qui continue sa voltige en nous. Travail saisissant, qui nous saisit, nous travaille tel le travail du mythe tel que défini par Julien Gracq : « récit légendaire des origines ou d'un temps fabuleux dans lequel se reflètent et se transposent nombre de complexes personnels et de rapports sociaux¹ ». Lancer dans un processus originaire, d'un processus qui s'origine et nous lance dans un indéfini ? Lancer des lettres aux amis² des siècles à venir, réception de lettres vieilles de 2600 ans. Les trous n'ont pas de fin. Le geste troué dans sa linéarité débouche sur des espaces infinis. Les molécules d'actions de l'action simple ne sont là que pour faire un bord à cette infinitude, bords qui la désignent, rampes de lancement dans le vide où voyagent les « lettres ».

¹ Julien Gracq, *Entretiens*, p. 81, José Corti, 2002.

² Peter Sloterdijk débute ainsi sa conférence, *Règles pour le parc humain*, op.cit., p. 7-18.

La « lettre » de Beckett, oblige le corps au surgissement, au mal vu, au mal dit, mal fait, ce qui n'est pas joli, ou forcément présenté de face, propre. Que représente pour nous la face, la posture-face ? S'autoriser la « laideur », la sueur et la salive de Tanaka qui n'en a nulle honte, en joue. Qu'est-ce qui rentre sur scène, comment ça rentre ? D'où ça part ? Marcel fait essayer de rentrer sur scène par l'épaule, un coude, un dos agi du bassin et non des extrémités qui agitent l'air. Le mouvement ne part pas des extrémités. F... dans *Mal vu mal dit*, après un long travail du corps, ouvre la bouche mais rien ne sort, puis des sons quasi incompréhensibles, des sons soufflés, salivés. Elle tord les mots. Elle se croit obligé de faire, après, une fois ne sachant plus quoi faire. Apprendre à ne rien faire jusqu'au malaise. Corps de R... dans *Pas moi* sur le mur noir à cour. Marcel l'oblige à travailler son corps au mur, avec le mur le plus loin possible, en puiser les ressources selon un labourage, un « pétrissage » de glaise ; de même pour l'affalement au sol plus tard. R...conjugue sa gestuelle (corps et vocalités) aux matières de scène : « tressement » des matières. Il renonce aux sauts hystériques de ruptures sautillantes d'il y a quinze jours. Il finit par s'imbiber des corps de Bacon qui s'éreintent en des torsions herculéennes bien qu'à peine visibles et de ces ombres coulées au « sol ». Précisément Marcel ce soir là fera travailler pour commencer et préparer le travail de Beckett deux tableaux de Bacon : *Portrait of George Dyer riding a bicycle*, 1966, et *Three studies of the male back*, 1970. Cercles. Mouvements circulaires à naître du bassin, envahir le dos, courber le dos qui tord l'épaule. Besoin pour le passeur, de la maîtrise d'outils pour passer sans chavirer, ni s'échouer ! Outil-plasticiens, comédien(e)s, philosophes, écrivains, cinéastes, vidéastes,

musiciens, chorégraphes, anthropologues, biologistes etc etc. Besoin d'un travail collectif au lieu des cloisonnements. Maîtrise pour la maîtrise des passes de puits en puits, maîtrise pour l' « immaîtrise » où l'on se perd et se ruine. Quête du Graal. Rêve. De vivre, on meurt, parfois.

Barbara Glowczewski explique¹ en anthropologue comment les Aborigènes entrent en rêve avec les « symboles ». Là où nous voyons des signes, Banggal Mowaljarlai philosophe, théologien et diplomate qu'elle présente et cite, voit « l'image comme l'empreinte vivante de la chose, un symbole autoréférentiel qui a la propriété d'être son propre référent ». Dans l'image peinte sur la roche, l'oiseau n'est pas pour le chasseur le signe de l'oiseau, mais « le symbole est l'image vivante en ce qu'il garantit le passage et donc la présence antérieure de l'oiseau ». Il ne s'agit pas de représenter, mais d'emmener le regardant dans un processus qui aurait peut-être quelque chose à voir avec la description faite précédemment de la prise de conscience de son corps d'un point de vue neurobiologique. La vision du symbole oiseau – état 1- fait certes référence à un état 2 dit de signifiante, puisqu'il évoque mythe, nom totémique, etc, mais nous explique-t-elle, ce n'est pas là l'essentiel, l'essentiel est qu'en voyant comme ils voient, l'oiseau partie du tout, fait accéder au processus et fait voir le tout : état 4. Expliquons-nous : ce passage émotionnel, impliquant tout le corps dans la sensation de vision d'une parcelle de vie contenant toute la vie, en la vision de l'oiseau est moins une vision qu'un processus. Souvenons-nous du mouvement que le corps produit après envoi du signal vers les régions qui contrôlent les parties du corps participant au mouvement ; il existe simultanément la production d'un signal second qui n'est que la copie du premier vers les régions qui contrôlent et surveillent le mouvement. Si on admet par hypothèse que le rêve diurne ou activité de fictions est la simulation de ces deux signaux et l'expérience de ces allers-retours fictifs, soit l'expérience de l'écart que constitue ce processus arborescent de copie des deux signaux et in fine copie de la copie, expérience débouchant au théâtre sur de vraies actions qui n'en sont pas moins des fictions, la vision-processus de l'oiseau avec l'ensemble de ses associations devient le support « a-signifiant » comme le dit Barbara Glowczewski du « devenir en mouvement de l'espace-

¹ Toutes les citations qui suivent sont tirées de son ouvrage déjà cité, *Rêves en colère avec les Aborigènes d'Australie*, p.151-155.

temps du Rêve », tel le processus de production de la copie pour celui fictionnel de la copie de la copie. Ici ne se produit pas un mouvement musculaire mais une production dans l'espace et le temps du *tressage membranaire* entre des réalités distinctes et leurs liens à des réalités indistinctes que « l'oiseau » comme « symbole-clef », « trou de serrure sans clef », revivifie, revitalise : une capacité à se vider et se tresser par delà l'image symbole de l'oiseau à une indistinction qu'il contient et génère où se « flux » des réseaux de relations spatio-temporel. C'est l'état 3 manquant. Dans « l'oiseau des mots » de Marivaux, Albert et Albertine doivent apprendre à dépasser les signes pour y voir bien plutôt « des trous de serrure » se vider eux-mêmes, sentir rythmes, tonalités, couleurs, comprendre et connaître la nature rêveuse de ces écrits dont nul ne connaît la clef ; entrer à leur tour physiquement en processus de rêve, processus que le texte (fiction 1) génère en perdant sa signifiante, en montrant lui-même ce qu'il est : processus de simulation avant tout, pour accéder au tressage de l'état du rêve qui seul permet de jouer, faire de la vie dans ce qui n'est pas de la vie. « Pour les Aborigènes, l'actualisation de la vie passe par le mouvement du corps comme connexion de l'esprit projeté dans l'espace pour atterrir en un lieu donné ». La vie par le processus du Dreaming. C'est peut-être cette perte d'un Dreaming qui rend aux occidentaux leur vie et sa représentation si difficile, si aléatoire... Retrouver cette capacité de connexion entre les humains et leurs prédécesseurs, le monde environnant dont il n'est qu'un élément par la capacité, faute de Rêve, de rêver, entrer en rêve, est-ce encore possible sans tomber dans la nostalgie d'un âge d'or qui bien sûr n'a jamais existé ? Dans « le parc humain » le pédagogue ne serait plus celui qui sait, celui qui juge, donc celui qui se décrète le berger du parc à l'image d'Heidegger ou d'institution éducative avec ses castes, ses clercs, mais celui qui embarque, lance en rêve, jusqu'à pouvoir soi-même, de soi-même, entrer en rêve, c'est à dire voir et ne pas voir.

Tentons encore une autre approche de ce processus d'énergie basse comme flottement de l'entre-deux ; tournons, rôdons en balbutiant véritablement, autour d'un processus que nous vivons mais que nous n'explicitons que très difficilement. Entre ce processus du faire et la conscience de soi née du processus de réplique virtuelle du faire et de son évaluation avec le faire réellement effectué, naît une distance, un processus de distance, un vide pour tout dire, flottement possible, plausible non seulement d'un état de conscience de ce qui se fait à l'instant « t » mais par extension et également suspension de l'action, un état flottant où s'installerait la pensée comme le rêve. Peut-on parler d'action simulée pour la pensée ? Il nous semble que concernant le rêve diurne,

cela constitue une hypothèse sérieuse. Ces actions simulées puiseraient dans la mémoire des actions faites, vécues ou enregistrées ? Tout un jeu de liaisons entre la réalité « devant soi », le « magasin » des actions enregistrées, et les actions simulées s'instaurent, se tressent associant conscience de soi, en son corps et conscience des autres êtres vivants, plantes comprises, associant prise de conscience de sa position « cosmique » et de positions symboliques à l'œuvre selon son appartenance et situation sociale. Des choix s'y opèrent, des combinaisons se créent. Entrer en rêve serait œuvrer à ce tressage complexe, le plus souvent implicite. Le rêveur diurne se laisse volontairement prendre comme une transe simulée, par l'ensemble des agents environnants exerçant des forces comme la nuit, le climat, le feu, les eaux dont certaines manifestations sont terrifiantes pour l'homme. Ces forces exercent implicitement une influence sur chacun d'entre-nous à des degrés certes variables. Cet état d'ouverture, de mise en porosité de soi-même, obtenu fréquemment par des alcools, des drogues diverses, des entraînements chez d'autres, en ce vide flottant d'actions, crée une membranité du rêve, des passages par où se tressent des combinaisons inédites et uniques de liaisons quelles qu'en soient les matrices. C'est ainsi qu'on peut dire que pensées et rêves procèdent du non-agir dans le souvenir et la simulation de l'agir. Entrer en rêve pour le comédien signifierait qu'il agit moins en exécutant des actions simulées du dramaturge écrivain ou non, Claudel ou Tadeusz Kantor, Jan Fabre, Castellucci, qu'il n'instaure un état de - vide flottant - où il se tiendrait et par où viendrait se feuilleter le processus de connexions jusqu'à la dimension d'un vaisseau d'ombre obscurcissant la mer en sa traînée de corne de brume : *E la nave va*¹.

L'acteur butô qui « descend en soi-même », s'installe moins dans la clairière qu'il ne se fait clairière, espace troué de la forêt, de la densité, vide où l'homme vient se rencontrer. Tressage de l'urne funéraire Yanomani² où viennent s'accoupler cendres et rêves. Haut lieu de coït sans qu'on ne sache jamais qui en cette clairière s'est accouplé avec qui. Énigme. En permettre la naissance, la possibilité est tout ce qui importe à l'acteur qui rentre en rêve. *Organic dreams*.

¹ Fellini, film de 1983 . Un paquebot noir glisse sur les eaux comme un songe. En ses antres, une cavité gigantesque pour la salle des machines. Chaque ponton correspond à une classe sociale que seule la fête finale rassemble et mélange.

² Exposition Brésil Indien, catalogue, op.cit., p. 231, (cat 104), 2005, Roraima, CID Collection, Sao Paulo,

L'homme membranaire : un et plusieurs

Effet de cette porosité scénique, nous nous mettons à rêver que les comédiens sont comme les plantes un et plusieurs. C'est en lisant *Éloge de la plante*¹ de Francis Hallé que nous en est venue l'amusante intuition : les comédiens seraient comme des arbres, un et plusieurs à la fois et ce sur deux versants : l'un, interne, mais là le patrimoine génétique est strictement identique, l'autre externe. Nous aurions la sensation d'être un, par incorporation des partenaires, à force d'écoute commune, sensation de l'autre, reliés organiquement entre tous, et tel l'arbre avec clairement des autonomies génétiques. Sensation de perdre en importance individuelle et gagner en conscience du tressage à tous les niveaux avec celle de sentir ces liens et ces apports externes comme indispensables, constitutifs du soi et donc plus importants qu'un « soi » égo-centré. Un homme nouveau naît, qui n'est ni égo-centré, dans une hypertrophie de la distinction ni noyé dans la masse, comme un simple numéro, quantifiable, surveillable, évaluable. L'acteur amené fréquemment à travailler en équipe dans le développement d'une formation de porosité, naît avec ses partenaires en une nouvelle unité que les plantes connaissent depuis bien longtemps. La pratique du plateau, mais la danse, la vie d'orchestre y conduit. L'équipe artistique n'est pas une addition d'individualités toutes remarquables, mais un tressage dont le résultat est la construction et la vie d'une nouvelle unité qui réalise pleinement le développement de chacun. C'est l'architecture coloniale des plantes, conférant de fait une quasi immortalité aux plantes².

Prenons l'exemple de l'arbre : nous avons une surface de captation phénoménale pour cause d'immobilisation³ au sol : environ la surface de Monaco pour un arbre moyen. Nous ? Nous nous déplaçons pour aller chercher plantes, bête à viande etc. Ce déplacement nous donne l'illusion d'une indépendance et d'une suprématie sur ce qui ne bouge pas. L'arbre n'est pas un sous-évolué. Le riz possède 50 000 gènes, l'homme 26000... Autre richesse stupéfiante : en prélevant sur différentes branches, on découvre, nous dit toujours Francis Hallé, certes un génome commun à l'arbre, mais chaque branche affiche ses variantes. « L'arbre n'est pas un individu mais un « être collectif », une colonie⁴ ». L'arbre, au départ unitaire, se réitère « accumulant des réitérats¹ »,

¹ f

² *Ibidem.*, p. 120-126.

³ Immobilisation ne signifie pas que l'arbre ou la plante soit immobile, loin de là, elle bouge mais sur une toute autre échelle.

⁴ Francis Hallé, article dans le Monde 2, 21 janvier 2006.

comme si au bout de nos pieds poussaient d'autres doigts de pieds, donnant à leur tour etc.

L'unité de la scène est une unité coloniale ou pourrait l'être. Le théâtre y prédispose. N'est-ce pas ce que signifiait Tanaka Min que nous avons cité ?

Au Japon, dans mon entourage, on dit souvent qu'il faut commencer « juste à côté de son corps » [...] Il faut détruire l'habitude, le pouvoir qui nous constitue. Si tout le monde commence juste à côté de son corps, chacun à côté des autres, alors il y a une territoire commun, avec des pénétrations réciproques du territoire².

Il nous semble que la pratique de la porosité, d'un art de porosité chez l'acteur tend vers cette forme coloniale qui ressemble à cet amas de bulles collées les unes aux autres de Peter Sloterdijk... Plus qu'un art, le théâtre se fait école non seulement trouée active dans la membrane des certitudes et des protections, ferment et passages, lieu de tressage mais lieu où l'homme pluriel s'expérimente, s'essaie au vivre ensemble. Laboratoire de démocratie ? Des hommes se continuent dans les autres : éléments distincts, dans une nécessité de distinction, tissant le continuum vivant, dont chacun se « maille ».



Sébastien Pouderoux, Patrice Privat, Caroline Robert, Nicolas Marsan dans *Métro Two* de F.Bugaud et Gapscoop.Cie

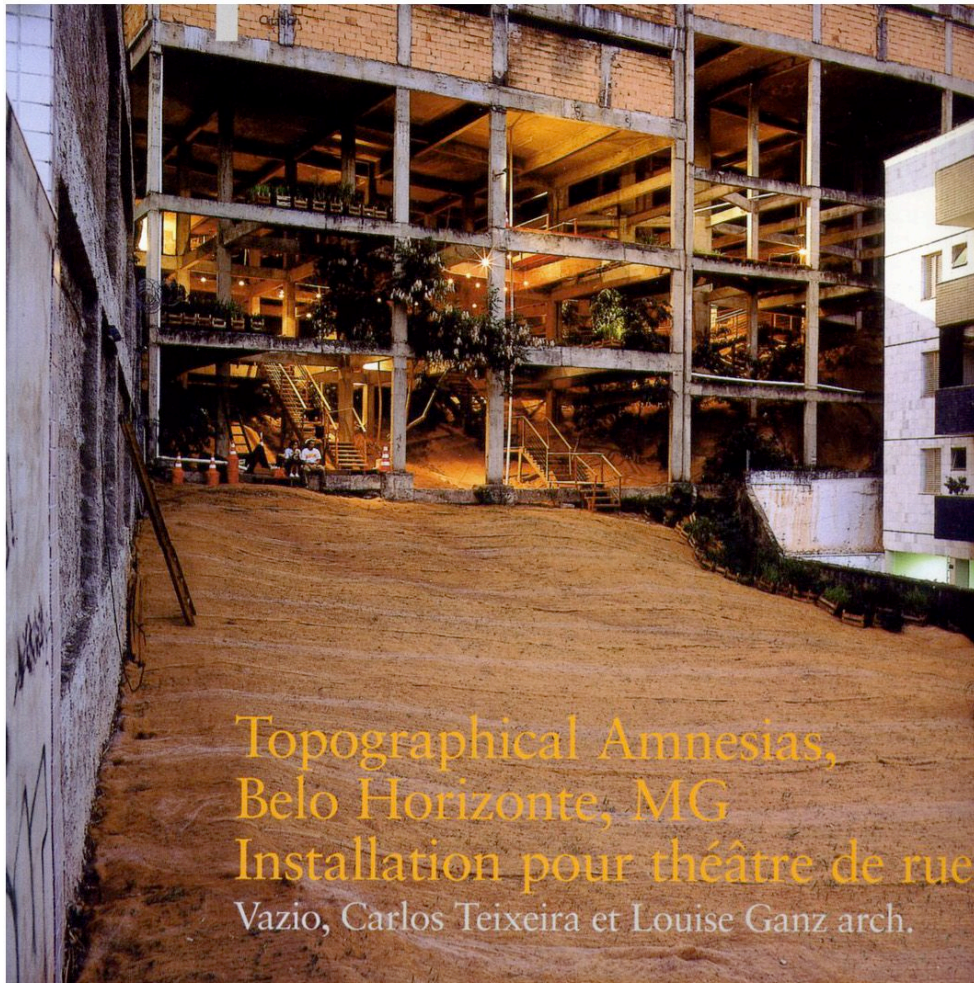
Lumières de Michel Nicolas.Photo de Olivier Bugaud, 2004.

¹ Francis Hallé, op. cit., p. 115.

² Daniel Dobbels, op.cit., p. 193.

Conclusion

Une formation sous les pilotis



Topographical Amnesias, Belo Horizonte, MG, Installation pour théâtre de rue, Cie *Armatrux* : Brésil¹. Les immeubles sur pilotis en raison de fortes pentes, « perchés sur d'énormes échasses de béton maintenant la nature à distance... conçus sans lien avec leur site, ces édifices offrent en leur soubassement, sous les pilotis, un énorme potentiel ». Les architectes Vazio, Carlos Teixeira, Louise Ganz, y aménagent « rampes escaliers, plates-formes en bois, tribunes tubulaires, sol recouvert de tapis de coco semé de graminées en lieu et place des ordures : forêt suspendue et au sol », lieux d'où se voient les bâtiments environnants et d'où ces voisins peuvent en retour participer. Théâtre sous les pilotis. Imbrication et structure ouverte en ce lieu frontière, à la lisière de l'habitat, en sa zone la plus sordide, la moins noble, son dessous comme ignoré, déconnecté de l'habitat et des habitants eux-mêmes y jetant leurs ordures. Là, entre le sol et l'habitat, une forêt de piliers et d'espaces de grottes, qui aménagées deviennent cavité théâtrale, espace entre-deux de fiction. Là, entre la terre et les cabanes savantes des humains, une zone de rêves se pétrit, s'annonce et s'énonce. Les habitants individués, dans une distinction meurtrière, s'indistinguent quelque peu dans une assemblée qui songe à sa situation perchée, son hissement impossible, l'écartèlement qu'elle vit. Cabane de théâtre cachée dans les dessous. Cabane soustraite aux gloires du temple où viennent s'affaler les intelligences du pays. On pourrait dire avec Gilles Deleuze parlant de l'opération de Carmelo Bene sur le Richard III de W.Shakespeare, qu'il y a là aussi, opération de soustraction : « ce qui est soustrait, amputé ou neutralisé, ce sont les éléments du Pouvoir... or, les éléments du pouvoir dans le théâtre, c'est à la fois ce qui assure la cohérence du sujet traité et la cohérence de la représentation sur scène... Le pouvoir propre du théâtre n'est pas séparable d'une représentation du pouvoir dans le théâtre, même si c'est une représentation critique² ».

Ces *amnésies topographiques I et II*, ainsi nommées par leurs concepteurs, pourraient symboliser, dans l'entrelacs des Institutions et des visibilitées officielles - ce que Gilles Deleuze nommait la Culture Majeur³ -, hors de toute caste et inféodation, un travail *mineur* de porosité, un enseignement *mineur* de tressage, une formation en atelier ouvert, une formation sous les pilotis,

« comment « minorer »... comment imposer un traitement mineur ou de minoration, pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la Culture, des

¹ Article dans le numéro juillet-Août 2005, 256, de *l'architecture d'aujourd'hui*, Brésil, édition Jean-Michel Place.

² Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*, postface de Gilles Deleuze, *Un manifeste de moins*, p.93, Les Éditions de Minuit, 1979.

³ *Ibidem.*, p.94 et suivantes

pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme ... Je dis qu'il y a déjà culture dès l'instant où nous sommes en train d'examiner une idée, non de vivre cette idée. Si nous sommes l'idée, alors nous pouvons danser la danse de Saint-Guy et nous sommes en état de grâce¹».

Des cahiers s'accumulent depuis 1996 retraçant les balbutiements d'un enseignement aux racines anthropologiques, dispensé dans un service public ou des services publics qui, bien qu'au courant, semblait se faire comme à leur insu : Besançon puis Créteil, le Département des arts du spectacle de l'Université de Strasbourg durant six années. Circulez ! Y a rien à voir ! Spectacles dans les bus, prison, bistrot, écoles, appartements HLM, lieux en friche, théâtres périphériques, université ; 6000 à 8000 euros de subventions en tout et pour tout en onze années, hors Quimper. Dettes : une livre de chair pour un saltimbanque estampillé fonctionnaire territorial : Lyon, La Rochelle, Quimper, Besançon, Mulhouse, Vichy, Strasbourg, Créteil, onze déménagements, depuis 1970. Théâtre sous les pilotis. Transit, soustraction au Théâtre officiel, aux intelligences ministérielles, au travail de pouvoir. Une vie de cabane. Liberté de la cabane. Force de la cabane.

Programme de la « cabane » pour l'année 2005-2006 au Conservatoire de Créteil :

- *La cabane de l'intime de soi*, des textes de Ritoque, architectes chiliens, Lawrence, Georges Tony Stoll, scénographie de cabanes construites par eux, bouts de textes de leur cru. Un véritable atelier de menuiserie s'imposerait, avec un vrai travail de matières, d'enquêtes et de bribes rapportées, travaillées : photos, croquis, bouts de tissus, interview, musiques. Un lieu de bouts d'essai comme Ritoque, par ces jeunes architectes de la Coopérative Amereida, au Chili :

« Ici, on écoute. Ici, la parole s'énonce. Nous nous déplaçons parmi les sculptures blanches sans motif discernable. En suivant le sol des yeux jusqu'à l'extrémité des murs transversaux, nous nous remémorons la première agora de l'été 1972 où a été décidé la naissance d'une Ville ouverte qui s'établirait sur le souci de l'écoute et la qualité de la mémoire² ».

¹ *Ibidem.*, p.97-98.

² Une journée particulière, Ritoque, Chili, l'architecture d'aujourd'hui, n° 336, sept.-oct 2001.

- *La cabane de Leos Carax*, le cinéaste balayé par son entêtement à trouver le cinéma, l'éblouissement des « *Amants du Pont neuf* » des photocopies éparpillées de ses bribes de textes sur le plateau, dites en chœur, murmurées tandis qu'ils font des cabanes de leurs corps :

Dan :

Écoute Alex... Faut qu'tu m'parles un peu aussi...

Tu dois m'parler un peu...

Tu veux rien m'dire ?

J'vais t'emmener avec moi dans l'sud là-bas...

J'ai ma femme et mes deux p'tites filles...

...

Alex :

Faut qu'j'retourne sur le pont

- *Corps de glaise* : la relation au sol à l'horizon de terre : le corps qui s'abandonne, corps mou, corps chaud, corps penché ; s'épancher. Textes de Hubert Selby, *Le saule* ; *L'homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras.
Rouler, dévaler lentement la scène, les marches ; refaire le corps de l'autre de son souffle. Travail enfin sur les peintures de Francis Bacon : travail de sensations. Ils y reviendront plusieurs fois durant l'année car c'est un exercice très déroutant pour eux. Sentir une peinture par son corps. Des yeux au ventre, du ventre au bassin, du bassin à la colonne vertébrale, du bassin aux pieds : toutes ces pulsations qui remontent et descendent le corps. Des yeux-puits qui y conduisent, non des yeux-voyeurs, des yeux intelligents.
- *Corps des esprits des chamans* de la Taïga. Le sommeil des songes, le sommeil des paroles de nuit, les esprits animaux. L'un(e) circule entre des rangées de corps agités de bouts de draps dans les sons de Schnittke ; sur des corps allongés, des « corps d'ancêtres » reviennent, tressent un maillage de gestes comme des paroles douces que les vivants voudraient retenir, en vain. Les esprits qui s'éjectent du corps troué, percé des aisselles.
- *Corps des forces* : les chamans s'entraînent au rêve et donnent à voir la compétence de leur « âme » ; le chaman s'ensauvage, corps qui bondit comme les ménades de Dionysos ! Exercices qui ne sont pas des rituels mais se font dans une grande

concentration. Ils tiennent leur corps jusqu'au bout, ils se font oiseaux, l'envergure des ailes du rapace qui veille.

- *Ensauvagement* : rentrer dans les échanges de forces ; l'animal-double femelle de l'« âme » du chaman. Conaturalité. On retrouve la structure du mythe d'Artémis.

Q... joue seul « *Dans la solitude des champs de coton* » de B.M. Koltès devant les autres ; exercice suivant : une avancée presque courue sur le rideau avec des arrêts brusques, travail à deux. Stockhausen et Rimbaud : marche et travail du geste ; musique sauvage de Diamanda Galas : faire pousser son corps, corps qui s'invaginent ou s'expulsent.

- *Énergie et art butô*. Revenir à la définition de l'énergie : la libération de l'énergie d'un électron excité par un photon, passant d'une orbite à une autre ou à un autre atome. Les débuts du cosmos, la photosynthèse : début de l'énergie, les photons captés provoquant des réactions chimiques ; énergie « mangée » par des bovins jusqu'à nous qui ingérons des aliments, qui « ingérons » des émotions qui nourrissent. Travail de la respiration. Sentir son corps. Danse des oppositions dans le geste.

« Je suis né de la boue... expulsé cette fois de la matrice et du limon nourricier, doublement enfant » nous rappelle Hijikata.

- *Suite du travail sur l'énergie*. Travail sur Bacon, marche des marais, les pieds-racines accompagnés des textes de Tanguy pour son *Coda* que nous verrons plus tard à l'Odéon, atelier Berthier.
- *L'énergie basse de l'idiot*. Les quatre points cardinaux. Marche. Travail du souffle aux articulations de sa (son) partenaire. Approche d'un objet-partenaire. Ils rentrent et descendent en eux-mêmes.

Ainsi rapidement esquissé un travail membranaire encore très partiel, très sommaire. Ce n'est pas une école supérieure : nous manquons cruellement de temps et de moyens. Tout n'est qu'esquissé. Une telle perspective de travail réclamerait une façon complètement différente d'enseigner. Une parcelle de travail membranaire serait quasiment incohérent, inadéquat, très en deçà de ce qu'il exige. Fonder un autre type d'école dans le pays qui l'accueillera. Perspective d'un travail calme, concentré avec, comme Ritoque, un espace

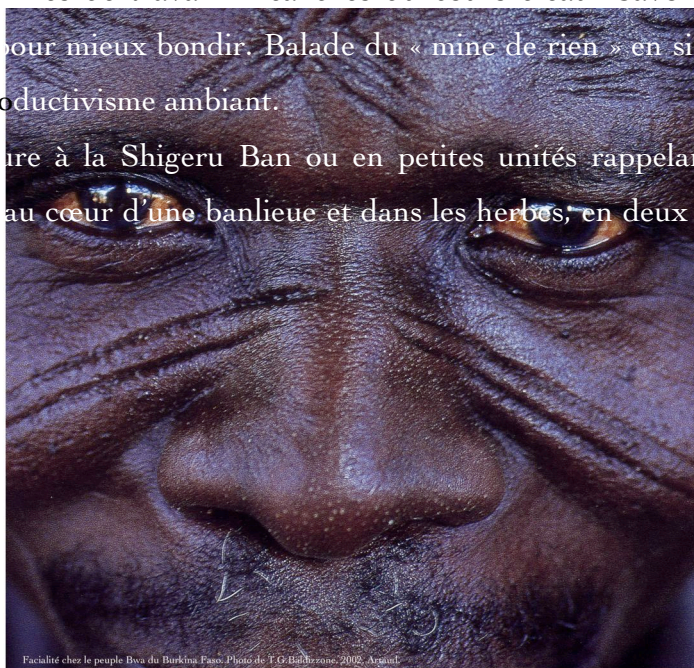
utopique en pleine campagne durant certaines périodes : sessions en pleine nature dans les éléments, eaux, neige, forêts, la force du travail de sensation par l'écoute et le contact des matières : herbes, arbres, eaux de torrents des montagnes, cascades. Se rendre compte des lumières diurnes, nocturnes, de la variation des sons, s'en imprégner, tout un pan qui ne fut pas abordé dans les figures de porosité mais qui en font intégralement partie. Toute la réflexion de Gilles Deleuze sur Bacon, les forces de sensations. Travail réalisé huit jours en 2003. À chaque saison, nous devrions prendre quinze jours à « éprouver » les changements induits dans les fibres de nos corps avec faim, jouissance, ludisme. Toutes ces images qui ont manqué à l'enfance de ces citadins liés au béton, au macadam, verticalité et horizontalité, formes souvent raides en déshérence, peu de variations. Tresser les terres sauvages de la ville avec celles de la nature.

Nourrir la mémoire du corps de ces forces, nourrir les capacités imaginatives, mélanger et jouer les inventions de dramaturges aux sites de scénographie d'espaces illimités, senteurs, vents, températures et lumières toujours nouvelles : un appel à l'invention perpétuelle, une confrontation sensitive et infiniment productive au plus que soi-même.

Des parcours autonomes fédérant des projets menés par périodes, mettant en digestion active, les périodes d'exploration de principes efficaces ?

Ne serait-ce pas là des propositions d'école de porosité au-delà des entraînements quotidiens du corps ? Une capacité à saisir l'événement, suspendre un travail pour mieux repartir, varier les rythmes de travail. Méandres du cours d'eau. Savoir dériver, errer, s'éloigner, temporiser pour mieux bondir. Balade du « mine de rien » en sifflotant dans les champs harassés du productivisme ambiant.

Dans une architecture à la Shigeru Ban ou en petites unités rappelant l'architecture magrhebine, africaine, au cœur d'une banlieue et dans les herbes, en deux lieux, une école comme un passage¹ :



¹ François Bugaud, *Le cours*, 2001, consultable en annexe

Position. I¹

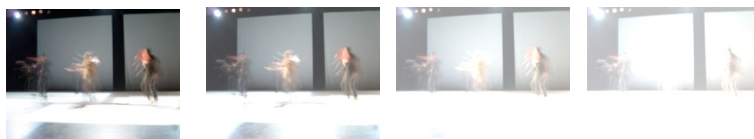
Nous voici,

là ,

devant le public.

Qu'est - ce qu'il - y- a ?

Nous comprenons les légendes, les récits mythologiques, nous entendons le théâtre grec, les Mystères du Moyen-Âge, le Théâtre Élisabéthain, nous concevons le Théâtre Français avec sa copie de l'antique, ses cours et discours, sa musique et ses roublardises... mais, aujourd'hui ?



Après Auschwitz, les Goulags, le Cambodge, le Rwanda, la Yougoslavie, la Palestine, les guerres du Golf, la guerre tout azimuth du Profit, le pillage des pays du Sud et ...le 11 septembre 1973 à Santiago du Chili , le 11 septembre 2001...

Continuer ?

Continuer les bons vieux dialogues ?

Qu'attendent-ils ?

Qu'attendent-ils de nous ?

Pourquoi viendraient-ils ?

... pas que les initiés, TOUS .

¹ Ce que nous écrivions pour nos propres cours au conservatoire

QUE DIRE SINON LE SILENCE ?

Que dire ? L'envers du décor et les voyages où nul produit ne va ?

Là où Fellini, Beckett, les Straub, Lanzmann, Tarkovski, Kubrick et nos poètes vont.

La parole du dessous

fait sa parole;

une brise dans les ajoncs,

un souffle léger à la peau,

la respiration suspendue,

ahuris, étonnés broyés à en perdre le mot...

C'est un secret.

A soi de s'y résoudre et de s'y tenir.

Que cela.

Les clefs sont perdues.



Théâtre des aveugles à l'aveuglement

pour voir.

Ne pas voir, s'entraîner à ne pas voir ni entendre pour voir et entendre ce qu'on ne voit, n'entend pas.

Vider,

défoncer toute re-présentation pour présenter,

se faire présents une nouvelle fois encore ...

" Me voici ici venu."

... Le théâtre est cet entraînement¹.

¹ 17 septembre-2 novembre 2001. F.B

Nous ajoutons en Position 2 :

L'éthique, le sens civique, la fraternité, les solidarités seront comme - **moteur et veille** - de tout notre travail : cette **relation** si forte aux hommes de cette terre, à tout ce qui constitue cette terre dont nous sommes un des brins, qu'elle nous traverse, nous modèle, nous bouscule et nous fait résistants, résistants de scène aux dogmes, solennités, féodalités, musées, fuites.

Cette éthique nous rend le théâtre nécessaire sans lui dicter de nécessités.

Nos jeux iconoclastes perdent-ils la boussole ?

Les enfants¹ dorment à côté de nos "originalités" pour en lever la folie : Œdipe et Lear voyants-aveugles, aveugles-voyants sur la lande des mots défaits...en quelque sorte le brin de laine de Roland Barthes¹ :

"J'aimerais donc que la parole et l'écoute qui se tresseront ici soient semblables aux allées et venues d'un enfant qui joue autour de sa mère, qui s'en éloigne, puis retourne vers elle pour lui rapporter un caillou, un brin de laine, dessinant de la sorte autour d'un centre paisible toute une aire de jeu, à l'intérieur de laquelle le caillou, la laine importent finalement moins que le don plein de zèle qui en est fait."

Voilà quelques brins des *règles du parc humain*² que nul dieu, nul prêtre, nul sage ne vient écrire. Il reste des archives, des crieurs publics, gardes champêtres, bergers modernes annonçant les bonnes nouvelles d'il y a deux mille ou trois mille ans. Cette école qui n'est pas une école, cette école en devenir sans être hors du temps, hors liens, trouve dans le tressage dont elle n'est qu'une des fibres, les limites comme l'énergie nécessaire à ses ambitions. Commencer à ne pas finir. Formation sous les pilotis dont chacun en entrant pourrait dire :

¹ Roland Barthes, in projet pour sa leçon inaugurale au Collège de France, Le Monde, 6 décembre 1999.

² Référence faite à l'ouvrage cité à plusieurs reprises de Peter Sloterdijk que je compare à ces modernes crieurs publics, annonceurs de bonnes nouvelles...

“Il resta donc. Il continua, étudiant les gens du cru, décrivant des cercles tortueux, cherchant une ouverture, quelque chose, n’importe quoi qui pourrait marcher pour lui et non contre lui rien



¹ Tristan Egolf, *Le seigneur des porcheries*, p. 185, Gallimard, 1998. Il s’agit du « héros », John Kaltenbrunner.

Bibliographie

- Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince*, tome 1 et 2, Actes Sud, 2005.
- Alberti, *De la Peinture (1435)*, Macula Dedale, 1992.
- Appia, *Oeuvres complètes*, L'Age d'Homme, Lausanne.
- Paul Ardenne, *L'image corps*, Édition du Regard, 2001.
- A.Artaud, *Le théâtre et son double*, chapitre, *Le théâtre et la peste*, Œuvres complètes, tome IV, Gallimard, 1978.
- Antonin Artaud, Œuvres complètes, *Héliogabale*, Tome VII, Gallimard, 1982.
- Antonin Artaud, Œuvres complètes, tome VIII, Gallimard, 1971-1980
- Antonin Artaud, Œuvres complètes, tome IX, *Les Tarabumaras*, in *Le rite du Peyotl chez les Tarabumaras*, Gallimard, 1979.
- Antonin Artaud, Œuvres complètes, tome XXVI,
- Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Pocket, Calman-Levy, 1961, 1983.
- Marc Augé, *Ma cabane au Canada et ailleurs*, in **l'architecture d'aujourd'hui**, n° 328, consacré aux *Micro-architectures*, juin 2000, Jean-Michel Place.
- Marc Augé, *Génie du paganisme*, Gallimard, 1982
- Marc Augé, *La guerre des rêves*, Seuil, 1997
- Denis Bablet, *Gordon Craig*, L'Arche, 1962.
- Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, PUF, 1934
- Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, 1942
- Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1989.
- Tiziana et Gianni Baldizzone, *Magiciens de la pluie*, préface, d'Étienne Féau, Artaud, 2002.
- Georges Banu : *Le rouge et or*, Flammarion, 1989.
- Georges Banu, *Exercices d'accompagnement*, L'Entretemps, 2002.
- Georges Banu, *Répétitions*, Actes Sud, 2005.
- Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, Bouffonneries, 1993, réédité dans « Les voies de l'acteur » édition L'Entretemps.
- Thierry Bardinnet, *Les papyrus médicaux de l'Égypte pharaonique*, Fayard, 1995.
- Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique*, in *Communication*, n° 16, Seuil, 1970.
- Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France, Seuil Imec, 1977, 1978.
- Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, Seuil, 2000.
- Georges Batailles, *Écrits posthumes*, in *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, 1970.

Kevin Bazzana, *Glenn Gould, le dernier puritain*, Buchet –Chastel, 2005

J.Bergeret, *La violence et la vie*. Payot .1994.

Michel Bernardy, *Le jeu verbal*, Édition de l'aube, 1988.

Jean François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Éditions Allia, 2002.

Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, Éditions Allia, 2004

Monique Borie, *Antonin Artaud*, Gallimard, 1989.

Jean Bottero et Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Gallimard, 1989

Jean Bottero, *L'Épopée de Gilgamesh*, Gallimard, 1992

Jean Bottero, *La plus vieille cuisine du monde*, Édition Audibert, 2002.

Alain-Michel Boyer, *L'Homme et ses masques*, Hazan, 2005.

B.Brecht : *Écrits*, chez ARCHE, 1963

Peter Brook, *Points de suspension*, Seuil, 1992.

Christopher R. Browning, *Des hommes ordinaires*, Les Belles Lettres, 1994

Pierre Brulé, *Les Femmes Grecques*, Hachette, 2001

François Bugaud, *Introduction au Théâtre du XVI^e siècle Français*, Thèse de DEA, 1995, Paris III. Sorbonne Nouvelle.

François Bugaud, *Espaces membranaires du théâtre*, in Vives Lettres, n°15, *Espaces textuels, espaces scéniques*, UFR des Lettres, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2004

Dominique Buisson, *Le corps japonais*, Hazan, non daté, mais publié autour de 2002.

Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Gallimard, 1995

Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Solitaires Intempestifs, 2001

Paulette Chiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, 1976.

Yves Coppens, *L'odyssée de l'espèce*, Epa-Hachette, 2003.

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *HISTOIRE DU CORPS*, Seuil, Tome 1 et 2, 2005.

Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, Gallimard, 1964

Boris Cyrulnik, *Les Vilains petits canards*, Odile Jacob, 2001

Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Collection Champs chez Flammarion, 1987.93.

Radu Dragan, *La représentation de l'espace de la société traditionnelle*, L'Harmattan, 1999

Marie Delcourt, *L'oracle de Delphes*, Paris, 1955.

Gilles Deleuze avec Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980

Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993.

Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*, Les éditions de Minuit, 1979

G.Deleuze, *Logique de la sensation*, La Différence, tome 1, 1996

G.Deleuze, *Le pli*, Les Éditions de Minuit, 1988.

Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, 2006.

Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, 1998.

Philippe Descola, *Par-delà culture et nature*, Bibliothèque Sciences Humaines, Gallimard, 2005.

Sékou Ogobara Dolo, *La Mère des Masques, un Dogon raconte*, Seuil, 2002.

Françoise Dolto, *Les chemins de l'éducation*, Gallimard, 1994.

Françoise Dolto, *La difficulté de vivre*, Gallimard, 1995.

Françoise Dolto, *Les étapes majeures de l'enfance*, Gallimard, 1994.

Florence Dupont, *L'acteur-roi*, Realia-Les Belles Lettres, 2003.

Jan Fabre, *Le guerrier de la beauté*, L'Arche, 1994.

Antonio Fava, *La maschera comica nella commedia dell'arte* chez Andromeda Editrice, Colledara, 1999.

Emmanuel Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Albin Michel, 2005

Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, l'Arche, 1990

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.

Michel Foucault, *L'hérméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-1982, Galimard / Seuil, 2001.

Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence* », Droz, 1980

Barbara Glowczewski, *Rêves en colère*, Terre Humaine, Plon, 2004

Maurice Godelier, Michel Panoff, *La production du corps*, Éditions des archives contemporaines, 1998, Amsterdam.

Marcel Griaule, *Masques Dogons*, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, 1994.

Denis Guenoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Les cahiers de l'Égaré, 1996

Denis Guenoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Circé, 1998

Denis Guenoun, *La philosophie du comédien*, Circé, 2001

Roberte N.Hamayon, *Taïga, terre de Chamans*, Imprimerie Nationale, 1997.

Christian Jacq, *Le petit Champollion illustré*, Robert Laffont, 1994.

Jean Jacquot, *Le lieu théâtral* CNRS, Paris, 1964.

John James, *Chartres et les constructeurs*, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 1977

Emmanuel Kasarhevou. *Le masque Kanak*, Editions Parenthèses. Marseille.1993.

Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973.

Jacques Lacarrière, *Le Théâtre de Sophocle*, Philippe Lebaud, 1982.

Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, 1986-2004

Claire Lalouette, traduction et commentaires de *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte*, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1987.

David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, 1990.

J.M.G.Le Clézio, la *Relation de Michoacan*, Gallimard, 1984

Henri Lefevre, *Nietzsche*, Éditions sociales internationales, 1939, Syllepse, 2003.

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2005.

Jean Levi, *Propos intempestifs sur le Tchouang-Tseu*, Allia, 2003.

Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Flammarion, 1989

Giovanni Lista, *La Scène Moderne*, Actes Sud, 1997.

Krystian Lupa, *Entretiens*, Collection Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Actes Sud-Papiers, 2004.

Le Mahabharata, Premier volume, *La Partie de Dés*, Adaptation de J.C Carrière, Centre International de Créations Théâtrales, 1985.

Jean-Paul Manganaro, *Douze mois à Naples*, de Jean-Paul Manganaro, Lamberto Lambertini, Peppe Barra chez Dramaturgie, 1984.

Gérard Martzel. *Le dieu masque. Fêtes et théâtre au Japon*, POF, ALC, 1993.

Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, Éditions Sociales, 1971

Charles Mazouer, *Le Théâtre Français du Moyen-Âge*, SEDES, 1998.

Pierre Menger, *La profession de comédien*, Documentation Française Ministère de la Culture, 1997

Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes du cours du Collège de France*, Seuil, 1995

Ariane Mnouchkine, *L'art du présent*, Plon, 2005.

R.Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, Flammarion, 1978.

Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, 1996.

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, 1940.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Bouquins, Robert Laffont, 1993

Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, Actes Sud, 1986.

Claude Olievenstein, *Écrits sur la bouche*, Odile Jacob, 1995.

Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, Actes Sud, 1997.

Erwin Panofski, *La perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, Paris, 1975.

Thierry Paquot, *Demeure terrestre*, Les éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2005.

Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, édition du Regard, 2001.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor, Éditions Sociales, 1987.

Daniel Payot, *Après l'harmonie*, Circé, 2000.

Pascal Picq, *Les origines de l'homme*, Tallandier, 1999.

Platon, *Gorgias*

Platon, *Des lois*

Sébastien Pouderoux, *Mémoire : États critiques et conditions du langage dans le Théâtre d'Henrich von Kleist*, Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2005.

Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Calmann-Lévy, 1995

Guy Rachet, Introduction, traduction et commentaires du texte et vignettes du papyrus d'Ani, *Le Livre des Morts des anciens Égyptiens*, Champollion, Édition du Rocher, 1996.

Claude Régy, *Espaces perdus*, Les Solitaires Intempestifs, 1998.

Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, 1995.

Paul Ricoeur, *De l'interprétation*, Seuil, 1965

André Rivet, 1639, *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des Comoedies et Tragoedies*. In réserve 9052, Bibliothèque Protestante, rue des St Pères, Paris.

Nicolas Roméas, *Le jeu de l'être*, Collection Hors champ, Cassandre, 2004.

Georges Sebbag, *La cabane à ciel ouvert*, dans le même numéro d'**Architecture d'aujourd'hui**. n° 328, juin 2000, Jean-Michel Place.

Dominique Sewane, *Les Batammariba, le peuple voyant*, La Martinière, 2004.

Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Christian Bourgois, 1987 pour l'édition Française.

Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, Bourgois, 1990.

Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Règles pour le parc humain, édition Mille-et-une-nuits, 2000.

Peter Sloterdijk, *La vexation par les machines*, Hachette, 2001.

Peter Sloterdijk, *Ni le soleil ni la mort*, Pauvert, 2003.

Peter Sloterdijk, *Écumes, Sphères III*, Maren Sell Éditeurs, 2005.

Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Bourgois, 1983.

Axel Sowa, *Francis Soler teste la limite*, L'architecture d'aujourd'hui, n°335, Juillet-Août, 2001.

R.Spitz, *La première année de la vie de l'enfant*, PUF, 1958

Constantin Stanislavski, *Notes artistiques*, Circé/TNS, 1997.

Bernard Stiegler, *De la misère symbolique, 1, L'époque hyperindustrielle*, Galilée, 2004.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.

Claude Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, PUF, 1962.

Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962.

Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Plon, 1979, version Pocket-Agora.

Ferdinando Tavianni et Mirella Schino, *Le secret de la commedia dell'arte*, aux éditions Bouffoneries, traduction de 1984

Christiane Tourlet, Jacques Scherer, *Quand le dieu Rama joue à Bénarès*, Cahier Théâtre Louvain, n° 68-69, 1990.

François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, 1966.

Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, 1979.

J.P.Vernant, *Le corps des dieux*, Gallimard, 1986.

Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, 1988.

J.P.Vernant, *Figures, idoles, masques*, Julliard, 1990.

Jean-Pierre Vernant, *Entre Mythe et Politique*, Seuil, 1996.

J.P.Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, 1989.

Paul-Émile Victor, Joelle Robert-Lamblin, *La civilisation du oboque*, Raymond Chabaud, Bayonne, 1993

Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, Tome I, P.O.L, 1994.

Zeami, *La tradition secrète du nô*, Gallimard / Unesco, 1960.

Biologie et Ouvrages collectifs

Jean-Paul Auffray. *Le monde des bactéries*. Quatre à Quatre, Le Pommier, Paris, 2000.

Biology, N.A.Campbell, 1993, USA, 1995 pour la traduction en Français par les Éditions du Renouveau, Québec.

J.Cillard, *Cours de Biologie Cellulaire*, Pharmacie Première année, Université de Rennes 1.

Philippe Erikson, *L'art de couler des jours heureux*, in **Brésil indien**, catalogue de l'exposition du même nom aux Galeries Nationales du Grand Palais, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Francis Hallé, *Éloge de la plante, pour une nouvelle biologie*, Points-Sciences, S161, Seuil, 1999.

Molecular Biology of the cell, (MBC), de Bruce Alberts, Dennis Bray, Julian Lewis, Martin Raff, Keith Roberts, James D. Watson, 1983-89, 1986-1995 pour l'édition Française à Médecines-Sciences, Flammarion.

Le monde du vivant, Purves, Orians, Heller, Sadava, Flammarion, 2000 pour l'édition Française de l'édition Américaine, *The Science of Biology*, 1998.

J.Poirier, *Histologie Moléculaire*, Masson, 1997.

Physiologie et ouvrages collectifs

Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997

Alain Bertoz, *La décision*, Odile Jacob, 2003

Blandine-Calais Germain, *Anatomie pour le mouvement*, éditions Desiris, 1990

Jean-Pierre Changeux, Paul Ricoeur, *La nature et la règle*, Odile Jacob, 1998.

Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes*, Odile Jacob, 1995

Antonio R. Damasio *L'erreur de Descartes*, Odile Jacob, 1994

Marrieb, *Anatomie et Physiologie Humaines*, De Boeck, 1993

Claude Olievenstein, *Écrits sur la bouche*, Odile Jacob, 1995.

S.Silberngagl et A.Despopoulos, *Atlas de poche de PHYSIOLOGIE*, Médecines-Sciences-Flammarion, 1985, 1992 pour la France, 1991 pour l'édition allemande originale.

Sciences physiques et autres

Jean-Louis Étienne, *Expédition Erebus*, Artaud, 1994.

Stephen Hawking, *L'univers dans une coquille de noix*, Odile Jacob, 2001.

Stephen Hawking, *Une si brève histoire du temps, Origine et destin de l'univers*, Champs/Flammarion, 1989.

Pierre Laszlo, *L'architecture du vivant*, Champs/ Flammarion, 2002

Christian Ngô, *Le soleil et la Terre*, in *Soleil*, Fayard, 2004.

Max Planck, *Initiations à la physique*, Champs/ Flammarion, 1941

Illa Prigogine, *La nouvelle alliance*, Folio ;

Illa Prigogine, *La fin des certitudes*, Odile Jacob, 1996

Illa Prigogine, *Entre le temps et l'éternité*, Champs/Flammarion, 1988.

Patrice Queneau et Dominique Mascret, *Le malade n'est pas un numéro !* Odile Jacob, 2004.

Hubert Reeves, *Patience dans l'azur*, Seuil, 1981.

Dramaturges

Samuel Beckett, *Pas moi*, Les Éditions de Minuit. 1963-1974

Samuel Beckett, *Pour finir encore*, Les Éditions de Minuit. 1981

Samuel Beckett, *Ma vu mal dit*, Les Éditions de Minuit. 1981

Samuel Beckett, *Cap au pire*, Les Éditions de Minuit. 1982

Samuel Beckett, *Solo in Catastrophe*, Éditions de Minuit, 1986.

Samuel Beckett, *Soubressauts*, Les Éditions de Minuit, 1989.

Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Les éditions de Minuit, 1979

Romain Bouteille, œuvres à l'Avant-scène et chez Belfond, Ecopresss.
 Cami, *Pour lire sous la douche*, Arléa, 1992.
 Cami, *dupanloup ou les prodiges de l'amour*, Jean-Jacques Pauvert, 1972.
 Pierre Corneille, *L'illusion comique*, La Pleiade, Gallimard.
 Eric Da Silva, *Stalingrad, La demande en mariage*, Emballage Théâtre, mai 2004, Théâtre de Gennevilliers. Non publiée.
 Euripide, *Hippolyte*, Les Belles Lettres, 1989.
 Euripide, *Les Bacchantes*, Les Belles Lettres, 2002
 Eduardo De Filippo, *La Grande Magie*, in Avant-Scène, n° 801-802, janvier 1987.
 Victor Hugo, *La Esmeralda*, Œuvres complètes, La Pleiade, Gallimard
 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Édition de Minuit, 1986.
Le Mahabharata, Premier volume, *La Partie de Dés*, Adaptation de J.C Carrière, Centre International de Créations Théâtrales, 1985.
 Marivaux, *La dispute*, in *Oeuvres complètes*
 Marivaux, Œuvres complètes, La Pleiade, TI et II, Gallimard, 1993-94
 Molière, *L'avare*, Garnier, 1962
 Heiner Muller, *Anatomic Titus Fall of Rome*, les Éditions de Minuit, 2001.
 Shakespeare, *Hamlet*, édition de La Pleiade, Traduction de J.M.Déprats, Gallimard, 2002.
 Shakespeare, *Le roi Lear*, édition de La Pleiade, Traduction de J.M.Déprats, Gallimard, 2002.
 Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, La Pleiade, Gallimard,
 Shakespeare, *Le conte d'hiver*, traduction de B.M Koltès, Éditions de Minuit
 Shakespeare, *La Tempête*, adaptation de J.C Carrière, Centre International de Créations Théâtrales, 1990.
 Sophocle, *Œdipe*, par J.Lacarrière, Philippe Lebaud, 1982
 Sophocle, *Les Trachiniennes*, Les Belles Lettres, 1955-1977
 Zeami, *La lande des mortifications, Vingt cinq pièces de nô*, Gallimard, 1994

Reuves, périodiques, internet, ouvrages collectifs autres

Aborigènes et Jeff Doring, *Gwion, Gwion*, Könemann, 2000, Germany.
Aux origines de l'humanité, le propre de l'homme, sous la direction de Y.Copens et P.Picq, vol I et II, Fayard, 2001
 Publication d'AGRO Systèmes, Route de Saint-Roch 37390 La Membrolle/ Choissille,
 Directeur de publication, Bertrand Garel. Doc, du 25 sept, 2004

Architecture d'aujourd'hui, n°336, article de Brigitte David sur Dominique Perrault, défricheur du vide, p. 70-75, Michel Place, sept-octobre 2001.

L'architecture d'aujourd'hui, *Ornement*, mars-avril, J.M.Place, 2001,

Art du Théâtre, Hiver-Printemps 1987-88, Actes Sud/ Théâtre National de Chaillot : « Le metteur en scène pédagogue ».

Jean-Louis Barrault, *Le visage et le corps*, in *LE MASQUE, DU RITE AU THÉÂTRE*, CNRS, 1985.

Bleecker Street, n°1-2, *Masques et Figures*, dirigée par Marc Petit, Dumerchez, 2004

Butô(s) sous la direction d'Odette Aslan, CNRS, 2002

Civilisation et Art océanien, Adienne L. Kaeppler, Christian Kaufmann, Douglas Newton, Citadelle et Mazenod. 1993.

David Crystal and Ben Crystal, *Shakespeare's Words*, A Glossary and language companion, Pinguin Books, 2002.

Jacques Derrida, interview, septembre 1997, www.regards.fr.

Philippe Descola, *Les cosmologies des Indiens d'Amazonie*, in La RECHERCHE, n° 292, novembre 1996.

Marcel Détiennne, *Le cercle et le lien*, Journal of Symbolic anthropology, 1974, cité par *Objectile*, atelier de design et d'architecture in Architecture d'aujourd'hui, *L'ornement*, op. cit.. supra.

Dictionnaire de la Grèce antique, Encyclopédia Universalis, 2000.

Antoine Donchin dans le n° 201 de juillet 1988 de *La Recherche*, article sur l'origine de la vie.

Jean Luc Douin, *Michel Bouquet converti par son rôle*, article du Monde du 13 février 2005.

L'école du jeu, Actes du colloque, L'Entretiens, 2003

Frédéric Edelmann, *Une architecture néomaniériste de Francis Soler*, Le Monde, 8 janvier 2005.

Jan Fabre, interview de G.Banu, in Alternatives Théâtrales, n° 85-86, festival d'Avignon, 2005.

Daniel Ferrer interroge Hélène Cixous in revue *GÉNÉSIS*, n° 17, Jean-Michel Place, 2001.

Figures de l'Humain, ouvrage collectif de F.Affergan, S.Borutti, C. Calame, U.Fabietti, K. Kilani, F.Remotti, Édition de l'École des Hautes Études Pratiques en Sciences Sociales, 2003

Fleurs d'automne, Costumes et masques du théâtre nô, Catalogue d'exposition du Musée rath, Genève, 3 octobre 2002- 2 février 2003.

Rodrigo Garcia, intervention pour un colloque à Rennes « Mises en scène du monde », *Mouvement*, n° 36-37, septembre-décembre 2005.

B.Guillaumot, illustrations d'architecture théâtrale tirées du site : WWW.acorfi.asso.fr. Association amicale et culturelle Orléanaise de rencontre franco-italienne. Mr B.Guillaumot est architecte et présente les théâtres à l'italienne. Qu'ils soient remerciés pour leur riche documentation et leur autorisation d'utilisation de leur iconographie.

Françoise Héritier et Margarita Xanthaou, *Corps et Affects*, Odile Jacob, 2004

Histoire du corps, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello,, Tome 1 et 2, Seuil, 2005.

Arnaud Hubert, *Artaud et le peyotl*, sur le site officiel d'Artaud : www.antoninartaud.org

Geneviève Jolly, Réapprendre à voir avec la Societas Raffaello Sanzio in Vives Lettres, n°15, Espaces textuels, espaces scéniques Université Marc Bloch, Strasbourg, 2004

Lucia Hussak Van Velthem, *Les mains, les yeux, le mouvement : le tressage des Indiens au Brésil*, Catalogue de l'exposition *BRÉSIL INDIEN, les arts des Amérindiens du Brésil*, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Gérard Martzel, *Fêtes rituelles et danses masquées de l'ancien Japon*, in *LE MASQUE DU RITE AU THÉÂTRE*, CNRS, 1985.

Henri Meschonnic, *Le masque parabole du visage*, in Bleecker Street, n°1-2, *Masques et Figures*, dirigée par Marc Petit, Dumerchez, 2004

Alfred Métraux, Ouvrage collectif et documents sur, *Nostalgie du Néolithique*, Société d'Etudes Alfred Métraux et Labor et Fides, 2003, Genève.

Catherine Millet, *L'aventure de la merde dans l'art contemporain*, in ART PRESS, n° 242, janvier 1999.

Le Monde du 22 octobre 2004 : « Un virus récrit l'histoire de la vie »

Ontario.Ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation. Fiche technique. 03/96.

<http://www.gov.on.ca/OMAFRA/french/livestock/swine/facts/96-054.htm>

L'Orient ancien et nous, de J.Bottero, C. Herrenschmidt, J.P. Vernant, Albin Michel, 1996

Carlo Ossola, *Roland Barthes, leçons de la « Leçon »*, *Le Monde*, 6 décembre 2000

OutreScène, n°7-8, *L'école du TNS, 1954-2006*, Mai 2006, TNS.

Marc Petit, *Spéculaires* in Bleecker Street, n°1-2, *Masques et Figures*, dirigée par Marc Petit, Dumerchez, 2004

Marc Petit, *Histoires de masques*, ibidem.

Ilya Prigogine, *L'humanisation de l'homme, créativité de la nature, créativité de l'homme in L'humanité de l'Homme*, Éditions Cercle d'Art, 2001.

Les répétitions, ouvrage dirigé par G.Banu, Actes Sud, 2005.

Alain Rey, *Le Robert, dictionnaire Historique de la langue Française*, Le Robert, 1994.

Jacques Scherer, Le Théâtre Phénix in *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1988,

G.Tony Stoll, *Donne-toi la peine* in *L'Intime*, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

Marion Van Renterghem, *Itinéraire d'un écrivain-Météore*, Le Monde, 2 juillet 2005.

Télérama n° 2895, 9 juillet 2005, sur Jan Fabre.

Catherine Vincent, *Jouer pour apprendre à vivre*, Le Monde, 4 mai 2005.

Robert Wilson, article de Philippe Chemin, *En passant chez Wilson*, n°106, juillet-août 1992, Théâtre / Public.

Œuvres artistiques autres que le théâtre

Ali al-Baghdâdî, *Les Fleurs éclatantes*, Phébus, 1989.

G.Bataille, *Le bleu du ciel*, in Œuvres complètes, tome III, Gallimard, 1971.

Samuel Beckett, *Soubressauts*, Les Éditions de Minuit, 1989.

Thomas Bernhard, *La Plâtrière* traduit chez Gallimard, 1974.

Jean-Pierre Brisset, *Œuvres complètes*, Les presses du réel, 2001.

Paul Celan, *Choix de poèmes*, traduction de J.P.Lefebvre, *Poésie*/ Gallimard, 1998.

Paul Celan, *Renverse du souffle*, Seuil, 2003.

J.Clément, *Plus tard tu comprendras*, Grasset, 2005.

Duchamp, *Notes*, Champs/ Flammarion, 1999

Duchamp, *Duchamp du signe*, Champs/ Flammarion, 1975-1994.

Duchamp, *Le Grand Verre*, et autres œuvres, in *Le journal du mouvement Dada*, Skira, 1989

Erri De Lucca, *Montededio*, Gallimard, 2000.

Margurite Duras, *L'homme assis dans le couloir*, Les Éditions de Minuit, 1980.

Marguerite Duras, *La Douleur*, P.O.L, 1985.

Tristan Egolf, *Le seigneur des porcheries*, Gallimard, 1998.

Tristan Egolf, *Jupons et violons, (skirt and the fiddle)*, Gallimard, 2003.

Jean Genet, *Le journal d'un voleur*, Folio, Gallimard, 1949.

Julien Gracq, *Entretiens*, José Corti, 2002.

David Grossman, *J'écoute avec mon corps*, Seuil, 2005.

Pierre Guyotat, *Prostitution*, Gallimard, 1975.

Gérard Haller, *Commun des mortels*, Galilée, 2004.

Elfired Jelinek, *Les Amantes*, Points, Seuil, 1975 pour l'édition originale, 1992 pour la traduction, 2003 la présente édition.

Kull, Drottningholms Slottsteater, 1974-1987.

Lovegrove Ross, *Supernatural*, Phaidon, London, 2004.

Melville, *Bartleby*, Garnier-Flammarion, 1989, Paris.

Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, 1952.

Henri Michaux, *Façon d'endormi, Façon d'éveillé*, in *Les rêves vigiles*, Gallimard, 1969.

Henri Michaux, *Chemins cherchés, chemins perdus*, Gallimard, 1981.

Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Gallimard, 1966.

W.A. Mozart, *Correspondance*, Vol, III, Flammarion, 1989, 1962 pour l'édition Allemande Bärenreiter.

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1987-1992.

Rabelais, *Gargantua*, Belles Lettres, 1961.

Raymond Roussel, *Impression d'Afrique*, Pauvert, 1963/1979.

Hubert Selby, *Le Saule*, L'Olivier, 2001.

Shigeru Ban, Phaidon, 2004.

Sokourov, *Provinost, L'arche, Hiroito*.

Hiroshi Sugimoto, *Architecture of Time*, Kunsthaus Bregenz, 2002

Textes des sarcophages égyptiens, Éditions du Cerf, 1986.

Annexe

REPERES BIOLOGIQUES -Notes

1. La brique de la vie : la cellule
2. Structure atomique, liaisons covalentes, liaisons faibles
3. Métabolisme et les énergies
4. La photosynthèse : énergie chimique et la vie
5. L'organisme immunitaire et l'organisme poreux
6. Porosité

1.LA BRIQUE DE LA VIE : la cellule.

Comment est-on arrivé à ce que nous sommes, êtres vivants complexes ?

Si on considère qu'il s'est écoulé depuis l'origine de la terre soit 4,6 milliard d'années, il faut attendre un milliard d'années pour avoir, pense-t-on, les premières cellules à activité de photosynthèse.

Les premiers êtres vivants auraient été des Bactéries primitives : cellules sans noyaux appelées procaryotes, cellules extrêmement résistantes, évoluant depuis maintenant depuis 3,5 milliards d'années, contribuant à modifier la Terre et y régnant seules durant plus de deux milliards d'années avant l'apparition de cellules à noyaux comme les eucaryotes. "Les

procaryotes dominant encore la biosphère et dépassent tous les eucaryotes réunis" nous rappelle Cambell dans son traité de Biologie. Abondance et omniprésence sont tel qu'une seule poignée de terre, ou simple bouche humaine contient à elle seule plus de bactéries qu'il n'a jamais existé d'êtres humains depuis l'origine. Ils sont partout où la vie existe, dans une diversité inimaginable, très supérieure aux eucaryotes. S'ils disparaissaient, ce sont les quatre autres règnes du vivant qui périraient : Végétaux, Mycètes, Animaux, Protistes (bactéries à noyaux donnant naissance aux eucaryotes) sans qu'ils en soient affectés. Les cellules procaryotes exclusives au règne des Monères du grec *monoros* "simple" comprennent les Bactéries et Cyanobactéries (dites Algues bleu-vert). Les eucaryotes composent les organismes des quatre autres règnes : Protistes (du grec *prôtos* premier), Végétaux, Mycètes, Animaux.

Mais pour en arriver là, il a fallu au départ que se mettent en place quatre mécanismes primordiaux :

- s'associer,
- catalyser pour produire des molécules indispensables au mécanisme 1 comme 3.
- copier, répliquer, reproduire les trois mécanismes,
- isoler, et ce, en dépit de l'absence d'oxygène et de conditions de vie sur terre véritablement terrible : éruptions volcaniques considérables, éclairs, pluies torrentielles, pas de couche d'ozone pour absorber les ultraviolets, atmosphère avec ammoniac ou méthane.

Ces mécanismes ont pu se mettre en place avec le TEMPS, beaucoup de temps. En mélangeant des gaz tels que CO₂, CH₄, NH₃, H₂ chauffés en présence d'eau et stimulés par une étincelle électrique ou rayonnement ultraviolet, on obtient de petites molécules organiques telles que des acides aminés, des sucres et pyrimidines nécessaires à la fabrication des nucléotides.

La première association aura été celle de molécules organiques simples : acides aminés et nucléotides donnant des polymères connus sous le nom de polypeptides soit les protéines (ou polynucléotides soit l'ARN puis l'ADN essentiel à la réplication alors que les protéines sont essentielles à la catalyse (processus d'accélération d'une réaction chimique) y compris les catalyseurs spécialisés dans la réplication des polynucléotides, appelés enzymes (protéine qui catalyse une réaction chimique spécifique).

Bien sûr les uns auront besoin des autres.

Mais pour copier (réplication) il faut pouvoir isoler afin de créer des matrices. Sans isolement tout appartient à tous : rien ne se différencie jamais ; aucun processus spécifique

ne se met en place : tout reste étale dans un partage total et généralisé, règne de l'indistinction sur laquelle nous reviendrons souvent. C'est le quatrième principe fondamental, sans quoi nulle vie, telle que nous la connaissons, n'existerait, nulle évolution, nulle adaptation. Cet isolement fut obtenu par la création de la membrane, peut-être une des premières créations dues à l'association de certaines molécules et premières copies.

La membrane autorise la cellule parce qu'elle protège, isole des processus catalytiques et reproductifs. Nous examinerons ultérieurement la composition et les fonctions diverses de la membrane. Retenons qu'il serait tout à fait simpliste d'imaginer celle-ci comme une paroi de caoutchouc, souple, inerte, isolant la partie interne de la partie externe comme un vulgaire boyau de roue de vélo. Si elle isole, elle relie tout autant l'intérieur à l'extérieur, instruisant des passages et modes de passages extrêmement élaborés en vue de :

- la survie de la cellule : se nourrir.
- catalyses à produire par des protéines soit en son sein soit en interne dans la cellule.
- la reproduction de processus chimiques complexes et reproduction tout court de la cellule et de ses composants.

Les premières cellules dites procaryotes ou bactéries, bien que sans grande organisation interne, au point que pour créer des zones spécialisées et accomplir bon nombre de fonctions métaboliques, la paroi plasmique de la membrane soit obligée de s'invaginer, sont redoutablement équipées pour résister en raison d'une paroi bactérienne autour de la membrane plasmique comme nous le montre la figure 3 de la page 517 de Campbell :

Dans la compétition aux matières premières, l'emportent largement les cellules capables d'obtenir rapidement de l'énergie ou d'utiliser directement les atomes de carbone et d'azote à partir de l'atmosphère.

Cet accès direct fut obtenu d'une façon extraordinairement astucieuse : des cellules s'adjoignirent d'autres cellules spécialisées telles les mitochondries leur offrant le gîte et le couvert. C'est ainsi que les cellules eucaryotes devinrent les premières cellules d'association de fonctions diverses en symbiose sous le même toit cad délimitées par la même membrane plasmique.

Voyons maintenant sommairement les différents composants d'une cellule eucaryote, base de tout l'édifice du monde vivant. Il sera plus aisé, après avoir donné quelques fondamentaux comme le métabolisme, l'énergie, la structure atomique, les liaisons faibles et covalentes, la photosynthèse, l'ATP et les enzymes, d'aborder le processus membranaire, qui concerne notre sujet.

Nous verrons que cet examen des différents éléments de la cellule pris ainsi de façon séparée, est commode pour la démonstration, mais ne correspond pas vraiment à la réalité du fonctionnement de la cellule.

ÉLÉMENTS DE LA CELLULE

Taille : Celle-ci dépend en partie de la fonction et du type de cellule. Les cellules eucaryotes sont dix fois plus grandes que les cellules procaryotes.

Cytoplasme : toute la région comprise entre la membrane qui entoure la cellule et celle qui entoure le noyau nucléaire.

Cytosol : matière semi-liquide, d'une certaine viscosité, dans laquelle baignent les différents organites de la cellule. Le cytosol comprend environ 85†% d'eau, des glucides, lipides protéines et diverses sortes d'ARN.

Noyau : celui-ci contient la plupart des gènes qui régissent la vie de la cellule (diamètre moyen de 5 µm). Le noyau est entouré d'une enveloppe nucléaire comprenant deux membranes dont la face intérieure de celle interne est étroitement associée à une couche de protéines qui pourraient préserver l'organisation du matériel génétique. L'enveloppe nucléaire comporte des pores intervenant dans le régulation des transferts de matières entre le noyau et le cytoplasme. A l'intérieur du noyau, on trouvera des chromosomes composés d'ADN et de protéines dont le nombre varie selon les espèces d'eucaryotes. La cellule humaine en contient 46 hormis les cellules sexuelles. Le noyau enfin régit la synthèse protéique dans le cytoplasme par l'intermédiaire d'un messenger moléculaire : l'ARN m dit ARN messenger, synthétisé dans le noyau selon les directives de l'ADN.

Cytoplasme : toute la région comprise entre la membrane qui entoure la cellule et celle qui entoure le noyau nucléaire.

Ribosomes : ce sont des organites qui assemblent les protéines conformément au codes génétiques. Ils sont par milliers dans une cellule procaryote et par millions dans une cellule eucaryote hépatique humaine. Il existe des ribosomes libres et des ribosomes liés. Les premiers produisent des protéines qui agissent à l'intérieur du cytosol tandis que les seconds synthétisent des protéines destinées à des organites membraneux ou à l'exportation. Les cellules de pancréas ou d'autres glandes sécrétrices d'enzymes digestives comportent une forte proportion de ribosomes liés. Sans entrer dans le détail, signalons que le ribosome joue un rôle capital dans la traduction du message génétique.

Réseau intracellulaire de la membrane. Il existe, en dehors de la membrane externe dite plasmique, plusieurs sortes de membranes au sein de la cellule. Les cellules eucaryotes ont des besoins immenses qui commandent une organisation structurale particulière. Par voie de conséquence, elles possèdent des membranes internes qui divisent, telles des cloisons vivantes, la cellule en compartiments de telle sorte que des processus chimiques incompatibles peuvent ainsi se dérouler simultanément dans la cellule. Ces cloisons ne sont cependant pas des parois inactives d'où notre terme de "cloison vivante". Beaucoup d'enzymes sont enchâssés dans leurs parois, participant directement au métabolisme (ensemble des réactions biochimiques d'un organisme). Les biologistes considèrent que "les diverses membranes occupent une place fondamentale dans l'organisation complexe de la cellule".

À l'intérieure de la cellule, les membranes sont liées de deux façons : soit elles sont en continuité les unes les autres, soit elles s'échangent des portions par l'intermédiaire de vésicules mobiles (sacs membraneux). À noter que la composition moléculaire et l'activité métabolique, l'épaisseur peuvent varier à plusieurs reprises au cours de la vie d'une cellule.

Réticulum endoplasmique.

Le réseau intracellulaire de membranes se compose de :

- L'enveloppe nucléaire,
- Le réticulum endoplasmique,
- Les lysosomes,
- Vacuoles
- Membrane externe plasmique liée aux précédentes.

Réticulum endoplasmique (RE) : il existe deux réticulum : l'un lisse et l'autre dit rugueux. L'ensemble forme un labyrinthe membraneux très étendu puisqu'à lui seul il représente plus de la moitié de toute la substance membraneuse de la cellule eucaryote. Le réticulum (terme latin qui signifie "réseau") endoplasmique (à l'intérieur du cytoplasme) comprend un réseau de tubules et de sacs membraneux appelés citernes qui isole du cytosol le contenu des citernes et du fait de sa continuité avec l'enveloppe nucléaire, communique avec l'espace entre les deux membranes de l'enveloppe nucléaire.

Le RE lisse participe à divers processus métaboliques dont la synthèse des lipides, le métabolisme des glucides ainsi que la détoxification des médicaments, des drogues et poisons. Les enzymes du RE lisse jouent un rôle très important dans la synthèse des graisses, des phosphoglycérolipides, des stéroïdes et autres lipides. Parmi les stéroïdes

produites on compte les hormones sexuelles des Vertébrés. On ne sera donc pas surpris de trouver dans les cellules des ovaires ou testicules une grande quantité de RE lisse, montrant au passage que l'organisation structurale de la cellule dépend largement de sa fonction. De même dans le foi, on trouvera un rôle important des RE lisse compte tenu de son rôle dans le métabolisme des glucides ou dans celui de la détoxification. Celle-ci se fait par neutralisation de la toxicité de certaines substances par ajout de groupements hydroxyles qui augmentent la solubilité des substances toxiques et facilitent donc leur élimination. La surconsommation d'alcool ou drogues entraîne une prolifération des RE lisse autorisant une certaine accoutumance et obligeant la personne intoxiquée à augmenter chaque fois la dose pour obtenir le même effet. Dernier exemple : dans les muscles les RE lisses extraient du cytosol des ions calcium (cf chapitres suivants sur ces termes) et les accumule dans ses citernes. Lors d'un influx nerveux stimulant les cellules musculaires, le calcium emmagasiné retransverse la membrane du RE lisse, pénètre le cytosol et déclenche la contraction musculaire.

Réticulum endoplasmique rugueux : Il est dit rugueux à cause des ribosomes qui lui sont accolés en surface. Cette association confère la particularité à ce réticulum de pouvoir produire des protéines dites de sécrétion comme par exemple les anticorps sécrétés par les globules blancs ou protéines sécrétées par le pancréas. Les protéines sont d'abord synthétisées par les ribosomes liés au réticulum, la chaîne polypeptidique synthétisée pénètre la membrane du RE sans doute par les pores, et entre dans la citerne puis à l'aide d'enzymes enchâssés dans la membrane du RE devient une glycoprotéine que la membrane du RE isole des autres protéines produites par les ribosomes libres. Les protéines sécrétées quitteront le RE par voie de vésicules de transition, sorte d'emballage protecteur et membraneux.

Autre fonction du RE rugueux : la capacité de faire proliférer sa membrane et de transférer ce nouveau matériel à d'autres organites comportant des membranes sous forme de vésicules de transition.

Appareil de Golgi. L'appareil de Golgi peut se comparer à un véritable centre de fabrication, d'affinage, entreposage, triage, expédition. Bien des vésicules de transition sortant du RE s'y dirigent. L'appareil de Golgi se compose de saccules empilés et aplatis, entourés d'une membrane. Autour de l'appareil de Golgi gravitent de nombreuses petites vésicules entourées d'une membrane et qui transportent des matériaux entre l'appareil de Golgi et les différents compartiments de la cellule. L'appareil de Golgi présente deux

pôles : une face *cis* et une face *trans* faisant office de réception et pour l'autre d'expédition. Les petites vésicules de transition avec leur contenu incorporent la membrane des saccules, s'y fusionnant tandis qu'à la face *trans* s'y détachent des vésicules de sécrétion qui s'acheminent vers d'autres sites. Naturellement les contenus acheminés subissent avant de sortir une ou des modifications dues aux enzymes de l'appareil de Golgi au cours des différents saccules traversés.

Lysosomes. Les lysosomes sont des sacs membraneux remplis d'enzymes hydrolytiques qui font office de recycleurs de matière organique intracellulaire en un milieu acide (pH 5). Les enzymes autant que la membrane sont produites par le RE rugueux puis terminés dans l'appareil de Golgi. Par le biais des lysosomes, la cellule se renouvelle sans cesse. C'est ainsi qu'une cellule hépatique humaine recycle la moitié de ses macromolécules chaque semaine. En résumé que ce soit par contact direct ou par fusion, tous les constituants membraneux de la cellule sont liés, y compris la membrane plasmique qui croît par fusion de vésicules formées dans le réticulum endoplasmique et l'appareil de Golgi.

Mitochondries Les mitochondries sont le siège de la respiration cellulaire : processus catabolique (le catabolisme désigne, dans une cellule, les réactions catalysées par des enzymes au cours desquelles des molécules complexes sont dégradées en molécules plus simple avec libération d'énergie). Les mitochondries extraient de l'énergie des glucides et lipides, exploitant les ressources du milieu où vit la cellule. Leur nombre dépend de l'activité métabolique de la cellule.

Les mitochondries sont entourées d'une enveloppe composée d'une double membrane comme on peut le voir dans la figure mentionnée précédemment. Une membrane externe lisse et une membrane interne créant un espace matriciel. Les crêtes de la membrane interne multiplient la surface consacrée à la respiration cellulaire : autre exemple de corrélation entre la structure et la fonction. Il existe un espace entre les deux membranes. Ces deux espaces dits sous-compartiments contiennent des protéines différentes. Pour réaliser la production d'ATP donc d'énergie, les mitochondries importent du cytosol la plupart des protéines dont elles ont besoin pour ce faire. Les auteurs de *Biology Molecular of the Cell* (publié chez Flammarion et déjà cité) estiment que puisque chaque protéine doit atteindre l'organite particulier situé dans l'espace matriciel, ou dans les membranes suivant leurs rôles et tâches respectives (un grand nombre de protéines est utilisé pour l'importation elle-même et pour la production d'ATP) il s'agit là d'un "exploit remarquable impliquant la

translocation sélective des protéines à travers plusieurs membranes successives pour finir à l'endroit approprié.

Cytosquelette C'est un ensemble de fibres dans tout le cytoplasme visant à soutenir mécaniquement la cellule comme à conserver sa forme. Le cytosquelette tient tout à la fois d'ossature et de musculature permettant contractions, mobilité, comme voies ou "monorails" sur lesquels voyagent les vésicules

2. STRUCTURES ATOMIQUES, LIAISONS COVALENTES POLAIRES ET NON POLAIRES, LIAISONS FAIBLES ET ÉNERGIE.

"La vie résulte de l'état cumulatif des interactions entre les nombreuses substances chimiques qui constituent les cellules d'un organisme " nous dit Campbell. C'est la raison pour laquelle, bien que nous ayons déjà abordé la naissance et l'organisation de la cellule, il nous faut revenir en arrière avant de continuer et rappeler les constituants de la matière avec l'atome, sous peine de ne pouvoir comprendre les échanges membranaires.

D'une certaine façon, la vie peut être présentée en ces différents niveaux structuraux, où chacun de ces niveaux présente des propriétés d'ordre supérieur, propriétés qui n'existaient pas dans le niveau précédent. Nous passerions des peintures des hommes célébrant et représentant leur chasse ou les dansant au masque, au félin chassant sa proie, l'avalant, la digérant, aux cellules épithéliales de l'intestin, à la cellule, puis sa membrane et ses protéines constituées d'atomes assemblés en molécules.

- **PARTICULES ÉLEMENTAIRES**

Tout le monde a désormais entendu parlé de l'atome, la plus petite unité de matière possédant les propriétés physiques et chimiques de l'élément qu'il constitue. Et pourtant aussi petit soit-il, cet infime morceau de matière se subdivise en multiples autres. Au CERN à Genève, les chercheurs européens ont construit un gigantesque accélérateur de particules pour révéler des particules de particules de particules. Cette qu'aurait sembler infinie. Loin des quarks, des mésons nous nous tiendrons aux particules élémentaires de l'atome soit un noyau composé de neutrons et protons comprimés en celui-ci, très dense, de charge positive. Autour de celui-ci gravitent les électrons à une vitesse proche de celle de la

lumière. Les électrons sont de charge négative. C'est l'attraction entre la charge positive du noyau et la charge négative des électrons qui retient ceux-ci autour du noyau.

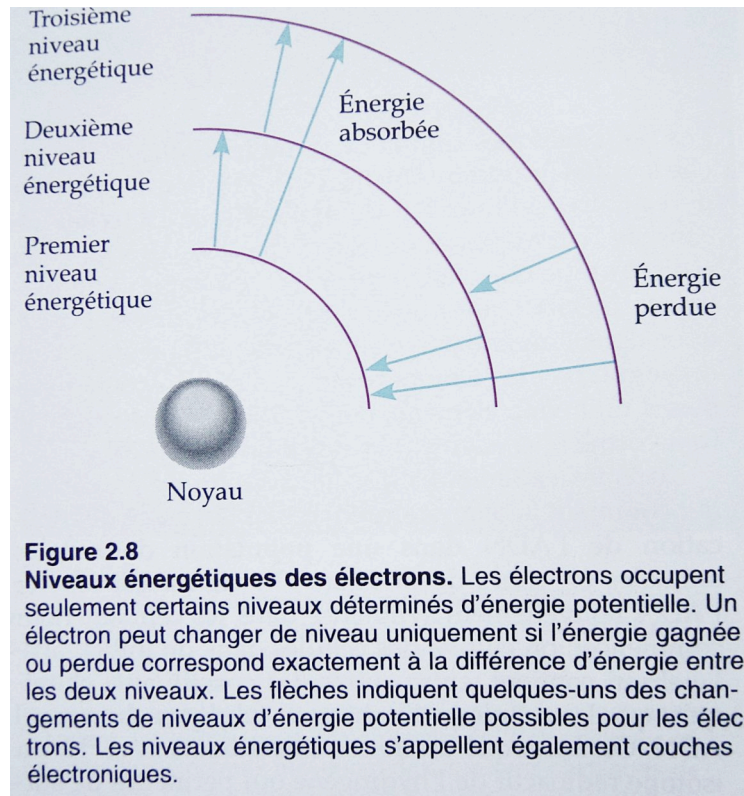
L'atome le plus simple est l'hydrogène qui ne possède aucun neutron, et en tout pour tout un proton et un électron.

- **ÉNERGIE**

Dans un model simplifié il faut bien voir que le noyau de l'atome est dessiné de façon disproportionné. En réalité il serait plus juste de dire que si on dessine le noyau de la taille d'une balle de golf, l'électron se déplace à 1 km de la balle environ. C'est dire que les atomes se composent en grande partie d'espace vide.

- Lorsque deux atomes se rapprochent, leurs noyaux sont trop éloignés pour réagir. Seuls les électrons participent directement aux réactions chimiques entre atomes.
- Chaque électron possède sa propre énergie .
- **L'énergie** est la capacité de produire un travail soit d'imprimer un mouvement à la matière pour vaincre des forces opposées : gravitation, friction.
- On peut dire aussi que l'énergie est la capacité de changer la disposition d'une portion de matière.

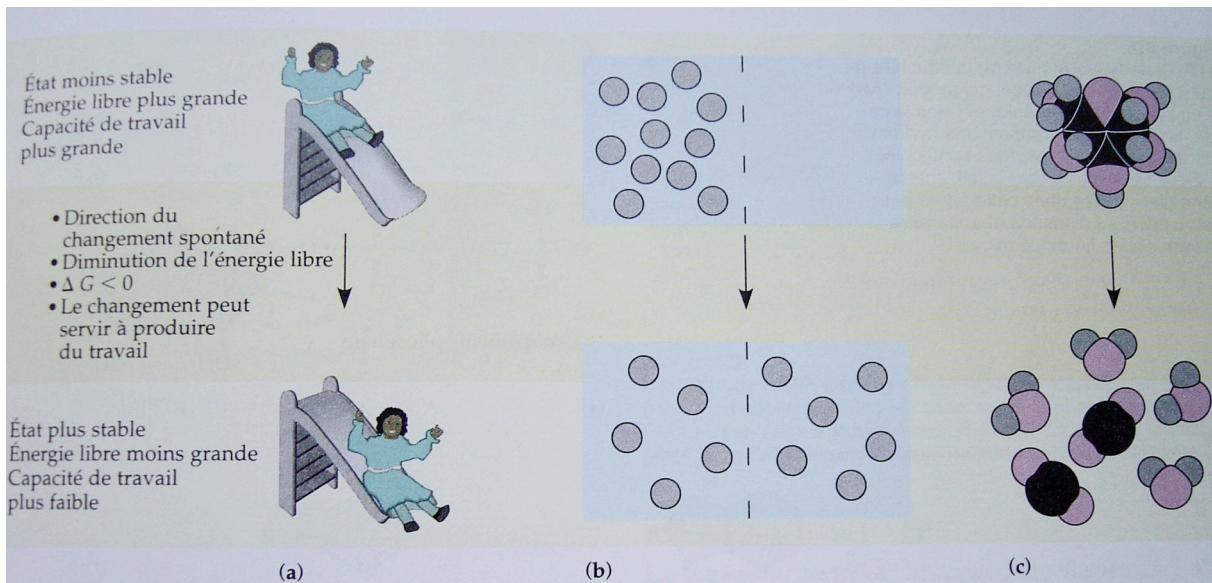
- **L'énergie potentielle** est l'énergie que la matière emmagasine grâce à sa structure interne ou sa position par rapport à d'autres objets. On peut le comprendre en observant une quantité d'eau en haut d'un réservoir situé à une certaine hauteur. La matière manifeste une tendance naturelle à se débarrasser de son énergie potentielle. Dans un tobogan, les enfants au sommet du tobogan possèdent davantage d'énergie potentielle (loi de la gravitation) qu'après la glissade qui s'avère transformation de l'énergie potentielle en énergie cinétique.



Les électrons d'un atome possèdent eux aussi de l'énergie potentielle à cause de leur position par rapport au noyau.

- Chargés négativement, ils subissent l'attraction du noyau chargé positivement.
- Plus ils sont éloignés du noyau, plus leur énergie potentielle est élevée.
- Les changements d'énergie, sont non graduelles comme l'eau qui s'écoule vers bas mais par palier, de façon discontinue, selon les couches électroniques exactement comme un escalier. La première couche, la plus proche du noyau comporte des électrons d'énergie faible.

L'ouvrage Campbell en fait le commentaire suivant :



Un système instable renferme beaucoup d'énergie libre. Il a tendance à changer spontanément vers un état plus stable, et on peut utiliser cette diminution d'énergie pour produire du travail. (a) Ici, l'énergie libre est proportionnelle à l'altitude atteinte par la fillette. (b) Le concept d'énergie libre s'applique également à l'échelle moléculaire : il s'agit ici du mouvement physique des molécules appelé diffusion. Une membrane sépare deux compartiments aqueux. Les molécules d'un soluté se répartissent inégalement de part et d'autre de la membrane. Cet état ordonné est instable, c'est-à-dire riche en énergie libre. Si les molécules du soluté peuvent traverser la membrane, il y aura un mouvement net (diffusion) des molécules jusqu'à ce qu'elles atteignent des concentrations égales dans les deux compartiments. La diffusion est un processus spontané qui régit l'entrée et la sortie de certaines substances dans une cellule. Par exemple, l'oxygène dissous pourra s'introduire dans une cellule s'il est initialement plus concentré à l'extérieur de la cellule. (c) Les réactions chimiques aussi mettent en jeu l'énergie libre. Le glucide du haut a une moins grande stabilité que les molécules plus simples qui le composent. En dégradant des molécules organiques complexes comme les glucides dans le processus de respiration cellulaire, une cellule peut utiliser l'énergie libre emmagasinée dans ces molécules pour produire du travail.

- Un électron peut passer d'une couche à l'autre en absorbant ou en perdant une quantité d'énergie égale à la différence d'énergie potentielle entre l'ancienne et la nouvelle couche.
- De la lumière peut exciter un électron[†]; celui-ci ayant reçu de l'énergie[†] peut passer à un niveau supérieur. C'est exactement la première étape de la photosynthèse.

Il faut surtout se rappeler que les propriétés chimiques d'un atome dépendent principalement du nombre d'électrons qu'il possède dans sa couche périphérique.

Cette couche représente le dernier niveau énergétique. Les électrons situés sur cette couche sont des électrons de valence, électrons qui se distribuent par transfert ou mise en commun. Presque tous les atomes à l'exception de l'Hélium, Argon, Néon possèdent un dernier niveau énergétique incomplet. Autant dire qu'ils possèdent tous la capacité de réagir chimiquement.

Les atomes soit mettent en commun des électrons de valence soit transfèrent complètement ceux-ci pour compléter leur dernier niveau.

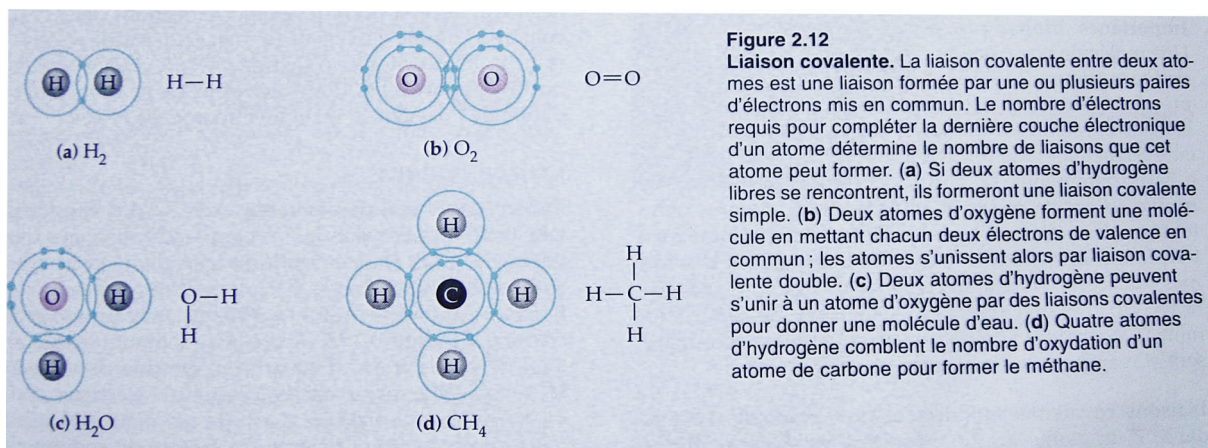
- LIAISONS CHIMIQUES

Les liaisons chimiques dites fortes font rester les atomes proches, exerçant une véritable force d'attraction soit par des liaisons covalentes soit par liaisons ioniques entre atomes ou ions (atome chargé) .

Liaison covalente

On appelle liaisons covalentes quand deux atomes partagent une ou plusieurs paires d'électrons de valence.

Prenons par exemple un atome d'hydrogène. Nous savons qu'il n'a qu'un seul électron quand sa dernière couche peut en contenir deux. Si deux atomes d'hydrogène se rapprochent, ils mettent en commun leur unique électron et possèdent alors deux électrons dans leur dernière orbitale; le dernier niveau énergétique est donc complet; on a alors : $H-H$: H_2 : molécule d'hydrogène formée de deux atomes retenus par une liaison covalente. Autre exemple : l'oxygène. Cet atome possède 6 électrons quand la dernière couche peut en contenir 8. Il y a alors une mise en commun de deux électrons de valence : nous avons une double liaison dite liaison covalente : $O=O$: O_2 . comme nous pouvons le voir sur la figure 11 (2.12.)Campbell :



Le nombre d'oxydations détermine la capacité de liaison d'un atome. Il représente le nombre d'électrons qu'il doit perdre (signe +) ou gagner (signe -) ou mettre en commun pour compléter le dernier niveau énergétique. Ainsi , reprenant notre atome d'hydrogène,, son nombre d'oxydation est +1, ce qui signifie que l'électron a tendance à s'éloigner du noyau†; dans ce cas le proton de charge positive prédomine au sein de l'atome d'hydrogène d'où le signe +1 correspondant au nombre d'oxydation de l'hydrogène.

Géométrie moléculaire

Nous le reverrons avec l'eau, mais d'ores et déjà il faut dire qu'une molécule possède une grosseur et une forme caractéristique observable en la figure 12 (2.13.)Campbell

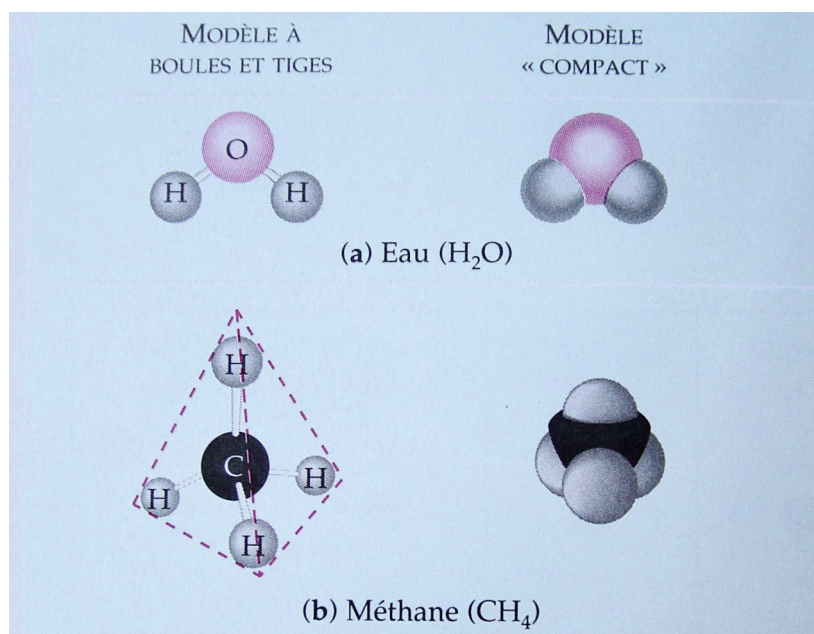


Figure 2.13

Forme des molécules d'eau et de méthane. Cette figure montre deux modèles représentant la forme tridimensionnelle des molécules. Le modèle illustré par des boules et des tiges met en évidence les angles de liaison des molécules. Le modèle « compact » représente plus fidèlement la forme d'une molécule. **(a)** Les deux liaisons covalentes de l'eau forment un angle de $104,5^\circ$. **(b)** Dans le méthane, les quatre liaisons covalentes du carbone pointent vers les sommets d'un tétraèdre imaginaire représenté par un trait pointillé rose. Chaque liaison covalente forme un angle de $109,5^\circ$ avec l'autre.

Le physicien Jean-Paul Auffray dira que sans angle, il n'y aurait aucune vie sur terre. Si la molécule d'eau se dispose en angle presque droit, la molécule de méthane a la forme d'un tétraèdre, une pyramide à base triangulaire : le noyau de l'atome de carbone se trouve au centre.

La géométrie moléculaire représente un immense intérêt pour les biologistes car elle détermine la façon dont la plupart des molécules se reconnaissent et réagissent les unes avec les autres

Liaisons covalentes polaires et non polaires

En raison même des angles de chaque molécule, et de l'électronégativité de chaque atome, c'est à dire de sa propension à attirer vers lui les électrons d'une liaison chimique, chaque molécule développe ou non des liaisons polaires. Nous verrons ultérieurement que l'eau représente une structure polaire à liaisons covalentes. L'oxygène figure parmi les éléments les plus électronégatifs, de sorte que dans la structure H₂O, les électrons passent plus de temps autour de l'atome d'oxygène qu'autour de ceux d'hydrogène, conférant à la molécule d'eau une répartition inégale des charges : légèrement plus négatives au voisinage de O et légèrement plus positives au voisinage de chaque atome H, ce qui ne sera pas sans conséquence pour les liaisons de la molécules d'eau avec toutes sortes d'autres molécules.

A l'inverse dans une liaison covalente de deux atomes du même éléments, chaque atome possédant la même électronégativité, il n'y aura pas de polarité de la molécule.

Liaisons ioniques

Pour compléter ce dernier niveau, il arrive que l'atome "arrache" un électron à un autre atome. Ainsi l'atome de sodium possède un total de 11 électrons, et un seul électron de valence. L'atome de chlore a 17 électrons dont 7 de valence ; lorsque ces deux atomes se rencontrent, l'unique électron de valence du sodium va rejoindre l'atome de chlore[†]; dès lors les deux atomes ont des couches électroniques complètes. Dans cet échange, le sodium se retrouve avec 11 protons et 10 électrons : sa charge électrique nette est de +1, tandis que le chlore a 17 protons et 18 électrons soit une charge de -1. Un atome chargé s'appelle ION, positif : cation, négatif : anion.

Liaisons hydrogènes dites liaisons faibles

Une liaison hydrogène se forme lorsqu'un atome d'hydrogène déjà lié par covalence à un atome électronégatif subit l'attraction d'un autre atome électronégatif (figure 14 (2-17) Les atomes d'oxygène et d'azote sont souvent impliqués;

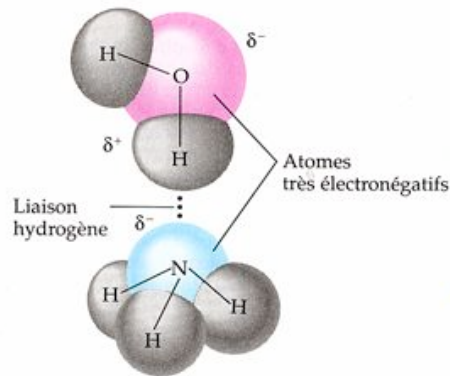


Figure 2.17
Liaison hydrogène. Un atome d'hydrogène (δ^+) lié à un atome d'oxygène (δ^-) se trouve faiblement attiré vers un autre atome, l'azote (δ^-). Dans cette figure, la liaison hydrogène unit un des atomes d'hydrogène d'une molécule d'eau (H_2O) à l'atome d'azote d'une molécule d'ammoniac (NH_3).

Si nous mettons en présence une molécule d'eau et une molécule d'ammoniaque, nous voyons dans le schéma qu'O et N sont fortement électronégatif, en conséquence, les deux molécules devraient se repousser énergiquement†; mais en raison de la polarité légèrement positive des atomes d'hydrogène, nous verrons se créer une liaison entre N et H : c'est une liaison hydrogène dite faible car il s'agit d'une faible attraction et non de partage d'électrons comme dans les liaisons covalentes. Elles sont du reste vingt fois plus faibles et donc faciles à briser. Ces liaisons jouent pourtant un rôle capital du fait même de leur fragilité en biologie moléculaire au niveau des interactions des molécules. L'eau est un exemple frappant : en raison même de ces terminaisons hydrogènes, instables qui plus est, la molécule d'eau est, avec le carbone, la molécule la plus "relationnelle" ! L'eau dans le corps vivant végétal ou animal est de toutes les combinaisons et réactions chimiques.

Autre exemple : la cellule cérébrale. Le principe d'une liaison faible est qu'elle est momentanée. Les contacts sont brefs. Quand une cellule cérébrale stimule une cellule voisine, elle libère des molécules messagères qui se lient à des récepteurs spécifiques situés à la surface de la cellule réceptrice. On peut dire que les cellules messagères utilisent des liaisons faibles pour s'amarrer aux récepteurs le temps qu'il faut pour que la cellule réceptrice déclenche une brève réponse. Imaginons des liaisons covalentes les réponses

seraient durables et nos oreilles continueraient d'entendre les sons de klaxon ou de chute d'eau !

Ces liaisons faibles qui peuvent opérer entre différentes régions d'une même molécule ont un effet cumulatif notamment auprès des protéines ou auprès des acides ADN, ARN.

3.MÉTABOLISME et ÉNERGIES

Pour les biologistes la cellule est une industrie chimique en miniature : on peut y observer des milliers de réactions de synthèse ou de dégradation. L'ensemble de ces réactions constitue ce qu'on appelle le métabolisme.

Celui-ci est la résultante des interactions spécifiques entre molécules dans l'environnement ordonné de la cellule. Les glucides se transforment en acides aminés. De petites molécules s'unissent pour former des polymères que la cellule peut hydrolyser selon ses besoins. De nombreuses cellules exportent des produits chimiques à la demande d'autres parties de l'organisme.

Le processus chimique appelé respiration cellulaire assure le fonctionnement de la cellule en extrayant l'énergie. La cellule utilise cette énergie pour accomplir ses différentes fonctions. Quelque soient les diverses réactions, celles-ci sont toujours coordonnées avec la plus extrême précision. Par sa complexité, son efficacité, son intégration et sa sensibilité aux moindres changements, la cellule présente une organisation et une activité chimique sans égale.

Le métabolisme du grec *metabolé* : changement, correspond à l'ensemble des réactions biochimiques d'un organisme. On observe des réseaux de voies métaboliques formés par les réactions le long de ces voies. Les molécules se transforment au cours d'une série d'étapes. La cellule fait passer la matière par ces voies métaboliques à l'aide d'enzymes qui accélèrent chacune des étapes de ces réactions. Dans l'ensemble le rôle du métabolisme consiste à "gérer" les ressources énergétiques et matérielles de la cellule. Certaines voies métaboliques libèrent de l'énergie en décomposant les molécules complexes en composés plus simples.

Cette libération de l'énergie est dite voie catabolique : processus de dégradation. La respiration cellulaire est l'une des principales voies cataboliques. En décomposant le glucose et autres sources d'énergie en dioxydes de carbone et eau on libère de l'énergie; des molécules organiques peuvent alors servir à produire du travail dans la cellule.

Ces voies cataboliques sont en interactions avec les voies anaboliques où il y a consommation d'énergie pour élaborer des molécules complexes : ex : synthèse d'acides aminés. Nous pouvons observer cette respiration cellulaire dans la figure 15 d'une mitochondrie absorbant du glucose. Sans prétendre comprendre le détail des étapes, il est intéressant de suivre si clairement l'ensemble des transformations aboutissant à une énergie potentielle quantifiable.

Formes d'énergie

Tout ce qui est en mouvement possède une énergie cinétique, que ce soit un atome, molécule ou muscle

- Un corps au repos (n'effectue pas de travail) possède une énergie emmagasinée dite potentielle : énergie que possède la matière en raison de sa position ou de sa structure. (exemple d'énergie potentielle : des enfants prêts à descendre un toboggan; énergie chimique : leur remontée.)
- **L'énergie chimique** constitue une forme d'énergie potentielle, particulièrement importante en biologie.
- Cette énergie chimique est produite lorsque des réactions chimiques provoquent un réarrangement moléculaire qui transforme en énergie cinétique, l'énergie potentielle emmagasinée dans les molécules. Ainsi la respiration cellulaire ou autres voies cataboliques libèrent l'énergie emmagasinée dans les glucides et autres molécules complexes pour l'affecter à différentes fonctions cellulaires.

Il faut bien voir que cette énergie chimique emmagasinée provenait elle-même de l'énergie lumineuse transformée par les plantes au cours de la photosynthèse obéissant au principe qu'il n'y a jamais création ou destruction d'énergie mais transformation de celle-ci selon le premier principe de thermodynamique dit principe de conservation de l'énergie. Un tel échange ne peut se concevoir qu'en système ouvert (on appelle système une portion de matière étudiée). Les organismes vivants sont des systèmes ouverts : ils absorbent de l'énergie lumineuse ou chimique sous forme de molécules organiques, dégagent de la chaleur et éliminent dans leur environnement des déchets métaboliques tel que le dioxyde de carbone. Mais ce faisant en dégageant de la chaleur on constate que dans tout système ouvert cet échange ou transformation d'énergie augmente sa tendance spontanée vers le désordre ou entropie selon le deuxième principe de thermodynamique qui est l'étude du travail effectué par un système et de la chaleur qu'il échange avec son environnement. La chaleur, autre forme d'énergie, est peu exploitable car il s'agit d'un mouvement moléculaire

aléatoire. Toutefois même si celle-ci représente une part souvent importante du processus énergétique (75% pour une voiture !) elle compense les périodes de refroidissement : nuit, hiver, fin de vie et mort et conditionnent nombre de réactions.

En conclusion nous pouvons dire que les organismes vivants consomment des formes organisées de matière et d'énergie et libèrent des formes moins ordonnées. Ce serait oubliée que, ce faisant, l'organisme vivant accumule de l'énergie potentielle qui peut être libérée à tout moment : c'est l'énergie libre : partie de l'énergie d'un système qui peut produire du travail à température et pression constante. (symbolisée par la lettre G)

Cette énergie libre peut être utilisée pour de réactions chimiques par exemple soit vers l'extérieur (réactions exergoniques) soit vers l'intérieur (réactions endergoniques). A titre d'exemple la production de glucose dans les cellules de feuilles à partir de l'énergie lumineuse, sont très endergoniques.

L'énergie dans la cellule: ATP et travail cellulaire .

Une cellule produit 3 types de travail :

- *travail mécanique* : battement de cils, contraction, circulation du cytoplasme, mouvement des chromosomes.
- *travail de transport* : passage transmembranaire,
- *travail chimique* : amorçage de réactions endergoniques qui ne se produiraient pas spontanément.

Ce que nous appelons ATP et que nous retrouverons dans la photosynthèse est une molécule d'adénosine, triphosphate : schéma joint. On y repère l'adénine, liée à un ribose et une queue de trois groupements phosphate. Cette queue triphosphatée est instable de sorte que l'hydrolyse en rompt aisément la chaîne.

Ce faisant l'ATP se transforme en ADP, en libérant de façon exogène une forte énergie (réaction exergonique) : 30,5 KJ d'énergie par mole d'ATP hydrolysée†en laboratoire et sans doute entre 42KJ et 50KJ dans la cellule !L'énergie vient non des liaisons phosphates elles-mêmes que du passage d'un état instable à un état plus stable. Cette instabilité est due au rapprochement de trois charges du même signe : trois charges négatives : il y a donc répulsion.

L'hydrolyse en solution aqueuse donne naissance à deux molécules d'énergie beaucoup plus faible. De l'énergie a été libérée ; autrement dit il y a perte d'électrons qui seront transférés à d'autres atomes : c'est en cela que l'ATP est dit réservoir d'énergie. On

rencontre l'ATP aussi bien dans la photosynthèse que dans les mitochondries, véritables batteries de nos cellules ou dans les cellules musculaires grosses consommatrices d'énergie. "Le cycle de l'ATP s'effectue à un rythme ahurissant. Une cellule musculaire au travail, renouvelle la totalité de son ATP environ une fois par minute. Cela représente 10 millions de molécules d'ATP utilisées et régénérées par seconde et par cellule. Si l'ATP ne pouvait pas être régénéré par phosphorylation d'ADP, les Humains utiliseraient chaque jour une quantité d'ATP équivalente à leur masse corporelle. Ce sont les voies cataboliques (énergie libérée par réactions de dégradation) voies dites exergoniques (qui servent à l'extérieur) notamment la respiration cellulaire, qui fournissent l'énergie nécessaire pour la fabrication de l'ATP, un processus endergonique (qui utilise l'énergie libre vers l'intérieur). La respiration cellulaire s'effectue par étapes à l'aide d'enzymes qui dégradent le glucose et d'autres molécules organiques complexes. Ce processus est extrêmement exergonique, et l'énergie qu'il libère sert à la phosphorylation de l'ADP pour régénérer l'ATP. Le cycle de l'ATP sert de distributeur d'énergie entre les voies cataboliques et anaboliques."

Enzymes

Terminons par les enzymes qui jouent un rôle déterminant dans la production d'énergie et que nous rencontrerons dans tous les processus membranaires de porosité.

En évoquant les différentes formes d'énergie, et l'ATP nous avons parlé essentiellement de réactions chimiques mais que savons nous sur leur condition d'existence? La thermodynamique nous renseigne sur leur spontanéité mais pas sur leur vitesse. En effet certaines réactions peuvent être excessivement lentes voire imperceptibles : par exemple une solution de saccharose dissous en de l'eau stérile peut rester des années à température constante sans hydrolyser, alors que l'adjonction d'une petite quantité de l'enzyme saccharase permet au saccharose d'être hydrolysé en quelques secondes !

Les enzymes sont donc des catalyseurs, c'est à dire qu'ils provoquent ou favorisent des réactions chimiques. Ils changent la vitesse de ces réactions sans être changés eux-mêmes.

Lors de réactions chimiques, des liaisons se rompent et se forment mais grâce à des échanges d'énergie entre les molécules et l'environnement. Les molécules de réactifs doivent absorber de l'énergie pour que leurs liaisons se brisent. Les molécules en libèrent (on parle alors de libération d'énergie) dès lors que des liaisons se forment de nouveau. Nous en avons parlé plus haut.

Pour déclencher une réaction, il faut pour ainsi dire un surcroît d'énergie : on l'appelle : énergie libre d'activation. (ΔG). Cette énergie d'activation est parfois si grande, son

investissement si important que la chaleur absorbée par les molécules de réactifs ne suffit pas. Si une élévation de température rend les liaisons instables, l'agitation thermique des atomes doit être telle pour que les molécules absorbent suffisamment d'énergie. Rappelons encore que les systèmes riches en énergie libre sont intrinsèquement instables et que les systèmes instables sont réactifs. Quand les réactifs atteignent cet état instable, on l'appelle état de transition. Il faut pour y parvenir comme des bougies au moteur d'automobile afin que le mélange essence-oxygène chauffe, atteignent l'état de transition et réagissent.

4. L'ÉNERGIE CHIMIQUE ET LA VIE

- **La photosynthèse**

Afin de saisir complètement le phénomène de l'énergie au sein du monde vivant, au cœur de nos cellules, il importe de "boucler" avec la photosynthèse.

L'énergie première sur Terre, source de toute vie nous vient de 160 millions de kilomètres avec l'énergie solaire. Celle-ci captée par les chloroplastes des Végétaux, est transformée en énergie chimique. **La photosynthèse nourrit quasiment tous les êtres vivants, directement ou non.** Les Végétaux sont photoautotrophes parce qu'ils utilisent la lumière comme source d'énergie pour synthétiser des glucides, des lipides et des protéines. Presque tous les êtres vivants dits hétérotrophes, l'Humain y compris naturellement, ont absolument besoin des photoautotrophes non seulement pour se nourrir mais aussi pour respirer, car l'oxygène est un sous produit de la photosynthèse. On peut donc affirmer que les chloroplastes des Végétaux nous nourrissent et nous font respirer.

- **Le chloroplaste : site de la photosynthèse.**

Pour chaque millimètre carré de feuille, on dénombre un demi million de chloroplastes. La chlorophylle, pigment vert contenu dans les chloroplastes, absorbe l'énergie lumineuse qui alimente la synthèse des molécules nutritives. C'est dans le tissu interne de la feuille appelé mésophylle que les chloroplastes abondent.

Chaque mésophylle contient 30 à 40 chloroplastes. L'enveloppe de chaque chloroplaste est composée de deux membranes. A l'intérieur du chloroplaste, nous trouvons un liquide dense appelé le stroma où baignent des sacs de membraneux aplatis du nom de thylakoïdes. Ceux-ci forment des empilements denses. Dans leur membrane, nous trouvons la chlorophylle, pigment vert. Les étapes de la photosynthèse qui convertit l'énergie

lumineuse en énergie chimique se déroulent dans ces thylakoïdes ; par contre la conversion du dioxyde de carbone en glucide, que nous ou des mammifères consommons, se trouve dans le stroma.

Reste à comprendre comment les chloroplastes convertissent cette énergie lumineuse.

- **Les deux phases de la photosynthèse.**

Les biologistes soulignent son apparente simplicité. En fait le processus est extrêmement complexe. Ce n'est guère qu'au début du vingtième siècle que l'on a commencé à en percer les mystères. A ce jour, tout est loin d'être résolu.

La photosynthèse comprend deux phases, elles-mêmes divisées en plusieurs étapes : réactions photochimiques et cycle de Calvin : phase de fixation du carbone -figure 19 (10.5) Document Campbell

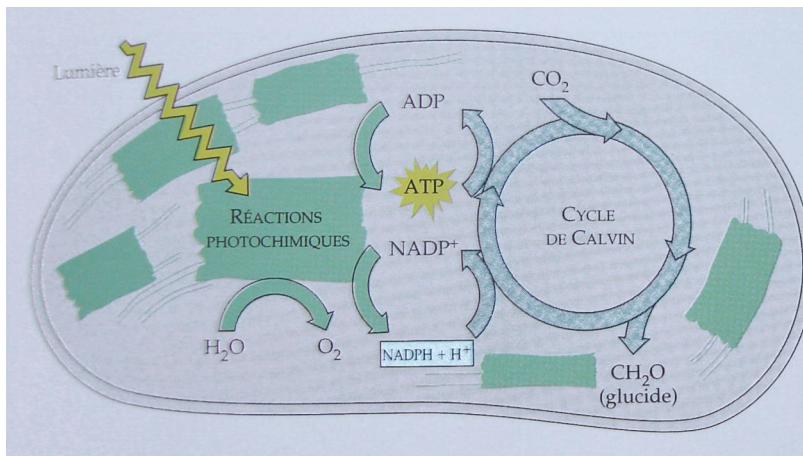


Figure 10.5
Aperçu de la photosynthèse : intégration des réactions photochimiques et des réactions du cycle de Calvin. Les réactions photochimiques utilisent l'énergie solaire pour produire de l'ATP et du $NADPH + H^+$, qui servent respectivement de source d'énergie chimique et de potentiel réducteur dans le cycle de Calvin. Le dioxyde de carbone sert à produire des molécules organiques au cours du cycle de Calvin. Les réactions photochimiques se déroulent dans la membrane des thylakoïdes concentrés dans les grana, tandis que le cycle de Calvin a lieu dans le stroma. Ce diagramme réapparaîtra, sous forme réduite, dans plusieurs des figures de ce chapitre pour vous indiquer si les phénomènes décrits relèvent des réactions photochimiques ou du cycle de Calvin.

La lumière absorbée par la chlorophylle déclenche un transfert d'électrons et de protons des molécules d'eau qui se trouvent ainsi scindées, libérant d'une part de l'oxygène, l'accepteur $NADP^+$ stockant temporairement les électrons riches en énergie d'autre part. Les réactions photochimiques utilisent l'énergie solaire pour réduire (réduction = gain d'électrons) le $NADP^+$ en $NADPH + H^+$ en lui ajoutant donc une paire d'électrons et deux protons H^+ ; elles produisent par ailleurs de l'ATP en ajoutant un groupement phosphate à l'ADP.

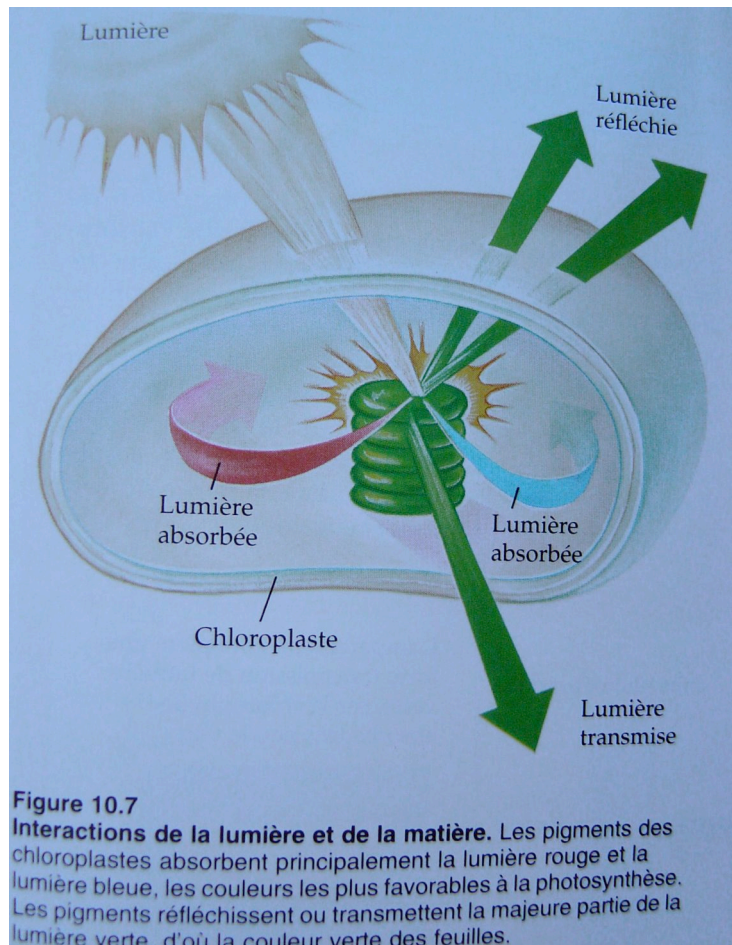
Le cycle de Calvin, décrit par Melvin Calvin en 1940, est une étape de fixation du carbone, lequel une fois fixé, se fait réduire en glucide par l'ajout d'électrons et de protons, grâce au potentiel réducteur du $NADPH + H^+$ issu de la première étape. Pour cette conversion le

cycle de Calvin a besoin d'énergie, laquelle est stockée sous forme d'ATP disponible suite à la première étape.

Réactions photochimiques

- **Nature de la lumière.**

Si nous creusons le phénomène, il nous faut mieux comprendre les propriétés de la lumière. Celle-ci constitue une forme d'énergie appelée énergie électromagnétique ou rayonnement. Cette énergie se propage en ondes rythmiques tel qu'on peut l'observer quand nous lançons un caillou dans un étang, à la différence que les ondes électromagnétiques sont des perturbations de champs électriques et magnétiques et non des perturbations d'un milieu matériel. Les distances qui séparent les crêtes des ondes électromagnétiques correspondent à la longueur d'onde. Les longueurs d'ondes mesurables comprises entre 10^{-5} et 10^{-3} nm forment *le spectre électromagnétique*. Pour les organismes vivants, la partie la plus importante se situe dans l'étroite bande comprise entre 380 et 720 nm : ce que nous appelons la lumière visible car l'œil humain les interprète comme des couleurs. La lumière se comporte plutôt comme un ensemble de quanta d'énergie discrets appelés photons. Les photons ne sont pas des objets tangibles mais agissent comme tel, chacun d'eux possédant une quantité déterminée d'énergie. Celle-ci est inversement proportionnelle à la longueur d'onde, autrement dit plus celle-ci est courte plus les photons possèdent de l'énergie. Si nous regardons la figure ci-dessous, nous dirons donc que les photons de lumière violette sont deux fois plus énergétiques que ceux de la lumière rouge. Le Soleil émet le spectre complet de l'énergie électromagnétique, mais du fait du filtre de l'atmosphère, nous ne recevons que la lumière visible; or c'est précisément le rayonnement de la lumière visible qui alimente la photosynthèse. Le bleu et le rouge sont les deux longueurs d'onde que la chlorophylle (pigment vert) absorbe le mieux.



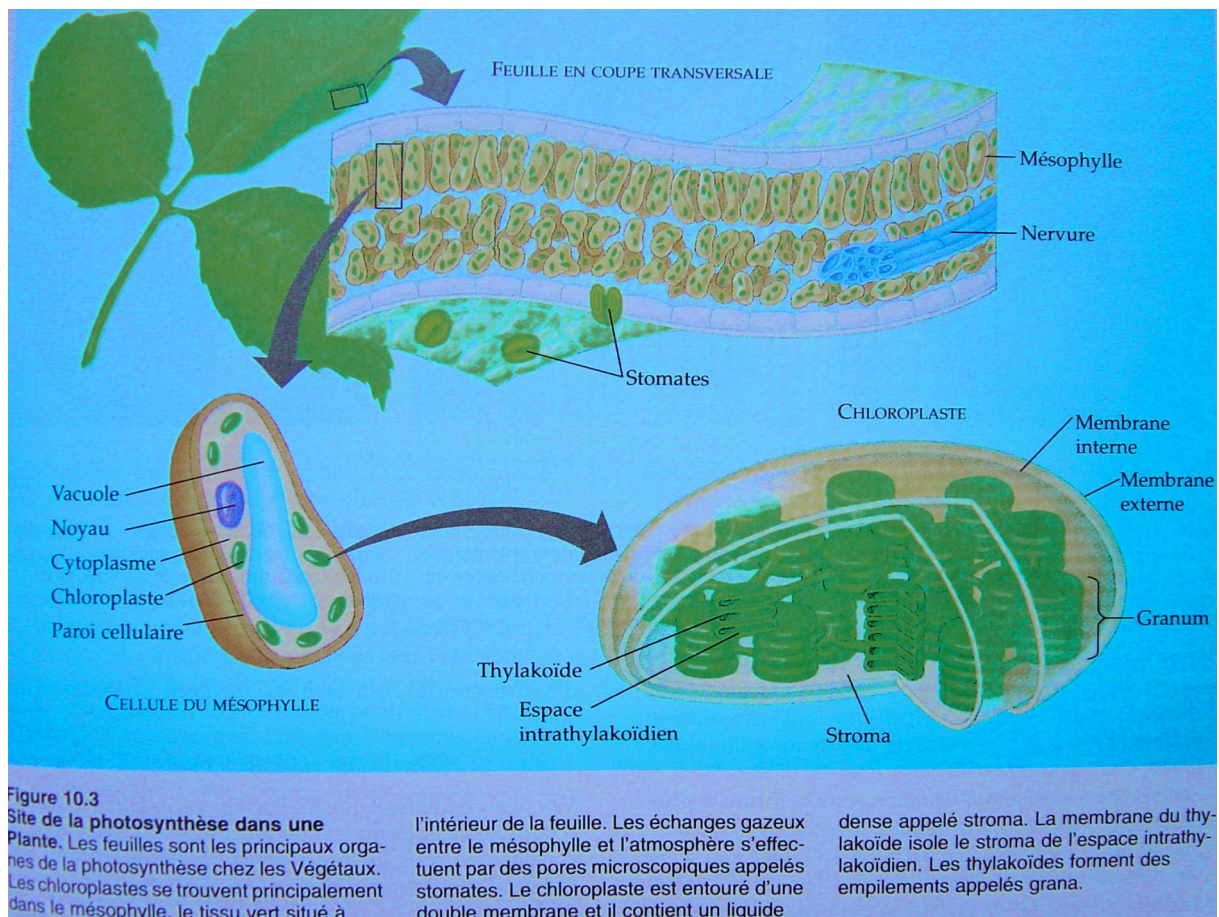
- **Pigments photosynthétiques.**

Lorsque la lumière rencontre la matière, (figure 10.7 Cambell) celle-ci peut soit la réfléchir, soit la transmettre soit l'absorber. Les substances qui absorbent la lumière visible s'appellent les pigments. Chacun des pigments absorbe une gamme de longueurs d'ondes différentes et la fait ainsi disparaître. Les pigments qui absorbent le plus de longueurs d'ondes nous paraissent noirs, à l'inverse les blancs sont ceux qui réfléchissent le plus les longueurs d'onde. Quant aux feuilles si elles nous paraissent vertes, c'est précisément parce que la chlorophylle (pigment vert) absorbe la lumière rouge et la lumière bleue en même temps qu'elle réfléchit la lumière verte. Or la lumière bleue et la lumière rouge sont les plus favorables à la photosynthèse.

- **Photo-oxydation de la chlorophylle.**

Quand une molécule du pigment vert dit chlorophylle, située dans la membrane des Thylakoïdes, absorbe un photon, un des électrons de la molécule passe à une orbitale où il

possède d'avantage d'énergie potentielle. La molécule de pigment passe ainsi d'un stade dit fondamental où l'électron se trouve dans son orbitale normale (voire plus haut à la section énergie) à un état dit excité. Ce changement représente de l'énergie potentielle, état tout à fait instable. Dans la membrane des Thylakoïdes, une molécule voisine appelée accepteur primaire d'électrons piège les électrons qui ont absorbé des photons.



Nous observons une organisation d'un photosystème avec ses molécules de pigments et son centre réactionnel. En effet cette antenne est composé de pigments spécifiques au milieu d'un amas de pigments. Seuls une paire précise de molécules de pigment vert dit chlorophylle situés dans le centre réactionnel, peut déclencher des réactions photochimiques en cédant ses électrons excités à l'accepteur primaire. Les autre molécules de pigments verts forment une antenne de captation, absorbant les photons et transmettant l'énergie de molécule en molécule jusqu'au centre réactionnel. Les pigments y sont tellement à l'étroit qu'un électron de valence excité par un photon passe aisément d'un état fondamental au dernier niveau énergétique d'une molécule adjacente jusqu'au centre réactionnel. Tout l'appareil, constitué de l'antenne, du pigment vert et de l'accepteur primaire d'électrons, s'appelle photosystème.

Il en existe deux en fait car certains pigments verts (chlorophylle a) absorbent la lumière d'une longueur d'onde de 700 nm alors que la chlorophylle b absorbe celle de 680 nm. Cette petite différence de pigments joue un rôle centrale dans le transport d'électrons au cours des réactions photochimiques : en effet il existe un transport cyclique dit simple utilisant les pigments de 700nm et un transport non cyclique utilisant ceux de 680 et 700. Le photosystème I produit de l'ATP, le second produit de l'ATP et à partir de NADP+, du NADPH+ +H et de l'oxygène.

Notons que les transports d'électrons se font de la même manière que dans la membrane des mitochondries. Une série de réactions d'oxydoréduction, fait passer et repasser des électrons dans une chaîne de transport située dans la membrane des thylakoïdes, processus couplant une production d'ATP. La chaîne de transport d'électrons, qui en dévalant celle-ci, perdent de l'énergie, achemine des protons à travers la membrane des thylakoïdes vers le stroma, créant une force dite protonmotrice, qui correspond à un gradient (concentration de H+) électrochimique d'H+ susceptibles de produire du travail); des différences de gradient sont générées par d'une part les transports d'électrons et d'autre part par le transfert d'H+ de part et d'autre de la membrane jusqu'à l'espace intermembranaire au milieu de la membrane. Nous pouvons observer ce phénomène dans la figure (10.13 Campbell) qui donnent du moins une idée de ce processus complexe.

Cette synthèse du processus de la photosynthèse, nous permet de mieux appréhender le phénomène de l'énergie même si le lecteur trouvera certaines étapes un peu obscures. Par ailleurs elle constitue une bonne approche de ce qui nous attend avec le travail membranaire, des cellules animales, corps humain compris.

6. L'ORGANISME IMMUNITAIRE et L'ORGANISME POREUX

L'organisme immunitaire n'est pas un inconnu en médecine ni en biologie. Tout ce qui est défense de l'organisme contre les virus, bactéries indésirables représente depuis des siècles une littérature extrêmement abondante. Il n'est pas dans notre projet d'avoir la prétention d'en ajouter une ligne supplémentaire, mais d'en rappeler à grands traits les principes afin d'avoir en mémoire le côté pile du caractère membranaire du corps humain au moment où nous explorerons le côté face : la porosité de cette membrane, sachant que les deux faces sont absolument indissociables. Il ne s'agit pas d'opposer l'une à l'autre, mais de rétablir la balance en quelque sorte dans une pensée occidentale peut être excessivement focalisée sur l'un des termes seulement. Nous ne le ferons nous qu'en modeste amateur, humain travaillant "sur" de l'humain, se demandant pourquoi "Ca bloque" dans l'humain sur scène, pourquoi Ca bloque socialement comme le soulignait Antonin Artaud, réfléchissant, rappelons-le, sur les principes à l'œuvre dans le monde vivant en corrélation avec la fonction sociale du théâtre, lieu d'où nous parlons. Laissons le soin, aux biologistes et physiologues de valider ou non dans le futur cette notion ou principe de porosité.

- **Immunologie**

Le monde vivant a opté pour un système ouvert permettant continûment des échanges entre êtres vivants. Si les cellules pour croître ont choisi de se doter d'une membrane, celle-ci constitue certes une barrière protectrice, mais n'est en rien une frontière close. Le règne du vivant a écarté l'ouverture totale comme la fermeture totale et crée des architectures à la fois ouvertes et fermées autant que des procédures d'ouvertures ou de fermetures.

Sans un minimum de fermeture les organismes vivants seraient tout à la fois autant dévalisés, pillés qu'attaqués par des concurrents ou bactéries toxiques voire des virus ou cellules se développant anormalement comme les cellules cancéreuses.

Concernant le règne animal dont nous sommes, il existe trois "lignes de défense" selon la terminologie employée :

- Défense externe : tissus épithéliaux : peau et muqueuses ainsi que leur sécrétion.
- Défense interne : médiateurs chimiques constitués de protéines antimicrobiennes et de phagocytes.
- Défense immunitaire

Peau et muqueuses

La peau constitue la première membrane du corps humain, membrane globale "enfermant" et protégeant une multitude d'organismes secondaires constitutifs de l'animal humain : muscles, ossature, poumons, viscères etc.

C'est, nous dit Campbell, une frontière normalement infranchissable pour les Bactéries et les Virus, tout comme les muqueuses des voies respiratoires et digestives comme urogénitales sauf qu'il existe toujours des écorchures diverses par où s'engouffrent Bactéries et Virus ou autres conditions momentanément favorables.

Peau et muqueuses usent de barrière physique comme chimique avec l'urée qui donne un PH variant entre 3 et 5 lui conférant une acidité suffisamment dissuasive. Salive, larmes, sécrétions lubrifient les épithéliums exposés et contiennent en outre des protéines antimicrobiennes comme le lysosyme.

Le mucus épais emprisonne de nombreux microorganismes dans les voies respiratoires supérieures.

Défense interne.

Les mécanismes internes de défense reposent sur la phagocytose et les protéines antimicrobiennes joints au rôle de la lymphe dont le système draine le liquide interstitiel soit le liquide entre les cellules.

Dans la phagocytose, des leucocytes, appelés phagocytes, ingèrent des particules étrangères .après avoir été transportés du sang au tissu infecté qui joue lui, le rôle d'attracteur chimique comme on peut le voir en la figure 25.

D'autres leucocytes moins nombreux (5% à côté des 60-70% des leucocytes précités) dits monocytes s'avèrent encore plus efficaces puisque arrivés à maturité, ils migrent dans certains organes ou tissus conjonctifs : foie, poumons, ganglions lymphatiques, rate, organes du système lymphatique. Ils se transforment en macrophages et capturent de leurs pseudopodes les microorganismes.

Il existe également des cellules tueuses comme les leucocytes T cytotoxiques qui, au lieu d'attaquer les microorganismes , tuent les cellules qui les hébergent en perforant leur membrane.

Notons au passage que c'est encore au niveau de la membrane que se règle la question : par une perforation, la membrane de la cellule infectée ne contient plus et ne protège plus les organites de la cellule compartimentée pour ce faire comme nous l'avons vu†; dès lors comme au temps d'avant la création de la membrane, tout est livré à tous et les organites

meurent; le cytoplasme se déverse à l'extérieur, il n'existe plus ni dedans ni dehors : c'est le régime de l'indifférenciation.

Système immunitaire

Nous ne ferons qu'effleurer un système pour le moins sophistiqué en dépit de son échec cuisant pour le Virus du Sida.

L'immunologie, ou étude du système immunitaire est née de l'observation courante qu'une personne, guérie de certaines infections, est "immunisée" contre ces maladies, nous disent les auteurs du *Molecular Biology of the cell*.

Ils nous rappellent fort à propos qu'une des propriétés fondamentales de ce système réside dans la capacité de détruire les organismes envahisseurs ainsi que leurs molécules toxiques sans pour autant détruire l'hôte lui-même.

Autrement dit, ce système sait reconnaître et distinguer des molécules du non-soi à celles du soi.

On dira que toute substance capable de déclencher une telle réponse porte le nom d'antigène (générateur d'anticorps). Le système immunitaire sait de façon remarquable distinguer un antigène d'un autre très voisin.

Il existe deux grands types de réponses immunitaires selon ces mêmes auteurs :

1. ***La réponse humorale*** impliquant la production d'anticorps qui sont les protéines appelées immunoglobulines. Ceux-ci, circulant librement dans le sang ou lymph, se lient aux antigènes et inactivent les toxines virales en bloquant leur fixation aux récepteurs des cellules cibles, permettant aux cellules phagocytaires de les ingérer plus facilement ou en activant un complexe protéique du sang, appelé complément qui va les tuer.
2. ***La réponse immunitaire à médiation cellulaire***. Il s'agit ici d'une production de cellules spécialisées qui réagissent avec les antigènes étrangers à la surface des cellules de l'hôte. Si la cellule hôte est infectée, elle sera tuée par celles-ci pour éviter la replication du virus. Par ailleurs ces mêmes cellules vont par signaux chimiques activer les macrophages destructeurs des microorganismes.

Les lymphocytes T qui se développent dans le thymus sont responsables de cette deuxième réponse tandis que les cellules B, qui se développent dans la moelle osseuse ou foie fœtal produisent des anticorps. Contrairement aux lymphocytes T dites cellules auxiliaires, les lymphocytes T cytotoxiques sont directement impliqués dans la défense de l'organisme contre l'infection, d'où leur nom de cellules effectrices.

Quelque soit la réponse apportée, on peut, nous dit Campbell, observer quatre caractéristiques dans ce système immunitaire :

1. Spécificité,
2. Diversité,
3. Reconnaissance de soi et du non-soi,
4. Mémoire.

Spécificité : tel que nous l'avons vu, celle-ci se caractérise par la capacité du système immunitaire à éliminer certains microorganismes qui tous possèdent des antigènes, molécules qui marquent la surface des corps étrangers. Chaque antigène possède une structure moléculaire unique déclenchant une réponse spécifique par un anticorps approprié.

Diversité : celle-ci correspond à la capacité du système immunitaire à réagir contre des millions de types d'agresseurs grâce à la production d'une variété considérable de populations lymphocytaires.

Reconnaissance de soi et du non-soi : nous l'avons évoqué précédemment : le système immunitaire sait distinguer ce qui relève de soi et ce qui lui est étranger. Puisque les greffes révèlent le rejet d'un organe extérieur à soi, c'est que nous-mêmes, portons des antigènes. S'il n'y a pas de réponse immunitaire à nos propres cellules, c'est qu'il existe un processus d'apprentissage qui conduit à la tolérance du soi soit par mort de lymphocytes autoréactifs ou à leur inactivation fonctionnelle sans leur destruction.

Mémoire : lors d'une première rencontre on parle de réaction immunitaire primaire. Le système a produit des clones de cellules effectrices qui se sont multipliées de sorte qu'une deuxième exposition provoque immédiatement et plus rapidement une réaction immunitaire secondaire. Les anticorps élaborés se lient de façon plus efficace aux antigènes. Cette capacité repose sur des cellules mémoires élaborées en même temps que les lymphocytes effecteurs. Lors d'une seconde exposition, elles se multiplient et survivent très longtemps donnant naissance à de nouveaux clones de cellules mémoires perpétuant ainsi la connaissance de tel ou tel antigène comme la varicelle.

Nous voudrions conclure l'approche de ce système immunitaire par une simple figure (39.14 p865 du Campbell) qui montre un mécanisme, me semble-t-il, récurrent dans le système immunitaire : la capacité d'activer en relais une série de lymphocytes appropriés ou molécules activatrices permettant une réponse plurale et toujours de plus en plus fine aux antigènes parfois très sophistiqués se développant uniquement non en surface des cellules

attaquées mais à l'intérieur même des cellules ou lymphocytes eux-mêmes. Il s'agit de l'exemple de lymphocytes dits auxiliaire

Porosité : de quoi parlons-t-on ?

Nous voyons bien, à lire et consulter les ouvrages médicaux, à quel point tout ce qui est défense de l'organisme, protection et lutte contre les microorganismes infectieux, partant de là l'immunologie, les maladies, tiennent une place considérable dans la pensée médicale occidentale. Il ne m'appartient pas d'en comprendre toutes les raisons à la fois historiques et anthropologiques.

Force est de constater que la fonction de porosité, s'il fallait parler ainsi, n'existe qu'à la marge, n'est pas traitée en tant que telle au même titre que l'immunologie ou toute autre activité de défense. Il n'y a pas de terme ni de concept ni de rubrique pour désigner et analyser le corps-passage, ce qu'il fait passer et comment il le fait passer. On me dira qu'il y a tellement de sorte de passages qu'il est strictement impossible de regrouper tout sous une même rubrique etc. Si nous nous plaçons d'un point de vue anthropologique, nous pouvons légitimement nous poser la question du pourquoi de la prééminence de l'immunologie, de tout ce qui touche aux défenses de l'organisme, traitées comme séparément. Nous pouvons le comprendre par bon sens : les médecins depuis l'antiquité tentent de soigner le corps malade, et non d'observer le corps sain. La peste, le choléra et autres grandes infections ont probablement marqué les esprits compte tenu de l'hécatombe causée. Il n'y a pas si longtemps, la tuberculose au début du XX^e siècle faisait des ravages. Est-ce la seule raison de cette culture de défense, de protection ? Y a-t-il des connexions avec la culture religieuse de la faute, du p'ché, du pur et de l'impur, de l'altérité suspecte comme la femme et la judéité ou les comédiens pour l'église catholique ? Ce n'est pas le lieu d'en débattre, la question reste posée. On peut affirmer qu'en tout état de cause, la porosité n'entre pas dans le champ de la science médicale. Si le corps doit se défendre contre toute sorte d'agression et contre ce qui n'est pas lui, reste que le corps, pour vivre et se reproduire, doit à égalité faire passer ou laisser passer quantité d'éléments étrangers, appartenant au non-soi, à commencer par l'air que nous respirons de notre naissance à notre mort, sans discontinuité, les aliments que nous ingérons, le sang de la mère pour le foetus, sans compter tout ce que les sens captent, tout ce qui passe par eux et doit passer de façon vitale, nécessaire.

Avant d'y revenir dans le voyage que fait notre jeune Albert dans son propre corps et au-delà ses cellules, regardons en tout premier lieu de façon plus large ce que porosité veut dire.

Le terme porosité vient du grec poros : passage, porcin : passer et est employé pour le lit d'un fleuve, de la mer, mais désigne aussi ou est utilisé pour : sécrétion, respiration, produit des humeurs. En latin nous retrouvons le mot grec avec porus : conduit, passage, très petit orifice à la surface de la peau.

Le mot pore a été employé spécialement pour les interstices séparant les molécules d'un corps dès le XVI^e siècle et peut-être même au XV^e siècle. Le mot pore est également lié à l'éponge : principe d'explication physique. La géologie a gardé la définition d'interstice.

Hydrogéologie

On évalue deux types de vides : les pores et les fissures. Les pores sont toujours inférieurs au dixième de millimètre. On emploie le terme de porosité pour déterminer le volume d'eau qu'une roche peut libérer. La porosité rentre dans les paramètres hydrologiques notamment dans l'utilisation de coefficient de perméabilité.

La porosité a donc quelque chose à voir avec les vides et le diamètre des grains entassés les uns sur les autres et l'eau : sa quantité et sa viscosité.

Géophysique

Avec la recherche du pétrole et du gaz, l'un des principaux paramètres qu'on essaie de connaître est la porosité ou volume de pores par unité de volume de formation. La porosité permet d'évaluer la quantité d'hydrocarbure présente dans la roche-magasin.

Physique des sols

On estime plus ou moins directement que toutes les propriétés physiques se rattachent à une caractéristique fondamentale : la porosité

La porosité d'une couche de sol en place est la partie d'un volume apparent unitaire qui n'est pas occupé par la phase solide. On la détermine à partir de mesures de densité apparente (d_a) : poids de terre sèche par unité de volume apparent et par la densité ou poids spécifique réel.

$$\text{Porosité} = P = \frac{(d_r - d_a)}{d_r} \times 100$$

= en% le volume total de l'espace poreux.

On évaluera de même la configuration de cette porosité : taille et forme des pores, orientation, tortuosité, degré de connexion.

On mesurera la porosité texturale : caractéristique intrinsèque du matériau à une humidité donnée et la porosité texturale : fissures, canalicules, alvéoles souvent observables à l'œil nu. L'influence de chacun des systèmes de porosité est prépondérante pour les possibilités d'enracinement, de perméabilité à l'eau circulant par gravitation, de germination par le biais :

1. des caractères thermiques,
2. de l'aération du sol (sol plus ou moins compact),
3. du taux d'absorption de l'énergie solaire.

Les sols ont également d'autres propriétés. A la suite de Drancy, ingénieur en chef du corps des Ponts à Dijon au début du XIX^e siècle, on mesure et utilise des corps solides poreux pour filtrer l'eau ou mélanger de façon efficace des liquides de nature différente. Ces mêmes solides poreux peuvent séparer des liquides. Plus le solide poreux est hétérogène, plus on obtient des mouvements désordonnés, turbulents opérant un bon mélange.

La porosité du sol aurait peut-être joué un rôle dans l'apparition de la vie, il y a quelques milliards d'années. C'est du moins l'hypothèse d'Antoine Danchin, directeur de recherche au CNRS. Pour qu'une cellule organique apparaisse, il faut qu'elle puisse se répliquer et mener des activités de synthèse et de dégradation : c'est le métabolisme. Mais où trouver les éléments susceptibles d'engendrer les premières catalyses et de les répéter puisque les premières cellules ñ archéobactéries î n'ont pas même de noyaux ?

La synthèse pré biotique des nucléotides indispensables à la constitution de polymères et rentrant dans la constitution des ARN et ADN responsables du phénomène de réplication, reste une énigme.

Y aurait-il eu une sorte de matrice minérale susceptible d'interagir et amener des éléments manquants pour ainsi dire "lancer" le processus ? Des scientifiques ont pensé au rôle de l'argile offrant une forte surface à l'eau. Cette argile pourrait avoir produit un métabolisme intermédiaire primitif, susceptible de se répliquer ou de contribuer à des mécanismes réplicatifs.

Que l'argile, matière éminemment poreuse ait joué un rôle ou non, la communauté scientifique "adhère à l'hypothèse selon laquelle la vie sur terre a pris naissance à partir de matières inanimées ayant constitué des agrégats moléculaires finalement devenus capable d'autoréplication et de métabolisme". Si certains pensent à l'argile c'est qu'elle possède un

grand nombre de sites de liaisons†; elle peut avoir fait office de treillis rapprochant des monomères et nucléotides mais d'autres hypothèses concurrencent celle-ci et les preuves manquent..

Génie chimique.

Le Génie chimique distingue 6 sciences dont celle des milieux poreux :

1. thermodynamique,
2. cinétique,
3. science des matériaux,
4. science des milieux poreux,
5. analyse des systèmes,
6. principe d'optimisation.

La science des milieux poreux :

De très nombreuses opérations industrielles font intervenir des milieux diphasés favorisés en milieux poreux : système où une phase est finement dispersée dans l'autre afin de favoriser les transferts de matières, de chaleur, entre ces deux phases.

Physiologie et biologie

Il est parfaitement regrettable que ces deux sciences soient dénuées d'une science de la porosité à l'instar des autres domaines précédemment étudiés. Cela est d'autant plus surprenant que végétaux, animaux, hommes, champignons n'échappent pas à la règle des pores et tissus poreux. Il semblerait qu'à fortiori la vie soit encore plus poreuse que les matériaux, minéraux !

Pourquoi cet aspect n'a pas été reconduit en ce qui nous concerne ? Il semble que la question de l'origine de la vie, de la méthodologie, puis des questions anatomiques et des diverses fonctions des organes aient capté et retenu toute l'attention au cours des siècles comme si le monde vivant et surtout l'homme semblaient devoir échapper, dominer le monde des matériaux, minéraux. Jusqu'à la Renaissance, on ne remet pas en cause l'acquis des Anciens si fidèlement traduits par les savants arabes au monde occidental.

Si comme le fait remarquer Jacques Roger¹ dans son "Histoire des sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle" le microscope est encore dans l'enfance au XVII^e siècle, reste qu'au delà de ces avancées techniques, les freins à la faiblesse de la biologie

¹ Jacques Roger, Les Sciences de la vie dans la pensée Française du XVIII^e siècle, A.Colin, 1963.

réside dans le fait qu'il n'y a pas de biologistes au XVII^e siècle†; nous trouvons uniquement des médecins dont le soucis principal est de guérir et connaître les maladies, accoucher et, du fait de leur aura scientifique, de conseiller les familles ! L'observation scientifique, telle que nous en usons aujourd'hui, y est rarissime : pour des milliers de Thomas Diafoirus, combien d'Harvey ? La religion, qui plus est, complique les observations souvent extrêmement superficielles. Il y a en effet "une grande confusion dans les esprits" Quant aux autres sciences, nous pouvons sans trop nous tromper, avancer que la science des milieux poreux remonte tout au plus au XIX^e siècle.

Note sur les protéines :

(Les protéines sont des molécules, les plus complexes que l'on connaisse) dites polypeptides, soit des polymères : associations de molécules organiques simples telles que les acides aminés et les nucléotides. Vingt acides aminés constituent les matériaux de construction universels des protéines. Les protéines particulières appelées enzymes , accélèrent de façon sélective la vitesse des réactions chimiques dans les cellules. D'une manière général, les protéines soutiennent les tissus, emmagasinent et transportent des substances,transmettent des messages d'un point à un autre de l'organisme, produisent des mouvements, défendent l'organisme contre des substances étrangères.