Le lieu d'où l'on regarde

[La Place Unique du Spectateur]

Michel Langinieux

Pour Anne Ubersfeld qui sut protéger ce mémoire
en présidant sa soutenance

Approche des rives inconnues de la perception du spectateur

“ Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne ”

Samuel Beckett¹

Lors d'une représentation ce qui se passe sur scène entre en contact avec le public. Le Spectateur, à cet instant, concrétise un impact essentiellement sien, intégré : “*Theatron*” l'appellent les anciens Grecs, *le lieu d'où l'on regarde*. L'humanité s'y retrouve, entière, ses sensations ancrées à l'origine des manifestations. Une capacité s'instaure, antécédent les connaissances². Sans son existence rien ne peut lui parvenir. Telle rencontre inversée de l'observé [partant de Soi/*Réceptacle* ou des gradins/*l'emplacement*], change la donne. Il ne s'agit plus d'un simple spectacle fertile en provenances : le récepteur s'introduit Auteur. Il débraye d'une scène en court à la *plate-forme personnelle* où il se surprend tel quel, sur place. Rien ne lui appartient s'il ne s'y tient. Le rideau s'ouvre dès lors, pour, avec, et en Soi, l'indispensable Initiateur, toute ouïe.

Pareille réalisation exige un renversement d'attention vers une présence sensorielle³ - opération de l'intelligence et exploration du lieu - indiquée par le mot grec *metanoia*. Elle se tombe dedans, littéralement. La difficulté pour le lecteur sera de sauter d'un plan l'autre, du psychologique à l'ontologique pour se saisir d'emblée ; de localiser sa perception ; de lui accorder un nom, le lieu-dit “**d'où l'on regarde**”. Afin de faciliter la lecture du texte, la Première Personne du Spectateur [la mise en place assumée du point initial], porte une majuscule.

¹ Samuel Beckett : *Le dépeupleur*. Les Éditions de Minuit, p. 27. 1970.

² Étienne Bonnot de Condillac : “Nous trouvons dans nos sensations l'origine de toutes nos connaissances.” *De l'art de penser*. I, 1.

³ Maurice Pradines : “La sensorialité est toute entière intelligence”. *Philosophie de la sensation*. Les belles lettres, p. 165. 1932.

[Graphisme n° 1 : Peler l'oignon MOI]

Mise en jeu

*Se rencontrer décisivement ne constitue aucune réalité sans la perception de la Première Personne. Il ne s'agit plus de s'envisager mais d'exister, d'en avoir conscience.⁴ Aussi, vu l'exactitude que réclament expérimentation et direction ; l'étude pure des sens ; l'aptitude à découvrir et prouver ; l'exigence d'objectivité, de précision ; la manière de procéder ; l'intention d'observation ; les descriptions d'une réalisation qui tombe sous le sens ; émerge une perception qui s'appréhende **non-distance consciente** . "Rien n'est dans l'esprit qui n'est d'abord passé par les sens" souligne la formule classique. Cette parole rejoint l'ordre des faits : **ce qui n'est pas expérimental n'est pas scientifique.***

Porter son attention vers un point de départ non vu/su/connu, suffit : **pointer l'endroit d'où l'on se scrute soi-même, pour y découvrir quoi ? "C'est quoi ?"** demande l'enfant. Une fois l'actualité assimilée, l'immédiateté de la réalisation [engageant le verbe être] s'érige, libre de projections. L'emplacement se prend en charge : il prend sa place sans intermédiaire. L'accès en "J'y suis" [à examiner de très près] exige du lecteur une approche physique infinie. Il atteint *ici* son don d'ubiquité. Dehors ou dedans, son regard se fonde au cœur de l'Observateur, à l'orée de tout possible⁵.

Explorer l'attribut premier de l'existant et l'étayer d'écrivains perspicaces, mettra en relief des éclairages supplémentaires. Ainsi, les écrits de Merleau-Ponty, Novarina, Dubillard, Henry⁶, Kant, se rapprochent de "trous noirs" ou "percées" propres à des connaissances perceptives⁷. Ces auteurs et bien d'autres vont inspirer le public. Le bond arrière vers sa propre assise rejoint une stabilité libre de jugements⁸. De même, observer *scrupuleusement* l'opération des sens [qui ne trompent pas], et l'utilité publique sans laquelle les informations jointes n'auraient aucune validité, se révèle priorité : **VOIR** l'emporte.

Se sauter aux yeux implique une préhension inversée de l'espace intérieur⁹. Le lecteur concerné par ce qui se présente à lui, n'est plus porté vers des schémas acceptés ou subis, mais incité à prendre au sérieux son lieu de résidence ; à réaliser

⁴ Jean-Paul Sartre : "La seule façon d'exister pour la conscience, c'est d'avoir conscience qu'elle existe." *L'imagination*. P.U.F, p. 125-126. 1989. Quadrige.

⁵ Roland Dubillard : "Tachez de saisir l'expression de ma gueule avant qu'elle s'échappe de ma gueule et laisse ma gueule vide". *Où boivent les vaches*. Le manteau d'Arlequin, p. 35. 1973.

⁶ Michel Henry, philosophe : *La barbarie*. Grasset, 1987. *Voir l'invisible, sur Kandinsky*. Bourin-Julliard, 1988 : la force de la peinture qui cherche à exprimer la force invisible et la vie invisible que nous sommes.

⁷ Valère Novarina : "L'homme n'est pas dans l'espace comme un animal l'habitant, mais comme un trou noir au milieu." *Théâtre de paroles*. P.O.L., p. 118. 1989.

⁸ Emmanuel Kant : "Les sens ne trompent pas ; et cela, non parce qu'ils jugent toujours juste, mais parce qu'ils ne jugent pas du tout, ce qui fait retomber l'erreur à la charge de l'entendement. *L'anthologie*. Trad. Tissot, p. 41-42.

⁹ René Daumal : "Ne cesse de reculer derrière toi-même". *Le Contre-ciel*. Gallimard. 1936.

sa position *hors temps/mouvement* sous perception et entendement¹⁰. L'œuvre considérable de Douglas Harding "**La hiérarchie du ciel et de la terre**"¹¹, met en valeur l'exploit de ce Spectateur achevant un rapport inverse à l'ordre ou désordre du monde. Le geste de retour vers Soi achève le rôle du traditionnel observateur. Il s'apparaît et s'éprouve *créé/incréé, manifesté/non manifesté*. Telle participation mène à sa conclusion l'immense cumul de travail déjà accompli. Si bien que la relation texte/lecteur édifie un point crucial de qualité réceptive. Elle se place :

a/ sous l'axe du verbe [*libérateur, s'adressant au Spectateur 1*].

b/ sous l'axe de l'attribut [*assorti au spectateur 2*].

Ces deux domaines s'appréhendent d'un coup :

• Par le Spectateur 1 : *Perceptif*. Insécable. Hors distance/forme. Point de départ et d'arrivée. En contact. Non masqué. Autonome. Unique. [*Soi*].

• Par le spectateur 2 : *Psychologique*. Pris sous force durées, réactions, influences, pouvoirs, jeux du monde. Discursif. Masqué. Assujetti. Multiple. [*Lui/elle/l'autre*].

Les deux approches se détaillent en vu d'explorer :

LE SPECTATEUR 1

Aucun raisonnement ne saurait atteindre un espace sans limite "comme dans la coque d'une noisette"¹². Ouvert au rien comme au tout, le regard du *Spectateur 1* passe librement d'un objet à l'autre. La présence du verbe s'accorde avec une vision affranchie *avant* toute pensée. La nature même de l'*objectif* - le trou de l'ancienne boîte noire des photos - communique une intégrité prouvée par chaque prise, du plus loin au plus près.

La Première Personne *singulier présent* [proclamée par Douglas Harding] s'apprécie à l'opposé de l'objet ordinairement ciblé. Elle s'intègre par perception. Les sens [ndlr, la plaque réceptive immédiate] s'ouvrent au tangible comme à l'intangible. La réflexion s'acquiert dans l'instant. Qu'est-ce que "tout s'offrir" en la circonstance ? Une transparence pour le déploiement du monde, assure Merleau-Ponty¹³. Le *Spectateur 1* y pratique ce que l'habituel spectateur refuse, un infini personnel intégré/présent. Car Celui qui saute du familier 180° à un 360°, introduit sa présence aux nuées de cellules, molécules ou atomes sous microscope ; aux myriades d'étoiles sous télescope. Il s'insère aux échelons d'infinis possibles - potentiels, actuels - en ses panoramas scéniques, cosmiques, naissant sur-le-champ, "non pris par le

¹⁰ Maurice Pradines : "Toute perception est entendement." *Traité de psychologie générale*. Presses universitaires de France. I, p. 484. 1948.

¹¹ University press of Florida. 1979.

¹² William Shakespeare : "O Dieu ! Je pourrais être enfermé dans la coque d'une noisette et me tenir pour le roi d'un espace sans limite" *Hamlet*. Œuvres complètes. Pierre Leyris et Henri Evans. Acte 4, scène 2. Le Club français du livre, p. 343. Livre 7. 1967-1973.

¹³ Maurice Merleau-Ponty : "Le retour à une conscience transcendante devant laquelle le monde se déploie dans une transparence absolue". *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, p. V. 1945.

mouvement”¹⁴. Il se découvre engagé/dégagé, existant au milieu d’autres existants¹⁵. Sa réalisation s’approprié sujet et verbe. Son espace intrinsèque se démarque de calculs égotiques, traductions, opinions : “même néant, même être” [non-né/inné]. Le seuil s’appréhende face à l’univers rien/tout, Sésame interne/externe, scénique/cosmique maître à bord, l’endroit d’où l’on regarde.

Résumé pour ce *Spectateur sans restriction* : Un, avec, hors. Vision intacte devant toute forme/mesure/ temps. Accès abrupt. *Première Personne* qualitative [Je] :

- espace qui perçoit et se perçoit, s’interpénétrant.
- écoute qui reçoit et se reçoit [tambour battant].
- regard intégré.
- tous sens inclus.
- fait d’être.
- données immédiates de la sensation (Kant).

[Le Sujet *maintenant ICI* s’indique avec une majuscule.]

Par le biais du théâtre, l’individu se découvre au point zéro *Spectateur 1*. Il se manifeste également en son exactitude *géographique, physique, microphysique*, sous sa créature de chair, le spectateur 2.

LE SPECTATEUR 2

Ce dernier s’incorpore en “troisième personne” constituée d’éléments [ou pions] jeunes, vieux, jaunes, rouges, blancs, noirs, suivant le verbe. Car pour *être* défini comme “gros, grand, mince, blond, brun, éduqué ou pas” ; éventuellement baladin, physicien, pâtissier, poète, érudit, chirurgien, etc., encore faut-il être. Cette “part 2 du spectateur” raisonne, induit, déduit. Elle impose ses propres conditions à l’expérience. Elle propulse sa *personnalité* opposée à d’autres. Elle vit et survit aux moyens de systèmes, clans, projections, aspirations, corps et âmes¹⁶. Étiquetée *a priori* d’un nom et prénom avec un début et une fin ; tributaire *a posteriori* d’une carte [d’identité, d’électeur, de passeport, d’une date de naissance/de décès], elle appartient aux spectateurs physiques rencontrés dans les théâtres. Elle voit, elle est vue, dans la distance/durée/figure ; désignée par Platon en “homme, animal à deux pieds sans plume”.

Comme tout appréciateur de théâtre, le spectateur 2 s’intéresse à la structure et comportements de phénomènes qui constituent l’univers scénique. Sa disposition décode les niveaux d’une représentation pour en suspendre l’instant [ou la saveur]. Soutenu par le texte et la représentation, ce spectateur réalise que “quelque chose le

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty : “Il est tacitement entendu ... qu’on parle du même néant et du même être, qu’un unique spectateur est témoin du progrès, qu’il n’est pas pris lui-même dans le mouvement. *Le visible et l’invisible*. Gallimard, p. 99. 1964.

¹⁵ Jean-Paul Sartre : “Je suis un existant au milieu d’autres existants.” *L’être et le néant*. PUF, p. 633.

¹⁶ Jacques Copeau : “Vivre et agir par d’autres corps et d’autres âmes.” *Registres I du vieux Colombier* UI. p. 67. 1974.

titille”, présupposant *quelqu’un* de physiquement présent. Nombre concordances résonnent chez ce *quelqu’un*. Cris, soupirs, rires, pleurs, suivis de commentaires, le talonnent. L’impact de ces structures/gabarits/modèles concerne la psyché et le cerveau du spectateur [s’appropriant d’emblée “*l’immanquable but*” d’un match de football]. Cette chaîne d’actions, inter et contre réactions, dispose de rapports humains [sub/surhumains], successions d’événements en accord par lesquels la vie s’exprime, points de départ et d’arrivée inclus.

Résumé pour ce *spectateur restreint*: Numéroté. Traité. Défini en tant que quelqu’un/quelque chose. Encadré par nombre principes, particularités, jauges. *Une troisième personne* qualificative [*lui, elle, l’autre*] :

- l’homme [la personnalité, l’animal].
- l’homme [la société, l’humanité].
- l’homme [projetant un idéal].
- l’homme otage.

Par le biais du théâtre, l’individu séparé, instrumentalisé [le “*moi d’abord*” des comédies], représente un surmultiplié *spectateur 2* : forme enfoncée en la matière.

Les deux abords fusionnent en un Spectateur immédiat : “Rien/la non forme” [*personne*], ainsi que “quelqu’un/la forme” [*une personne*] ; sujet/objet pour *qui/quoi* et *où* ; le masque et ce qui se trouve derrière, le lieu d’où l’on regarde¹⁷. Affilié aux sensations et perceptions, le théâtre se base sur la nécessité inaltérable [chapitre II, section 2 : figure *sans visage* ou *Anankè*] libre **de toucher/d’être touchée**, établie par les limites et le non limité *Theatron*.

Il importe

1/ De parfaire une entrée en matière avec exploration du terrain [plateformes, bandes, massifs, tracés, reliefs, côtés jardin et cour], sous des inspireurs tels Spinoza, Pascal, Husserl, Beckett, Jourdain le poète qui sut se tomber dessus [sans le savoir]¹⁸; etc. Tout en gardant l’interrogation : “*Où placer le point initial ?*”

2/ De reconnaître comme sujet d’investigation la nature indivisible du Découvreur, sa **place unique**, but de ce travail, son absolu référentiel.

3/ De mettre en mouvement des échos, signes et essais scéniques, en liaison

¹⁷ Michel Corvin : “Le théâtre est aussi le lieu d’où l’on regarde : *Theatron*. Cette définition, empruntée aux anciens Grecs, redonne décisivement la priorité au spectateur ; à lui dont tout procède et à qui tout revient, dans une circularité où la scène ne joue guère que le rôle d’accélérateur de la partition des gestes.” *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 886. Paris, Bordas, 1991. [Au lecteur de déceler la relation qui s’établit entre la scène telle qu’on l’entend généralement, et la scène en Soi, perceptive].

¹⁸ Stephen Jourdain : “C’est très simple moi : il y a quelqu’un qui prononce mon prénom derrière moi, je me retourne, c’est moi ... Quelle est la chose en moi qui est à l’origine de ce mouvement ?” *Col de porte* p. 149. 1998. Non publié.

avec ce *non duel* initial [son “Soi pour soi”]. Percevoir, dès lors, une même *non chose présente* en chaque circonstance.

4/ D'utiliser l'avalanche explicative comme mise en ordre, réalisation, circularité, interpénétrant l'espace du *Spectateur sans préambule*, “Dieu en somme”¹⁹.

Un geste résume l'intention : débusquer **avant, pendant, après**, le “**OÙ**” d'où *JE* regarde. Si les mots définissent le tremplin, le saut seul s'appartient : accéder au spectateur globalement ; mettre l'infini en jeu ; proposer une connexion d'idées, choses et personnes, sous *l'axe perceptif* des équivalences [ainsi le “rayon du monde” de Husserl] qui, graphiquement, confirme le sens du texte.

- La description du *visible* et de *l'invisible* de Merleau-Ponty expose ses approches sur les notes en bas de page²⁰. Sa méthodologie aborde le sensitif pur.

- La communication concerne Novarina et ses révélations d'espace et de parole, ainsi : “*L'espace furieux*”. “*Devant la parole*”.

- Beckett se rencontre sous l'angle d'un “*encore*” qui n'arrête pas de quémander ou d'une “*fin de partie*” qui jamais ne cesse, répétitif chronique soumis à l'attention du public. Quand une situation se revendique sans espoir, le tact sensoriel s'aiguise sur une *écoute* qui *d'elle-même* accouche le Récepteur. L'écoute délivre.

Ces auteurs/faisceaux [véritables écrivains/miroirs] s'apprécient par leurs percées personnelles. La réalisation directement impliquée se teste sur un théâtre/outil en **présence active**. Par quelle expression ? Le cri.

Le cri du spectateur

Un désir pousse au-delà de l'extrême limite du tremplin : sauter [*en Soi*]. Cette tentative tire parti de chaque angle possible du “plongeoir” avant le lâcher-prise. Sémiologies et sémiotiques [l'art des signes] progressent vers ce but sur les facettes du même désir. Texte et scène se mettent au service de Qui soudainement s'apparaît. Quelques soient les aspects représentés, une réalité *externe/interne* s'engouffre : - “**Mais où donc ?**” “*En dernière analyse plus rien ne reste*” précise Anne Ubersfeld²¹ : un Rien “*à voir*” qui se tient et s'appartient.

Une disponibilité entière se cible. Cette évidence consciente insère toutes les entrées possibles. L'unicité se dépeint nulle part/partout, singulière²². Qui s'empoigne ainsi ? Le **VOIR** s'établit en vigie. *Être* communique l'informulable. Un état sensible **prioritaire** s'assure. Le Spectateur se confère une qualité qui associe

¹⁹ Michel Corvin : “Il a, lui seul, le don d'ubiquité ; il pénètre les reins et les cœurs. Il est le Spectateur, Dieu en somme.” *Lire la comédie*. Dunod, p. 149. 1994.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty : “Le réel est à décrire et non pas à construire ou à constituer.” *Phénoménologie de la perception*, p. IV. Gallimard. 1945.

²¹ Pur Ubersfeld. Professeur émérite qui enseignait ainsi par petites phrases lapidaires.

²² Maurice Merleau-Ponty : “... je suis une conscience, un être singulier qui ne réside nulle part et peut se rendre présent partout en intention”, p. 47. Ibid.

l'acte artistique à une *trouée* réflexive²³ - art, espace, présence, noir sans borne - place ! Cette qualité fondamentale [visuelle, auditive, olfactive, tactile] contacte l'intérieur comme l'extérieur. "Il appartient à la nature d'une substance d'exister" dit Spinoza. L'impalpable s'assume à son point de départ [non-lieu établi avant tout départ].

La rapidité d'approche localise la double nature de *qui est qui* [le spectateur 1 et 2]. Elle distingue la diversité cérébrale de *l'ici géographique*. L'exercice de la pensée donne ici libre champ à l'observation. Pour la clarté du propos, certaines modalités seront utilisées. Quand il s'agit de celui qui écrit un texte : "l'écrivain", "l'auteur" ; de celui qui joue ce texte : "le comédien", "l'acteur". Quant à l'Espace/Homme-orchestre, il incarne les mises en scène et valeurs du Spectateur/Auteur ; Spectateur/Acteur ; Sujet/Lecteur.

En place/sur place [hauts et bas-fonds confondus], l'incurie, l'indifférence, l'incidence, s'évanouissent. La conquête du départ imminent s'annonce. Une profusion aborde le grand bout de la lorgnette, baie expansive pour Qui ne refuse aucune poésie, tragédie, comédie, cirque ; ni musiques, écritures, sons, illustrations : OUI et EAU pour le moulin. L'humanité y déguste, via l'origine du goût, ses talents sur une *scène perceptive, profusément sienne* ; au service d'un champ visuel [auditif/olfactif/tactile] "indéterminé, difficilement descriptible"²⁴ qui se rapproche sans cesse. "L'étendue est un attribut de Dieu" affirme Spinoza. "Toutes les sensations participent de l'étendue" ajoute Bergson. L'équation scénique - lignes tracées dans l'espace, signes qui abondent - ponctue le geste du comédien/danseur²⁵. Cette géométrie spatiale participe à un *je ne sais quoi* intégré incluant le silence au fond, palpant.

Il s'agit d'une **aventure objective** où rien n'est encore abordé. L'entreprise [intention, action, principe d'organisation] tente l'audacieux. Oser se désigner *indivisible/invisible* quand la tyrannie discursive perd son sens, peut sembler insurmontable. Pourtant, partant d'un proche *palpable/impalpable*, battre son briquet ; **VOIR** Qui se sustente ; laisser éclore Qui se fait jaillir. Aborder tout spectacle su, vu [non su ni vu], virtuel, élaboré, inexploré, morphologique même ; s'apprécier pendant, avant, après, la représentation ; tomber en zéro ; s'explorer à neuf²⁶. Cette latitude brasse l'infiniment grand et petit, d'une forme sphérique à ce qui l'entoure. Elle se fait jour en lever du rideau : point placé sur le "i" d'un *ici* élucidé. D'où la reconnaissance d'une réalité *physique/non physique*, biologique,

²³ Samuel Beckett : "Du noir sans borne." *Compagnie*. Les éditions de minuit, p. 68. 1980.

²⁴ Maurice Merleau-Ponty : "La région qui entoure le champ visuel n'est pas facile à décrire, mais il est bien sûr qu'elle n'est ni noire ni grise. Il y a une vision indéterminée, une vision de je ne sais quoi, et, si l'on passe à la limite, ce qui est derrière mon dos n'est pas sans présence visuelle. *Phénoménologie de la perception*, p. 12. Gallimard. 1945.

²⁵ Maria-Gabriele Wuslen : "*La danse sacrée*". Traduction Jean Brèthes. Seuil. 1974.

²⁶ Samuel Beckett : "De zéro à nouveau." *Compagnie*, p. 67. Les Éditions de Minuit. 1980.

cosmologique, actualisée *intuitu personæ* par Douglas Harding dans sa découverte de l'universel.

Théorie, pratique, art, sensation [l'accueil sans pigmentation psychologique], visions sortant d'un "noir de lumière"²⁷, apportent une passion *d'inaccessible* parfaitement *accessible* à portée de la main : **"Pointez-vous du doigt ! De vos deux mains. Transpercez-vous du regard. Hardi ! Que percevez-vous, juste ici ? Constatez."** L'intention mène grand train. L'impondérable s'y retrouve théâtre/motivation et théâtre/résultat. La lecture dépend du Lecteur ; le jeu du Spectateur/acteur. L'apport premier s'insère ouvreuse de boîtes, fond, matière, substance/résistance, apparence/modèle à reproduire : spécificité, contour, personnage et public éclairé. Aussi, les pratiques sociales, artistiques, sensorielles, s'exercent-elles tout de suite avec facilité de passer d'un empirique à l'autre. Face au traitement superficiel ou profond se garantit un "Je suis" perceptible, élément constitutif de l'ensemble. Tomber en Soi s'accorde un extrême respect. "Je" lance le cri : ***Eurêka !*** Incontournable cri du Spectateur.

**[Graphisme n° 2 : Notion de « rayon du monde »
(Husserl) avec le texte explicatif de Merleau-Ponty]**

S'il ne rentre pas, le glisser entre l'introduction et le chapitre 1.

²⁷ "Quelles visions dans le noir de lumière". Beckett, p. 83. Ibid.

I

APPROCHES EXPLICATIVES DU SPECTATEUR

Approcher une vélocité inspiratrice transmise par les poètes, les mystiques, les enfants, les marginaux, les fadas ; évoquer un défi porté à la mentalité théâtrale tyrannique [cernée par Copeau dans son manifeste 1913²⁸ : “*Pour réagir contre toutes les lâchetés du théâtre mercantile*”] ; aborder ce thème avec l’intention de rendre accessible l’observation pure ; permettre à chacun de s’atteindre ; nécessite une saine préparation. Le langage *de fond* repose sur des textes joués, notamment ceux du “Fou du Rien”²⁹ et de “Sacré oiseau”. Leurs directives participent au fait d’être présent. Le fil donné permettra au lecteur d’intercepter le zéro et tomber dans son escarcelle.

La voix du public - sa qualité subjective - répond à la voix du scripteur et vice versa. Ce double écho nourrit : - “**Mais qui donc ?**” Le public s’avouera peu conscient du *visage originel* [chapitre 2 “la réflexion”/section 2 sur le *visage*]. S’il ne discerne pas encore ce qu’il désire, il y vient. Car qui le pousse à être en place, attentif à une base scientifique déjà prouvée ? Il ne s’agit plus *ici* d’idéologie, ni de récupération en formules anciennes, mais de déceler son intime présence *gé-o-gra-phi-que-ment*. Le chez Soi se confirme UN pour tous. “*Nul ne peut échapper à sa nature essentielle*”³⁰. Aussi le futur [tel le poisson dans l’eau] s’adresse-t-il au tout de suite. Une différente lecture [un saut quantique] devient possible pour ce futur *maintenant* perçu. Par quel biais ? Le hors-temps. La vision l’accorde.

L’écriture, conçue pour couper dans les strates cérébrales qui subrepticement envahissent, incite à sortir du mode mental et ses préoccupations ; à *questionner* toute abstraction et rendre accessible une dimension pragmatique de base. Pour exemple, l’évocation du mot *pain* dont le goût familier se reconnaît facilement : personne n’aurait l’idée de savourer les quatre lettres de ce mot. Qui mettrait la dent sur un graphisme ? Aussi est-il conseillé pendant cette *préparation explicative* d’un défi essentiel, de prendre sa subjectivité au sérieux, “en contact avec l’être, ses reliefs, ses modulations”³¹ ; d’apprécier un *jamais vu* qui se dévisage ; de rigoureusement “devenir sans visage”³². Ne plus déclarer “je suis largué”, mais pratiquer plutôt le “je regarde”, plus efficace et créateur.

²⁸ Jacques Copeau : *Registres du vieux Colombier*. I Appel. Gallimard. 1973.

²⁹ Le “Fou du Rien” s’est joué pendant 17 ans, du 2 juin 1979 (à Beaubourg) au 25 juin 1996 (à Censier), plus d’un millier de fois en Anglais et Français, touchant environ 50.000 personnes.

³⁰ Rémi Boyer. *Quelques folles considérations sur l’absolu*, p. 28. Édition Rafael de Curtis. 2006.

³¹ Maurice Merleau-Ponty : “Si on part du visible et de la vision, du sensible et du sentir, on obtient de la “subjectivité” une idée toute neuve : il n’y a plus des “synthèses”, il y a un contact avec l’être à travers ses modulations, ou ses reliefs.” *Le visible et l’invisible*, p. 322. Gallimard, 1993.

³² Valère Novarina : *Théâtre de paroles*, p. 136. P.O.L. 1989.

1/ Le thème *descriptif*

La conscience de sa propre valeur génère un descriptif actif. Ce descriptif donne matière à développer existence et essence, avec les moyens théâtraux de les présenter. Si bien que : le texte et ses éléments charnières ; le scénique et ses codes culturels [règles préétablies pour la communication] ; la réception du public sur la forme et la non forme ; s'établissent en un *point-source* d'intersection, base, appui et repère de l'ensemble. Ce point de mire stratégique permet l'avant, le pendant et l'après, de toute représentation.

“Vivre sans tête” établit l'événement : *exit* le concept crânien, fruit d'une distance à laquelle il est difficile d'échapper [les autres en portant une !]. “*Mais ici sous ma casquette, que vois-je ?*” s'interroge le personnage. Sa disponibilité s'ébroue sans épaisseur, charnue ou chevelue. Double coup de théâtre : *exit* la distance ! Un contact invisible lie le voyant à son étendue visuelle. La transparence subsiste, fait incontournable que de tendre vers le “Où” qui ressent, pense et propulse ; laisser l'objectif [de l'appareil de photo] prendre place entière dans l'univers observable³³ ; reconnaître sa réalité ; priser des paroles incisives sur réalisation imminente à distance zéro ; cueillir l'instant. Cet ensemble participe de la récolte.

Écrire pour le théâtre ne requiert plus à ce point, d'œuvrer pour une édition, diffusion, ou pratique idéologique ; mais de rendre hommage à Qui signale l'Observant. “*Déblayez donc !*” Ce geste n'exige pas nécessairement un entendement particulier [à chacun le sien], mais une réponse explicite à “*Qui est l'homme ?*” Ce qui lui permet de poindre. Les Dieux dont il discourt, anciens et actuels [“*Bouffe, baise, boissons, bobonne, bla-bla, babouches, bagnole, B.A. BA*” siffle un merle], s'avèrent être simples projections. L'on change de Dieu comme on change de langes. Il s'agit de Soi pourtant. Poindre dès l'abord, vers un imprévisible avenant, et plus n'est besoin d'inventorier des signes. Le cadre du Percevant [*Actantiel*] associe le spectacle de l'adjuvant au destinataire, de l'opposant au destinataire, en résonance avec l'objet présenté.

Ainsi le Fou de “Lear” adore son maître, tout en lui étant séparé. Lui-même joue à “Lear”. Libéré de sa caricature, il se taille la sienne³⁴. Ces procédures utilisées pour un processus d'éveil exposent la commodité qui surgit sous le sens. D'où la valeur du renversement qui intègre *homo ludens*³⁵. **VOIR** importe. “*Mais Qui donc s'atteint comme il le fait, quand il se rencontre [comme il le fait] ?*” demande le participant. Certaines parcelles de dialogues vont reproduire modèles et correspondances pratiquées journallement. Des citations d'écrivains font écho, en germes de

³³ Michel Cassé : “L'univers observable n'est qu'une bulle dans un champagne de vide généralisé.” *Du vide et de la création*. Odile Jacob, p. 18. 1995.

³⁴ Le Fou : “Je meurs d'envie d'apprendre à mentir” William Shakespeare. *Le roi Lear*. Trad. Jean Malaplate. Acte 1. Scène 4. José Corti, p. 57. 1993.

³⁵ George Steiner : “L'homme entre dans la liberté du vide. Il joue, il se joue... C'est homo ludens, le danseur nietzschéen à l'orée du rien.” *Réelles présences*, Folio essais, p. 13. 1991.

réalisation. Elles rivent l'attention du lecteur qui expertise d'autres sons de cloche. *Tiens ! Tout de suite, piaille l'Oiseau.*

L'Hirondelle : "Fille de l'air". *Quelles que soient les phases qui passent et repassent, vivre ! Sans se prendre pour le mariol dont on manie les fils, là où l'identification strie, où les rets se resserrent. Vivre lumineuse la transparence, ne pas lâcher l'évidence. Dévaler les mots et ce qu'ils trimbalent. Difficile entreprise. Les habitudes ancestrales brament. Il semble normal de perpétrer. La roue est lancée. La pensée prime. Le mouvement extérieur aussi, actif sans être remarqué. Mais cette lucidité ne peut être altérée ... Se détourner d'elle ou y revenir ne l'affecte pas. Elle existe présente, qu'on le veuille ou pas. Cela sauve. Sauve qui veut !*

"Sans subjectivité ni Ego", rivé à Rien, l'Explorateur s'entreprend : "PAN-PAN-PAN"... "PING-PONG" ... "PIS-QUE-PENDRE"... [encore du théâtre !], disposant du silence à l'arrière des sons. Images, préférences, l'héritage mémoriel, s'effacent. L'habitant disparaît³⁶. L'être prime. La singularité d'un retour de la pensée sur elle-même avive une reconnaissance. *Ici*, la réalité sous-jacente sous-tendant les phénomènes exige l'œil du Prince³⁷. Les jeux d'humour et d'amour entre Humain et Être émergent d'un même lieu/*surprise* dégagé de rets organisés [fin du redondant].

Quelles que soient les grilles imposées et formes d'analyses de séquences ; combinaisons ; modèles ; descriptions d'unités séquentielles de base ; motivations, colorations idéologiques ; niveaux de systèmes culturels scéniques [scriptural, syntaxique] ; ces moyens s'interceptent. Par l'ouïe simple, le perceptible se dégage de ce qui a été dit, fait, cru, poursuivi, propagé. Il insère naturellement le futur qui, de plein pied, existe déjà. À un *moment donné*, il largue.

"Rien à contrôler, admettre ou adopter ici", raisons pour lesquelles observation et ouïe participent à leur adéquation. La disponibilité passe d'un sujet à l'autre sans crier gare [*"C'est qui ? C'est quoi ? Quoi encore ?"* demande l'enfant]. Sur les moments de crises ou fou-rires d'une représentation, le public s'en repaît en priorité. L'entracte même d'une pièce [pause qui repose avec ses passages furtifs, visages, regards, proches d'un état de rêve ou état second] produit une *qualité de présence*. Toute rupture mènera au Témoin.

L'instantanéité du Sujet accède à ses ressources. Elle permet au spectateur amoindri de s'apprécier. Darder l'attention vers une subjectivité de l'instant engage la personne à accomplir ce qu'elle n'a jamais su faire, penser ni sentir : sa propre rencontre. Le spectateur s'imagine à mille lieues de cette résolution, l'arrachage d'une l'apparence. Dans la rue ou chez soi, par le biais du voyage ou celui du

³⁶ "Il n'y a pas même de "subjectivité" ou d'"Ego", la conscience est sans "habitant", il faut que je la dégage tout à fait des aperceptions secondes qui font d'elles l'envers d'un corps, la propriété d'un "psychisme", et que je la découvre comme le "rien", le "vide", qui est capable de la plénitude du monde ou plutôt qui en a besoin pour porter son inanité." Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 78. 1993.

³⁷ Meilleure place (dans le théâtre). Celle d'où l'on voit tout.

troubadour, un geste suffit : “*Et paf!*” assène Stephen Jourdain³⁸. Au XII^e siècle, Guillaume de Poitiers chantait :

“Je ferai un vers sur le pur néant :
Il n’y sera question ni de moi ni d’autres gens,
Ni d’amour ni de jeunesse
Ni d’autre chose.
Je viens de le composer en dormant
Sur un cheval”³⁹.

Montrait-il ce “pur néant” aux badauds en onze cents et quelques ? Le “Fou du Rien” par ses incitations l’indiqua aux passants l’été 1979 sur le parvis de Beaubourg : une trouée accapare Qui se sonde d’emblée pour s’accoster en *plein air/plein visage* ouvertement. Les astrophysiciens y accèdent par les mathématiques. Plus rapide que tout commentaire, la clarté appropriée sa résidence. Plus le choix d’une décision : elle constate.

La qualité essentielle du théâtre, avant l’utilisation des personnages et du plateau, nécessite du discernement. Quelle que soit la façon de l’utiliser, ce discernement traverse texte, scène, trame. Il fait jaillir lumière et obscurité. Si bien que sur l’espace d’une feuille de papier ou d’une représentation ; le texte présenté sur une à trois dimensions [la quatrième incluant le dit/non-dit/lieu-dit, ou le sur-joué sac de noix⁴⁰] ; la prise tend vers une irréversible capacité de transmission.

Suivant certaines consignes [accord, véracité, intégrité], cette capacité se déploie et court-circuite d’anciens préceptes incrustés. L’envoi/point de départ non linéaire se révèle seul *coup* possible. L’être passe de la pensée au regard, libre va-et-vient d’une acuité originelle. Dialogues et communications en résultent, sous-jacents points de touche. S’y appliquer s’avère fondamental.

2/ La réflexion au travail

La réflexion se précise sur un double tranchant : le retour arrière justifie sa provenance ; le raisonnement va l’éloigner du lieu de départ. Jouer des deux s’avère nécessaire. La dichotomie se transcende par la possibilité d’inclure intérieur et extérieur. Les opposés s’évanouissent en ce retour à *l’orée de Soi*. La séparation [fonction de la pensée] devient union sous l’origine du regard. Aussi : les pour/contre, avec/sans, loin/proche, comique/tragique, se voient transcendés par cette *proximité pragmatique*. La pensée elle-même se renverse en vue d’examiner. La réflexion ne se réfère plus à une opinion personnelle, mais percute le vif imagé. Comment la transmettre ? Pratiquement, croasse Maître Corbeau :

³⁸ Cliquer le nom de l’auteur sur Google et Web, pour apprécier les vidéos de ce philosophe frondeur autant que libertaire.

³⁹ *Les chansons de Guillaume IX*. Librairie H. Champion. Paris 1967. Bruno Hapel *Ésotérisme des troubadours*. Guy Trédaniel, p. 17, 1992.

⁴⁰ Tonnerre des applaudissements.

Le Corbeau : “Groucho” (À part) : *Est-ce que j’y crois ? Croa ! Ou est-ce que je vois ? (Au public) Vois ! Vois ! Nous avons une auto, nous ne la sommes pas. Nous avons un jardin, nous ne le sommes pas. Nous avons un corps, nous ne le sommes pas. Nous avons des croyances, nous ne les sommes pas. Nous ne sommes pas le chantier. Nous le nettoyons puisqu’il est nôtre. L’auto ? Au garage. - “Je ne suis pas ma bagnole.” - “Hein ? Pas ta bagnole ? ” - “Pas ma bagnole.” Une rage de dents ? Le dentiste. Un membre bloqué ? Le praticien. Une psychologie ratée ? Le psy. Mes croyances croissent ? Place ! Qui croit, croit, croit ? Qui croasse à cors et cris ? Je ne suis ni la constipation psycho-physique, ni ma machinerie. Passerais-je des mois sur ma branche, je ne la suis pas. Des saisons à l’hosto ? Ni bedaine ni gésier. Ce plumule emplumé ergote. Je suis. Ainsi s’éprouve mon art de vivre. “Oh ! Grisettes ! Oh ! Mésanges !” - L’immédiat - “La Hulotte ! La Nonette !” Pour construire j’ai besoin d’instruments. Pour détruire itou. Pour disparaître : “Huppe !” Rien, du tout au tout.*

L’application enrichit la démarche. Une recherche éclairée favorise le climat [par ses modalités et façons de communiquer]. À sa manière, l’art renvoie aux mondes scientifique et religieux : double support pour propager le “hors norme” d’un participant en manque de termes ou d’entendement technique. L’art pré-ordonne certaines formules pour ne pas fixer de réponses types et laisser le sens muet s’éprouver⁴¹. Le théâtre y parvient, d’autant que la révélation de *l’Actant* [comédien, exécutant, narrateur, fabricant et créateur de spectacle] prend forme et exit à l’endroit pile juste *ici* [par la pratique de “se rentrer dedans”].

Les règles du jeu, le jeu *per se*, la fin du manifesté [les vies incarnées], se regroupent sur ce point optique. Les opposés sempiternels : mâles/femelles ; suiveurs/suivis, binaires/ternaires, possédés/possédants, puissants/faibles, abstraits et concrets dans leurs panoplie de droits divins, administratifs, étudiantins, édictés par des situations de circonstances, d’exil, de jougs ; par identité aux groupes, tribus, royaumes, états d’esprits ; par rapports de force façons, comportements, dominances sur soi et d’autres ; par engagement [ou désengagement] d’analysants/analysés, tyrans/tyrannisés, en une inimaginable ronde de personnages vivants ou disparus ; se résolvent *géographiquement ici*, si le passage s’accomplit par le percevable, le perçu et Celui qui perçoit. D’où la réflexion préventive : “Débrayez. Changez de vitesse.”

Sans la rigueur d’une vision à sa base, le mode conceptuel ternit toute perception sous ses directives [approuvées ou réprouvées d’abondantes façons]. Quelques exemples servent ce propos, cernant le *visage* :

1/ “Je n’ai plus de visage humain”, hurlement poussé dans “Les chemins de feu” de Jacques Doazan⁴², provient d’un brûlé grave. Il indique une condition charnelle,

⁴¹ Cette phrase de Maurice Merleau-Ponty est l’exemple même, non pas d’une “réponse type”, mais actuelle : “Le sentir qu’on sent, le voir qu’on voit, n’est pas pensée de voir ou de sentir, mais vision, sentir, expérience muette d’un sens muet.” *Le visible et l’invisible*, p. 103. Gallimard. 1993.

⁴² “Théâtre Ouvert.” Publication 1994.

l'entité physique. Le personnage ne va pas plus loin que son cri/conviction d'intense souffrance.

2/ *"Je n'aime pas les visages"* jeté par Jeanne la folle dans "Le Cardinal d'Espagne" de Montherlant, situe la reine face au Grand inquisiteur de Castille et de Léon⁴³. Réfutant les visages dont celui qui la confronte, la reine se rapproche du *"Visage originel* que l'on portait avant la naissance de ses parents" du C'han chinois⁴⁴, celui également de la Gnose : "se prosterner face au non engendré"⁴⁵. Ce visage originel aborde l'Auteur en plein centre. La reine d'Espagne n'apprécie ni l'apparence ni le social. Elle se place "ailleurs" [les mots répercutent sur ce point des domaines divergents. Pour exemple : "personne" et "la personne".]

3/ *"Je cherche le visage que j'avais avant que le monde ne fût fait"*, quête de Yeats⁴⁶, concerne le Spectateur *per se*. Tout dépend du moment, du comment, et d'où l'on regarde ; de Qui regarde l'ensemble.

À force de gratter, de questionner une question vitale avec l'acharnement dû aux crises [la rage soulevant la détermination propice], des outils se forgent sur des approches : du finaud, de l'organique ; des muscles perceptifs ; des jalons sur des modes entre autres mondes, tentatives et possibilités. *Une personne* surgit sur la scène [de *Soi*], tissée d'adjectifs, sous-tendue de verbe ; un être de chair pétri par sept millions d'années⁴⁷ ; ce "trou du cul" d'homme prêt à jouer, battre, payer, tuer ou se laisser tuer sur le plateau nu ou les stades du jour, prend et apprend sur les sites de Delphes, d'Épidaure ; ou tout de suite. Le Spectateur vise son antre pour, même scientifiquement, disparaître à lui-même⁴⁸ !

L'Auteur/Spectateur n'a plus à se prouver, désinfecté des motifs placardés qui font courir les foules. Sa limpidité dégage la partie réactivée du cerveau atavique. Sa clarté s'évalue sous l'événement [aussi bien hors], tel l'espace d'une pièce en contact avec ses disparités : *un avec sans en faire partie*. Sa luminosité affine l'écoute du silence où baignent les sons. Le discernement se rapporte au siège de Celui "qui accroit,

⁴³ Remarquablement "vécue" par Louise Conte à sa création. Pièce montée par Henri Rollan au Français, en 1962.

⁴⁴ Daisetz Suzuki. *"Le non-mental selon la pensée Zen"*. Le cercle du Livre, p. 15. 1952.

⁴⁵ "Lorsque vous rencontrez celui qui n'a pas été engendré de la femme, prosternez-vous sur votre visage" Logion 15, p. 17. Ce passage rappelle : "Connais ce qui est devant ton visage et ce qui t'est caché te sera dévoilé." Logion 5, p. 7. *Évangile selon Thomas*. Traduction Philippe de Suarès et Émile Gillibert. Métañoïa, 1975.

⁴⁶ William Butler Yeats. *Choix de poèmes. 1889-1939* : Mac Millan collected poems, 1982. Phrase d'entrée accessible sur Google, sous de nombreuses traductions. Poème chanté par Carla Bruni.

⁴⁷ "Oh ! Souillures, souillures de la chair ! Si elle pouvait fondre et se dissoudre et se perdre en vapeurs !" William Shakespeare. Hamlet *Œuvres complètes*. Pierre Leyris et Henri Evans. Le Club Français du livre, Acte I, scène 2, p. 273 (livre 7). 1967-1971.

⁴⁸ Valère Novarina : "Ma chair n'a été créée pour personne d'ici mais seulement pour la dent du vide ..." *P.O.L.* 1995.

qui fonde”⁴⁹. Un texte se lira sans lieu scénique, mais pas sans lecteur. Un spectacle ne peut se concevoir sans spectateur. L’espace théâtral s’éclaire pour servir le public et se servir. Les multiples didascalies du texte : le nombre, la nature, la fonction des représentations diverses, apportent une unicité collagène : *cause, motif et raison* de l’Observateur qui les anime. Le jeu scénique s’expose. Son miroir renvoie force “troisièmes personnes”, mais avant tout la Première. Aussi est-il fructueux de préciser que⁵⁰ :

1/ La portion limitée d’espace que prend le lieu scénique émerge dans un espace illimité Sien.

2/ La dualité scène/salle se résout *ici*, en Soi [*Theatron*/le panorama].

3/ Les habitudes scéniques ou codes soulignent grammaire et façons d’agencer mots et corps ; chaque lieu apporte son style, pour baigner et être appréhendé dans l’Espace perçu.

4/ Le texte [créateur d’espace], le geste [révélateur d’un deuxième espace], se dessinent sur un territoire d’autant plus vaste que s’y retrouve le Lecteur-Spectateur [troisième espace, incluant/s’incluant].

5/ La scène physique, symbolisation de connu/inconnu, déploie un scénario dans l’histoire narrée, sous la capacité du Spectateur-Conteur.

6/ Les sciences humaines : linguistique, psychique, poétique, sociologique, anthropologique, philosophique, menant à l’intérieur et à l’extérieur de tout élément spécialisé, *spacialisable*, aspects divergents de l’homme et de la société, se professent avec et sous la perception du Concepteur se percevant.

Aucun raisonnement ni pensée ne peuvent s’approcher ni subsister au niveau d’une sensation naissant : le contact s’appartient seul. Face aux situations virulentes qui, aujourd’hui, exigent une solution pour les forces géostratégiques en jeu [tendances humanitaires, politiques, financières, raciales, artistiques, religieuses, faméliques], ce retour arrière [*metanoïä*] permet d’engouffrer *l’œil unique* par communication. Le théâtre, dès lors, devient agent transmetteur.

3/ La communication ou *le don*

Ce chapitre aborde divers niveaux et moyens de transmission. Par ses silences, lumières et sons, la communion se doit de couler de source [chapitre II/ “Approches exploratrices” section 3/ Théâtre et lumière]. Elle soulève le problème de l’écriture à adopter, poétique, didactique, psychologique, télégraphique, auditive, visuelle, tactile. Comment faire part au lecteur d’une entreprise transmissible, lui évitant les processus mentaux terriblement médiatiques ? Une langue simple traduira l’effleurement de la présence sensorielle. La trace à suivre permet à chacun de s’atteindre :

⁴⁹ *Le Robert* sur l’Auteur : “Personne qui est la première cause d’une chose, à l’origine d’une chose.” 1988.

⁵⁰ Merci à Anne Ubersfeld pour son apport sur cette liste essentielle.

- 1/ par un rappel à l'observation directe [pour l'obtention des résultats].
- 2/ par l'action d'esquisses ciblées : illustrations gestuelles, verbales, mimées, lumineuses, musicales [caractéristiques de diffusion et de passation].
- 3/ par la marche à suivre [en vue de progression effective].

Le rôle du comédien, codé par sa fonction, annonce l'intention. Le rôle du Spectateur épouse ce texte avant tout imprévisible [même si prévu par l'écrivain]. Diversifié sous le jaillissement des personnages, l'Observateur neutre adoptera chaque tournure de caractères possibles des plus éclectiques aux plus sophistiqués, burlesques, pathétiques⁵¹. Une fois l'objet appréhendé [le correspondant révélé], une relation immédiate prend place entre objet et sujet. Le Colibri Sifilet, ci-dessous, s'adresse essentiellement au vécu du Spectateur/Lecteur.

Le Colibri "Sifilet" : *Je suis Qui fait paraître et disparaître. Je suis. L'instant jaillit puis s'évanouit. Les lois d'oiseaux n'ont plus chapitre ici. L'inattendu bruisse. Les frontières ne peuvent luire là où je suis, l'avant, avant. Ce Colibri au plumage époustouflé n'est qu'effet. L'effarouché Colibri n'est qu'effet ébouriffé ! J'écoute et veille, en amont. Qui vit émouchet, germé, prêt ? Qui ne peut être nommé ? La vie suffit. Elle trisse. Fffffff ! ... Suffit. Ai-je jamais cessé de brûler mon âtre ? Et ce qui a été conté par les parents, les amis, les ennemis, les éducateurs, les sociétés, les siècles imposés, des mots, des mots, des rots vides du sens réel des choses.*

Comment communiquer silence et invisibilité ? Par les personnages : si le Colibri vibre, le Cormoran cisèle. Le Fou fustige. Le Génie décide. L'expérience s'offre toutes possibilités d'associations. Le comédien génère le paysage émetteur et récepteur d'un même passage. "S'ébrouer avec sa peur comme avec une copine : prendre l'occasion par les cheveux ! Perdre un concept !" postule un héros. "La panique ne s'échappe-t-elle pas pour être saisie ? Sa proie court de plus belle". Communiquer utilise le tac au tac [pur ric-rac] sans coup férir, avec tous systèmes de références, de défenses, d'inerties.

Répondre aux atomes ; aux saisons ; à ce qui plaît ou pas ; aux aînés ; aux aimés. Répondre : les noirs le font en chœur, force et rythme. En contact. En liaisons. Téléphoner à un problème ["La voix humaine !"⁵²] : "Tu es là ? Tu es sûr ?" Pour qui le problème ? Celui qui, un jour, l'oubliera se révèle le même Je, saisi avant ou plus tard : "Qui vivra rira, qui rira vivra" susurre un personnage ! Par quel flair atteindre cette fluidité ? Gavroche, Figaro, Arlequin, Panurge, Don Quichotte, Puck, feront avaler la pilule pour réaliser l'instant qui passe et ce qu'il nous conte. Pendant que le cérébral entretient litotes et dérisions, la fulgurance saisit sa chance. L'apparence théâtrale fixe l'intérêt, souligne le cadre par lequel souffle le message. Le poteau indicateur se place hors-portée. Le cadre vide signalera le fil conducteur. Il soutient l'attention.

⁵¹ "Pour jouer l'homme dispose avant tout de lui-même. Dès l'origine, il est son propre instrument." Jean-Louis Barrault. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Flammarion, p. 19. 1956.

⁵² Pièce de Jean Cocteau écrite en 1930. Créée par Berthe Bovy à la Comédie Française, suivie plus tard par Louise Conte. Personnage d'une femme pendue au téléphone.

Si la pensée rationnelle s'y perd, le regard ne cesse d'observer ! Aussi l'intention de se colleter *avec* ce qui arrive, quoi que ce soit, entre-t-elle en lice. L'apport *Acteur-Spectateur* émerge : voir qui voit, qui parle ; voir qu'il n'y a rien à voir à l'endroit qui parle⁵³ ; examiner sans éraflure. Cette entrée dans le sujet s'adresse au contact brut. Cela se passe :

1/ Par jeux et improvisations sous l'apport du public [Cacatoès, Cormoran, Cocoli, Héron, Hibou, etc. dans "Sacré oiseau"].

2/ Par des textes précis [Colibri, Corbeau, Coucou] qui, entre les instructions et résultats, permettent au public de "souffler", tout en poursuivant l'accès vers l'immanquable "*Touché !*" Cet accès s'oriente vers l'ici sensoriel empli de signes, jeux, silences. Le chat d'Alice y retrouve son sourire.

Les enfants, doués de nature ouverte, plongent facilement sous le sens de l'évidence. Ils s'instruisent psychiquement, telle l'eau qui coule, reçoit, perçoit [la mémoire de l'eau !]. Pratiquer par osmose leur vient naturellement. S'ils jouent, ils entreprennent. L'Auteur de l'enfance, transmetteur d'immédiateté, se crée au *centre même* de sa propre perception [gare personnelle de triage, de gestion, plaque tournante où accèdent les sensations] ; preuve certaine des écrits-témoignages qui y jaillissent, du geste pointeur qui en découle. L'insaisissable entre assidûment en jeu sur une scène Sienne ; abrupte ; présente ; spontanée.

"*Il n'y a plus personne*" s'écrie Polichinelle, "*pourquoi diable ce spectacle ?*" Qu'a-t-il à dévoiler ? Une trappe s'ouvre : "*Chez qui ?*" L'Acteur invite à sauter. Sous quels creux, par quelles bosses ? Qui ponctue, dépeint, précise, cisèle, s'amuse ? Qui s'écoute pour mieux adopter toutes les attitudes ? Plus question de psychologie, mais d'empoignade. Le Un s'impose, échappant au référentiel pour un passage subtil d'un objet l'autre. Rien ne contredit le vide disponible. Il se permet tours et lapalissades⁵⁴ : seigneur ou vassal, les gammes surgissent de sa palette pour pointer du doigt ce qui n'est plus chose interdite, et pour permettre à chacun de s'atteindre. Les éventails se révèlent tout de suite. Le Spectateur s'ausculte seul.

Cette participation se délecte d'infinies possibilités. Comment y jouait-on sous Lucy ? Avec quels "pour et contre", "gendarmes et voleurs", "cow-boys et indiens", "émeus et coursiers" [le rapport animal-humain, humain-humain, humain-divin] ? Quels enfants pris ? "*Le loup !*" s'écrie un tout petit. Comment échapper à la boîte de Pandore, la lampe du Génie, le "*Sesame ouvre-toi*", le "*Lazare, lève-toi*" ou le simple "Prends un siège, Cinna", fondés sur des portées intarissables ?

⁵³ "Notre bouche a été mise au milieu de nous, non comme un sphincter à idées, à moduler des opinions et des projets d'actions, mais comme un ciel à ouvrir sur soi-même, c'est-à-dire sur un rien". Valère Novarina. *Théâtre de paroles*. P.O.L., p. 146. 1989.

⁵⁴ "Et lors viendra le temps, qui vivra le verra, où chacun pour marcher des pieds se servira". William Shakespeare. *Le roi Lear*. Trad. Jean Malaplate. Acte 3. Scène 2. p. 132. José Corti 1993.

“L’homme de Cro, de ma, de gnon, de Cro-Magnon !” précipité à pleines voix par des enfants déguisés en brutes épaisses, participe d’une même quête vers une curiosité consciente. Les deux faces de Janus s’y dévoilent [entrée et sortie] pour Qui réalise l’unicité sous ses facettes. Cette transmission d’une nécessité première s’établit par :

a/ Une observation libre de divergence et références culturelles : elle va ignorer lieux communs et amalgames. L’univers se soucie peu des millions d’années de l’aventure humaine ; les étoilent se rient de Lucy au descendant lardé de brutalités. Ce dernier, s’il ne saisit sa liberté au vol, s’écrase. Le regard *pur* entre en action pour une saine découverte. Il se révèle instrument privilégié en surprises et réalisations. Le constat perçu devient base. Il s’apparaît “retourné jusqu’au fond”⁵⁵. Intention et limpidité s’annoncent rênes de l’équipage. L’événement réveille : l’annonce d’un baladin qui ose prendre les risques d’une vie sans sécurité [que ce soit à New York ou dans un désert ; dans des lieux publics et privés, rue, jardin, canyon, crypte, adobe, péniche, palace, centre (écologique ou autre), grange, chapelle, ferme, parvis, prison, port (de plaisance), Fac, chalet, loge (maçonne, maritime), hôtel, église, galerie, verrière, cave, ruine, home, bureau, école, monastère, etc. Chez l’habitant, en Angleterre, Belgique, Italie, Suisse, Hollande, Écosse, Amérique, Canada, France] ; celui dont la représentation met le participant en scène. Le Témoin utilisera chaque instant pour déceler sa nature. L’instance ciselle.

b/ Une action diversifiée : pour percer l’étope d’idées, opinions, notions, précédemment admises. Ellipse, poésie, coupure, tout devient opportun pour inciser. Les changements de rythmes, explorés par les écrivains contemporains, préparent le terreau sur un *champ ouvert*⁵⁶. Surprendre, désinfecter, labourer, accusent la réception de langues nouvelles⁵⁷. Des signes ludiques, graphiques, vocaux, gestuels, inspirent l’urgence de ne plus s’identifier : crier plutôt⁵⁸. L’Acteur y joue son être et en dévoile l’effet : sans sa présence, plus de spectacle. Peut-il y avoir événement sans échange ? L’intervention appartient de droit aux enfants/princes de l’apport inventif, et aux artistes qui les suivent.

c/ Des consignes précises [sans gestion ni spécialisation techniques]. Elles s’appliquent en vue du but. Aussi l’interprète multiplie-t-il avis, enseignements, instructions : indications variées pour une réalisation concrète. L’être humain atteste un bien étrange phénomène : “N’étant qu’humain, me voici cuit” assure un personnage, “voter, payer, tuer, perpétuer”. En membre du club, il renforce ce qu’il poursuit [et vice versa]. L’être reste libre, l’humain pris. Aussi, diverses directives de l’écriture pointent-elles résolument vers une entrée perceptive. Recevoir,

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty : “ ... je m’apparais retourné jusqu’au fond sous mes propres yeux.” *Le visible et l’invisible*. Gallimard, p. 189. 1964.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty : “Le monde est *champ* et à ce titre toujours ouvert.” Ibid, p. 189.

⁵⁷ Valère Novarina : “... tendre grand ses pavillons à la masse immense de tout ce qui se dit qui s’accroît aujourd’hui, qui tire dans tous les sens la vieille langue imposée, dans l’boucan épatant des langues nouvelles qui poussent la vieille qui flanche qui n’en peut plus.” *Lettre aux comédiens*.

⁵⁸ Jacques Copeau : “Plus de dernier cri. Du premier cri.” *Les registres du Vieux Colombier “Appel”*. Flammarion. 1974.

transmettre, incitent à une *prise-de-vide* propagée. Ces consignes n'imposent aucune lourdeur phraséologique ni codes [admis ou réfutés], préceptes, idéologies, qui sous-tendent les processus écrits ou représentés. Le travail sémiologique, analytique, idéologique, débouche sur une participation consentie⁵⁹.

Que le but soit atteint gestuellement, musicalement, graphiquement, textuellement, esthétiquement, dépend de *Qui* tisse la trame. Dieu garde son droit d'entrée pour l'espace du spectacle. L'ordre complète un tableau qui tombe en place. Saupoudrées de farce et piments, de commedia dell'arte jaillissante, ces consignes permettent au Spectateur-Participant de joindre rires et cris dans le but du Lecteur-Spectateur⁶⁰. Le tout mène à Qui éprouve, crève, espère. Une écriture génératrice, un spectacle révélateur, activent une perception qui se joue des difficultés psychologiques. Des numéros de voltige en découlent. Cette communication revient aux enfants qui lisent des contes où l'imagination entre en lice pour leur départ personnel. La préparation s'effectue sur les rapports immédiats [interprète/public par annonces et interjections] ; et sur l'apport d'une entreprise clownesque. Pour exemple, cette folie de prunes :

Les Coucoux : "T'es-saoul" et "Sait-tout" (Dupond et Dupont) :

- Coucou ! *Qu'est-ce que vous faites dans la vie ?*
- J'ramasse des prunes. De belles prunes. J'suis secoueur de pruniers. "Paniers de prunes ! Paniers de pruneaux !" Pruneaux, paniers, paniers, pruneaux. Pruneaux, paniers, panier percé !
- Arrêtez ! Vous donnez le tournis.
- J'secoue les pruniers. Pif ! Paf ! Pruneaux crus, pruneaux cuits. Tartes aux prunes. Prunes d'Agen. Prunes de Monsieur. Prunelles précoces. Prunellier de Tours. Pêle-mêle les confitures de prunes. J'ramasse.
- N'en jetez plus, ma cour est pleine !
- Paf ! Pas pour des prunes. Vous êtes au courant maintenant !

Le choc de pruneaux ou pavés envoyés, lacés de passages poétiques, vise l'entrée en sujet. La participation s'accorde consigne et tremplin. L'écoute et l'énoncé avivent le résultat. Le saut, la démonstration personnelle, changent la donne. Aucune pénurie dans les approches gérées par voies d'échanges qui entrouvrent une reconnaissance d'être, réel ou intentionnel⁶¹. Pour quelle raison ?

4/ Le but et l'enjeu de la perception

"*Au service de qui ?*" attise l'intérêt ou le suspense. "*À savoir !*" Diverses structures - interprétation, présentation, mise en scène, écoute et participation - serviront le

⁵⁹ "L'art, la poésie, l'inutilité et l'éphémère, le sacré du profane sont autant de moyens, d'espaces permettant d'évoquer ce qui se cache à travers le monde". Rémi Boyer. *Quelques folles considérations sur l'absolu*, p. 51. Édition Rafael de Curtis. 2006.

⁶⁰ "La comédie et finalement le comique n'existent pas ailleurs que dans l'esprit du lecteur-spectateur." Michel Corvin, *Lire la comédie* p. 149. Dunod. 1994.

⁶¹ "Vous voulez peut-être savoir (...) si la fin peut nous émouvoir par son être réel ou par son être intentionnel". Molière. *Le mariage forcé*, Pancrace, scène IV.

sujet avec facilité. Dessus et dessous s'y équilibrent. Le champ d'expérience s'avoue champ référentiel. L'espace théâtral reflète l'espace personnel d'un sans limite perçu chez Soi⁶².

Deux voies s'ouvrent alors : la construction artistique ; le champ d'observation. À la source des deux, l'immanquable Auteur/Spectateur. L'énoncé sort de rien et y retourne. La vie procure l'impact, le cri lancé. D'où provient-il ? Sujet et objet se rejoignent. Le contexte préparatif vise le même but *pro domo*. Le Gobeur d'instant s'empare du manuel d'élaboration jusqu'à l'apparition des personnages qui, eux aussi, participent aux tenants et aboutissants. Le mode impératif le permet. Si la recette commande présence et impact d'un espace défini, les ingrédients s'y précipitent. La parole s'habite. Les tours d'illusion mènent au même *emplacement*, percutant la vision. L'impératif garde valeur d'éveil. Qui réalise l'instance ? Sur quelle "plaque photographique" s'imprime la représentation ? Le corps en mouvement fera-t-il partie du plateau nu ? Déceler, propager, transformer, amplifient la priorité d'un geste révélateur qui s'ancre en geste premier. Des priorités se précisent :

A/ Casser l'habitude [*forme d'art*] : "Où ?" apporte une piste à suivre : le Spectateur y récolte l'entièreté de son spectacle. L'intention sert. Cette forme de théâtre se manifeste moyeu et poésie libératrice. La voie artistique creuse à sa guise. Une initiation gestuelle, émotionnelle, de *l'espace/Soi*, déloge circonvolutions dogmatiques et psychologies procédurières⁶³. Le ferment théâtral dégage sa dynamite. Shakespeare s'acharne sur l'homme orgueilleux : "*Tel un singe en rage, jouant ses fantasques tours à la face des cieux, en arrive à faire pleurer les anges*". Il le rappelle à "*son essence de verre*"⁶⁴. Il complète Novarina qui déclare : "*L'homme est un animal pour le vide, le seul à avoir été taillé pour ça*." L'impeccable rigueur qu'exige la véracité s'estime protectrice contre tout patinage mental. *Quand ? Où ?* anticipent. Déplacer un cadre temporel par textes et représentations s'appréhende tout de suite. Le début, la fin, l'exposition, comme chaque phrase, nécessitent un sujet, un verbe, un complément, dans un système où les codes acceptés le sont pleinement. Les subdivisions linguistiques, psychiques, phénoménologiques [signes, indices, récits, suspenses, séquences, circonstances], l'examen ultérieur ou postérieur, apparaissent face à une Présence irréversible. Le présent lui-même se voit révolu : "L'étranger" de Camus se constate déjà au passé, en son vécu. L'ancrage du regard au point de départ, propagé par le Sieur Hibou, prévient la jungle des fantasmes :

Le Hibou (Il joue d'un instrument dans le noir). *Faites apparaître le monde. (Lumière) Rincez-vous l'œil : là-bas le visible, le décor, et à l'endroit où vous résidez, invisible : votre œil !*

⁶² "Être dans le vide, c'est être chez soi". Michel Cassé. *Du vide et de la création*, p. 18. Odile Jacob.

⁶³ "... s'opposer à tous les dogmes, quels qu'ils soient". Gorges Ribemont-Dessaignes. Entretien avec Michel Random. *L'originel* n° 7, p. 12.

⁶⁴ "Homme, homme orgueilleux, drapé de sa petite autorité précaire, ignorant par dessus tout ce qu'il croit le mieux connaître, son essence de verre." William Shakespeare. *Mesure pour mesure*. Acte H. Scène 2, p. 639 (livre 8) "Œuvres complètes". Ibid.

Remarquez le hibou qui joue et mouline, défini par son plumage (il danse) - “Où ?” - “Où ?” sur son arrière-fond. Appréciez la place où vous résidez sans pelage, plage ou fin fond. Comment vous trouvez-vous ? D’où vous détachez-vous ? D’où ? Ce lieu à partir duquel vous regardez ne doit-il pas être libre pour que le vu soit vu ? L’endroit où vous résidez : - “Où ?” - “Où ?” n’est-il pas fenêtre ouverte sur le Hibou ? N’êtes-vous pas le seul véritable “vous” ?

B/ Partager [l’art de transmettre] : Pouvoir inclure le potentiel chez l’autre. Dès l’entrée du personnage, l’auditeur assiste en silence⁶⁵. Si “l’Arlequin” s’écrie : “Illuminé” après avoir pointé vers l’*Absence* de chacun, les trois-quarts du public entendront “éliminé” avec raison : cherchez la forme ! Pour atteindre cette compassion objective, certaines approches sauront :

- 1/ Préparer le participant lui proposant des données immédiates⁶⁶, loin des cogitations et projections habituelles ; partant, le laisser s’ouvrir.
- 2/ Étayer *Qui voit déjà* ; renforcer sa perception sur des textes appropriés, scènes et jeux qui interpellent.
- 3/ Former les muscles [outils et supports] au service de l’intention personnelle [dans le but de recevoir, générer, transmettre].

Les mots agissent comme certains coins pénètrent [telle l’interprétation “révèle-moi-ça” de personnages canailles], explosifs, délicats, saillants. Les mots se posent pour annoter. L’écran sur lequel se projettent les images, émerge, intact. Le verbe taille sa brèche au travers d’innombrables notions, opinions ancestrales, gangues. Le mixage de visible et d’invisible, de familier, d’inconnu [ici et ailleurs], souligne non seulement la capacité de s’exprimer, mais une liberté de sauter de l’un à l’autre.

Telle qualité exerce son écriture sur de l’imprévisible. Traduite en verbes et en adjectifs, utilisant le neutre intact, la dichotomie quotidienne elle-même devient levier pour s’atteindre. L’immatériel [partir de rien, point de départ juste avant] n’est pas seulement métaphysique. Il intègre époque et bouleversements. Particules et quarks bombardent un vide décrit par l’astrophysicien Michel Cassé, aux *vertus relationnelles et historiques*⁶⁷. Dessus et dessous s’y équilibrent. La scène demeure l’axe focal pour permettre à chacun de s’apprécier d’avantage. Le regard ne cesse de s’exercer. Changements de style, de rythme, d’humeur [arrêt et reprise], tirent leurs aiguilles. Infinitif, impératif, interjection, se propagent comme des recettes. Une parole, déguisée en cigale ou fourmi, “se mettra en place d’un autre” pour le coup

⁶⁵ René Daumal : “Le masque solaire ne peut plus me cacher, je suis le voyant de la nuit, l’auditeur du silence ...” *Contre-ciel*, p. 57. Gallimard. 1954.

⁶⁶ Henri Bergson : *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888). Collection “Les classiques des sciences sociales”, CEGEP de Chicoutimi. Québec.

⁶⁷ Michel Cassé : “Le vide regorge d’êtres physiques infimes, invisibles et fugaces, qui, préservant sa dignité macroscopique empreinte de transparence, fluidité, indifférente aux phénomènes et discrétion infinie, lui confèrent des vertus relationnelles et historiques.” *Du vide et de la création*. Odile Jacob, p. 17. 1995.

de pouce d'une rencontre nécessaire. Cette impulsion envisage sa prise de réalité par le biais théâtral.

L'espace manifesté par le comédien ou l'auteur ; les rapports entre gestes divers et échanges physiques [avant même d'être connus ou analysés] ; la loge de l'interprète ; le seuil antique [le rideau de fond] ; se perçoivent sous un multiple/unique champ référentiel. L'espace tend vers sa réalisation. Il parfait l'opération de l'intelligence qui répond aux rythmes qui s'y rapportent. Qui va embrasser des milliards de galaxies en sa plage [d'un cosmos, pris au sens littéral ou métaphorique] ? Qui ressent, aussi facilement, sa nature intérieure ? Le nom propre - *ce son perçu/archi connu* - sort-il du même silence ? La perception directe donne la clef [du néant opérant⁶⁸].

C/ Transformer [*l'art lui-même*] : Comment et où déceler le point de départ scénique qui ne soit pas socio/artistico/historique, mais simple *spatialisation* ? Au moindre attroupement, village, place, parvis, foire, marché, à un moment surgit le lieu théâtral. Ce phénomène nous permet de rejoindre Lucy - ses ancêtres - également les enfants de ses enfants. Durées et structures antérieures n'existent aucunement pour le Spectateur : seul le maintenant. Un saut [dans le futur] non affecté par aucun *signe, mot, concept ou chose*, portera le même constat : "J'y suis". L'immatériel fait parti du perceptible. Pour quelles raisons rire, se trouver neuf ? L'acte vers lequel "Je" tends échappe aux notions psychologiques.

Le cœur des émotions s'installe. Si le Récipient les éprouve jusqu'au bout, il explore les limites de son ressenti. Il ne peut que Seul se presser ainsi, en conscience⁶⁹. Le comédien doit avoir assez de disponibilité pour ne pas intervenir durant ces *instants particuliers* et laisser faire. La danse du tout, du rien, la danse sacrée, les jeux de la vie, de la scène, se dépeignent pour se découvrir. Qui s'aventure pour se rejoindre, libre dans un éclat d'insaisissable assené ?⁷⁰

Le vide gagne, prend, laisse passer. L'espace ne décide pas mais laisse faire. L'art de voir, de recevoir, propage cette disponibilité au centre de son univers. Sa proposition n'appartient plus à une modalité psychologique. L'espace théâtral et la représentation du monde exposent une facilité de passer d'un monde à l'autre. Le voyage s'annihile et se rétablit sans transition. L'opposition binaire se manifeste

⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty : "Comme néant opérant, ma vision est à la fois présence d'ubiquité au monde même, puisqu'elle est sans inertie et sans opacité, et irrémédiablement distincte de ce qu'elle voit, dont elle est séparée par le vide même qui lui permet d'être vision." *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 106. 1993.

⁶⁹ Stephen Jourdain - Roger Quesnoy : "La conscience est cette lumière immatérielle qui révèle à notre être intérieur sa propre transparence, cette transparence de notre être à son être central." *Le Bleu d'Eden*. Non publié, p. 6. 1995.

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty : "Le sensible, c'est cela : cette possibilité d'être évident en silence, d'être sous-entendu, et la prétendue positivité du monde sensible ... s'avère justement comme un insaisissable." *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 267. 1993.

sous ce même contexte de totalité pré-ordonnée⁷¹. Dichotomies, multiplicités, fractions à l'infini, s'arrêtent et reprennent *ici*. Les symboles terre/ciel/enfer [l'élévation spirituelle, sociale, sens et espaces en oppositions haut/bas] s'ordonnent sous ce seul éclairage. Le hors scène textuel ou imaginé en fait partie. De plus, les vues géométriques construites autour du participant [modèles et perspectives à l'italienne, classiques, antiques, en rond ou élisabéthaine], se déterminent en fonction "de l'œil central", pensé en troisième personne, perçu en Première. Les espaces édifiés à partir du référent quel qu'il soit, se résolvent *ici*. Renverser l'axe suffit et mène à une forte vie intérieure⁷². C'est ainsi.

L'espace *per se*, construit par la gestuelle ou le verbe, réside dans le perçu. Qui intégrera la voix d'un tragédien antique ? Qui s'entend la sourdre ? L'espace scénique et celui du public s'y retrouvent. Si le public tire ses fils entre les comédiens et le gouffre de la salle, le Spectateur, lui, insère l'ensemble, public compris. Le dernier atout constitutif n'est donc plus "la scène et la salle", mais un présent tout entier percevant sa plénitude⁷³. La non-distance apparaît sans avoir à la chercher. Ce tout de suite se voit socialement éludé par une mesure [psychologie imposée] qui, elle, ne saura rien entendre, et pourtant en sort. Il lui faut obligatoirement, jauger, commencer, et finir. Le point zéro réside en ce point d'orgue *ad infinitum*.

Voici qui termine cette première *partie explicative*, en vue d'éclaircir une réponse théâtrale personnelle sur l'impensable/indispensable Spectateur, avant de poursuivre promptement dans l'expérience : **PLACE pour le Spectateur hors-catégorie.**

[Graphisme n° 3 : Peler l'oignon SOI]

⁷¹ "La pré-possession d'une totalité qui est là avant qu'on sache comment et pourquoi." *Le visible et l'invisible*, p. 65. Ibid.

⁷² "Une forte vie intérieure se suffit à elle-même et ferait fondre vingt années de banquise. C'est ainsi." Céline. *Voyage au bout de la nuit*. Denoël et Steele. 1932.

⁷³ "La plénitude même du présent se révèle à l'examen comme une seconde puissance de notre vide constitutif." *Le visible et l'invisible*, p. 80. Ibid.

II

APPROCHES EXPLORATRICES DU SPECTATEUR

Gradations du connu à l'inconnu

Pour mener Qui le désire à son *essence de verre*⁷⁴ [la transparence requise], certaines consignes prédisposent le spectateur curieux. La carte offerte autorise une exploration sensitive : se déceler ; tâter le terrain ; tomber en Soi. Cette carte révèle nombre distinctions sur mots et usages, ombres et lumières d'une écriture qui talonne les crises. Les recherches multiples d'écrivains généreux percutent un "*qui est l'homme ?*" [Espèce animale ; mammifère primate ; psyché, temps, espace, phénomènes et schémas ; connu, inconnu ; homme grenouille, orchestre, robot, sandwich, témoin, troisième homme. Première Personne].

Survoler quelques œuvres dramatiques modernes impressionne [sachant gré des essais et travaux qui propagent les incursions d'un siècle de prospective théâtrale]⁷⁵. Ces écrivains sillonnent les terreaux du su, du non su. Ils détaillent force trésors enfouis. Ils effleurent un domaine que nul ne soupçonne, ni le fait de ne pas le connaître⁷⁶. Ils chargent, creusent, défrichent.

Le monde connu [utilisé avec perspicacité] concocte ses propres cheminements pour qui cible l'intériorité. La dramaturgie étale une richesse imprimée et jouée depuis plus de 100 ans [dès Copeau, "*Le nouveau théâtre*" en 1897]. L'acquis d'une approche artistique/scientifique/globale se doit être apprécié. Les techniques de l'écriture dépeignent un double aspect, mental, perceptif : *instinct et raison*⁷⁷ à l'endroit et l'envers d'informations vitales. Le spectateur y reçoit un renversement de fond en comble ; assainissement qui jamais n'eut lieu ainsi lorsque tout change quand *rien* ne change ; d'où "Je" ressorts formé/conscient/proche/intact.

De tout temps surgirent artistes, musiciens, peintres, sculpteurs, écrivains, philosophes, chercheurs, explorateurs, pionniers, proposant tentatives et engagements. Surgissent les possibilités d'inclure l'humain/cosmique/planétaire [l'imaginaire, l'histoire, la politique, l'occulte, les guerres, les actualités, ainsi que médecines/sciences/religions/droit]. De même la dramaturgie sous ses titres accrocheurs : "Le marchand de Venise", "l'Arlésienne", "Le menteur", "L'avare", "Les plaideurs", "Les loups", "Le dindon", "La poudre aux yeux", "La folle de

⁷⁴ "William Shakespeare. *Mesure pour mesure* [voir la note 44].

⁷⁵ Voir la bibliothèque Gaston Baty, Sorbonne Nouvelle. Paris III. La plus riche de France en ouvrages sur le théâtre après celle de l'Arsenal. [Malheureusement amiantée depuis avril 1964].

⁷⁶ "Pour qui la vérité peut-elle avoir plus d'attraits que pour le Philosophe, surtout quand il s'agit de ce qui est encore ignoré ?" Jean-Philippe Rameau : *Lettre aux Philosophes*, août 1762, phrase d'entrée. Traités français sur la musique. School of music. Indiana University. Recherche Google.

⁷⁷ "Instinct et raison, marques de deux natures". Pascal. *Pensées*, p. 457. Hatier. 1938.

Chaillot”, etc., et ce fameux “*rien dans l’air* localisé dans l’œil du poète dont la plume lui accorde un nom”⁷⁸. Le spectacle de base [sur tréteaux de trois mètres sur cinq] présente moult aperçus *dedans/dehors* en relations et rythmes. Il se révèle levain palpable : offrir sur les planches une œuvre nouvelle⁷⁹ de ce qui existe déjà ou pas. Ce travail sur lequel se colletent scripteurs et lecteurs, chevauche un texte adressé au récepteur [d’ondes, sons, lumières, sens du Moi/Soi]. Les temps le réclament : “*Une idée dont c’est l’heure*” [Hugo]. Toutes possibilités d’investigation percent. Qui s’y trouve impliqué ? De quoi s’agit-il ? Pourquoi ce besoin de représentation ?

D’innombrables histoires pénètrent esprits, cœurs, avec leurs cortèges de conteurs, narrateurs, dialoguistes. Elles témoignent de talents pour capter l’attention, pour atteindre les buts souhaités. Le monde en raffole. L’enjeu s’aligne entre observateur et observé, jonction où les deux parviennent à l’Un. Qui sera assez passionné pour entreprendre l’instantanéité d’un départ personnel ? Qui poursuivra l’art théâtral pour se saisir au-delà des distorsions de personnalités ? Pour baigner en l’ouverture où maîtrise et autonomie présentent une absence de dictat ? Quel est le Spectateur qui, au milieu d’un spectacle, y puisera une disposition l’inter/s’inter pénétrant ? L’effet tombe-t-il comme la foudre ? Accorder au lecteur la facilité de développer sa perception personnelle [le potentiel humain s’y décèle], expose un indispensable habitant aux coins intimes, viscères, cœur, cerveau, cavernomes [en réverbéré si nécessaire].

Miroir non affecté par nuances et miasmes, osant s’atteindre pleinement, le Témoin quotidien recouvre un moyen de s’apprécier en abandonnant ses opinions. Le rideau s’ouvre sur un *tout azimut* pour y situer des écrivains en leurs expéditions/participations qui sondent, foudroient, éclaircissent. L’auteur contemporain s’expose délibérément. Ses modifications et provocations s’adressent à un public autonome. Elles apostrophent ***plusieurs aspects du théâtre actuel*** :

1/ Le théâtre contemporain (sur quelques facettes)

Deux plans se détachent d’emblée : l’être, le fonctionnement. L’Auteur se voit concerné par l’être. L’Acteur s’adresse au fonctionnement. La parole génère. Une différence incommensurable tranche entre émettre des sons transmissibles et un don de vie ; entre un texte décrivant du pain, et la miche aux mains de l’affamé. Nourrir le cérébral d’une tendance esthétique renvoie les mots à l’auteur. Agripper une perception première s’adresse au Sujet. Le théâtre contemporain se sert des

⁷⁸ “L’œil du poète, roulant dans un beau délire, d’un coup d’œil du ciel à la terre, de la terre au ciel, et comme l’imagination dote d’un corps les choses inconnues, la plume du poète leur trouve des formes et accorde à un rien dans l’air, une demeure précise et un nom.” William Shakespeare. *Songe d’une nuit d’été*. Acte V. Scène 1. Livre 4, p. 345. “Œuvres complètes”. Pierre Leyris et Henri Evans. Le Club Français du livre, 1967-1971.

⁷⁹ Jacques Copeau : “Pour l’œuvre nouvelle qu’on nous laisse un tréteau nu”. 1913. *L’humanisme*. Appels.

deux. Un survol sur la diversité qui s'opère aujourd'hui rassemblera les perspectives. Des exemples connus s'ensuivent :

Novarina [*“C'est l'homme qui est le théâtre du monde !”*] avec ses grands éclats, frôle un corrosif de santé aux vociférations novatrices. Il explore en premier chef le corps de l'acteur. Il réfute les circonvolutions perpétrées, geôles et glu de l'écriture courante, pour “l'abattre comme un sourd”. Comment le public va-t-il agripper sa langue viscérale très précisément structurée ? Ne demande-t-elle pas un dépassement de la surdité bourdonnante ? Cet auteur transgresse les fausses normes : *“Écoute le monde entier appelé à l'intérieur de nous”*. Il vise : *“La passion de la pensée dans l'espace”*. *“Homme, dépose ton bilan”*. *“Quelque chose peut se passer de pas prévu”*. Une fois le confort familial annihilé, un travail inverse s'accomplit à l'extrême limite de son écriture : une réflexion fouineuse, aparté argotique qui fustige. Va-t-il élucider le point de mire “je suis je” ? Est-ce là son intention ? Le vide, ni perceur ni transpercé, se fabrique par pouvoir verbal⁸⁰ et “l'envers de l'esprit”. Il s'adresse aux animaux pour sculpter une langue taillée d'espaces, reconnue par ses sons autant que par son sens⁸¹. *“Les bêtes aussi communiquent : elles le font parfaitement sans parler. Parler c'est autre chose que se transmettre des humeurs ou se déverser des idées”*... *“Chacun garde ses mots favoris, son style, sa façon de souscrire à sa respiration”*, assure-t-il. Le “comment chacun nage” importe. Le spectateur se débusque à l'intérieur, en possession de sa clef⁸². Les personnages justifient la parole pugnace de cet auteur. *“Comme si une voix parlait”* à Valère Novarina.

Les écritures croisées de **Vinaver** font sauter des neurones : elles ne reflètent cependant, que le flash-back retravaillé de ce qui se passe, ciselé de quotidien ; mais qui dit “flash-back” dit possibilité de débrayage/changement de plan, facilité de s'infiltrer dans des domaines subtils. Michel Vinaver donne l'impression de capter une situation sous des points de vue divers, un rucher de disparité. L'intrigue disparaît pour des réponses qui ne s'adressent plus aux questions. En chef d'entreprise, il utilise sa fonction pour croquer le capitalisme : *“On survit et à quel prix”*. Il emplit des interstices d'aspects journaliers pour explorer chaque personnage. Dans sa pièce “L'ordinaire”, à la suite d'un crash d'avion dans les Cordières, les passagers se nourrissent des cadavres de voyageurs : *“On n'apprend jamais !”* Nos plus grands experts, pourtant si sûrs, n'ont toujours rien compris de l'Est ni de l'Ouest. Le système écrase les populations pour mieux survivre. Dans “Par-dessus bord”, toujours sous mainmise d'exploiteurs, le personnage/auteur écrit sa vie avec un déploiement de moyens pour vendre du papier toilette ! Vinaver pétrit plusieurs genres : tragédie de personnes aux entreprises broyées ; comédie pêle-mêle ; comédie compote où la situation sociale - pis : mondiale - se canarde sous gaieté carnassière, forcenée, tirant à hue et à dia : *“Mangez-vous les uns les autres”*.

⁸⁰ Valère Novarina : “Ci-gît mon trou sans soif”. *Discours aux animaux*. P.O.L., p. 7. 1993.

⁸¹ Valère Novarina : “Enlève le trou à l'intérieur de toi et donne car Je suis”. Ibid, p. 13. 1993.

⁸² “Le spectateur possède la clef.” Michel Corvin. *Lire la comédie*. Dunot, p. 110. 1994.

Sarraute fascine par ses flots de paroles. La matière de ses mots ne peut transmuter, mais un détail pointe, marquant, dont on se souvient à peine ou pas. Elle le dessine dans “*Pour un oui pour un non*”, trace indélébile, soupçon léger qui colore une vie entière. Quel sera le résultat en partant de là ? Tout dépend de l’image que préserve le personnage qui parfois bouge imperceptiblement⁸³. Ce qui semble n’être rien pour l’un, paraît apocalypse pour l’autre ... L’auteur désire atteindre “*une matière anonyme comme le sang*”. Elle veut dévoiler “*le non-dit, le non-avoué*” de la “*sous-conversation*”; peindre l’invisible; détecter d’innombrables crimes minuscules que provoquent sur soi les paroles d’autrui. Les apparences cachent des drames. Phrases stéréotypes et conventions sociales masquent des plaies sous conventions de langage et de mouvements qui effleurent les consciences et leurs sentiments violents. Nathalie Sarraute s’intéresse aux réseaux souterrains, infimes. Elle pointe l’incernable. Sa réalité se déplace entre les lignes. Le déchaînement réactif découle de prénotions admises sur terreau intérieur rarement questionné. Nous pénétrons l’humus d’une personne [la troisième personne], avec absorption de causes apportant leurs effets. La cause peut-elle être traitée ?

Koltès avec “*Dans la solitude des champs de coton*” confronte “l’en place” d’un personnage et le “mouvement” de l’autre, mais ne cerne pas l’impact solitaire libre de drague subreptice [où chacun se terre]. Les personnalités s’excitent en un échange verbal, “deal” entre un client qui désire et un dealer qui vend. Koltès ne s’embarrasse pas d’une réalité qui utilise les mêmes mots⁸⁴. Il s’accroche à une question personnalisée sous des termes voilés. La situation désespérée, une dichotomie *en et hors*, se déroulent le long de ses monologues. À chacun son camp. Les discours que tient le personnage, sa parole solitaire, sa forme privilégiée, collectionnent des thèmes sur lesquels la violence, l’échange, l’exigence, la fraternité, prennent place. Quand l’un parle, l’autre ne répond pas. Le soliloque “*La nuit avant les forêts*” s’étire sur 47 pages. “*La vie m’a sauté à la gueule*” avoue Bernard-Marie Koltès de sa rencontre avec les USA à l’âge de 20 ans, l’extirpant du carcan social imposé.

Épingler le temps devient le cache-cache de l’époque sous la distance, l’étirement, le raccourci ; un temps autre vécu par personnage, situation, public, régisseur, auteur, et soi-même. Une crise psychologique empoigne l’élément en route. Passé, présent, futur s’y confondent. **Tennessee Williams** la traduit avec ses héroïnes : Blanche Dubois de “*Tramway*” vit une névrose d’âge qu’elle n’a pas ; la milliardaire du “*Milky train*” se voit accouchée à l’envers par le sens de sa mort [Mrs. Goforth dans “*Boum*” au cinéma⁸⁵]. Le devenir sculpte l’actuel [“*Abattoir 5*” de **Kurt Vonnegut**, film de George Roy Hill]. Le passé rabâché [“*Oh les beaux jours !*” de **Beckett**] enterre le personnage jusqu’au cou. Un ouvrage cisèle des charnières,

⁸³ “Un rien imperceptible et tout est déplacé”. Henri de Montherlant. *Le maître de Santiago*. Mariana. Acte III. Scène 5. Gallimard, p. 518. 1972.

⁸⁴ “C’est à la fois un mouvement et un repos.” *L’évangile selon Thomas*, traduction Philippe de Suarès et Émile Gillibert. Édition Metanoïa, logion 50, p. 47. 1975.

⁸⁵ Remarquablement interprétée par Elisabeth Taylor.

élève des plateformes, digère des intervalles, construit des pièces manquantes, tire des fils, dévore comme Chronos. Les processus utilisés, jeux et codes de société aux élaborations et plans divers, permettent d'agencer un assortiment de constructions/tremplins en réalisation.

La mécanique répétitive de **Beckett** dans "Quoi où", aborde comment travailler l'individu - il s'agit de torture - les travailleurs devenant des travaillés sur un encore qui ne fait que perpétuer *in vitam aeternam* la gabegie ... Le verbe travailler, que ce soit les esprits, styles, vins, revenus, fers, imaginations, écritures - la poutre le fait avec le temps - [être soi-même travaillé par fièvre, sang, désirs], revient continûment. Cette relance établit chez l'auditeur une écoute en dent-de-scie. Samuel Beckett livre au public des "machins-humains" qui s'automatisent en robots. D'où provient telle persistance ? Une pâte humaine désire se perfectionner par le moyen d'un échec à se ré-perpétuer *ad nauseam*. Peut-il y avoir finalité dans ce processus, si ce n'est celui sans appel qui répète ce qu'il fait, ne le pouvant autrement. Faut-il l'interroger comme *l'énigme du monde sans rien présupposer*⁸⁶ ? Seul l'observateur se voit *hors* par essence. Une même répétition aussi lancinante, engluée, transparait dans "Berceuse". Jusqu'où insister sur cet "encore", s'y accrocher ni ne terminer sa résistance pour combien de fois encore ? Qui berce ? Qui se laisse travailler ? Y a-t-il choix ou annihilation d'un homme, sans *exit* ni espoir ? Suffit-il de discerner sous loupe, microscope, projecteur, ce que souligne la redite ? L'écrivain travaille élongation et psychisme, projetant une durée qui prend le pas sur les lieux communs. Le rond-de-cuir grignotera comme l'insecte. Il n'arrêtera pas sa *pourriustrature* d'automate. La disparition d'un "travaillé" ne stoppe aucun rouage. Le rouleau compresseur persiste. Le monde perd sa saveur dans ce répétitif strident à subjectivité d'engrenage tournoyant. Le spectateur en témoigne lui-même sur le moment, écrasé.

Doazan pousse plus loin la détresse avec "Les chemins de feu". Il utilise l'instantanéité de raccourcis, le passage d'un monde à l'autre. Son narrateur ajoute à l'événement une poétique qui suit le fil. Le héros, homme-objet entaillé physiquement, survit en dépit d'un corps saccagé : homme tronc, gluant, entre deux draps. L'odorat lui est enlevé : cosmos noir, vacant pour le personnage. Comment le vit-il ? "Qui" rencontre quoi, ici ? Un moi confronté à son refus de souffrance ? Les inversions de phrases pour ce "*No man's land*" où seul subsiste un cerveau, déroutent : des souvenirs se chevauchent, des explosions d'énergies ; "souffrir, c'est encore la vie". Reste le dernier sursaut. L'homme plonge et s'écrase. Cette souffrance revient au personnage coupé de lui-même. Les parties de son corps mou signalent de simples morceaux. Bout par bout, la forme disparaît. Jacques Doazan laisse se dérouler les événements sans y prendre part. Il se surveille. Le cri annonce le "non" brûlant d'un refus total. Rideau.

⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty : "Interroger (l'énigme du monde brut) sans rien présupposer." *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 207. 1993.

Pour le “Credo” d’**Enzo Cormann** [qui n’a pas espéré une fois, être libre de notions cachées qui manipulent ?], le personnage “souffle les mots à l’envers”. Quelqu’un parle à sa place. “Je ne suis qu’une collection de mots et de bruits”. Si l’écrivain ne disparaît pas à son écriture, des aperçus prennent place ... “*Sans ces petites phrases tu ne serais rien*”. Il s’agit de touches d’un restant de tracé sur un zeste de mémoire. La personnalité séparée, aussi encastée soit-elle [telle celle des politiques], existe pour les seuls fracas et finalement pour disparaître. On pense à l’ordinateur géant de “l’Odyssée de l’espace” Al, qui s’efface au fur et à mesure qu’on le désamorce. Dans “Sang et eau”, l’écrivain veut atteindre le réel par l’inconscient. “*Qui parle en nous au nom de quelle image ?*” demande-t-il. Qui anime nos rêves, nous façonne ? Son écriture utilise métaphores et dédoublement. L’exploration permet de s’éveiller à sa propre quête. Un “réel” se dévoile au fil des projections : “*Nous craquons. Toutes ces petites certitudes finissent par former une incommensurable incertitude, l’inguérissable ennui de l’âme. Rien ne sait dès lors nous réconcilier avec le monde.*” Jusqu’au coup final : “**Nous sommes cuits.**”

Cris, moyens, admonitions ; tout pilote le spectateur à l’extrême bord d’où il peut sauter : le perpétré “ce n’est pas possible” inclus. La psychologie sillonne envers et endroits. Certains exemples crus percutent les commentaires routiniers de personnages cloués à leurs corbeilles. Les tentatives d’expériences se tressent autour de questions et de déductions : “*Quoi ? Où ?*”, disposent le public à se mettre en route. Une discontinuité dans le classicisme, comme la fissure d’atome dans des contradictions internes, pulvérise situations extérieures et vice-versa [un temps abolira un autre]. Les passages de strates de conscience sur strate d’insaisissable se détaillent, le théâtre n’étant qu’un livre imagé sous regard porté⁸⁷. Idéologiques ou tangibles, des années vécues se résolvent d’un coup d’œil en fractions de seconde. Le temps de souffler ; de faire, de défaire ; de prendre son omnibus, son express, son rapide, son TGV ; le temps spatial [où une année intergalactique en fera soixante ici-bas] ; les failles de l’esprit qui émerge d’un long coma [est-ce l’esprit ou le temps qui s’arrête ?] ; le temps de bâtir ; de grandir ; de perfectionner l’instrument ; de poser pierre sur pierre. Le raccourci annihile le temps. L’entrée dans le futur supprime la durée ; la simultanéité de même. D’autres aspects se présentent, répondant aux échos d’autres écoutes. Le participant avance à tâtons dans ses façons de fonctionner, sentir, pulser : signe des temps. Un *chez qui ?* se répercute.

Ces recherches se mêlent, se démêlent, sur plans et genres d’un théâtre/auberge inimitable. Tiré en tous sens, extensible, l’abreuvoir mène à l’enchantement par féerie, fiction ou happening⁸⁸. Les rêves donnent la même impression, ou Alice en son pays. Le théâtre contemporain ne serait-il qu’un graphisme de pensée, un

⁸⁷ “Le regard que l’on porte sur une chose la fait et la défait.” Jacques Copeau. *Appel*. Flammarion.

⁸⁸ “Réaliser un happening, c’est créer une situation qui ne peut se produire deux fois de suite”. Salvador Dali : *Le Nouvel Observateur*, n° 80. 2 mai 1966, p. 28.

miroir de société, une proposition pour provoquer certaines alchimies⁸⁹ ? Va-t-il s'approprié un autre événement, une *non-chose* : obtenir une synthèse par le biais perceptif ; accorder une totale attention à la réalité biologique d'où le Spectateur [largement ignoré] regarde ? Voilà l'exigence de l'époque.

Y a-t-il un lien entre ces aspects sans fin et les paragraphes qui suivent ? Un fil se tend vers l'indispensable inespéré. La question se dresse par besoin de découvrir, par exigence/intention/choc. Tel survol sur le théâtre saura-t-il dégager *Qui / quoi ?* Que dit l'écriture ?

2/ Théâtre et écriture

La pièce de **Jean Tardieu** : "Le mot et le cri"⁹⁰, considération sur le silence, se déroule d'une écriture enfantine. Sans accorder une expérience essentielle, Tardieu prédispose le public à tirer profit de lettres alphabétiques [et de l'espace entre leurs sons] d'un dictionnaire qui s'en va en lambeaux. Sa pièce s'enclenche comme un morceau de musique. Les personnages n'ont plus d'histoire : **A** et **B** se concertent. Le travail d'apprêt dès l'entrée initie à l'entendement. "Être désert", "faire le vide" prennent du sens. Le poète clame la lumière d'un "*seul et même objet, multiple en apparence, seul en réalité, sans limite, sans nom. Fluide, solide. Présent et absent.*"

La démarche suit l'expérience individuelle d'un état déjà perçu. Pour l'approche scénique, Tardieu propose un vaste studio ; pour l'aspect extérieur, une vue sur la mer. La première note se donne sur invitation : "Entrez !" Les personnages ne portent aucun nom, prénom, âge ou scénario personnel. Le contexte : les monts des Maures, des plages de temps, une conversation. Sans passé apparent, deux personnalités profilent un désir de participer : le maître **A**, rieur ; l'étudiant **B**, voulant apprendre. La pièce entière se traite sur un dialogue en quatre mouvements d'une partition, avec deux instrumentistes.

En quinze répliques, le public s'immisce dans une situation où silence, mot, son, cri, participent à l'orchestration des deux sonorités sur scène. L'une contemplative, en quête d'esprit. L'autre révoltée. Un suicide transcrit leurs points de vue en contact avec ce drame, hors d'atteinte vu la distance. Chacun va dévoiler son pouvoir d'agir. Malheur et souffrance leur donnent l'occasion de s'éclairer.

Deux façons d'aborder une situation se chevauchent. Des questions hèlent un autre sens des choses. Une voix d'enfant rythme et énumère des mots. Ces sons froissés s'imbriquent tel un refrain qui revient. La préparation de la conscience passe-t-elle par certaines façons de prendre en compte les apparences ? Les personnages se renvoient la balle pour s'enfoncer dans une jungle de références où se manifeste "l'andante". Tardieu agit par touches poétiques.

⁸⁹ "N'accuse pas le miroir, c'est toi qui fait la grimace". *Proverbe espagnol.*

⁹⁰ Jean Tardieu. *La comédie du langage*. Folio, p. 151. 1987.

Le “finale” présente un dictionnaire en lambeaux. L’espace s’en retourne à l’espace, et l’ensemble s’endort sur trois tours, *dolcissimo*. Plus d’histoire, seule une “musique”. La proposition ouvre d’autres aperçus : les outils combinés de l’écrivain ; une construction basée sur l’aigu d’une vision passagère ; une approche fluide fondée sur des notes ; des moments qui en découlent. Le babil des hommes se compare-t-il à la lumière de Provence⁹¹ ? Pourquoi conserver la parole galvaudée, déformée ? Pour quel usage la pousser jusqu’au non-sens ? La vie n’apporte-t-elle pas d’autres domaines bruts : comprendre [faire jaillir l’évidence], refuser de comprendre [rester dans le noir] ?

Apparaît une “*figure sans visage*”. Serait-ce la première déesse Anankè qui laisse poindre le sort ? Sa “*présence proche et toujours invisible*” éveille une résonance intime. Une voix d’enfant mécanique va énumérer un bric-à-brac d’événements appris bourrés de dates, crimes, faits divers et ruines. Rien n’est heureux ou malheureux pour cette litanie qui s’écoule comme les médias, radio et presse ! Par approches progressives une préparation se dessine : “*Quoi de plus vide que le vent ?*” Le premier personnage propose des sons, mats, creux, secs qui emplissent l’espace ; le deuxième se discerne “une voix. Bientôt je n’aurai plus de nom”. L’écrivain laisse l’auditeur disperser ses savoirs dans l’écoute du texte. Une percussion intime prend le dessus comme une source pure où il faut revenir⁹² : un “je suis Je” sans douleur ni résistance, le “Je” vers qui tout fait appel⁹³, l’inconnu présent déjà [voir la fin du chapitre II]. La société s’y trouve décrite en son “trop tard”. Suspense et détails nourrissent le public d’une certitude sans répit. Tambours et métronomes accompagnent le dire. Le clou s’enfonce, insolite. Si tout s’avère “sale” pour l’un, “rien ne change” pour l’autre.

Chacun vit régi par ses concepts. L’auteur y décèle un rapport d’angles : endroit ou envers d’une toile qui se trame. L’un se sent englué ; l’autre se voit innocent. L’un vit en coupable [quand le ciel respandit]. L’autre observe coups de vent et vols de corbeaux. Le dictionnaire se déchire. Les mots libérés, les phrases crèvent. Zeus arrive en dernière lettre.

Ce poète dépeint une toile où se projettent “*tant de visages*” d’un “*chef d’œuvre inconnu, riche, dense*”. L’inaltéré surprend : ce n’est pas encore la haute mer, mais l’approche d’un paysage maritime, une distinction vers le sens du voir, du penser⁹⁴. Si les personnages produisent tons et sons des sollicitations du monde - timbres, hauteurs, intensités - le soubassement reste chuchotement. Objectif et subjectif se construisent à vue. L’importance accordée aux mots empêche de recevoir l’entière

⁹¹ La pièce s’appelle aussi “Une soirée en Provence”. *La comédie du langage*. Folio. 1987.

⁹² “Je reviens toujours à la source et la trouve toujours aussi pure.” Jacques Copeau. *Appel*. Ouverture du théâtre du Vieux Colombier. 15 octobre 1913.

⁹³ “Le *Je* premier ... c’est l’inconnu à qui tout est donné à voir et à penser, à qui tout fait appel, devant qui il y a ... quelque chose.” Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l’invisible*, p. 199. Gallimard. 1993.

⁹⁴ “Nous ne savons pas encore ce que c’est que voir et ce que c’est que penser, si cette distinction est valable et dans quel sens”. Merleau-Ponty. *Ibid*, p. 209.

sonorité : crincrins, crissements injectés d'onomatopées, duel scénique qui clapote, chuinte, crépite. Et dialogue.

Le “langage qui provoque et ne satisfait pas” s'en trouve confondu. Dans sa candeur lucide, l'écrivain proclame la lumière “pour s'en nourrir”. Que cette proposition d'écriture d'enfantine simplicité, en rejoigne une autre qui s'adresse à différents aspects du cerveau, n'apporte l'angle visuel que sous l'abord d'un sourd.

3/ Théâtre et lumière⁹⁵

L'ouverture du plateau jauge le spectacle sur “l'espace visuel de la représentation” : le point de vue d'un metteur en scène, son sens égotique, ses formules. Ce territoire renforce les trouvailles [abordées plus tard] du toucher et de l'odorat. Le théâtre contemporain concocte les effets de son “avant garde”, dont celui de surprendre. La contribution de **Bob Wilson** axée sur le mouvement, ne laisse paraître texte et son que plus tard. Il joue sur l'interpénétration de trois grilles : vision, action, paroles [rendues plus complexes dès qu'il s'agit d'opéra]. Des concordances naissent entre elles et s'emboîtent en suivant des rythmes élaborés. Il utilise une mécanique pour atteindre une liberté, et combat la machine en devenant sciemment mécanique. Ce procédé gratifie le temps au spectateur de rentrer ou pas dans l'espace proposé ; de refuser de participer ; de s'endormir s'il le faut. Une dimension différente s'ouvre au public. Rien ne se peut sans sa présence. Insérant et inséré se fondent. L'observateur ne se perd plus en considérations mentales ou séparatrices dues à l'écriture. Il émerge, bombardé d'esthétisme, en *intouchable* participant.

Dans ce royaume d'expérience pure [sans distinguer précisément ses règles de base], un élément reste à apprécier : l'espace responsable pour chaque action. Si **Wilson** utilise de nombreux apports scéniques : africain, esquimau, balinaï, indien, chacun apportant ses fonctions, religieuses, magiques, culturelles, il témoigne aussi, de lignes tendant vers l'infini, courbes, points, cubes. Il allie de prime abord des techniques architecturales hauts niveaux. Cette forme d'écriture non pré-ordonnée provient d'un esthète/technicien qui clame ses droits vers d'autres modes de conscience. Il apprend à ses acteurs à “*se mettre les yeux derrière la tête*”, techniques utilisées chez les dyslexiques⁹⁶ : un regard se localise par imagination en deçà même de l'œil [fonction volontaire au service d'un axe de vue]. Il cherche à établir un point de mire dans le monde cloisonné des hiérarchies mentales. Il contourne une chape cérébrale en imposant des schémas personnels volontaires. Les comédiens servent de vases communicants entre le public et un réseau d'invisibilité, facilitant des états altérés dans la conscience.

Wilson réclame chez ses acteurs une tension entre dedans et dehors, poussant l'intention vers le sol et l'étirant vers le ciel [techniques d'éveil et d'action]. Ce qui

⁹⁵ Basé sur un stage de deux jours avec Bob Wilson.

⁹⁶ *Le don de dyslexie*, p. 173. Ronald D. Davis. La Méridienne. Desclée de Brouwer. 1995.

impose un dynamisme sur l'instrument physique et nerveux [ainsi les impositions sur Madeleine Renaud rampant trois quarts d'heure le long d'un plateau]. L'ouïe, les rythmes accordés, servent de charnières pour transcender l'espace-temps et renverser le conceptuel incrusté. Autant de voies d'approche. Le "point aveugle", [*blind spot*] de l'esprit⁹⁷, accapare particulièrement ce metteur "en perceptions scéniques". Sa formation d'architecte professionnel propage les images qui l'occupent : sculpter la lumière en barres, couches ombrées, écrans et lignes dégagés de termes littéraires. Chaque spectateur crée son univers sur le proposé visuel. La synergie du regard transcrit d'intenses mirages par l'art de la sensation, du présent, de la réalité⁹⁸. La traduction interne de l'image de scène appartient à Qui s'en détache aussi aisément.

L'acteur-objet répétant avec ce créateur atypique, une fois maîtrisée la technique avec laquelle ce metteur en scène excelle, y manifeste son autonomie. Compter mécaniquement, que ce soient des secondes, des pas, des gestes, des chiffres, le dégage de ses pensées : il se présente dans l'espace scénique. Il entre⁹⁹. Différentes possibilités s'offrent au public qui, livré à *lui seul*, dépiste sa voie. En cette instance, chacun se décèle face à une inconnue. Pour **Wilson** également metteur en espace, il s'agit d'utiliser graphiquement la place du corps et l'arrière d'une personne [la barre invisible du navire]. Afin d'échapper à la tête "qui marche", il utilise ses facultés. Sans papier ni plume, il invente d'autres moyens de rédiger son script. Il ralentira les rythmes pour atteindre le vingt-quatrième segment d'une seconde comme la pellicule de film, l'instant où deux à trois images composent des fractions. Ce genre d'étirement résulte en états de vertiges ou hallucinatoires ; en l'instant qui surgit entre rêve et veille, moment où peut paraître des images profondes. L'espace lie ces éléments en perspective ou absence abyssale. Est-ce pour effleurer *l'Être-sujet*, observateur au-delà de toute antinomie au profit de *l'être visible immobile* qui enveloppe, s'emportant lui-même¹⁰⁰ ? Ce metteur en images ne précise pas.

Labourages et cerclages sur des sols divers, esquisses et exigences dans les domaines recherchés de perception personnelle, déroutent. De nos jours, le créateur ne cesse de tracer un chemin qui transperce les exigences de son siècle, exposant librement sa quête pour sortir de gangues persistantes¹⁰¹ : en sortir pour se sauver.

⁹⁷ "Le sujet percevant comme Être-à tacite, silencieux ... le soi de la perception comme « personne » au sens d'Ulysse, comme l'anonyme enfoui dans le monde et qui n'a pas encore trouvé son sillage". Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, p. 254. Gallimard. 1993.

⁹⁸ "Le théâtre est essentiellement l'art de la sensation. Il est l'art du présent, donc de la réalité". Jean-Louis Barrault. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, p. 15. Flammarion. 1959.

⁹⁹ "Entre acteur, sors-moi du cœur, flambe-moi les os ! Fais-moi racheter le monde avec ma tête et tout conduire jusqu'au son blanc, dé-zébrer l'homme, l'entendre parler ailleurs qu'avec une tête qui marche ! Entre, acteur, fais-le." *Théâtre de paroles*. Valère Novarina. P.O.L, p. 118. 1989.

¹⁰⁰ "C'est un regard venu de nulle part et qui donc m'enveloppe, moi et ma puissance d'ontogénèse, de toutes parts. Je savais bien que je n'étais *rien* et que ce *rien* s'emportait lui-même au profit de l'être visible immobile". Merleau-Ponty : *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 89.

¹⁰¹ "Pour sauver le théâtre, sortir du théâtre." Jacques Copeau. Appel. 1913.

L'avancée volontaire ou imposée annonce des écrivains - connus et inconnus - poètes/théâtres, chercheurs, brassée de notre époque dans l'intention de persévérer. En confrontation intérieure, chacun induit "l'autre", éclairé par des regards divers qui renvoient directement à l'homme, à son *qui suis-je*¹⁰². Une fois les graines écloses, qu'adviennent ces propositions pour un futur dont on ignore tout, surtout ne pas le connaître ? Une porte s'entrebâille. Faudra-t-il se précipiter dans le "noir" ? Ces préparations furent-elles nécessaires ? Qu'apporte la direction de **Henrique Vargas** ?

4/ Théâtre et obscurité¹⁰³

L'intervention de ce metteur en scène et des étudiants de l'Université de Colombie avec le "Labyrinthe", côtoient l'infini du sensoriel. L'odorat, le contact physique, le sens de l'équilibre, incitent à une expérience inhabituelle. Ce "théâtre d'ombre" se déroule pour sa majeure partie dans le noir, avec ci-et-là des scènes éclairées sans explication, situation ni texte. *Qui veut ? Qui peut ?* vont se poser pendant le trajet qui suit un fil d'Ariane. À chacun son parcours. *Que va-t-il se passer ?* Ce spectacle inaccoutumé guide un participant marchant, rampant, palpant des velours ; affranchi un temps du côté social ou urbain d'un savoir faire ; avec lui-même.

Un calme s'instaure. Tranche tangible de signes, odeurs, images évoquées aux taches de lumières, ombres colorées, l'ensemble invite à un sous-jacent proche. L'extrémité des doigts, des orteils, devient les yeux durant le trajet [le décor dans lequel s'enfonce le spectateur demeure noir pour un seul organe Sien, présent, *sur le champ*]¹⁰⁴. Dans le contexte avant coureur, quatre spectateurs se préparent, en attente. Qui va ressentir ou ressent déjà ? Le voyage - thème et expérience de cette proposition - suggère une mise en abyme. N'est-ce pas là ce qu'apportent la vie et son inconnu ? Ne sommes-nous pas sans cesse en parcours dès le départ, sollicités en "Être de promiscuité"¹⁰⁵ ?

Un visage facétieux apparaît à l'huis, mi sérieux, mi goguenard. Le cœur bat plus vite. Faire confiance devient règle. "*Ce n'est que du théâtre !*", mais il bouleverse. Le chemin de la vie, moins établi que ce labyrinthe aux tentures veloutées, exhorte de la sorte ; d'où les réticences, le recul, le questionnement de celui qui emprunte ce

¹⁰² "Qui suis-je ? Je dois intégrer le corps entier. Je rejette les enveloppes, je traverse les cercles qui m'enserrent, je recule encore derrière moi-même : passé, caractère, profession, affections, je ne suis pas cela". René Daumal : *L'Originel n° 7*, p. 22.

¹⁰³ Basé sur un stage de trois jours avec Henrique Vargas, et deux parcours de "Labyrinthe".

¹⁰⁴ Sur l'expérience tactile (et visuelle) : "Si nos mains ont affaire à un seul tangible, c'est que de l'une à l'autre à travers l'espace corporel, comme d'ailleurs entre mes deux yeux, existe une relation très spéciale qui fait un seul organe d'expérience, comme de nos deux yeux les carreaux d'une seule vision cyclopéenne." Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, p. 186. Gallimard. 1993.

¹⁰⁵ "L'intégration en soi-par soi se fait non dans la conscience absolue mais dans Être de promiscuité." Merleau-Ponty : *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 307. 1964.

spectacle. L'univers onirique fabriqué par jeux de miroirs, bouscule. Chaque étape sollicite. Les comédiens/régisseurs/aides, rencontrés de temps à autre, joignent une intense activité aux mains brûlantes ou fraîches, aux mouvements coulés. Pourquoi ouvrir l'armoire à droite, emprunter le tour à gauche, ne pas fermer une porte quand une main fait signe ? Des odeurs pimentées, fortes, s'établissent et s'effacent aussi vite. Des éclairages en haut seront vus par le bas [ainsi une glace mise sous les yeux, à l'arête du nez]. L'obscurité pousse. L'écoute s'impose. Une jeune mariée au rire cristallin - est-ce une apparition ? - encourage à toucher de l'eau et des roches. Des mains expertes guident. "Suivez votre chemin" dit la voix ... Le passant se trouve livré à lui-même, aux incidents d'itinéraire avec leurs déstabilisations. "*Soyez passant*" !

Le spectateur oublie dans cette perte de repères, qu'il puisse y avoir une fin ... Parvenir au cœur de l'entreprise signifie-t-il une seule ouverture de perceptions tactiles, auditives, visuelles, sur le monde ? Comment se retrouver dans *l'antré des antres* ? Nul ne sait. On peut s'avouer : "Me voici invité à toucher des tentures", ou "à me rouler dans du riz soufflé" [impression entre beaucoup d'autres. Ou "sont-ce des grains de café ?"] ; à rationaliser un parcours aux différentes modalités ; à espérer un semblant de lumière ou un son qui corresponde à quelque chose. De toute façon, c'est parti. Le participant s'achemine. Protégé par l'anonymat, il respire et reprend son souffle. Une impression de présences ci et là, bruisse. Puis, à nouveau, le neutre silencieux des récepteurs sensoriels.

Une propulsion odorante accompagnée d'une perte de notions de temps, d'espace, de références sociales, psychologiques [simples ou difficiles], se manifeste. Disponibles, les sens en action [clef de voûte énergétique interne] retrouvent leur importance et mènent, tel un instinct, l'être au cœur des choses ... "*Attends le son de la flûte pour traverser*".

Au départ, s'ouvrent la lucarne et une porte, avec l'invitation d'enlever ses chaussures pour *partir* dans l'empirique en gardant ses chaussettes ! Autant de spectateurs, autant de ressentis par la propriété que possède l'esprit de s'accaparer des images. Y a-t-il énigme à résoudre pour déceler le réel, privilégier une expression dans la conscience¹⁰⁶ ? Le doute ne vient pas du décor, mais de la pensée limitée qui requiert un espace-temps connu. Que représente, à ce point, l'inconnu du labyrinthe ? Qui soulève les notions relatives à l'espace-temps ? L'art dramatique incite-t-il à la quête personnelle ? Tombe ce qui tombe au moment où : *Catharsis*.

Les choix révèlent des désirs profonds souvent informulés. L'entité qui les crée devient marionnette de ses projections : créature et rêveur rêvent. D'où le désir de Celui qui découvre, assiste, touche et sent. Parvenir au centre du labyrinthe est se surprendre [au cœur de son mystère] décalaminé. Fin des discours et du parcours.

¹⁰⁶ "... à la manière d'un aveugle qui ayant les yeux toujours fermés possède une autre vue, un autre sens grâce auquel il peut éclairer les zones d'ombre qui, dans la conscience, appartiennent à la zone privilégiée de l'expression". Claudio Rugafiori. *L'Originel* n° 7, p. 6.

Ce voyage théâtral enregistré à heure précise, parsemé d'essences naturelles et de signes visibles/invisibles pour le participant, élude l'habituel spectateur. L'entrée d'un aspect *non-prévu* devient une voie pour l'indéterminé tactile. Poussé dans un noir de sensation pure, la vie à l'emporte pièce saisit ce qui se présente : marcher sans chaussures, glisser sur le ventre [difficulté de l'un, jeu pour l'autre] ; s'entendre respirer ; attendre ; se rassurer. Le sol lui-même tremble, s'écroule. On ne compte plus sur le décor ! Une main soutient, à point. D'autres mains invitent aux surprenantes combinaisons de trajet. Quelques mots posés sur le cahier d'une salle de classe avec son tableau noir, ses encriers, ses bancs d'enfants, signalent des souvenirs. Certains se font enterrer. D'autres essaient des chapeaux. Un tableau se révèle en trois dimensions : son personnage envoie des ballons. Suivez ... Le mur lâche : *je pars* en arrière. Choc sensoriel. Plus de mots. Ici, *je ressens*.

Pour le praticien de théâtre, l'organisation technique interpelle : un miroir au sol conduira directement à une impression de vertige. Il reflète des fils et lumières suspendus. Les questions de régie fusent [la réalisation de certaines scènes, notamment la rencontre dernière sur la double image dans l'antre du Minotaure]. Le point d'arrivée devient le point de départ. On y retrouve ses chaussures.

Cette croisée avec l'inconnu dans un fourmillant tactile, auditif, sensitif, visuel, point de convergence, catalyse le sensoriel. L'intention générale n'aboutit pas nécessairement à une prise de conscience, mais à une capacité de goûter la présence de sa propre bouche. Il serait surprenant de voyager dans ce labyrinthe à d'autres moments de sa vie, d'en faire un instrument de référence sensible. Rarement une expérience de cet ordre ne paraîtrait la même. Suivant la disponibilité, l'humeur, l'herbe tendre, le gouffre offert aux sens, l'éventail possible aiguillonne.

La création d'**Henrique Vargas** ne s'adresse pas à la révélation totale de Soi, mais implique son amorce. Elle suspend distance et vision par contact tactile de sa présence primant. Temps et mentalités s'avèrent prêts [pour une nouvelle assertion] à atteindre ce qui déjà s'appartient. Il n'est plus question de représentation intellectuelle [fonction par laquelle l'esprit se présente des objets], ni d'impression produite par l'organique de l'objet, mais de saisir l'instant.

En ces moments privilégiés, l'aperception démasque l'imposture de la dualité dénoncée par la Gnose¹⁰⁷. La forme du *message-impact* pour un spectateur attentif atteint ce que dégagerait une explosion invisible et silencieuse, où rien ne saurait se maintenir : les sens cependant, fonctionnent [en leur pré-sens] ... Cette simplicité échappe aux œillères et couches stratifiées raisonneuses ; elle n'en est pas moins radicale. Si l'inconnu y tire ses pieds de nez, l'infini s'y mire. Le soutien - la grâce ? - ou l'immédiate possibilité pour une subtile ouverture d'être sculptée par des mots et du vide [des sons et du silence], la prise de réalité déclarée, se contactent sur une bonne mesure en Soi.

¹⁰⁷ "Quand vous faites le deux UN alors, vous entrez dans le royaume." Thomas Diothyne. *La grande Gnose*. Traductions et travaux de Suarès et Gillabert. Metanoïa, logion 22, p. 25. 1975.

Il n'y aura jamais manque de moyens théâtraux pour traverser les dogmes d'une persistance mentale. La force de la goutte qui constamment tombe, prépare un coup de cymbale pour Celui qui participe¹⁰⁸ suivant les personnages présentés. D'où la nécessité de parole intègre, de rappel¹⁰⁹. La forme de l'écriture peut conduire à une *non-forme* où l'espace s'équilibre tel le silence entre les notes. Certains individus ou familles s'y rejoignent dans une reconnaissance de ce qu'ils représentent, plus proche que la veine jugulaire¹¹⁰, souvent sans le savoir.

Ces exemples - ou approches - de théâtre aujourd'hui offrent quelques aperçus de propositions [riches et profondes] d'essais scéniques. Le théâtre ne cesse de fouiner dans l'appétence que montre l'homme à s'étonner et s'édifier ; à se libérer d'habitudes non questionnées et plonger vers différentes voies ; à accueillir le plateau et ce qu'il contient. L'intention de poursuivre jusqu'au bout secoue les torpeurs impuissantes de la créature¹¹¹. Cette intention arrache *au plus vite* les résidus adhérent au consensus¹¹². La précision dans l'accès voulu par la passion s'affirme. L'artiste y trace un chemin qui débouche sur *d'autres motions chez l'homme*, et catapulte ses voies pour d'autres ressources aux multiples facettes. Chacun, à sa façon, prépare un futur "qui est l'homme" sous l'impact des sens¹¹³ : le futur dont on ignore la notion même de ne pas le percevoir - pas encore - l'inconnu présent déjà.

[Graphisme n° 4 : illustration de Ron Davis]

¹⁰⁸ "*Jeanne la folle* [La reine] : Le moulin tournera toujours avec ou sans vous.

Cisneros : Madame, avez-vous pensé à ce que vous dites et savez-vous bien à qui vous parlez ?

Jeanne la folle : Je parle au cardinal d'Espagne, archiduc de Tolède, primat des Espagnes, régent et chancelier de Castille, Grand inquisiteur de Castille et de Léon qui n'est que poussière comme son bouffon et comme nous tous. " Henri de Montherlant. *Le cardinal d'Espagne*. Acte II.

¹⁰⁹ "Je ne vais nulle part. Je suis immobile. Mais vous, où allez-vous ? " Jeanne la folle [La reine]. *Le cardinal d'Espagne*. Montherlant. Acte II.

¹¹⁰ "Allah est plus proche d'un homme que sa veine jugulaire." *Le Coran* 50, 16.

¹¹¹ "La créature a outrepassé sa loi générale d'impuissance absolue". Stephen Jourdain - Roger Quesnoy : *Le bleu d'Eden*. 1995, page 16. Non publié.

¹¹² "TOUT DE SUITE

- BEAUCOUP PLUS VITE
- ET PLUS TÔT QUE CELA ENCORE
- AUX ORIGINES
- MAINTENANT !"

Stephen Jourdain : *Robin Hood te regarde*. Page 7. Non publié.

¹¹³ "Quand l'univers des sens a perçu des choses qui ne sont pas objet de perception sensorielle, ce qui est du monde invisible devient apparent à tous les sens". Rûmî : *Mathnawi I*. Eva Meyerovitch. Thèse Paris III. 1968.

III

APPROCHES DIRECTES DU SPECTATEUR

Atteindre le Spectateur par la voie des sens vers un *non-su* où s'éclipsent les images ; parvenir à Soi de plein fouet ; ces primautés s'affirment à une époque où l'homme, jamais, n'a tué avec autant d'efficacité. L'infiniment grand et petit s'y pratiquent dans un panorama où, psychologie séculaire et techniques de pointe dansent à leurs façons vie et mort. Plonger dans l'inconnu de Soi accorde un droit d'entrée au *Maître à bord* rarement abordé. Ce saut arrière scelle la relation de l'observateur et de l'observé. Plus connu que tout connu, cet inconnu échappe. Jour après jour il s'occulte : l'avant des atomes ne s'appréhende pas de but en blanc. Plus que l'objet à atteindre, celui qui veut l'atteindre prend le mors. Comment, dès lors, réaliser un fait hors de portée plus réel que toutes apparences et qui les contient ? L'homme libère à ce point des instruments adéquats, forces de la nature pour sa cible.

Langage, sens, jeux de l'écriture, consolident les effets d'un ancrage où opinions et commentaires s'effacent pour faire place au seul Témoin. Les techniques de l'écriture s'adressent à un double aspect : mental, perceptif. Où commencer ? L'attention à double sens ne peut plus attendre. D'autant la nécessité, d'autant la réussite. Plus infime que le plus petit, l'impalpable sut faire exploser Nagasaki. Parvenir à Soi ainsi¹¹⁴, court-circuiter toute distance, accentuer la conscience de la vacuité [chargée ou pas] où se propulsent des milliards d'atomes: car qui va faire sauter le couvercle¹¹⁵ ? Y a-t-il couvercle ici ? Ce chapitre aborde nombre découvertes cernant l'angle perceptif :

1/ Théâtre et science

“**Le vide est en vous**”, ces cinq mots de l'astrophysicien Michel Cassé invitent à l'exploration. Le vide, prouvé par Pascal, *peut-il être perçu, vécu en Soi* ? Comment le rencontrer sensiblement ? L'énergie et la force d'intention seront-elles adéquates pour creuser dans ce sens ? Le vide qui nous *occupe* envahit un terrain décisif, personnel, vélocé. Un saut quantique s'impose : le discernement immédiat.

La phrase de Cassé lancée au Palais de la Découverte en avril 1995, bouleverse de fond en comble le concept généralement admis du spectateur. Elle ramène à la nature essentielle. Cette approche du spectacle et de son créateur ultra-disponible - *Ici Maintenant* [hurlant pour qui l'entend] - devient cadeau accessible de nos jours. En effet, les découvertes du vide physique ; du vide conceptuel ; du Vide se

¹¹⁴ L'explosion physique n'est pas envisagée ici, mais un concept profondément ancré va se dissoudre.

¹¹⁵ “Les corps sont semblables à des pots fermés par un couvercle. Voyez donc ce qu'ils contiennent. Le pot de ce corps-ci est rempli d'eau de vie. Le pot de ce corps-là contient le poison de la mort.” Mawlana Jalal Oddin Rûmi.

percevant tel qu'en lui-même ; visent *Theatron*, le Spectateur Premier. Le dedans s'allie immanquablement au dehors. Le dessus au dessous. Échappant à toute emprise - le théâtre le dessine déjà - l'Observateur génère le suspense qui délivre des dictats psychologiques et oniriques¹¹⁶. Sa proposition s'établit hors l'échelle de valeurs communément adoptées. Hors norme *tout de suite*. Elle s'offre une infinie liberté, y compris celle de se polluer quand elle s'énonce proprement "*incognito*". Cette présence hors-mesure, assumée, en elle-même, occasionne un formidable enjeu de réalisations humaines, artistiques, scientifiques : la clef au point zéro.

Le vide existe, d'où la reconnaissance de ce qui s'y passe. Devant ce constat, l'homme disparaît pour mieux s'atteindre. Son but : **VOIR**. Se voir. Se percevoir. Cette prise de fait [*"l'éclair instantané"* de René Daumal¹¹⁷] débouche sur un incommensurable aperçu en action.

Le vide

Au cinquième siècle avant notre ère [et toute science], Démocrite annonce la matière de substances "*faites d'atomes et de vide*". Épicure, quatre cents ans plus tard, épilogue sur l'univers composé de vide : "*L'existence des corps nous est garantie par dessus tout par la sensation. Quant à l'espace que nous appelons aussi le vide, l'étendue, l'essence intangible, s'il n'existait pas, les corps n'auraient ni siège ou résider, ni intervalle où se mouvoir de la façon dont nous voyons qu'ils se meuvent.*" [Saisissante description sur ce qui se découvre de nos jours au théâtre !]. Malheureusement le mimétisme qui rarement questionne, perpétue "l'horreur du vide" au Moyen-âge jusqu'en 1640, durant l'expérience des niveaux d'eau à Florence. Pascal, lors de sa découverte en Auvergne, déclare : *le vide existe*. Ce qui déchaîne des scènes épiques sur des notions surfaites, assertions "prêtes à tuer", et la clarté révélée par constat scientifique. Buffon écrit : "*Le vide existe aussi bien que le plein ! Même l'or, la matière la plus dense, contient plus de vide que de plein !*" [Cruelle gifle pour nos banquiers marchands de soupe].

L'industriel déploie, aujourd'hui, d'étonnants efforts pour atteindre une qualité de vide physique [du latin populaire : "*vacitus*" rendu vide] en entreprises. Le cosmos s'y retrouve, la matière ne figurant qu'une infime partie [suivant la forme classique "*vacare*", être vacant]. Au centre du sujet, la science [aux applications qui progressent sans cesse] révolutionne. La plus grande chambre à vide d'Europe [Space Simulator] se trouve à Den Haag. À l'insu de tout consensus, cette chambre chamboule les assertions conformes. Son avancée cible l'extérieur. L'industrie tient à cet espace essentiel, car l'homme regarde au dehors. L'enfant pointe : "*C'est quoi ?*"

¹¹⁶ "Nous sommes de la même étoffe que les songes". William Shakespeare. *Le roi Lear*. Trad. Jean Malaplate. Acte 1V. Scène I p. 149. (Livre 12) José Corti 1993.

¹¹⁷ René Daumal [auteur qui voulait devenir transparent jusqu'à disparaître]. *Le Mont analogue* : "La porte de l'invisible doit être visible". Gallimard. 1981.

Existe-t-il un autre accès *réceptif/intact* pour les spectateurs, une trouée intérieure visant la même réalisation ? Appréhender cet aspect [au ras de toutes notions possibles] touche de plein fouet l'observé dévoré, restitué par un "Je Opérateur anonyme" antérieur à tout¹¹⁸ ... "*Celui à qui tout cela advient.*"

Le spectateur peut-il s'engager, non sur une égalité physique [ce serait absurde], mais à neuf ? Qu'est-ce que l'unicité, la libération de contenus pour accéder à un espace commun ? Cette question s'adresse au public : dissoudre ce qui encombre psyché et mental [ce large réservoir collectif de schémas transbahutés], pour se recouvrer intact. Or, déloger les partis-pris encastrés [d'indécrottables personnages] se révèle plus difficile que de bondir directement dans la vacuité. Qui décide ? Qui réalise *l'œil du poète*, ce "rien dans l'air" précisément localisé, dénommé ?¹¹⁹ [Écho de la note 40].

L'homme de science va-t-il apporter une détermination vers l'intérieur autant qu'à l'extérieur ? Le spectateur familial peut-il considérer les façons dont s'entame la matière, avec le désir de s'en vider [comme le font les pompes] ? L'instrument coutumier, la pensée [trop automatique pour favoriser l'inconnu], servira-t-il d'ouvre-boîtes aux accoutumances ? Une nécessité de mettre de côté les certitudes et partir de zéro sans a priori, s'avère besoin vital.

"Qu'est-ce que le vide ?" lancent les entrepreneurs. Il s'agit pour eux du domaine industriel, ses techniques et découvertes : maintenance de pressions faibles, problèmes de conservation, d'étanchéité, de détection de fuites, d'évaporation thermique, de métallisation, de préparation de surfaces et d'outils précis. Pour l'artiste ou pour le mystique, il s'agit de la conscience sans attributs, utilisant des traverses [points stratégiques, points critiques] pour partager une évidence. Des techniques de pointe se rejoignent pour produire cet intangible. "Le vide se démontre par ses applications" assurent les chercheurs : "Nous les avons et en créerons d'autres". Les percées quotidiennes et leurs retombées technologiques insufflent une ère de décalaminage en laquelle la mentalité de masse bascule.

Le spectateur va-t-il progresser en-deçà des bluffs, frimes et prétentions égotiques ; désinfecté par une *vision possible* ? Se présente alors l'art de l'Auteur. Car si le plateau expose l'animal et ses viscères [le *singe en rage aux fantasques tours* de Shakespeare] avec une violence due aux identifications, d'autres horizons accessibles s'entrouvrent sur une stratégie actuelle. Comment tel retour d'intention s'accomplit-il ? [Résolvant le répétitif casse-tête de l'imitatif comparatif.] "**À la portée de la main**" clame le Fou sur son voltage.

¹¹⁸ "Je, vraiment, c'est personne, c'est l'anonyme : il faut qu'il en soit ainsi, antérieur à tout, objectivation, dénomination, pour être l'Opérateur, ou celui à qui tout cela advient". Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 299. 1993.

¹¹⁹ "L'œil du poète, roulant dans un beau délire, d'un coup d'œil du ciel à la terre, de la terre au ciel. Et comme l'imagination dote un corps aux choses inconnues, la plume du poète leur trouve des formes et accorde à un rien dans l'air une demeure précise et un nom." William Shakespeare. *Le songe d'une nuit d'été*. Ibid, note 40.

2/ Théâtre, science et conscience

Le Spectateur se doit de gérer son autonomie. Sa présence sensorielle dévoile le “Grand Machiniste” aux milliards d’atomes, noyaux et galaxies. Sa psychologie, elle, craint le vide. Raison pour laquelle l’homme en général, ignore ou choisit d’ignorer qu’il baigne dans *l’espace* qui le porte. La perspective [chaque jour plus ressentie] du vide extérieur, sa pratique quotidienne, n’est pas sans relation avec l’affrontement qui surgit entre une science éveillée et un consensus ronfleur. Physiquement, les molécules d’azote se propagent à une vitesse de 1.770 kilomètres heure dans tous sens. En collisions incessantes [sous observation], elles se bombardent. Les hommes ne font-ils pas de même ? L’homme et l’infiniment petit auraient-ils des points communs ? Sous le Rien qui n’adopte aucun angle, mesure ni parti-pris, certes.

Car si l’observation scientifique insiste partant d’une distance lointaine, avec les instruments requis pour obtenir des éléments de preuves d’une personne ; au fur et à mesure de leur éruption, ces prises de vues vont prendre et perdre superamas, amas, galaxies, système solaire, planète, ville, être humain, cellules, molécules, atomes, particules, quarks ... pour plonger *ad infinitum* vers le point zéro : l’endroit où le spectateur se voit pelé de ses couches. Sous tel regard pur, le vide et le spectateur se retrouvent à *l’endroit même d’où* surgit l’Observateur. La vision donne la clef.

Une base perceptible en chaque sujet/objet s’établit. La non-distance résulte en une prise de conscience. Elle suscitera la résolution des faux problèmes si le chercheur manie le : “Qui est l’homme ?” sous la motivation “Qui suis-je ?” Plus fort encore : “Suis-je une apparence ou toutes mes apparences ? Ou aucune, les incluant toutes ?” L’Observateur disparaît au fur et à mesure qu’il se rapproche du “sujet/objet”, pour finalement s’aborder en *Sujet non-objet*. Dans le sens opposé à ce voyage d’entrée chez Soi, chaque photo d’un “click saisi” revient au même : prendre ce qui surgit dans la distance [l’instant dans la durée] y compris le sujet venant à son encounter, présent jusqu’au point crucial de sa propre disparition. Les prises de vue confirment.

L’ensemble de ces prises à l’infini se base, à la fois, sur la longueur [cause de mirages, enchantements, formes sociales physiquement entretenues] et l’absence de distance dès le départ ; également, sur la réalisation de l’avènement. L’objet de découverte devient sujet. Par ailleurs, le notable identifié à son sillage de pressions [religions, inquisitions, éruditions, répétitions, préjugés, pogroms organisés], voudra réduire le “théâtre explosif audacieux” jusqu’à l’annihiler [aboutissement d’un conditionnement persistant] : l’ignorance enseignée par nos bureaucrates conserve sa rudesse. Le ridicule ne tue pas. La peur de perdre, la peur intrinsèque, paralyse des populations entières tenues sous férule. Blaise Pascal pourtant, inlassablement répète : **“Qui a-t-il dans le vide qui puisse faire peur ?”**

L'apport scientifique [ignoré par une partie du globe] surgit différemment par ailleurs. Rien n'empêche sa marche. Le temps où la femme naissait "de la côte d'un homme" est révolu [même s'il existe une Bélise pour y croire, une Célimène pour l'utiliser, un Trissotin pour s'y référer, un Tartuffe pour l'induire, une Pernelle pour s'y accrocher]. L'observation scientifique décèle une réalité sans s'arrêter jamais. L'absence de particules aboutit à une métaphysique : *ce qui est est*.

Les "atomes grecs", résultats de réflexion ou d'intuition philosophique, correspondent à la perception actuelle qui débouche sur une nouvelle dimension, le super-atome prédit il y a 85 ans par Einstein. Le spectateur existe par son aventure sensorielle. Trente millions de milliards de particules au mètre cube et la capacité spacieuse de s'y déplacer sans rencontrer d'obstacles, apportent l'équilibre indispensable. Si l'observateur s'en approche, il y trouvera mille milliards moins de particules et autant plus de vide. S'il s'éloigne, la notion même de particule disparaît comme tout contact purement physique : de quoi surprendre le chercheur curieux.
Le Spectateur n'est plus ce que l'on croit.

Les besoins de faire fonctionner sociétés, entreprises, techniques, pratiques, enterrent de vieilles lunes [ressuscitées pour exploser : encore du théâtre] ! Il y a cinq cent ans la terre était plate. D'où l'alerte : "*Pas trop loin, mon fils. Tu pourrais tomber !*" Pareil emplâtre mal placé s'identifie à des essaims de domaines connus, inconnus, présents, futurs : à un impossible placardé. L'écoute, par contre, ne se refuse rien, suivant ce qui se passe, repasse et sans cesse revient. L'unicité s'étreint par reconnaissance.

Une simple remarque se fait sur l'avancée des facultés sous-jacentes : les résistances sociales ne voient pas s'infiltrer l'intangible ; il s'installe néanmoins, dans les multiples façons de traiter beurre, biscottes, lait, pain, pâtes [pour leur retirer oxygène, eau, amalgames inutiles] : nécessités pratiques. Les ménagères dès qu'elles touchent aux aliments scellés [poissons, friandises, viandes, légumes], tripotent de la vacuité. Quelles définitions les dictionnaires emploient-ils pour décrire le terme ?

Pour le Littré : "*Vide : ce qui ne contient rien.*" (1877).

Pour le Robert : "*Vide : rien. Ne contient rien de perceptible, ni solide, ni liquide, dépourvu de contenu normal.*" (1994). La perception de ce qui ne contient rien de perceptible se confirme vide se percevant. Des questions se bousculent alors sur :

- 1/ "Rien de perceptible" [au niveau intellectuel explicatif].
- 2/ "Rien de perceptible" [au niveau sensoriel vécu].
- 3/ La matière telle quelle.
- 4/ L'antimatière.
- 5/ L'espace/temps.
- 6/ La distance.
- 7/ Le point zéro.
- 8/ Le "*contenu normal*" théâtral.
- 9/ Le récipient spécifique/scientifique/artistique perçu.

Dès le XX^e siècle, le coup de théâtre dû au vide rompt la symétrie des forces initiales. Ce coup salubre pour la scène [très ouverte déjà] s'autorise diverses incursions, distinctions, directions. Les lois schématiques théâtrales s'y retrouvent malgré elles, dérangées. L'emplacement de l'espace influe sur la matière. Personne ne semble réaliser le sous-jacent qui s'immisce. L'impalpable, pourtant, se façonne :

a/ par la *vision conceptuelle* et *précise* du monde qui détient une symétrie.

b/ par la *vision perceptive* toute aussi *précise* qui concrétise son asymétrie.

Plus de "face à face" mais un face à rien. L'impalpable renverse les opinions comme toute idée que l'on peut avoir du modeste spectateur. Le "gravitationnel" se place sur un point de vue autre : *hors et avec*. Comment l'énoncer en termes scientifiques ou académiques, si ce n'est en découvrant le zéro ? Comment l'énoncer en termes artistiques, si ce n'est en dévoilant l'infini ? Zéro et infini peuvent-ils, via le Spectateur, émerger ?

Le clown ose, à sa façon, soliloquer sur l'espace impliqué vers lequel il pointe :

- "Je ne cesse d'y être."

- "Qu'y voyez-vous ?"

- "Rien."

- "Moi, un doigt !"

Le lieu pointé libère. Un lien s'accorde entre la géométrie spatiale et la lorgnette de l'Observateur [son grand bout] : tomber, dès lors, dans ce trou en Soi, s'impose. L'approche pousse aux mathématiques, à créer des abstractions qui accèdent aux domaines sensoriels de l'instant. Pour l'artiste [ou le mystique né], il n'y a rien "à faire". Il s'y trouve. Le lâcher prise survient en une faveur *instantanée*, avant l'acte du cogito. Quelle que soit l'aspect utilisé, la surprise tombe. Le point d'arrivée s'avère être point de départ. Il n'en est point d'autre. "*Ici, je suis toi !*"

"Rien de perceptible" pourra-t-il être perçu¹²⁰ ? Lui seul se saisit en conscience non-chose, sans particule ni concept, d'appréhension vivace ; capable de réaliser l'incommensurable avec ce qui s'y trouve, viscères, idéaux, ondes, accessoires, en représentation sous nombre troisièmes personnes.

Les demandes du système obligent à des résultats de plus en plus efficaces. Un rapport s'installe avec la mystique, l'art, le sujet. Où se passe la symbiose ? Quels termes signalent-ils le choix et le non-choix théâtral ? La vacuité utilise l'articulation qui anime le *Nada* de Jean de la Croix, la *Déité* de Maître Eckhart, l'*Étique* de Spinoza, l'inspiration de sept siècles de poésie mystique et d'amour courtois au Moyen-âge dans la lignée d'un Denis l'Aéropagite. Qui se permet ce *tout possible* s'écrie naturellement : "**Place pour la suite**".

L'attrait de l'antimatière, les dimensions de trous noirs qui engouffrent par implosions, le "sésame" qui s'ouvre et se referme sur un seul mot, soulignent ce

¹²⁰ "La porte de l'invisible doit être visible". René Daumal. *Le Mont Analogue*. Gallimard. 1981.

lever du Sujet : s'il ne dit mot le silence s'exprime, libre des tours de passe-passe des démonstrations argumentatives.

Comment, dès lors, communiquer sur le plateau [ou dans la rue] une percée pour l'écriture et l'approche scénique débouchant sur l'Inaccessible ? Un instrument adéquat y conduit : une personnification avec intention et charme sur trois coups frappés annonçant le futur. "Le spectacle commence". Cette énergie/reflet va adopter diverses sonorités par son personnage-clef. Les masques [y compris ce qui se trouve derrière] lui sont propices. Le doigt pointeur mène au poteau indicateur qui s'érige pour signaler directement le Spectateur. C'est le porteur d'éveil.

3/ Théâtre des personnages porteurs d'éveil

La spécificité se doit au personnage du Fou façonné à toutes les sauces : chacun lui fait dire ce qu'il veut. Par-dessus tout, il a son mot à dire. Colporteur, il reflète l'humain qui lui envoie les sonorités dont il le charge, de l'imbécile au génie, y compris l'ignorance ; jusqu'aux moyens multiples d'exprimer l'instant : on le promène sous ses "moi" divers, aspects abjects ou sublimes ; fourre-tout du pauvre ; de ce qui peut en surgir ; ramassis d'adjectifs, ingrédients de farce aux jurons infectieux. Il énonce la vérité éclaboussée, comme n'importe quel lieu-commun. Rien ne le gêne : il représente ce que la lettre de l'alphabet dessine sur un seul mot, pierre du même ensemble, tournures et propos. Ce bouffon se laisse prendre ouvertement pour prendre l'air. Sa poudre d'escampette l'autorise à tester toutes dichotomies de canevas, pièges compris. Le voilà furet, poudre de perlimpinpin, passez, muscade !

Il se précise en "troisième personne" sous certains masques charnels, ludiques¹²¹, baignant dans un tissu conjonctif d'humanité. Son absence de forme adoptera facilement chacune, sa bosse comprise [et sans pénurie vu les sept milliards de symboles personnifiés à sa disposition].

Quels aspects choisir pour traiter la diversité de ses échappées ? Le "*vide-plein*" souligne masques sur masques d'une unité derrière les apparences, ainsi l'Arlequin [du "Fou du Rien", démultiplié]. Goha [ou Joha le simple, le Fada du Maghreb] se permet une impensable vérité assénée [tout comme le Fou de Lear¹²²]. Les clochards [Charlot en tête], les comiques [Laurel, Hardy, et d'autres], les niais, les muets [Keaton], ont su s'exprimer mondialement, mais désirent-ils poursuivre vers une perception révélatrice ? Le rire, déjà, libère.

Ces personnages présentent des farces et soties vues sous la lorgnette du génie artistique. Les animaux de La Fontaine, eux, vont se déclarer ouvertement : on leur

¹²¹ "Nous sommes tous des acteurs sans cesse en scène et masqués". Lope de Vega.

¹²² Le Fou : "Par les trous des haillons, les grands péchés paraissent : sous la robe et l'hermine on cache tout". William Shakespeare. *Le roi Lear*. Trad. Jean Malaparte. Acte 4. Scène 5, p. 213. José Corti 1993 [Phrase envoyée par l'auteur au premier magistrat de France, Jean-Louis Nadal, procureur général près la Cour de cassation, pour son "pot de départ" du 30 juin 2011].

pardonne une réalité jetée, sans réaliser le courage de l'écrivain. Cocoli, ci-dessous, représente un personnage de *Commedia* simplement choisi "parce qu'il porte des lunettes". Rien de psychologique en cette présentation de jeu sous le truchement du Fou¹²³ :

"Cocoli ! Cocoli !"

(Arlequin avec le masque de Cocoli.)

Cocoli veut jouer aussi, vous montrer qui vous êtes, et se le montrer aussi. Non, mais ! (Improvisations sur le thème : "Hé, l'homme aux lunettes !" Au public) Avec combien d'yeux regardez-vous ? Dites. Enlevez vos lunettes et tenez-les à bout de bras. Ceux qui n'en ont pas, fabriquez-en une paire avec le pouce et l'index, c'est plus simple et gratuit (il leur montre). Combien trouvez-vous de carreaux ? - "Deux cadres ?" Mettez-les lentement, remarquant ce qui arrive aux deux "ouvertures" (Il les rapproche jusqu'à les mettre). Par combien de fenêtres contemplez-vous maintenant ? Cocoli perd tout au passage, plus de lunettes. Seul subsiste un œil sans séparations ni limites. J'y suis. Mes lunettes sont une lorgnette. Son gros bout contient l'univers. Et quand je dessine le pourtour de cette lorgnette, les bras n'y suffisent plus (il montre). C'est sans fin et contient mon spectacle, du possible à l'impossible. Je ne peux pas dire que je perds la boule : il n'y en a pas. De mon côté de l'ouverture, je ne trouve rien ni personne. Découvrez-vous l'ombre même d'une ombre, quelqu'un occupé à inspecter l'extérieur ? Cocoli ravi ! (Arlequin enlève le masque.)

Ce comique *dell'arte* dessine son immensité à bout de bras. Il ne s'agit plus seulement de distraire, mais de voir naître : "Faire le deux, Un". Les gavroches, venus plus tard, préservent pieds-de-nez et pavés qui surent sauver l'esprit. Leurs sens aigus n'acceptent pas facilement la sottise.

Surgissent, enfin, des figures rouges ou noires auxquelles il vaut mieux ne pas toucher, sauf pour les faire tomber [comme les cartes de la Reine d'Alice, portées au pouvoir pour mieux dégringoler]. Entre temps, la pure folie qu'offre la vie s'entrebâille sur des allégories puissantes. Un fou de liberté se manifeste au service de l'instant. Par dessus tout, il se moque : *Fou* pour le bien-être et la délivrance des autres. Le vide s'en fout, dérision suprême.

Dieux et ressources sont propices au Fou. Il utilisera tout, foudre Jupitérienne et flûte de Pan. L'ailé Mercure aide l'Arlequin [Pluton itou !] rapiécé, corrosif, qui se métamorphose le long des siècles. Dans quel but ? Révéler, transmuter, inspirer. S'il joue de sa fonction *en mordu*, c'est pour mieux se faufiler. Son "ailleurs" fait sauter les soupapes par comportements extravagants. Il s'en crée de nouveaux, incompréhensibles, pour la salubrité générale.

Le Fou parut en Afrique, Amérique, Océanie, Perse. Les anglais l'appellent "Triksster". Les Indiens l'ont chéri sous le singe Annuman qui jongle avec peurs humaines et plans sur les comètes. Les Celtes disent : "*Hail Queen !*" Implorant dans l'esprit popote, les turbulences, le funambule laisse sa trace. On s'en souvient. Il

¹²³ Le jeu de Cocoli s'appelle aussi : *Faire le deux UN*.

muse, dansant le bien, le mal, fol hasard chez les primitifs et les autres. “*Hors de luit*” [son état naturel], il respire sa franchise acerbe. Jusqu’à la fin du XVIII^e siècle, les élites eurent leurs fêlés, favoris, philosophes, voyants, clowns, astrologues, découvreurs, alchimistes ; leurs “singes” aussi.

Ce “Rien du tout” canaille va balancer ses “trop tard !” théâtraux. Par feux et sifflets, il met en train l’insaisissable. Avec force couvre-chefs et clochettes, il mène ses caravanes. Son luxe : dire ce qu’il pense, haut et court, drapé d’impalpable. Fol qui s’y fie, quand ça tombe, ça tombe. Son sceptre devient la batte qu’il utilise à tord ou travers, sens dessus dessous. Les trous de ses atours font partie de ses joutes. Il claironne son art rocambolesque sur nombre techniques rapides comme la foudre. Le Tarot le représente accroc aux fesses, bariolé, luné. À l’arrière se cache le talent qui libère la botte d’où surgit l’équilibriste. Malheur à l’écervelé si le pied lui manque, s’il tombe dans le sérieux. Ici scintille son tout de suite tinté d’instant.

L’élément révolutionnaire surgit, dès lors, au cœur des pouvoirs du monde sur un mot, un geste, un silence - saine nécessité - pour démasquer ce que le système cache, pour se pointer soi-même du doigt. La réalité que le luron dénude découvre une réalisation évidente [l’espace sans yeux, joues, bas-joues, bouche]. Coluche disait “L’horreur est humaine”. Mais qu’est-ce qui n’est définitivement pas humain *ici, d’entrée ? Dites ! Dites-le !*

Jaillit un fou rire que personne ne retient. Ridicule et sublime se voient traités d’une même façon, *neutre* : le miroir reste impartial, le ridicule paraît, le sublime s’éclaire [le sublime d’une herbe résolument verte]. Rien ne s’agrippe plus chez la gent sérieuse : les hommes de pouvoir s’ignorent eux-mêmes. Pantins aux masques tragi-comiques, ils ne peuvent détecter les fils du destin. Ils y tombent.

La catharsis [purification] du Fou exige marteaux, enclumes, cris ; coups de savates. Ce “Fondu” appuie sur tous les boutons. Les pipeaux sifflent, les orgues résonnent. Le Fou joue. Jongler avec le déraisonnable pour faire ressortir une simplicité sous-jacente, déclenche l’hilarité. La structure double du mot d’esprit, Freud l’associe à la symbolique de Janus à qui Saturne [le temps] donne la faculté de voir passé et avenir. Janus surveille portes, entrées et sorties. Il prend la forme de deux visages. Le théâtre garde la formule de qui pleure et qui rit ; de qui conduit au doublé chaque phénomène. Cette tournure d’esprit provoque un climat, sérieux ou chaotique, dû à l’apparence. Le rythme commande. Le tordu marche droit. L’homme joue son double, le danseur son ombre : le “Timbré” ne se refuse rien. Il laisse rouler ses dés. Les jeux sont faits.

Un autre symbole surplombe plusieurs siècles avec des ramifications allant de Perse à l’extrême Orient : l’Arlequin. Tel une mosaïque, il va mystifier ou démystifier *dans ce contexte transformationnel*, toute idée d’amalgame¹²⁴... Il utilise le Zéro pour ses dérisions. L’Arlequin du Fou du Rien dévoile un organisme sous-tendu de cellules,

¹²⁴ “Quand vous avez cassé et détruit votre propre forme, vous avez appris à casser toute forme”. Mawiana Jalal Oddin Rûmi.

tenues par des molécules infusées d'atomes traversés de particules qui partent illico dans un sens contraire. Chaque niveau trame un inéluctable autre *pour l'autre*, s'emboîte en lui, complément de cet autre. Le corps devient univers traversé de silence, également de ce qu'il est possible [ou pas] de contrer, de rencontrer ; espace pour ce qui s'y passe. Vérité profonde ou sensorielle n'ont jamais lieu que sous un principe : *décalaminer*. Basée sur l'observation crue et la rigueur intellectuelle, l'écriture met les points sur les "i"¹²⁵.

La forme s'évalue à ce qu'elle représente, son côté convivial, choquant, bouleversant. Le jeune Figaro présentera une valeur, le journal du même nom un message opposé : même mot, littéralement. Il importe de déceler de quoi il est question : la *position/présence ici* de l'Observateur. Car une forme peut ou non être acceptée : elle existe sur scène dans un espace voulu, rejetée ou admise par les personnages ou par le public. Elle contient destinée, apparence, illusion. L'extérieur offre un reflet intérieur et s'habille de ses pelures. L'arbre met ses feuilles, le poisson ses écailles, Célimène ses atours, le magistrat sa cécité sociale. La perception première s'ausculte par des expressions choisies. Qui révèle quoi, ici ?

4/ Théâtre révélateur

Ce chapitre parachève l'ensemble, avec l'intention de plonger dans "qui est ce JE ?" sous forme artistique. Le côté théâtral, finalement, est simplicité même. "Si la chose va de soi, la façon de l'atteindre ira-t-elle aussi ?" se demande la pensée raisonneuse. Que dit la lucidité ? Dès l'entrée qui ne cesse, le regard complète la forme. **VOIR** un millième de seconde, et la perspective s'en trouve changée, celle d'un jardin, d'une pièce spacieuse. Si le public vient nombreux, la motion se révélera riche d'éclairages divers. Pour l'artiste qui se propose de gagner sa vie ainsi, un carburant nécessaire entre en jeu qui, par négoce, affermit la proposition initiale : fonctionner, poursuivre, exprimer. Propager.

Cette forme de spectacle se joue idéalement en rond : le spectateur participe et se voit participer. Qu'il se calfeutre ou pas, il se surprendra calfeutrer ou pas. Rien ne restreint le nombre des interprètes [s'ils perçoivent ce qu'ils transmettent]. Le baladin choisit d'être seul, vu sa pratique de voyage. Pour les besoins de sa cause, le voici changé en cygne :

Le Cygne "Swan" : Soyez attentifs simultanément à ce qui se présente, votre main par exemple, et à l'endroit où vous êtes invisible résidant. À l'objet vu à distance, et ici l'invisible voyant. Fascinant ! Simplement. Quand vous regardez votre main (il mime), la faisant évoluer lentement, pouvez-vous dire que vous êtes en elle, ou dire qu'elle est en vous ? À l'examiner de près, pourriez-vous percevoir sa couleur si l'endroit d'où vous regardez n'était pas neutre ? Percevoir sa forme si le

¹²⁵ "Je crois que je vais aller à sa rencontre" dit Alice. "Ce n'est pas possible" dit la rose, "je vous conseillerais de prendre plutôt l'autre direction." Ceci parut absurde à Alice qui ne répondit pas mais avança immédiatement vers la Reine rouge. À sa surprise elle la perdit de vue en un instant. Lewis Carrol.

*lieu où vous résidez n'était pas sans forme ? Percevoir ses mouvements, si vous n'étiez immobile ? Sa complexité, si vous n'étiez simple ? Ses limites, si vous n'étiez sans limite ? Son opacité, si vous n'étiez transparent ? Pourriez-vous contenir cette main si l'endroit que vous occupez n'était pas ouverture ? Pourriez-vous sentir en elle une souffrance lorsque vous appuyez l'ongle de votre pouce sur l'extrémité de l'index, s'il n'y avait en vous un arrière-plan de non-souffrance ? Pourriez-vous percevoir le bruit qu'elle fait lorsque vous faites claquer vos doigts, s'il ne résonnait sur le fond de votre silence ?*¹²⁶

Formes et rythmes s'exposent à l'attention inversée. La comédie autorise force questions. Le clown Devos se rapproche d'états surréalistes où le public s'interroge. Tout s'y ordonne : lumières, sons, projections, accessoires, auteur, interprète, populaces, pour le grand show. Delphes, Épidaure, le Parc des Princes ! Communiquer au spectateur un *jamaïs vu* qui le concerne, en fait un Spectateur hors culture, contexte, histoire ; un Participant hors pair où qu'il soit, irréversiblement ici. **Il n'est pas ce qu'il croit être !** La régie devient alors le nerf vertébral par :

a/ L'assurance de s'atteindre : Accomplir l'acte résulte d'une préparation scénique conçue pour l'aperçu. **VOIR** l'émergence de l'émetteur/récepteur dépend d'une explosion du sens sous échanges et constats. Diverses informations expliquent conditions et fonctionnements. Le propos s'avère à la fois, tremplin, bord, bond. Cet apport se distancie d'impositions sociales inutiles : d'où la naissance d'un art avec et sans forme.

b/ L'utilisation des mots : Fonction de combinaisons et constructions d'images, les mots eux-mêmes vrillent vers le but. Ils questionnent les assertions rarement mises en doute ["nationalisme", "terre plate", "ciel tombant sur la tête", "bon vin", "être sage et se taire", "parler pour ne rien voir"¹²⁷, etc.], d'un acquis ingurgité. Aphorismes, proverbes, maximes, interjections, lapalissades, s'utilisent pour cogner dans l'évidence. Des expressions courantes - mine de rien - épicient la sauce. Le dialogue avec soi-même peut relever d'indications de formules déboulant des siècles. Une écoute s'installe : Quel est ce "je" ? Où se passe "l'ici" ? Quand trouver le "maintenant" ? Ces questions se tracent dans l'air du temps [même si elles ne s'énoncent pas explicitement]. Le Spectateur répond. Un *rien* suffit : basculer. Le référant ne se révèle plus sur le plateau, mais chez Qui perçoit. Le moi-toi imagé s'adresse à l'unique "Je". Les mots choisis jaillissent sur cette autre écoute. Le personnage utilise le langage comme les oiseaux ou les enfants [Zazie susurre, aussi, son idiolecte]. Certains propos criailés propulsent leurs éclairages en sagesse pratique ou conseils populaires. La formule elliptique déclenche une réalité crue.

c/ L'énergie pure : Un geste transmis d'énergie libre décide : "S'adresser au sommeil, à l'éveil ?" "À moi, à l'autre, à l'ici tout de suite ?" Les surdités face à

¹²⁶ Du pur Harding dont la pratique s'exprime ici poétiquement, par personnage sur scène.

¹²⁷ "C'est notre grande maladie de parler pour ne rien voir". René Daumal. *Poésie noire et blanche*. Gallimard. 1954.

l'évidence soulignent un refus qui, étrangement, peut lui aussi apporter une percée. Tout utiliser pour lors ! Lazare va-t-il se lever ? La parole commande. Tel un risque pris par "quelqu'un" ou "personne", le but et l'enjeu se précipitent. Trois aspects s'imbriquent à ce moment : l'énonciation [de l'objet explicatif], la gestuelle [de l'objet démonstratif], la présentation [de l'objet ludique], sous une même intention. Le contexte colorie l'expérience et vice versa : nécessité pour l'émetteur et le récepteur de se servir de chaque *en/hors*. Le courant passe :

1/ Par l'observation contextuelle pour accorder le textuel comme une musique : ainsi la présence d'un Prospero disant adieu à la magie pour se consacrer à la politique, ne se comprend que dans une certaine poétique. Cette poétique du texte peut enchanter ou endormir. L'action perceptible [sous divers mots, phrases, fragments d'énoncé] offre toutes sortes de niveaux d'observation. Des questions se posent : la symbolique va-t-elle servir ? Le tissage dont dépendent sens et valeur va-t-il ouvrir d'autres voies ? L'agencement, la constitution, l'organisation, contribueront à une prise de vue abrupte.

2/ Par le public qui se renvoie la balle qu'il se crée lui-même pour transmettre l'essentiel. Une seule perception intacte sera reçue de tous coins du globe [par télescope, microscope, ou envoyée de la lune]. La façon de s'apparaître seul, la responsabilité impliquée, commandent au regard d'exister *avant* toute réactivité. L'outil libérateur donne la clef.

3/ Par le but : le comédien informe le public de l'objet/sujet de pareille découverte. Aussi le but comme le motif existe dès le départ. La réalité linguistique sert de base à la transparence d'un réel référentiel. Que l'apport se serve de ce réel ou de l'imaginaire, l'ancrage ramène à la présence personnelle comme au verbe Être. Le Spectateur se trouve en apport étroit avec son propre but [des plages de temps, humoristiques ou poétiques, s'avèrent nécessaires pour assimiler la proposition]. Poésie coulée et brisure de rythme s'accostent. L'ouvre-boîte s'instaure dans la conserve même. La liberté s'offre tous les moyens. Le but reste hors d'atteinte, tapi en Soi, sûr.

4/ Par la voix du personnage, du scripteur, de Celui qui réagit aux timbres divers : par la Sienna adoptant différentes sonorités, d'autres échos. Le discours se propage du sujet au Sujet. Scripteur et Auditeur prennent leurs responsabilités. Telle acuité d'écoute annihile les schémas jusqu'à régénérer les cellules. Cette purgation des sons se lie au silence subjectif présent. Qui parle, reçoit, naît et renaît, *quelque soit sa condition imposée* ? Le timbre lui-même transfère son *je suis Celui qui*.

Où pour lors, situer la conscience : à quel bout du microscope, du télescope, de la lucarne ? À l'endroit observé ou par l'envers qui regarde ? Novarina s'en rapproche

en *parlant vraiment*¹²⁸ : étonnement de ce nulle part/chez qui/bien situé. Goûte qui veut. Car si l'unicité se perçoit sous la multiplicité, l'immaculé de nos jours se conçoit. Les enfants [piétinés, saccagés, les êtres sensibles], le public présent, tracent l'immédiateté d'une découverte intime.

L'espace interne est le même à l'extérieur¹²⁹. Mettre le doigt dessus suffit. Une fois la chose perçue, une séparation disparaît. Chaque objet garde sa place, mais ne dérange ni n'affecte le Lieu où tout prend place, point de support d'un spectacle, vie, mort, harmonie, inattendu, langue [apport et tremplin de l'outil scénique]. Plus de résistances, de vouloirs. Subsiste ce qui jamais ne cesse : le Spectateur/phare, Actant. L'espace ne peut être mis en boîte, taché, tenu en laisse. Les hommes ne peuvent l'effleurer ni le saccager. Il demeure hors de portée, de bêtise, d'espérance. Que souhaitent les marionnettes humaines dans cette capacité qui s'efface, donne le jour et dévore sans être concernée ? L'écriture saura-t-elle traduire ce bond arrière, avant tout ? Un langage approprié pourra-t-il être adéquat¹³⁰ ? Dans ce cas, sera-t-il reconnu ? Que révèle-t-il ? Voici germer *l'espace évident*, la pièce manquante du puzzle : le Spectateur *per se*.

Extraordinairement, ce chapitre sur la transcendance concerne régie et forme. Une régie au millimètre près, au détail non oublié au cœur de milliers d'autres, peut créer l'intégrité permettant une ouverture. La main à la pâte nécessite une préparation. L'ordre des jeux, des annotations, la dévotion au sujet, les réactions interprète-public, l'apport de "l'essentiel" [*Theatron*], tout devient improvisation à l'œuvre. À chacun de se percevoir à neuf, "couvert de rosée"¹³¹.

[Graphisme n° 5 : Le Fou du roi avec le texte]

¹²⁸ "Celui qui parle vraiment nous informe peut-être sur lui et sur le monde, mais il y a surtout, au centre invisible de sa parole, l'étonnement d'avoir des mots". Valère Novarina. *La vie des arts*. Libération.

¹²⁹ "Toute scène bien située n'a lieu nulle part et le théâtre peut se passer n'importe où hors des lieux, puisque c'est justement le lieu où ça n'a pas besoin d'avoir lieu pour être". Valère Novarina. *Théâtre des paroles*. P.O.L., p. 123, 1989.

¹³⁰ "J'offre cette danse à l'espace que je ne vois pas, et qui est derrière moi". Valère Novarina. *Je suis. L'acteur André Marcon*, p. 228. P.O.L. 1991.

¹³¹ Expression de Stephen Jourdain [cliquer son nom sur le Web pour apprécier vidéos et textes].

CONCLURE

Dans le cadre occidental/oriental accepté [Chine, Europe, Amérique, Afrique, Nord et Sud], les êtres humains reçoivent une éducation qui forge leurs mentalités d'un savoir axé sur un assemblage de décrets, règles, préceptes et chiffres. Ce savoir se base sur les résultats transmis d'un acquis passé, chargé de lieux communs qui finissent par amoindrir la capacité observatrice. Aussi efficace qu'elle se puisse démontrer, l'instruction héritée ne permet pas à l'individu asservi de se réaliser en tant que point source [à 0 millimètres de lui-même]. Son unicité lui est ravie par d'innombrables commentaires qui le captivent plus que sa Place dans l'univers. La réalisation instantanée du Spectateur à son endroit assume une entrée *chez Soi*, portant une attention soudaine où se présentent fini et infini : *l'absence de distance OÙ* "Je" réside géographiquement au point de départ. Au cœur des choses.

Un jamais fait saisit **P'amont** de l'expérience personnelle. Le Spectateur s'appréciant Seul lui-même, saute d'un objet l'autre plus rapidement qu'il ne lui faut pour le dire. Tout lui est dû, le silence inclus. Sa nature ne participe ni du vouloir, ni d'un pouvoir égotique. Elle s'invente un jouet disponible - *Theatron!* - pour discerner limites et sans limites, ainsi se fourbir des armes sensibles. Aucune particule, fausse-route, trappillon¹³² ne survivent ici : la manifestation entière se déroule et s'évanouit en l'Observateur, présentations, personnages, décors, rideaux, cintres, spots, bains-de-pied¹³³, guindes¹³⁴; haut, bas, pour et contre, dans la foulée.

Si pensées, choses et personnes [paysages choisis ou imposés], participent aux automatismes, la source du regard mène *perceptiblement* au bercail¹³⁵. La transparence épouse les accessoires qui y trempent. L'imaginaire même du lecteur-spectateur n'est que substance sous son regard. L'objet animé ou pas, présenté sur texte, scène, film, partition, sort d'un point témoin pour y retourner [avant, après, plus tard]. Le trop tard, lui-même, s'établit tout de suite. Ce Témoin, disponible avant tout début, réside chez Soi "auprès/très près", en dépit des mots ou gestes [normatifs, figuratifs, référentiels, symboliques] : sous attraction/répulsion d'événements, voire de sentiments, jusqu'au plus proche examen.

Si bien que réduire le théâtre à une forme ou autre [lardée de goûts, tendances et idiosyncrasies] ne suffit plus. Intégrer une communication à double portée, par contre, ouvre des capacités essentiellement pratiques : aiguïser sa perception ; se reconnaître la Cause ; lier l'activité créatrice aux caractéristiques humaines ; accéder à son point d'orgue [sous "antennes/relais" sensibles personnelles] ; recouvrer son fait d'être ; utiliser "l'entéléchie" [l'énergie agissante et efficace] d'Aristote : position ultime du Spectateur vrillé à ses écouteilles, happé par sa présence.

¹³² Sous et sur les plateaux à l'italienne.

¹³³ Réflecteur au pied du décor.

¹³⁴ Ce qui fixe solidement un élément du décor.

¹³⁵ "L'Être se révèle lui-même à lui-même quel que soit le lieu, le temps, l'activité". Rémi Boyer. *Quelques folles considérations sur l'absolu*, p. 66. Édition Rafael de Surtis. 2006.

Nombre domaines furent abordés :

- a/ Débuter sans référence, venant de naître comme arrivé “d’ailleurs” : **VOIR** ne requiert aucun filtre [le raisonnement prend place plus tard].
- b/ Élaborer en pionnier sur une réalité perceptible, là où la théorie s’avère inopérante et la pratique tâtonne [tel le premier poisson marchant sur terre].
- c/ Accorder priorité à une plaque sensible qui saisit [et se saisit sans imitatif comparatif].
- d/ Abolir temps/lieux/espaces pré-admis pour une suite immédiate.

Theatron génère ses productions par éclairage. Ce phare réside avant lectures et écritures établies. Il s’approprie interprètes, gradins, tréteaux, accessoires, scène, rampe, éléments, public, ad libitum dans la foulée ; sans oublier l’écrivain. L’ensemble [actif, réactif, passif, neutre] s’inscrit à sa portée. *Theatron* le permet. La non-distance régit source, nature et matière, à perte de vue. Les conflits entre divers modes de découpages [gestuelle, dialogue, brisure de temps, lenteur ou rapidité mentale, difficulté d’être, incompréhension qui bloque, lumière qui jaillit] déboulent dans le présent : *Theatron* prend part. Les dit, non-dit, sous-dit, sous-entendu ; le rajouté éjaculatoire du discours ; les a priori et présupposés [en contraste avec le pur constat] ; se happent sur l’instant¹³⁶. *Theatron* rend compte.

Aussi, s’établir en vase communiquant au milieu d’enseignants et d’administrateurs [personnages qui sévissent encore aujourd’hui tels Tartuffe, Trissotin, Pernelle, Bélise, Harpagon, les Précieuses, Purgon, etc., affiliés à leur sécurité plus qu’à une entrée dans l’inconnu], s’avère acte salubre : faire sauter la maille, laisser se dévider le tricot. L’intention de mener ce travail à terme malgré les résistances, élude les notables pris en leur non-participation, refusant toute entrée. Elle fait fi des double-jeux *fonc-tion-na-ri-sés*. Les surdités, d’elles-mêmes, obligent à des bonds en avant. Établir des passerelles compréhensives se révèle l’enjeu qui court-circuite les méconnaissances. Saisir la balle au vol l’emporte, un Rien apportant¹³⁷.

Des sentiments de lourdeur peuvent s’imposer, ou résulter de références culturelles et simples comparaisons. Divers éléments vont briser dès lors, le rythme du temps. Ils l’étirent, le cadencent. Plus de charge ici [fatigue, famille, sexe, impôts, bureau, routine], hors Qui assume : “*Pour qui ? Chez qui ? En qui ?*” L’indéterminé tourne ses pages au vu des circonstances et de l’appareil perceptif. Des secondes paraîtront des siècles, des heures un instant. Tout dépend du laboratoire central où chimies et alchimies s’entrecroisent. Le champ lexical s’en trouve chamboulé. L’attention débraie du monde tenu à l’espace tenant. Les fins de régime, changements de cycle,

¹³⁶ De *instare* “serrer de près, presser”. Durée très courte que la conscience saisit comme va tout. Robert. 1988.

¹³⁷ “Le rien m’apporte le tout”. William Shakespeare. *Timon d’Athènes*. Acte V scène 1, p. 513. “Œuvres complètes”. Pierre Leyris et Henri Evans. Le Club Français du livre, 1967-1971.

percées dans le neuf, déploient leurs pavillons. “*Dans l'éternité, il n'y a ni quand, ni avant ni après*” souligne Spinoza.

Jongler assidûment [sur des synthèses immédiates : retours arrière [*Qui suis-je ? Sosie*], volte-face de l'espace/temps [*La Belle au Bois*], trous dans la conscience [*Où suis-je ? Psyché*], discontinuités et percées [*Ne puis-je savoir ? Hermione*], détails de grandes unités [*L'unité du détail*], scènes/parcelles de scènes, crises de vécu artistique ou passionnel [*Qui dois-je être ? Rodrigue*]] se réfrène pour avant tout, **TROUVER**.

Délibérations, objections, compilations, se résolvent sans intermédiaires. Collisions, articulations, combinaisons, échanges et séquences ; contenus divisés, multipliés, soustraits, additionnés ; micro-séquences, tirades, découpages, partages et moissons de rythmes [*en accordéon, en dent-de-scie*], se manifestent en un tournemain. Le Spectateur apporte la clef. Quelques soient les présentations, déclarations, nécessités de moyens instrumentaux et opératoires [*auxilia de Spinoza*] qui permettent de relier le révélateur à son expérience, un éclairage extra/intra scénographique s'établit, le regard aux écoutes. Des temporalités distinctes s'interpénètrent. Le temps se dépasse sous cet intangible hors-distance/forme. Un acte primordial s'imisce : la pupille se saisit, s'étrécit, s'élargit. L'attention entière s'ancre. Quelques soient les rapports temporels, intemporels, le niveau social et spatial, rien ne jugule le silence - proche, lointain - perceptible. Nul ne met l'espace en cage au pays du Spectateur.

Ce travail “*irrecevable sur le fond comme sur la forme*” - réactions premières - arrive à terme avec ses graphismes. Un ultime pas reste à franchir au-delà l'expansion des jugements du monde : simplement **VOIR**. Par son regard panoramique, l'explorateur aborde le défi d'un étudiant qui vécut l'aventure gestuelle en artiste international. Sur ce point renforcé par des Diafoirus dits académiques, l'*impossible imposé* va décréter ses “*excellentes raisons*” d'arrêter l'élan initial. Là n'est pas la façon. L'énergie due aux refus aveugles se propulse alors vers d'autres horizons, moins bureaucratisés. Elle utilise le “Non” comme obstacle de valeur. [Ainsi dans le contexte lancé par Kennedy en 1960 : “Un homme sur la lune d'ici dix ans”. La première réaction des experts fut : “**Impossible**” qui contribua largement aux résultats, en approche et intention].

Une vision assumée s'affirme motif et acte politique de ce lever de rideau¹³⁸.

Sur le fond

Ce sujet ne se prétend ni classique, ni moderne ; original, à sa manière : à l'origine d'une perception *sens dessus dessous*. Il exige la fin des ratiocinations, déformations mentales, constructions idéologiques. Il se rapproche des notes non élaborées du “Visible et l'invisible” de Merleau-Ponty ; de “Éthique” [cause nécessaire et

¹³⁸ “Le réel est vision sans yeux, sans regard, sans objet, sans sujet, sans personne pour regarder. Celui qui voit et le vu sont le mystère de l'être”. Rémi Boyer. *Ibid*, p. 63. Rafael de Surtis.

indispensable]” très élaborée de Spinoza. Il puise dans le travail de pionnier de Harding ramenant la distance à *l’endroit Où* du point de départ. Différemment d’un Shankara qui utilise la pensée pour la conduire à terme, couve maintenant la perception/conception d’un avant-garde accessible au centre soudain de Soi, libre d’accomplir, appliquer, ressentir, divulguer, faire apparaître¹³⁹.

Pareillement, sous son titre “La vie est un songe” Calderon questionne trois états : la veille, le rêve, et par implication le sommeil profond [pratiqué quotidiennement mais passé sous silence. Nul ne sait, en effet, y élaborer]. Ces trois états émergent et disparaissent à tour de rôles. Ils donnent à l’Observateur facilité de passer de l’un à l’autre. Le théâtre s’en sert sur les trois moments du texte dramatique : départ/déroulement/dénouement. Ces moments libèrent le lecteur-spectateur de l’identification avant/pendant/après. Car apprivoiser l’invisible va nécessiter de multiples moyens. Aucune pénurie d’approches ici : la quenouille de la mauvaise fée [fin d’un monde connu] annonce la Belle au bois et son Prince cent ans plus tard [début d’inconnu], nécessaire opération pour la suite des événements. Le Témoin saute d’une scène à l’autre en projectionniste. Les Mille et une nuits offrent le même exemple au Sultan friand d’histoires sans fin. “Roi ou mendiant” lance le Génie. Face au couperet d’un sort inéluctable, paraît le personnage perplexe : “*Quand est-ce que je commence, où est-ce que je finis ?*” D’où son : “*Qui suis-je ?*”

Ce déploiement rappelle les taquineries adolescentes : “qui rencontre qui ? ; où ? ; ce qu’ils se disent ; ce qu’ils font ; ce qui en résulte”. Point à la ligne. Les dés se lancent à nouveau : “qui est qui ?”, etc. Départ et arrivée s’éprouvent. L’art prend place entre les deux. Écriture et réception s’exploitent au présent. La création elle-même n’est que présence [il n’en est pas d’autre]. Qui que nous soyons, où que nous soyons, l’être se conjugue. Seul compte le vécu personnel. Le reste s’avère projection. La concertation allume la chandelle dont les cinq sens se constituent l’Axe. Temporalité, intemporalité se reconnaissent chez le Créateur d’actualité. Le lien de chaque histoire n’est autre que le lieu stratégique où *JE* réside. Ce “*JE*” gobeur d’instant fait prospérer les tréteaux par, avec, au travers lui-même.

La preuve s’accorde avec appréciation : nul ne saura démontrer le goût particulier d’une pêche, ni son contraste avec celui de l’abricot. Par quel bout y arriver ? L’argument mental le plus subtil ne le peut. On goûte ou pas [les papilles neutres jamais ne se goûtent, d’où leur plein contact avec l’expérimentateur]. Les modèles ne s’avèrent sûrs qu’une fois pratiqués : ils témoignent de l’Appréciateur de saveurs variées. Simplement lus, les voilà non avenus, non expérimentés. Le choc reçu n’appartient dès lors pas à une cérébralité compilatrice, mais à une vigilance en attente qui rappelle Socrate et Diotime conversant, vus par Roger Godel¹⁴⁰.

En cette instance, le sujet n’est plus “traité” mais s’expose [de là une difficulté de refus systématique, aux niveaux de l’écriture et de la lecture]. D’innombrables

¹³⁹ “L’état de celui qui est à l’avant-garde de lui-même”. Rémi Boyer. *Ibid*, p. 74.

¹⁴⁰ Roger Godel, *Dialogues sur l’expérience libératrice*. Flammarion. 1956.

dialectiques vont nécessairement servir ce sujet : chacun suit sa façon. Les travaux de Merleau-Ponty, Pascal, Spinoza, s’y attèlent sans souffrir d’opposés. Mais où dégoter un Maître académique, aujourd’hui, qui prendra le risque d’échapper aux mots ? Sa fonction s’y oppose. “Le mot n’est jamais la chose”¹⁴¹, rude camouflet pour qui vit par le Grand Robert. L’arrivée impromptue d’Anne Ubersfeld, professeur émérite, observatrice, curieuse, sauva la mise *in extremis* [en 5 jours !], sous la protection effective de Suzy Halimi Présidente de Censier la Sorbonne.

Ce sujet [*cause de Soi*¹⁴² annoncée dès le départ] ne s’applique à aucun cumul, raisonnable ou raisonné. Seul le vide s’appartient. Les innombrables spectateurs suivront d’eux-mêmes leurs images, cycles, plaisirs, persévérance dans l’homicide, lucre, etc. Aussi, place pour l’instant [que ne le propose-t-on en éducation, plutôt que gavages d’oie et dégâts collatéraux ?] : l’eau mouille. Le feu brûle. La lumière pointe. Il se fait jour. La vie apporte son La Palice. Un spectacle s’y déroule. *Être et non être* permettent de paraître et de disparaître. “*Déblayez d’abord!*” L’abord signale un retournement intentionnel [le fond du sac de l’aspirateur à vider], face aux résistances : sept millions d’années de pains et jeux sempiternels, jusqu’aux deux mille dernières surmultipliées de similitudes. **VOIR** [SE VOIR] cependant **suffit**.

Sur la forme

Parler perceptiblement désagrège les schémas : *pratiquer* l’attention avec diligence [*faire* les exercices] ; laisser éclore. Creuser, en effet, ne s’accommode plus de justifications argumentées ni de déductions discursives. Creuser croît sur un fond d’humus présent. Le Spectateur participe. La pensée, elle, s’adresse à un va-et-vient [sous hublot de cosmonaute ou crâne de Fou] qui n’est pas le but recherché. La surprise provient du cosmonaute saisissant le spectacle à l’envers du monde extérieur : la vitre du casque renvoie paysages lunaires et ciel terrestre sous photos et films. Ces contacts et preuves d’une unique *Première Personne* se constatent par les yeux du monde. Le raisonnement, par contre, appartient à qui cogite, compare et prévient, sous son scaphandre. Ses arguments, dus aux concepts, se fractionnent en moyens binaires de *troisième personne*.

Si bien que pour le propos de cette présentation, la conscience relative du temps [la non-distance dans le temps] ; la conscience/mémoire ou perte de mémoire ; se tracent sur un arrière-fond vigilant. Le continu/discontinu se manifeste sur un “carbone-Sien”. Le texte [phrase, interjection, ellipse, borborygme] s’inscrit *illico* sur le papier. Les modes d’articulations, de rythme de vers, le hululement étiré d’une voyelle, s’enregistrent tout de suite au *présent*. Le Lecteur entre en jeu. La forme suit son cours. Le Spectateur/*espace* qui engouffre et s’engouffre d’un seul coup, Seul, oblige. Le **VOIR** suffit.

¹⁴¹ Jiddu Krishnamurti. *Au seuil du silence*, p. 88. Courrier du livre. 1970.

¹⁴² “J’entends par cause de soi ce dont l’essence enveloppe l’existence ; autrement dit, ce dont la nature ne peut être conçue sinon comme existante”. Baruch Spinoza. *Éthique*. Phrase d’entrée. Le Monde de la Philosophie. Flammarion, p. 97. 2008.

Que certains réseaux coïncident ou pas, les textes, serrés, flasques, réversibles, interchangeable, micro-séquences, longues logorrhées [“*J’oublie en le voyant ce que je viens lui dire*” : Phèdre], s’inscrivent sur cette seule portée. La trame, le fil, la maille, se tissent, se dévident, se tranchent, sur *le même métier* [d’où ce mémoire]. Une présence vrille. Le Spectateur se pose. Ci-gît une braise active, l’endroit où “ça” se passe.

Après avoir lu l’introduction, un ami me demande pourquoi les trois quarts du texte lui échappent, ce qui l’oblige à questionner. “*Que dit-il ?*” participe au travail et pousse vers un substantifique lire/découvrir/restituer. Se saisir ainsi, sur le fait, permet de débrayer de l’apparence à l’air subtil¹⁴³. Un trop plein de floraison, idées et perceptions, fut certes, dragon incontournable. Le deuxième dragon concerne les irascibilités contrées sur le chemin. Une question subsiste : ce travail est-il sujet de Maîtrise ou simplement “hors cadre” ? Comment le rapprocher d’un cadre sans le dénaturer ? Le cadre doit-il disparaître ? L’accoucheur existe cependant : *l’enseignant en personne*. Mais où déceler Celui [ou Celle] captivé par tel Sujet ? Car qui va à l’encontre de toute pensée discursive n’est finalement que pensée intrinsèque en ses interrogations. Le cœur de l’explosion de Nagasaki se prouve au cœur physique de tous ciments, briques, bunkers. Non que le raisonnement se renie [la culture s’entretient]. Il s’annihile cependant, à un certain niveau, quand *assez, c’est assez*, message du XX^e siècle : libération d’énergie ; fin du connu ; disparition de deux villes japonaises.

Il s’agit pour cette mesure [ou démesure réflexive], de changer de plan vers une réalité touche-à-tout, indispensable *sine qua non*. Le travail requiert ensuite, d’en réaliser les répercussions. Le collectif se recompose, en effet, en son système même : ramassis de pensées et archives collectées. Si la forme se trouve chamboulée, l’art s’active. Traverser la poix d’un magma obsolète, incapable de se renouveler, incite à transmettre ce qui ne peut être récupéré ni contrôlé, une créativité fulgurante. Elle émerge à la source imprévisible de ce théâtre *ad hoc* sous son aspect essentiel, l’application de **l’objectif** [du système optique] impeccable, responsable et témoin [*Vide/Plein/Sien*].

Garder l’éthique - comédies du cœur, reins et viscères, à savourer en leurs perfections singulières - s’approprie un perçu/conçu pour et par l’Appréciateur. Son rôle interpénètre jeux de pouvoir et vacuité. Une observation fine, un champ infini de recherche, une réalisation complémentaire, intègrent intérieur et extérieur de leurs présences effectives. Dès l’abord, le contenu se voit lié au principe immédiat.

¹⁴³ “Nos divertissements sont finis. Ces acteurs, j’eus soin de vous le dire, étaient tous des esprits : ils se sont dissipés dans l’air, dans l’air subtil. Tout de même que ce fantôme sans assises, les tours ennuagées, les palais somptueux, les temples solennels et ce grand globe même avec tous ceux qui l’habitent, se dissoudront, s’évanouiront tel ce spectacle incorporel sans laisser derrière eux de fixe qu’un brouillard.” William Shakespeare. *La tempête*. Acte 1V, scène 7, p. 147 (livre 12).

[Graphisme n° 6 : Neil Armstrong pose le pied sur la lune]

Le Rien du Tout

Au point de saturation, l'admis pour réel s'évanouit : chacun s'y retrouve en allant se coucher. Où vont-ils tous ? Un "J'ai bien dormi" suit. L'on sait sans tarder de *Qui* il s'agit : ce "Je" incluant départ, retour, potentiel, inconnu, intimement connu face aux scènes de la vie et de la mentalité acceptée. Ce "Je constate" ne cesse. Il se reconnaît, *primo*, par pratique et reconnaissance, *secundo* par son propos. La voie d'accès abandonne l'ancestrale pensée [occidentale, chrétienne, cartésienne, etc.], cause de dualisme. Sans mien/tien/sien, rien ne subsiste ; ce *Rien du Tout* sacre sa position. Nul n'échappe à *être* ou *pas*.

Ne voit en effet, que Celui qui se dévisage [qu'il le sache ou pas] ; d'où la nécessité formelle [*Anankè*] "d'y être" et s'y colleter scrutant. "*Being there*" assurent les anglosaxons. Le dedans/dehors devient la *condition même* de ce qui s'y trouve. L'évidence y règne. L'esprit, perçu et percevant, face à son double [Pygmalion et son objet, Amphitryon et sa doublure] s'appréhende d'un seul *tenant*. Les gens de théâtre auraient-ils besoin de hautes mathématiques pour se garantir un spectacle binaire¹⁴⁴ ? Bref : **VOIR** avant que de penser ; explorer tout fondement ; agripper l'invisible là où rien ne déroge ; s'approprier son lot. Mordre dans un fruit se confirme plus vivifiant que dans un livre de cuisine.

Une expérience simple y convie : l'observation d'un faciès [charnel, distinct, chevelu, poreux] face à l'absence de rides, couleurs et formes d'où *Je* regarde. Devant *l'autre* et ses particularités, l'indivisible perçu ici assiste. Le visage opposé, à un certain point, devient sien. Il n'en est qu'un. "*Je*" le porte. Aussi, faire confiance au regard ; constater de visu le *non facies* Qui contemple l'observé¹⁴⁵. Qui suis-je dans la perspective d'un "face à rien" inversé, dégagé de tout grumeau ? *Céans* s'offre un territoire *inoccupé* qui envahit Celui qui se dévisage. Cet impact débouche sur une trouée au centre de la société ; l'accomplissement de la culture ; *Sifr* le vide ; l'intime satisfaction de le transmettre ; la réception chez Qui le perçoit : libre arbitre où toute cause/effet se résout. Ces exemples ne sauraient mieux résumer la proposition. Distinguer l'unicité [dont parlent certains philosophes mais que peu procurent, coincés dans la dualité de leurs joutes] débute par ce *Rien perceptible* : **j'y suis**. Plus fort : je le constate.

Pour compléter ce tour d'horizon, place au choc dû à "L'homme invisible". Qui le recevra à en être renversé¹⁴⁶ ? Ne faut-il pas admettre l'immanquable forme-objet

¹⁴⁴ "Lorsqu'une particule s'ajoute à l'univers, elle est toujours accompagnée de son double antagoniste et mortel, son antiparticule." Michel Cassé. *Du vide et de la création*. Odile Jacob, p. 291. 1995 [Saisissante description d'une forme prisee de théâtre].

¹⁴⁵ "Je me regarde chaque matin dans un miroir pour me composer une figure humaine douée d'une identité dans la durée. Faute de miroirs, j'aurai les faces des bêtes changeantes de mes désirs et, certains jours où le miracle me touche, je n'aurais plus de *face*". Roger Gilbert-Lecomte. N° 1 du *Grand Jeu*. Été 1928. Avant-propos de *L'originel* N° 7. Décembre. Janvier. 1979.

¹⁴⁶ Expérience fortement vécue par l'adolescent Michel Corvin, professeur émérite, coordinateur et auteur du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Bordas 91 (plusieurs rééditions).

pour également constater son absence ? Remarquer que là-même où apparaît une consistance [l'enrobage de bandelettes], rien ne tient ? Saisir que *l'absence d'apparence* existe ; intrinsèquement *pour qui*. Plus fort encore, cette absence d'apparence devient le support de toutes apparitions, formes et bandelettes. L'évidence, une fois entrevue, chamboule le spectateur de fond en comble s'il ramène cette réalité à lui-même. La chose [présente ou absente] demeure toujours pour soi, chose éprouvée, preuve d'une existence individuelle¹⁴⁷.

Gravir [et décrire mot après mot] un prompt *voir/se voir, sentir/se sentir*, ne requiert aucune récupération, linguistique, mentale, matérielle. Pourquoi ne pas sauter sur l'occasion - le larron, le diable poussant - relever le défi pour défendre ce *Rien* en soutenance de Maîtrise ? Utiliser les possibilités offertes par une Faculté - même amiantée, criminelle donc - pour signaler l'envergure de cette proposition à chaque instant : **la place du Spectateur dans l'univers**¹⁴⁸ ? Poser sa pierre d'angle en reconnaissance du spectacle "Le Fou du Rien", avec mission accomplie.

Dit de très humaine façon, la *non-entité consciente* cachée dans la masse d'un public, sur son strapontin ou dans sa baignoire ; ce *tout un chacun* à l'endroit de Madame/Monsieur tout le monde ; l'intermittent spectateur rencontré dans l'amphithéâtre antique ou le stade du jour ; ouvrent une voie d'accès vers un art véritable, géopolitique [incluant sociologie, droit, économie, histoire, sciences politiques, actualités, relations internationales, humanitaires, stratégiques, tactiques, métaphysiques, pédagogiques, diplomatiques, artistiques, occultes, matières premières, religions, émeutes, faim] intimement exposé¹⁴⁹ : une géostratégie perceptive où gravite la Grande Mesure. Car tout Individu a droit à une existence civique [*«Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits»*. Déclaration des droits de l'homme]. Chacun a également droit à une justice [*«juste appréciation, reconnaissance et respect des droits et du mérite de chacun»* : Robert]. **Si justice et civisme manquent cruellement ici-bas**¹⁵⁰, **jeter un coup d'œil là où il faut, le lieu d'où l'on regarde, suffit. Ne pas rater son entrée.**

¹⁴⁷ "La formule « je sens donc je suis » exprime en un sens beaucoup mieux l'intimité originale du moi individuel. Cette affection que j'éprouve me révèle à moi-même. Elle n'a de réalité et de sens que pour moi seul ; j'existe là où je suis affecté". Louis Lavelle. *Intimité spirituelle*, p. 75. Aubier.

¹⁴⁸ "Le seul acte créateur que je puisse penser, c'est celui par lequel je me crée moi-même à tout instant". René Daumal. *L'évidence absurde*, p. 206. Gallimard. 1972.

¹⁴⁹ "Ces éléments sont les artifices, les supports, les opportunités, qui permettent d'éveiller l'être à sa propre nature". Rémi Boyer. *Quelques folles considérations sur l'absolu*, p. 75. Rafael de Curtis. 2006.

¹⁵⁰ Pour avoir dénoncé l'homicide volontariste de Censier la Sorbonne et publié les noms de présidents et agents hygiène/sécurité responsables pénalement et juridiquement d'un bâtiment public reconnu amianté, l'étudiant Langinieux a été condamné par les 31^e et 17^e chambres correctionnelles pour "diffamation". Il doit "réparation" à l'État criminel sur deux décisions des présidents Olivier Perrusset et Nicolas Bonnal. 93 magistrats en non-application de droit furent impliqués dans cette affaire d'empoisonnement collectif sur 16 années [dès juillet 1996]. Pis : le non-lieu du juge d'instruction Michèle Vaubaillon reste irrégulier car incomplet, signé sans les notifications requises [art. 183, 507 et 508 du C.p.p.] en 2002 : les délais courent dès lors toujours, sur 4 pourvois rejetés en cassation. Ce juge n'a tenu compte ni du travail de la Police Judiciaire, ni des dossiers médicaux de malades, ni des dénonciations du C.C.H.S., Comité Central Hygiène et Sécurité national, en 1999. Elle voulait sa promotion et l'a obtenue, macchabées à l'appui.

Soutenu à Censier la Sorbonne Nouvelle le 25 juin 1996

Sous la protection de Mademoiselle Suzy Halimi Présidente de Paris-III

Jury : Madame Anne Ubersfeld. Monsieur Pierre Frantz.

Devant un public de professeurs, personnels, étudiants, amis,
et 30 minutes du spectacle révélateur “*Le Fou du Rien*”
[Qui sommes-nous derrière nos masques ?].

De 14 à 17 heures de théâtre initial

Précisé ce 27 août 2012

Michel Langinieux

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- ARISTOTE, *Poétique*, traduction Michel Magnien. Classiques de Poche. 1994.
- BADIOU (Alain), *Rhapsodie pour le théâtre*, Le Spectateur Français. 1990.
- BECKETT (Samuel), *Quoi où*, les éditions de minuit. 1983.
- BENOÎT (Hubert), *La Doctrine suprême selon la pensée Zen*. Courrier du livre. 1995.
- BONIFACE (Pascal), *La géopolitique*. Eyrolles. 2011.
- BOYER (Rémi), *Quelques folles considérations sur l'absolu*. Rafael de Curtis. 2006.
- CASSÉ (Michel), *Du vide et de la création*. Odile Jacob. 1995.
- CLEARY (Thomas), *Le Secret de la Fleur d'Or*. Pocket. 1995.
- COPEAU (Jacques), *Les Registres du Vieux Colombier*. NRF. Gallimard. 1973 à 2000.
- CORVIN (Michel), *Lire la Comédie*. Dunod. 1994.
- DAUMAL (René), *Le Mont Analogue*. Gallimard. 1981.
- DAVID-NEEL (Alexandra), *La vue pénétrante*. Adyar. 1996.
- DAVIS (Ron), *Le Don de dyslexie*, trad. de Launay. Desclée de Brouwer. 1995.
- FRANTZ (Pierre), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. PUF. 1998.
- FULLER (Buckminster), *Synergetics*, 1948. Copyright 1997 Estate of Bucky Fuller.
- GIBRAN (Khalil), *Le Fou, ses paraboles et ses poèmes*, trad. Anis Chahine. Asfar. 1987.
- GODEL (Roger), *Essais sur l'expérience libératrice*. Gallimard. 1952.
- GUERNE (Armel) traducteur, *Le Nuage d'inconnissance*. Cahiers du Sud. 1953.
- HAPPEL (Bruno), *L'Ésotérisme des troubadours*. Guy Trédaniel. 1992.
- HARDING (Douglas), *Vivre sans tête*, trad. Van Arc. Courrier du Livre. 1978.
- HENRY (Michel), *La barbarie*. Grasset 1987. *Voir l'invisible*. Bourin-Julliard 1988.
- JOLY (Eva), *La force qui nous manque*. Les arènes. 2007.
- JOURDAIN (Stephen), *Cette vie m'aime*. Gallimard. 1962.
- JUNG (Carl), *Commentaires sur le mystère de la fleur d'or*. Albin Michel. 1979.
- KRISHNAMURTI (Jiddu), *Au seuil du silence*. Courrier du livre. 1970.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. 1993.
Le visible et l'invisible. Gallimard. 1993.
- NOVARINA (Valère), *Discours aux animaux*. P.O.L. 1988.
- PLATON, *Banquet. Phèdre. Apologie de Socrate*, trad. Luc Brisson. Flammarion. 2008.
- RHINEHART (Luke), *The book of est*. Abacus. 1976.
- ROSSET (Clément), *La Philosophie tragique*. P.U.F. Quadrige. 1960.
- RÛMI (Djalâl ad-Dîn), *Odes mystiques*. Lincksieck. 1973.
- SHRI RAMANA (Maharshi), *Be as you are*. Edit. by David Godman. Arkana. 1985.
- SIDDESWARANANDA (Swami), *L'intuition métaphysique*. Adyar BE. 1959.
- SPINOZA (Baruch), *Traité de la réforme de l'entendement. Éthique. Lettres*, trad. du texte latin de Carl Gebhardt. Le Monde de la philosophie. Flammarion. 2008.
- STEINER (George), *Réelles Présences ! Les arts du sens*, trad. de Pauw. Folio. 1994.
- UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*. Éditions sociales. 1982.
L'école du Spectateur. Éditions sociales. 1981.
- SUZUKI (Deisetz), *Le non-mental selon la pensée Zen*, trad. Rens. Cercle du livre. 1955.
Zen and Japanese culture. Princeton. N. J. 1971.
- WUSLEN (Maria-Gabriele), *La danse sacrée*, trad. Jean Brèthes. Seuil. 1974.