

Le lieudit “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 don essentiellement personnel : “*Theatron*” l’appellent les anciens Grecs, *le lieu d’où l’on regarde* [partant des gradins et de Soi-même]. L’humanité s’y retrouve. Sans sa capacité rien ne lui parvient. Ses sensations s’enracinent à l’origine de toutes les manifestations. Ce lieu sensible s’établit *sine qua non* perceptif de connaissances². Telle rencontre inversée - surréaliste - du plateau dans l’Observateur, change intégralement la donne. Autrement dit, le Récipient, sans ne jamais négliger son spectacle, s’introduit cause fondamentale de ce qui s’y produit : il débraye d’une scène en court à la *Scène en Soi*, s’exposant inmanquablement à l’endroit pile où il prend place. Rien ne lui apparaît si lui-même n’existe : le rideau s’ouvre avec, pour et en lui seul !

Pareille réalisation exige un renversement d’attention, ex abrupto, vers une présence sensorielle³ de base [opération de l’intelligence et exploration du lieu] indiquée par le mot grec *metanoïa*. 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 la réalité de sa perception et de lui donner un nom, le lieudit “**d’où l’on regarde**”. Pour faciliter la lecture, la Première Personne du Spectateur 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.

Mise en jeu

Se rencontrer décisivement ne peut avoir de 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 recherche ; l'étude pure des sens ; l'aptitude à découvrir et prouver ; l'exigence d'objectivité, de précision ; l'observation et les descriptions d'une réalisation immédiate ; émerge une perception qui s'appréhende seule. "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, ni reconnu, suffit : **pointer du doigt l'endroit d'où l'on se scrute ici soi-même, c'est y découvrir quoi ?** Quel terme faut-il lui accorder ? Qui va s'y établir ? **C'est !** Une fois cette actualité intégrée, l'immédiateté du lieu se place à l'envers toute intellection ou pis, projection. L'emplacement central se prend en main. L'accès en "J'y suis" [à examiner de très près] exige de la part du lecteur une approche contraire à ses habitudes. Il annihile toute distance [*et se rentre dans la gueule !*] en sa position d'ubiquité face à l'observé. Ce regard à la base n'est autre que le cœur de l'Observateur à l'orée de tout possible⁵.

Explorer l'attribut premier de l'existant [*soi-même*] pour l'étayer d'auteurs perspicaces, met en valeur des actes complémentaires. Ainsi, Merleau Ponty, Beckett, Novarina, Pascal, Henry⁶, se rapprochent de "trous noirs" ou "percées", propres aux connaissances perceptives⁷. Ces auteurs serviront d'appât. Le retour arrière vers sa propre assise rejoint une stabilité sensitive 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, devient priorité pour une entrée en jeu.

"Se sauter aux yeux" implique la préhension inversée de l'espace intérieur⁹. Le lecteur concerné par ce qui se présente à lui ne sera plus porté vers des schémas acceptés, mais incité à prendre au sérieux son lieu de résidence ; à établir sa localité

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.

intrinsèque [position et distance] située sous perception et entendement¹⁰. L'œuvre considérable de Douglas Harding "La hiérarchie du ciel et de la terre"¹¹, spécifie l'exploit de cette consécration de Soi-le-Spectateur compétant un rapport inverse de l'ordre ou du désordre du monde.

Les relations texte/lecteur constituent un point crucial de qualité réceptive. Ils se placent :

a/ sous l'axe du Verbe [*cernant un Spectateur 1*].

b/ sous l'axe de l'attribut [*cernant le spectateur 2*].

Ces deux domaines s'appréhendent d'un coup d'œil, de par :

Le Spectateur 1 : *Perceptif*. Insécable [hors-temps et forme]. Point de départ/d'arrivée. En contact. Sans aucun masque. Dégagé. Unique.

Le spectateur 2 : *Psychologique*. Pris en temps/formes/influences/pouvoirs et jeux du monde. Discursif. Masqué. Multiple.

Ces deux directions se détaillent profusément

1/ Du fait du Spectateur 1

Ce spectateur s'intègre au travers ses perceptions. Aucun raisonnement ne saurait saisir un espace sans limite "comme dans la coque d'une noisette"¹². Ouvert au rien comme au tout, son regard passe d'un objet l'autre. La présence du verbe être s'accorde avec la vision, *avant* toute pensée. La nature de l'objectif - le trou de l'ancienne boîte noire des photos - communique une intégrité prouvée sur chaque prise de vues 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. Les sens [en plaque réceptive] 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 le spectateur habituel refuse : un infini actif. Il complète le rôle de ce traditionnel observateur, trop subjugué. Il s'éprouve en accord total : manifesté/incréé. Sa participation mène à sa conclusion l'immense cumul de travail déjà accompli.

Car Celui qui saute du familier 180° à un 360°, introduit sa présence active aux nuées de cellules, molécules et atomes sous microscope ; aux myriades d'étoiles sous télescope. Il s'insère dans les interminables échelons de ses panoramas, en

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.

Spectateur naissant sur-le-champ, “non pris par le mouvement”¹⁴. Il s’éprouve disponible et productif, existant au milieu d’autres existants¹⁵, cependant unique. Sa perception s’approprié sujet et verbe. Son espace se démarque de calculs égotiques, traductions et opinions : “même néant, même être” [non-né/inné]. Le seuil s’appréhende en amont *ad infinitum* sans distance ni durée : Sésame interne et externe, scénique et cosmique, maître à bord.

En résumé, pour ce *Spectateur sans restriction* : Un et ensemble. Regard intact. Accès direct avant tout trait, adjectif, mesure. Une “*Première Personne*” qualitative [Je] :

- espace qui perçoit et se perçoit percevoir.
- écoute qui reçoit et se reçoit [tambour battant].
- vision intégrée à rebours.
- tous sens inclus.
- fait d’être.

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

Par le biais du théâtre, l’individu au point zéro se découvre *Spectateur 1*. Il se manifeste *géographiquement* au travers le spectateur 2, sa créature de chair et d’os.

2/ Du fait du spectateur 2

Ce spectateur s’incorpore en “troisième personne” constituée d’éléments [ou pions] jeunes, vieux, noirs, jaunes, rouges, blancs, suivant le verbe. Car pour *être* défini comme “gros, grand, mince, éduqué ou pas” ; éventuellement “baladin, étudiant, cordonnier, physicien, etc.”, encore faut-il être. Cette “part 2 du spectateur” raisonne, induit, déduit. 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/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 rencontrés dans les théâtres. Elle voit et elle est vue ; désignée par Platon en “homme, animal à deux pieds sans plume”.

Le spectateur 2 comme tout homme de théâtre, s’intéresse à la structure ainsi qu’aux 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 participe. Il affirme “quelque chose m’a touché”, ce qui présuppose *quelqu’un*. Nombre concordances résonnent en lui. Des cris, soupirs, rires, pleurs, suivis de commentaires, le talonnent. L’impact de ces réactions concerne la psyché et 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.

cerveau de ce spectateur 2 [pour exemple, l'indiscutable "*but !*" d'un foot forcené]. Cette chaîne d'actions/réactions/contre-réactions dispose de rapports humains, sub-humains, surhumains, par lesquels la vie s'exprime.

En résumé, pour ce *spectateur restreint* : Cadré. Numéroté. Tributaire. Défini comme quelqu'un ou quelque chose. Asservi sous d'innombrables principes, particularités, jauges. Une "*troisième personne*" [*lui, elle, l'autre*] qualificative :

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

Par le biais du théâtre, l'individu limité, séparé, instrumentalisé [*"moi d'abord !*"], représente le surmultiplié *spectateur 2*.

Ces deux aspects fusionnent en un Spectateur "Rien" [personne] et "quelqu'un" [la personne] : sujet et objet définis ; le masque et ce qui se trouve derrière, lieu d'où l'on regarde¹⁷. Le théâtre intégré aux sensations et perceptions se base sur une loi fondamentale : *toucher/être touché* par des limites et un non limité *Theatron*.

Il importe

1/ De parfaire une entrée en matière, avec exploration du terrain, sous des auteurs inspireurs tels Merleau Ponty, Novarina, Beckett, Spinoza, Pascal, Jourdain [poète qui sut se tomber dessus, sans le savoir]¹⁸, etc.

2/ De reconnaître comme sujet d'investigation la nature indivisible du Spectateur/découvreur : initialement sa **place unique** but de ce travail.

3/ De mettre en mouvement des échos, signes et essais scéniques, en liaison avec l'Auteur initial [ce "*Soi pour soi*"]. D'utiliser également, l'avalanche explicative comme mise en ordre/réalisation/circularité, espace pénétrant d'un *Spectateur sans préambule*, "Dieu en somme"¹⁹.

Un geste résume l'intention : débusquer *avant, pendant, après*, l'origine du OÙ d'où "*Jé*" regarde. Si les mots définissent le tremplin, le saut seul s'appartient. Accéder

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 et la scène en soi].

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.

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.

dès lors au théâtre globalement ; mettre l'infini en jeu ; proposer une connexion d'idées/réalités/choses sous *l'axe perceptif* des équivalences [ainsi le "rayon du monde" de Husserl] qui regroupe d'indispensables miroirs/écrivains.

- 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.

- Beckett se rencontre sous l'angle de "*l'encore*" qui n'arrête pas d'en redemander ou d'une "*fin de partie*" qui jamais ne cesse, répétitif chronique surplombé d'observation. Quand une situation se revendique sans espoir, le tact sensoriel s'ouvre pour *l'écoute attentive* du Récepteur agissant : l'écoute accouche !

Ces auteurs/faisceaux s'apprécient sur leurs percées. La perception directe se teste par un théâtre/outil [en présence active]. Quelle sera sa portée ? Comment va-t-elle s'exprimer ? Par le cri.

Le cri du spectateur

Un désir pousse au-delà de l'extrême limite du tremplin : sauter. Cette tentative utilise tout angle possible du "plongeur" avant de lâcher-prise et accéder à l'acte. Sémiologies et sémiotiques [l'art des signes] progressent vers ce but par de multiples facettes du dit désir. Texte et scène se mettent au service de Qui regarde. Quelques soient les aspects représentés, une réalité sensible s'engouffre : - "**Mais où donc ?**" "En dernière analyse plus rien ne reste"²¹ : un Rien "*à voir*" qui se tient et s'appartient.

Le vide se cible. Telle évidence consciente insère toutes les entrées possibles. L'unicité se dépeint nulle part/partout, singulière²². Qui peut s'empoigner ainsi ? Le *Voir* établit une vigie. *Être* communique l'informulable. Un état sensible **prioritaire** s'instaure. Le Spectateur se confère une qualité qui associe l'acte artistique à un *trou* réflexif²³ - art, espace, présence, noir sans borne - place ! "*Il appartient à la nature d'une substance d'exister*" dit Spinoza. Telle qualité fondamentale [visuelle, auditive, olfactive, tactile] contacte l'intérieur comme l'extérieur. L'impalpable Créateur s'assure et s'assume seul.

Une subtilité d'approche localise la double nature de *qui est qui* [le spectateur 1 et 2]. Elle distingue la diversité mentale de *l'Ici géographique*. L'ouverture crève la vue. Pour la clarté du propos, certaines formes seront utilisées. Quand il s'agit de celui qui écrit un texte : "l'écrivain", "l'auteur" ; de celui qui joue ce texte : "le comédien",

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 Du pur Ubersfeld, qui enseignait parfois par petites phrases lapidaires.

²² "... je suis une conscience, un être singulier qui ne réside nulle part et peut se rendre présent partout en intention", p. 47. Ibid.

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

“l’acteur”. Quant à l’Espace/homme/orchestre, il incarne les mises en scène et en valeur : du Spectateur/Auteur ; Spectateur/Acteur ; Sujet/Lecteur.

Il ne s’agit plus de difficultés rencontrées [incurie, indifférence, incidence], mais de conquête sur départ immédiat. La profusion concerne le grand bout de la lorgnette, baie expansive chez Qui ne se refuse aucune poésie, tragédie, comédie, cirque ; ni même musiques, écritures, sons, illustrations. L’humanité déguste ses talents, via l’organe du goût, par une *scène perceptive, profusément sienne* ; au service d’un champ visuel “indéterminé, difficilement descriptible”²⁴ qui sans cesse se rapproche. “*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/tragédien/danseur²⁵. Cette géométrie spatiale participe à un certain *je ne sais quoi* intégré aux sonorités, goûts, odeurs, formes, couleurs, incluant le silence au fond, palpant.

Il s’agit d’une *aventure objective* où rien n’a encore été abordé. L’entreprise [défi d’intention et d’action] tente l’audacieux. Oser se désigner *indivisible/invisible* quand le discursif perd tout sens ; ramener la pensée à un retour à l’avant d’elle-même ; semblent insurmontables. Pourtant, partant du plus proche *palpable/impalpable*, battre son briquet ; voir surgir Qui se sustente ainsi ; laisser jaillir Qui fait jaillir. Aborder chaque spectacle su, vu, non su ni vu, virtuel, élaboré ; s’apprécier pendant, avant, après, la représentation ; tomber en zéro ; s’explorer à neuf²⁶. Cette latitude brasse l’infiniment grand et petit. Elle se fait jour au lever du rideau : un point placé sur le “i” de *Pici* élucidé. D’où la reconnaissance d’une réalité *physique/non physique*, biologique, cosmologique, actualisée *intuitu personæ* par Douglas Harding en sa découverte perceptible, indispensable, 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/accessible* à portée de la main : **“Pointez-vous du doigt ! Mettez-y vos deux doigts. Transpercez-vous du regard. Que voyez-vous ici ? Constatez-le d’emblée !”** L’intention mène grand train. L’impondérable s’y retrouve en théâtre/motivation et théâtre/résultat. La lecture dépend du Lecteur ; le jeu du Spectateur/acteur. L’apport premier s’insère ouvreur de consciences. Aussi, les pratiques sociales, artistiques, sensorielles, s’exercent-elles **maintenant ici** avec la facilité de passer d’un empirique à l’autre. Face au traitement de superficie luit un “Je suis” perceptible. Tomber en Soi s’accorde un respect infini : ne plus lâcher sa cible. Cet irréversible “Je” lance son cri : *Eureka !* Le cri du Spectateur.

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.

²⁷ “Quelles visions dans le noir de lumière”, p. 83. Ibid.

I

APPROCHES EXPLICATIVES DU SPECTATEUR

Approcher la vélocité de l'Inspirateur chanté 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] ; aborder ce thème avec l'intention de rendre accessible une observation pure ; permettre à chacun de s'atteindre extraordinairement ; nécessitait une préparation explicative. Le langage *de fond* repose sur des textes joués, notamment ceux du "Fou du Rien"²⁹ et de "Sacré oiseau". Leurs indices et directives mènent à l'essentiel du propos. Le fil donné permet ainsi au lecteur d'intercepter le point zéro et tomber en son escarcelle.

La voix du public - sa qualité subjective - répond à la voix du scripteur et vice versa. Leur écho nourrit : - **"Mais qui donc ?"** Le public s'avoue généralement, peu conscient du *visage originel* [voir chapitre 2/ section 2/ sur le *visage*]. S'il ne discerne pas exactement ce qu'il veut, il le veut. Car qui le pousse à être en place, à y être ? Il ne s'agit plus ici d'idéologie ni de récupération en formules anciennes, mais de cerner un état de présence. Ce chez Soi personnel se confirme pour tous. "Nul ne peut échapper à sa nature essentielle"³⁰. Aussi le futur [tel un poisson dans l'eau], s'adresse-t-il au futur/tout de suite. Une différente lecture [le saut quantique] devient possibilité pour ce futur *maintenant* perçu. Par quel biais ? Le hors-temps.

L'écriture, conçue pour couper dans les strates cérébrales qui subrepticement envahissent, incite à sortir du moule mental, préoccupations et train-train acceptés ; à *questionner* toute représentation abstraite et rendre accessible une dimension transpersonnelle de base. En exemple, l'évocation du *pain* dont le goût familier se reconnaît facilement : personne n'aurait l'idée de savourer les quatre lettres du mot, peu appétissantes. Qui mettrait la dent sur un signe graphique ? Aussi est-il conseillé, pendant cette *préparation explicative* d'un défi primordial - la découverte sensorielle - de rigoureusement prendre sa subjectivité de plein fouet, "en contact avec l'être, ses reliefs, ses modulations"³¹ ; d'apprécier un effet *jamais vu* Qui se dévisage ; de "devenir sans visage"³².

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 : *la description*

Prendre conscience de sa propre valeur révèle une perception active. Ce thème donne matière à développer existence et essence avec les moyens scéniques de les représenter. Si bien que le textuel et ses éléments charnières ; le scénique et ses codes culturels [règles préétablies pour la communication] ; le point de vue du public dans sa réception du “sans forme” ; s’établissent en un *point de départ de l’ensemble à décrire*, avant/pendant/après toute représentation.

“Vivre sans tête” établit cet événement : *exit* le concept crânien, fruit d’une distance à laquelle il est difficile d’échapper [de plus, les autres en portent !]. “*Mais juste ici sous ma casquette, que vois-je ?*” s’interroge le personnage. Sa disponibilité s’ébroue, sans objet aucun, charnu ou chevelu. Double coup de théâtre : *exit* la distance ! Un fil invisible lie, à ce point, le voyant à son étendue visuelle. Si l’artiste sème, la transparence subsiste, incontournable : si bien que, savourer son intimité ; tendre vers le “Où” qui ressent, pense et propulse ; laisser l’objectif [d’un appareil de photo] prendre sa place entière dans l’univers observable³³ ; priser des paroles incisives sur une réalisation imminente de zéro ; accueillir l’instant ; participer à la récolte générale.

Écrire pour le théâtre ne requiert plus dès lors, d’œuvrer pour une édition, diffusion, ou pratique idéologique ; mais de rendre hommage à Celui qui signale une porte ouverte. “*Déblayez !*” dit l’autre. Ce geste ne demande pas nécessairement un entendement [à chacun le sien], mais une réponse explicite à “Qui est l’homme”, synthétisant *Qui* le fait poindre et d’*Où* il bondit. Les Dieux dont il discourt, anciens ou actuels [“*Bouffe, baise, bobonne, bla-bla, babouches, bagnole*” siffle un merle gouaillieur], s’avèrent être ses projections. L’on change de Dieu comme de langes. Il s’agit de Soi pourtant. Poindre dès l’abord vers l’imprévisible, et plus ne sera besoin d’inventorier des signes. Le cadre du Percevant [*Actantiel*] incorpore le spectacle de l’adjuvant au destinataire, de l’opposant au destinataire, en résonance avec le sujet.

Ainsi le Fou de “Lear” adore son maître tout en lui étant séparé. Lui-même joue à “Lear”. Libre de toute caricature, il se taille la sienne sans façons³⁴. Les procédures utilisées sur scène ainsi que le processus d’éveil du spectateur, présentent une facilité qui tombe sous le sens : surgir. D’où la valeur de ce renversement pour inclure *homo ludens*³⁵. Voir importe ! Certaines parcelles de dialogues explicites procurent des modèles et correspondances pratiquées journallement. Les citations d’écrivains connus feront écho, en germes de réalisation. Elles rivent l’attention du lecteur qui expertise d’autres sons de cloche. *Tiens ! Tout de suite*, piaille l’Oiseau !

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.

L'Hirondelle "Fille de l'air". *Sans tête : quelles que soient les phases qui passent et repassent. 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 si normal de perpétrer. La roue est lancée. La pensée prime. Le mouvement extérieur aussi, actif sans être remarqué. Mais la lucidité ne peut être altérée. Pas de déchirure. Se détourner d'elle ou y revenir ne l'affecte pas. Elle existe à l'infini, présente qu'on le veuille ou pas. Cela sauve. Sauve qui veut !*

"Sans subjectivité ni Ego", rivé à Rien, l'Explorateur s'écoute. Soit : "PAN. PING-PONG". Ou "PIS-QUE-PENDRE". Il oublie images, préférences, l'héritage de mémoires préétablies. L'habitant disparaît³⁶. L'être prime. La singularité d'un retour de la pensée sur elle-même, avive une reconnaissance immédiate. Ici, la réalité sous-jacente sous-tendant les phénomènes, exige l'œil du Prince³⁷. Les jeux d'humour et d'amour entre l'humain et l'être sortent d'un *endroit/surprise* et se dégagent de rets organisés [fin, dès lors, 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 divers moyens s'interceptent à un *moment pile*. Le perceptible de par son ouïe s'allie à tout ce qui a été dit, fait, cru, poursuivi, propagé, y prenant corps. Il inclut le futur de ce qui de plein pied existe, abrupt. Et il largue.

Rien à prouver, admettre ou adopter : raison pour laquelle observation et écoute participent à l'adéquation première. La disponibilité passe d'un sujet l'autre sans crier gare ["*C'est qui ? C'est quoi ? Quoi encore ?*" demande l'enfant], sur les moments de crises ou de fou-rires d'une représentation. Le public s'en repaît : priorité au Spectateur. L'entracte de la pièce - pause qui repose [aux passages, visages, regards, ressemblant à un état second, de rêve ou de veille] - produit une *même qualité présente*. Toute rupture mène au Témoin.

L'instantané du Sujet perçu accède à ses ressources cachées. Il permet au spectateur amoindri de s'apprécier. Car darder l'attention vers la subjectivité engage le discernement à accomplir ce qu'il n'a jamais su faire, penser ni sentir : sa propre rencontre. Le spectateur s'imagine à mille lieues de cette résolution, l'arrachage sans douleur d'une apparence. Dans la rue ou chez soi, par le biais du voyage ou 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 pas suffit : “*Et paf!*” assène Stephen Jourdain³⁸. Guillaume de Poitiers au XII^e siècle 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 réceptifs en 1979 sur le parvis de Beaubourg : une “trouée” accapare Qui sonde et se sonde, pour s’accoster en plein air. VLAN ! Les astrophysiciens y accèdent par les mathématiques. Plus rapide que tout commentaire, l’évidence s’approprie sa résidence. Elle ne s’accorde plus le choix de décision [elle est ou pas].

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

Suivant certaines consignes de base [accord, véracité, intégrité], cette capacité se manifeste naturellement. Elle pulvérise les préceptes incrustés. L’envoi - point de départ non linéaire - se révèle d’un seul *coup* possible. L’être passe d’une pensée à l’observation, libre va-et-vient d’une acuité de base. Dialogues et communications en résultent, sous-jacents points de touche. S’y appliquer reste fondamental.

2/ La réflexion : *le travail*

La réflexion se constate un double tranchant : le “retour arrière” justifie sa provenance. Le raisonnement, lui, éloigne du lieu de départ. Un clin d’œil s’avère nécessaire pour jouer des deux. Cette dichotomie se transcende par possibilité d’inclure intérieur et extérieur. D’eux-mêmes les opposés disparaissent en ce retour à *l’orée de Soi*. La séparation [fonction de la pensée] se révèle union sous un regard baignant en son origine. Du coup, les pour/contre, avec/sans, loin/proche, comique/tragique, se voient transcendés par une *proximité pragmatique*. D’elle-même la pensée se renverse en vue d’examiner. La réflexion ne se réfère plus à une

³⁸ Cliquer le nom de l’auteur sur Google, pour voir les vidéos de ce poète/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.

opinion, mais percute un vif imagé. Comment la transmettre ? Pratiquement, croasse Maître Corbeau :

Le Corbeau : “Groucho” (À part) : *Est-ce que j’y crois ? Croa ! 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. Qui croit ? Ce chantier, nous ne le sommes pas. Nous le nettoisons car 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 ? Je ne suis ni la constipation psycho-physique, ni l’infâme machinerie. Passerais-je des mois sur ma branche, je ne la suis pas. Des saisons à l’hosto, je ne remorque ni ma bedaine ni le gésier de mes croyances. Ce plumule emplumé ergote à cors et cris. Croa. 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. Coup de bec ! Pour disparaître, je n’ai besoin de rien. “Huppe !” Libre du tout au tout.*

L’application enrichit la démarche. Une recherche éclairée favorise le climat [par intégration de modalités et manières de communiquer]. À sa façon, l’art renvoie à deux mondes, scientifique et religieux : support nécessaire pour propager le “hors norme” d’un participant, en manque de termes spécialisés ou d’entendement technique. L’art pré-ordonne certaines formules pour ne pas fixer de réponses types et laisser le sens s’éprouver⁴¹. Qui examine la pensée à sa source reflète une validité de base. Le théâtre l’accomplit, d’autant que le révélateur de *l’Actant* [comédien, exécutant, narrateur, fabricant et créateur de spectacle] prend forme et exit à l’endroit précisément indiqué, *ici*.

Les règles du jeu, le jeu *per se*, la fin du manifesté [les vies incarnées], se regroupent sur ce point d’optique inversé. À nouveau, les habituels opposés : mâles/femelles ; suiveurs/suivis, binaires/ternaires, possédés/possédants, puissants/faibles, abstraits et concrets dans la panoplie des 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 et 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 morts ; se résolvent *géographiquement ici*, si le passage s’accomplit par le percevable, le perçu et Celui qui perçoit. D’où la réflexion. Le manuel automobile, lui-même, prévient : “Débrayez au point zéro. Changez de vitesse !”

Sans la rigueur d’une vision intègre, le mode conceptuel ternit toute perception sous ses poussées directives et autres influences [approuvées ou réprouvées

⁴¹ Cette phrase de Maurice Merleau-Ponty est l’exemple même de ce que n’est pas la “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.

d'abondantes façons]. Quelques exemples serviront ce propos. Ils concernent 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, l’entité physique. Le personnage ne va pas plus loin que son cri/conviction de souffrance intense.

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*, celui 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/acteur en son 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, au moment juste, de comment et d’où l’on regarde ; de Qui regarde.

À force de gratter et frapper autour d’une seule question avec un acharnement dû aux crises [la rage soulevant une détermination propice], des outils se forgent par approches explicatives : du finaud, de l’organique ; des muscles perceptifs ; des jalons sur des modes entre autres mondes ; des tentatives et possibilités. *Une personne* surgit sur la scène de sa vie, tissée d’adjectifs, sous-tendue de verbe ; un être de chair pétri de sept millions d’années⁴⁷, ce “trou du cul” d’homme prêt à jouer, battre, payer, tuer ou se laisser tuer sur le plateau ou les stades de son globe. Sacré public qui vise son antre pour, scientifiquement, disparaître à lui-même !⁴⁸

Dès lors, l’Auteur/Spectateur n’a plus à se prouver, désinfecté des motifs qui font courir les foules. Sa limpidité dégage une partie réactivée du cerveau atavique. Sa

⁴² “*Théâtre Ouvert*.” Publication 1994.

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. Métaoïa, 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.

clarté s'évalue avec l'événement [aussi bien hors], tel l'espace d'une pièce en contact avec ses disparités : *avec, et sans en faire partie*. Sa luminosité affine l'écoute du silence où baignent les sons. Ne jamais confondre un plan avec l'autre prime, même si certains termes s'énoncent semblables [s'adressant à d'autres registres, ils se manifestent au même endroit]. Le discernement se rapporte au siège de l'Auteur "qui accroit, qui fonde"⁴⁹. Un texte peut se lire 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 s'en servir. Les multiples didascalies du texte, le nombre, la nature, la fonction des représentations diverses, mènent à l'unicité : *cause, motif et raison* de l'Observateur qui les anime. Le jeu scénique se déclare miroir non seulement d'indications textuelles [projetées par une ou plusieurs "troisièmes personnes"], mais de la Première Personne. 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 sont grammaire et façons d'agencer mots et corps ; chaque lieu apporte son style, pour baigner et être analysé 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 Percevant.

Aucun raisonnement ni pensée ne peuvent s'approcher ni subsister au niveau d'une sensation en cours : 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], cette réflexion active permet de s'engouffrer dans le champ de l'œil *unique*. Par quel truchement ? La communication. Le théâtre, dès lors, devient agent transmetteur.

3/ La communication : *le don*

Ce chapitre aborde niveaux et moyens d'une transmission. La communication par ses silences, lumières et sons, se doit d'être naturelle, couler de source [voir le chapitre 2/ section 3/ : Théâtre et lumière]. Elle pose le problème de l'écriture à adopter :

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.

poétique, didactique, psychologique, télégraphique, auditive, tactile, ou autre. Comment faire part au lecteur d'une entreprise qui le concerne, lui évitant les processus mentaux et médiatiques ? Une langue simple traduira le toucher d'une présence sensorielle. La trace à suivre permet à chacun de s'atteindre :

- 1/ par rappel à l'observation immédiate [pour l'obtention des résultats].
- 2/ par l'action d'esquisses particulières : illustrations gestuelles, verbales, musicales [caractéristiques de transmission].
- 3/ par la marche à suivre [en vue de progression effective].

Le rôle du comédien, codé par sa fonction, annonce une intention énergétique liée au texte. Le rôle du Spectateur épouse le texte avant tout imprévisible [même si prévu]. Diversifié par le jaillissement des personnages, l'Observateur neutre adopte les tournures de caractères possibles des plus éclectiques aux plus sophistiqués, burlesques, pathétiques⁵¹. Une fois l'objet appréhendé [le correspondant révélé], une relation intime prend place entre objet et sujet. Ainsi le Colibri s'adresse à ce que vit le Spectateur/Acteur.

Le Colibri "Sifilet" : *Je suis Qui fait apparaître 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 où je suis, l'avant, avant. Ce Colibri colérique au plumage époustoufflé 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 être ? Et ce qui a été conté par les parents, les amis, les ennemis, les éducateurs, les sociétés et les siècles, des mots, des mots, des rots vides du sens réel des choses.*

Comment communiquer silence et invisibilité ? Par le personnage : si le Colibri vibre, le Cormoran sculpte. Le Fou fustige. Le Génie décide. Le Creuset de l'expérience offre toutes possibilités d'associations. Le comédien génère un paysage émetteur /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 suit-elle pas pour être comprise ? Sa proie court de plus belle". Communiquer utilise le tac au tac sans coup férir, avec 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. Par liaisons. Téléphoner à un problème [La voix humaine !⁵²] : "Tu es là ? Tu es sûr ?" Pour qui le problème ? Celui qui l'oublie se révèle 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 une pilule distrayante pour réaliser l'instant. Pendant que l'esprit s'entretient de litotes et dérisions, la fulgurance saisit sa chance. La forme théâtrale, enchanteresse, fixe

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.

l'intérêt, dévisage le cadre par lequel souffle le message. Le poteau indicateur se place hors portée. Le cadre vide se signale fil conducteur. Il soutient l'attention.

Si la pensée rationnelle s'y perd, le regard, lui, regarde ! Aussi l'intention de se coller *avec* ce qui arrive quoi que ce soit, entre-t-elle en lice. L'apport *Acteur-Spectateur* émerge : voir qui voit et qui parle ; voir qu'il n'y a rien à voir à l'endroit qui parle⁵³ ; s'apprécier sans éraflure. Cette entrée en sujet s'adresse au théâtre du 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 spontanés, permettent au public de "souffler", en poursuivant l'accès vers un immanquable "Touché !" Le chat d'Alice y trouve son sourire. Cet accès s'oriente assidûment vers un ici sensoriel empli de signes, jeux, silences.

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 se crée insaisissable, transmetteur d'immédiateté. Revenir au *centre* de sa perception [gare personnelle de triage, de gestion, plaque tournante où accèdent les sensations] est preuve certaine des écrits-témoignages qui en jaillissent, du geste pointeur qui en découle. L'existence entre en jeu sur scène, la scène de l'existence immédiate.

"*Il n'y a plus personne*" s'écrie Polichinelle, "*pourquoi diable ce spectacle ?*" Qu'a-t-il à dévoiler ? Une trappe s'ouvre. "*Pour qui ?*" L'Acteur s'exprime et invite à sauter : par quels creux, quelles bosses ? Qui ponctue, dépeint, précise, cisèle, amuse ? Qui s'écoute pour adopter toutes les attitudes ? Dans quel but ? Permettre à chacun de s'atteindre. Plus question de psychologie, mais d'empoignade directe des sens ; éviter le référentiel pour un passage subtil d'un objet l'autre. Rien ne contredit le vide disponible. Il se permet tours et lapalissades⁵⁴. Il ne s'en prive pas : seigneur, vassal, ou vice versa, les gammes surgissent de sa palette pour pointer du doigt ce qui n'est plus chose interdite, le dedans/dehors. Les éventails se révèlent ici. Le Spectateur s'ausculte seul.

Cette participation se délecte d'une infinité de possibilités. Comment y jouait-on sous Lucy ? Avec les "pour et contre", les "gendarmes et voleurs", les "cow-boys et indiens", les "émeus et leurs coursiers" [le rapport animal-humain, humain-humain, humain-divin] ? Les enfants pris : "Au loup !" "*Le loup !*" crie le tout petit.

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.

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 une portée d’interminable ?

“*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 Celui qui s’octroie une curiosité consciente. Les deux faces de Janus s’y dévoilent [entrée et sortie] ; tout comme les exigences chez Celui qui réalise l’unicité sous ses facettes. Cette transmission/nécessité première, s’établit par :

a/ Une observation libre de divergence et références culturelles. Elle ignore lieux communs et amalgames non examinés. L’univers se soucie peu des millions d’années de l’aventure humaine ; les étoiles se rient de Lucy. Son descendant lardé de plaisirs et brutalités, s’il ne saisit pas sa liberté au vol, s’écrase. Les personnages, eux-mêmes, se dessinent dans chaque référent. Un regard *pur* entre en action pour une saine mesure de découverte. L’observation se révèle instrument privilégié d’enquêtes en surprises. Le constat perçu devient la base intègre qui s’apparaît⁵⁵. Intention et limpidité s’annoncent rênes de l’équipage. L’événement réveille : l’annonce d’un troubadour, de *Celui* qui ose prendre les risques d’une vie sans sécurité [que ce soit à New York ou un désert ; dans des lieux publics et privés, rue, jardin, crypte, péniche, palace, centre, grange, chapelle, ferme, parvis, prison, Fac, chalet, loge, hôtel, monastère, église, galerie, verrière, cave, ruine, home, école ; chez l’habitant en Angleterre, Belgique, Italie, Suisse, Hollande, Écosse, Amérique du Nord, Canada, France] ; celui dont la représentation met le participant en scène. Le Témoin utilise chaque instant pour déceler sa nature. L’instance ciselle.

b/ Une action diversifiée. Elle perce l’étope d’idées, opinions, notions, précédemment admises. Ellipse, poésie, coupure, tout devient opportun pour inciser de l’incrusté. Les changements de rythmes, explorés par les écrivains contemporains, préparent le terrain⁵⁶. Surprendre, désinfecter, labourer, accentuent la réception d’un sujet salubre : les 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, le spectacle s’arrête. Peut-il y avoir événement sans échange ? L’intervention inventive appartient de droit aux enfants, princes de l’apport immédiat, et aux artistes qui les suivent.

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.

c/ Des consignes précises [sans gestion ni spécialisation] s'appliquent en vue du but. Aussi l'interprète multiplie-t-il avis, enseignements, instructions. Les indications permettent une réalisation concrète. L'être reste libre, l'humain pris. L'être humain atteste un bien étrange phénomène ! "N'étant qu'humain, me voici cuit" assure un personnage : "voter, tuer, perpétuer". En membre du club, il influence ce qu'il poursuit [et vice versa]. Aussi diverses directives pointent-elles vers une entrée/sortie soudaine. Recevoir, transmettre, incitent à une *prise-de-vidé* propagée par l'Acteur/Auteur. Ces consignes lardées dans l'écriture ne s'imposent pas de lourdeurs phraséologiques ; ni de codes [admis ou réfutés], préceptes, idéologies, qui sous-tendent les processus d'écrits ou de représentations. Le travail sémiologique, analytique, idéologique, débouche sur une participation consentie⁵⁹.

Que le but soit atteint gestuellement, musicalement, graphiquement, textuellement, esthétiquement, dépendra de *Qui* tisse la trame. Dieu garde son droit d'entrée pour le spectacle/espace. L'ordre complète le tableau qui tombe en place. Saupoudrées de farce et piments, de commedia dell'arte virulente, les consignes permettent au Spectateur-Participant de joindre rires et cris dans l'esprit du Lecteur/Spectateur⁶⁰. Tout mène à Celui qui éprouve, crève, espère. Une écriture génératrice, un spectacle révélateur, titillent la participation active d'une perception qui se joue des difficultés psychologiques. Des numéros de voltige en découlent. Cette communication revient aux enfants lorsqu'ils lisent des contes où l'imagination entre en lice : un départ personnel scénique. La préparation se base sur les rapports immédiats [interprète/public par annonces et interjections] ; également sur la valeur d'une entreprise clownesque avant l'éclosion. En 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 me 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. Péle-mêle les confitures de prunes. J'ramasse.
- *N'en jetez plus, ma cour est pleine !*
- *Oui, c'est pas pour des prunes. Vous êtes au courant maintenant !*

Le choc de pruneaux ou pavés envoyés, entrelacés de passages poétiques, vise une entrée en matière. La communication s'accorde consigne et tremplin. L'écoute et l'énoncé avivent le résultat. Le saut, démonstration personnelle, change la donne.

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.

Aucune pénurie dans les approches et réceptions gérées par voies d'échanges qui entrouvrent une découverte d'être réel ou projeté⁶¹. Pour quelle raison ?

4/ Le but et l'enjeu : *la perception*

“*Au service de qui ?*” attise l'intérêt [le suspense]. Diverses structures [interprétation, présentation, mise en scène, écoute] servent le sujet avec facilité. Dessus et dessous s'y équilibrent. Le champ d'expérience s'avoue champ référentiel. Différents espaces l'interpénètrent. L'espace théâtral reflète l'espace personnel qui inonde un sans limite perçu chez soi⁶².

Deux avenues s'ouvrent : l'une sur la construction de l'objet ; l'autre, sur le champ d'observation. À la source des deux, l'Auteur/Spectateur s'étreint. L'énoncé sort du vide et y retourne. La vie procure l'impact, cri lancé reçu. D'où sort-il ? Sujet et objet en pareille instance se rejoignent. Le contexte d'une préparation ou d'un don scénique, vise le même but : *pro domo*. Le Gobeur d'instant s'empare du manuel d'élaboration jusqu'à l'envoi des personnages : eux-mêmes participent aux tenants et aboutissants. Le mode impératif le permet. Si le manuel commande forme et impact d'un espace défini, les ingrédients s'y précipitent. Au service de qui, ou de quoi, s'établit l'échafaudage ? La parole s'habite. Les tours d'illusion mènent au même *l'endroit*. Ils percutent la vision du Créateur d'espace. L'impératif garde valeur d'éveil. Qui le réalise ? La représentation s'imprime sur quelle “plaque photographique” ? Le corps en mouvement fait-il partie du plateau nu ? Déceler, propager, transformer, amplifient la priorité d'un geste qui ramène ici. En priorité :

A/ Casser l'habitude [*forme d'art*] : “Où ?” apporte une piste personnelle. Le Spectateur y récolte l'entière de son spectacle. Tout s'y trouve amassé. Son principe génère le verbe. L'intention le sert. Cette forme de théâtre se manifeste moyen et poésie libératrice. La voie artistique creuse à sa guise. Une initiation graphique, gestuelle, émotionnelle, de *l'espace/Soi*, déloge les circonvolutions dogmatiques ou psychologiques⁶³. Le ferment théâtral dégage sa dynamite. Shakespeare pousse ses éclairages 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 lui, dérange : “*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'intercepte dans l'instant. Le début,

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

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.

la fin, l'exposition, comme la simple phrase, nécessitent un sujet, un verbe, un complément. Cela fonctionne ainsi dans un système où les codes acceptés le sont pleinement. Les subdivisions linguistiques, phénoménologiques, psychiques [signes, indices, récits, suspenses, séquences, circonstances], l'examen ultérieur et postérieur, apparaissent à une Présence active. Même le présent se voit révolu : "L'étranger" de Camus se constate passé en son vécu. L'ancrage du regard dès son 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 ici, l'endroit où vous résidez, totalement invisible, l'œil, votre œil ! Remarquez ce hibou qui joue et mouline, bipède singulier, défini par son plumage (il danse) - "Où ?" - "Où ?" - sur un arrière-fond. Appréciez la place où vous résidez sans pelage, plage, ni fin fond. Comment vous trouvez-vous ? D'où vous détachez-vous ? Mais d'où ? Ce lieu à partir duquel vous regardez ne doit-il pas être vide pour que le vu soit vu ? L'endroit où vous résidez : - "Où ?" - "Où ?" - n'est-il pas une fenêtre ouverte sur cet Hibou ? N'êtes-vous pas seul véritable "vous" ?*

B/ Partager [l'art de transmettre] : Incluant le potentiel chez chacun. Dès que le personnage entre, l'essentiel sous-jacent en silence, l'auditeur, assiste ⁶⁵. Si "l'Arlequin" s'écrie : "Illuminé" après avoir pointé vers l'*Absence* de chacun, les trois-quarts du public entendront "éliminé" avec raison : il n'y a personne ! Pour atteindre cet objectif, certaines approches doivent être considérées :

1/ Préparer le participant à cette réalisation, lui demandant une capacité réflexive loin de cogitations et projections habituelles ; partant, le laisser s'ouvrir à sa guise.

2/ Étayer *Qui voit déjà* ; renforcer sa perception par 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. Ils se posent pour annoter l'ineffable. L'écran sur lequel se projettent les images, émerge intact. Le verbe taille sa brèche au travers 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 la liberté de sauter de l'un à l'autre.

Telle qualité exerce une écriture impromptue sur vacance imprévisible. Traduite en verbes et adjectifs utilisant le neutre, 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

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. Revue L'Originel. "Le grand jeu", p. 35.

quarks bombardent un vide intact aux *vertus relationnelles*⁶⁶. Dessus et dessous s'y équilibrent. La scène reste l'axe focal de rencontre pour permettre à chacun de s'apprécier. Le regard ne cesse de s'exercer. Changements de style, de rythme, d'humeur [arrêt et reprise], tirent leurs aiguilles. Interjection, infinitif, impératif, se propagent comme les recettes. Une parole déguisée en cigale ou fourmi, "se mettra en place de l'autre" pour le coup de pouce nécessaire. Cette impulsion disponible envisage sa prise de réalité par le biais théâtral.

L'espace manifesté par le comédien ou par l'auteur ; les rapports entre gestes divers et échanges physiques [avant même d'être connus ou analysés] ; la loge où se prépare l'interprète ; le seuil antique [en rideau de fond] ; se perçoivent sous un unique champ référentiel. L'espace tend vers une dimension toute proche. Il poursuit l'opération d'une l'intelligence qui répond aux mots et rythmes qui s'y rapportent. Qui donc embrasse des milliards de galaxies en sa plage de silence [le cosmos pris au sens littéral ou métaphorique] ? Qui ressent aussi facilement sa nature intérieure ? Son nom propre - *ce son perçu* - sort-il du même silence ? La perception directe donne la clef du néant opérant⁶⁷.

C/ Transformer [*l'art lui-même*] : Où déceler le point de départ scénique qui ne soit pas seulement artistico/socio/historique, mais simple *spatialisation* ? Cette question pulvérise des années d'habitudes. Dès qu'il y a attroupement, village, place, parvis, tribu, foire, marché, à un moment donné 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. Il y baigne. Un saut dans le futur non affecté par *le signe, le mot, le concept, la chose*, apporte ce même constat : "J'y suis". L'immatériel fait parti du perceptible. Pour quelles raisons rire, se trouver à neuf ? L'acte vers lequel "Je" tends échappe aux notions psychologiques.

Le cœur des émotions s'installe chez Qui les voit paraître. Si le Récipient les presse jusqu'au bout, il explorera les limites extrêmes de son ressenti. Il ne peut que Seul se goûter pleinement de par sa conscience⁶⁸. Le comédien doit avoir assez de disponibilité pour ne pas intervenir en ces *instants* et laisser faire. La danse du tout, du rien, la danse sacrée, les jeux de la vie, de la scène, se dépeignent pour se mieux

⁶⁶ 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.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ 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.

découvrir. Qui s'aventure ainsi pour se rejoindre dans un éclat insaisissable, assené ?⁶⁹

Le vide gagne, prend, largue. L'espace ne décide pas. L'art de vivre propage cette disponibilité au centre du monde. Sa proposition n'appartient plus à une modalité physique. Espace théâtral et représentation du monde exposent leur facilité de passer d'un royaume à l'autre. Le voyage s'annihile et se rétablit sans transition. L'opposition binaire se manifeste sous ce même contexte de totalité pré-ordonnée⁷⁰. Dichotomies, multiplicités, fractions à l'infini, s'arrêtent ou reprennent *ici*. Les symboles haut/bas, terre/ciel/enfer [l'élévation spirituelle, sociale, sens et espaces en oppositions] s'ordonnent sous ce seul éclairage. Le hors scène textuel ou imaginé en fait partie. De plus, les vues géométriques construites à partir du participant [modèles et perspectives à l'italienne, classiques, antiques, en rond, 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 [comme la réalité scénique autonome] se résolvent *ici*. Renverser l'axe suffit : la capacité d'immédiateté.

Même l'espace construit par la gestuelle ou la voix se tient dans l'espace du perçu. Qui intègre la voix d'un tragédien antique ? Qui s'entend la sourdre ? L'espace scénique et celui du public s'y confinent. Si le public tient fils et rapports entre comédiens et le gouffre d'une salle, le Spectateur, lui, inclut l'ensemble, le public compris. Le dernier atout constitutif de l'espace théâtral n'est donc plus "la scène et la salle", mais le présent tout entier percevant sa plénitude⁷¹.

Voici qui termine cette première *partie explicative*, en vue d'éclaircir et établir une réponse théâtrale personnelle à l'impensable/l'indispensable Spectateur, avant de poursuivre l'expérience tout de suite : place !

⁶⁹ 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.

⁷⁰ "La pré-possession d'une totalité qui est là avant qu'on sache comment et pourquoi." Page 65. Ibid.

⁷¹ "La plénitude même du présent se révèle à l'examen comme une seconde puissance de notre vide constitutif." Page 80. Ibid.

II

APPROCHES EXPLORATRICES DU SPECTATEUR

Gradations du connu à l'inconnu

Pour mener qui le désire à son *essence de verre*⁷² des consignes y prédisposent le spectateur. La carte apportée autorise l'exploration : se déceler ; tâter le terrain. Cette carte révèle nombres distinctions sur mots et usages, ombres et lumières d'une écriture qui talonne les crises. Le travail de multiples écrivains, leurs recherches fouillées, percutent un "qui est l'homme?" [Espèce animale ; mammifère primate ; psyché, temps, espace, phénomènes et schémas ; connu, inconnu, existence ; homme grenouille, orchestre, robot, sandwich ; troisième personne, Première Personne].

Survoler simplement quelques œuvres d'auteurs dramatiques modernes impressionne [sachant gré des considérables essais et travaux qui propagent les incursions depuis un siècle de recherche théâtrale]⁷³. Ces écrivains sillonnent les terreaux du su et non su. Ils détaillent force trésors enfouis. Ils effleurent un domaine que nul ne soupçonne, ni même la réalité de ne pas le connaître⁷⁴. Ils chargent, creusent, défrichent, concernent.

Le monde du connu utilisé [avec perspicacité] concocte des cheminements pour qui cible l'intériorité. La dramaturgie présente une richesse imprimée et jouée depuis plus de 100 ans [Copeau : "*Le nouveau théâtre*", 1897]. Si cet acquis ne s'adresse pas directement au sujet "Je" [dans, par, avec et pour], il se doit d'être considéré. Les techniques de l'écriture actuelle dépeignent un double aspect, mental et perceptif, exposant les deux : instinct et raison⁷⁵ à l'endroit et l'envers d'informations vitales. Le spectateur y trouve un renversement de fond en comble ; un assainissement qui jamais n'eut lieu auparavant ; lorsque tout change quand *rien* ne change ; là où tout ressort transformé, et conscient.

De tout temps il y eut des artistes, musiciens, peintres, sculpteurs, écrivains, philosophes, chercheurs, explorateurs, pionniers, qui proposent leurs tentatives et engagements. Ils développent les possibilités d'inclure l'humain, le cosmique, la planète, le "*rien dans l'air* localisé précisément dans l'œil du poète qui lui accorde un

⁷² "William Shakespeare. *Mesure pour mesure* [sur la note 44].

⁷³ 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.

⁷⁴ "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.

⁷⁵ "Instinct et raison, marques de deux natures". Pascal. *Pensées*, p. 457. Hatier. 1938.

nom”⁷⁶. L’examen du spectacle de base [sur des tréteaux de trois mètres sur cinq avec leurs obstacles, informations, relations, rythmes] se révèle levain : présenter sur des planches ce qui existe déjà en expression nouvelle⁷⁷. Ce travail “impossible” sur lequel se collettent scripteurs et lecteurs, chevauche le texte adressé au récipient. Les temps le réclament : “*Une idée dont c’est l’heure*” annonce Hugo. Toutes sortes de possibilités d’investigation percent. Qui s’y trouve impliqué ? De Qui s’agit-il ? Pourquoi ce besoin de représentation ?

D’innombrables histoires pénètrent esprits, cœurs et attentes, avec leurs cortèges de conteurs, narrateurs, dialoguistes. Le monde en raffole. Elles témoignent de talents pour capter l’attention et atteindre les buts souhaités. Désirant une compréhension pragmatique, l’enjeu s’aligne entre l’observateur et l’observé, jonction où les deux parviennent au Un. Qui sera assez fou de réalité pour entreprendre l’instantanéité d’un départ Sien ? Qui poursuivra l’art théâtral pour s’expérimenter au-delà des distorsions de personnalité ? Pour baigner en une réception où autonomie et maîtrise [également mouvement] soulignent l’absence de dictat ? Quel est le Spectateur qui, au beau milieu d’un spectacle, y puise l’affect de se pénétrer ? Cet effet tombe-t-il comme la foudre ? Accorder au lecteur la facilité de se développer sur sa perception personnelle [le potentiel humain s’y décèle], révèle Qui habite ses recoins intimes, viscères, cœur, cerveau [en réverbéré si nécessaire].

Miroir non affecté par nuances et miasmes, osant s’atteindre ainsi, le Témoin quotidien recouvre un moyen de s’apprécier : il abandonne les opinions. Un rideau s’ouvre sur un point tout azimut en foulée active. Où placer les écrivains dans leurs expéditions ? Leurs concours sondent, dénoncent, éclaircissent. L’écrivain contemporain ferraille et s’expose. Les modifications provoquées s’adressent à un public autonome. Elles apostrophent des 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 essentielle existe entre émettre des sons transmissibles et faire don de vie agissante ; entre un texte étudié 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 deux comme voies d’accès. Un survol sur la diversité qui s’opère aujourd’hui rassemble les perspectives. Des exemples s’ensuivent :

⁷⁶ “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.

⁷⁷ Jacques Copeau : “Pour l’œuvre nouvelle qu’on nous laisse un tréteau nu”. 1913. *L’humanisme*. Appels.

Novarina [*“C’est l’homme qui est le théâtre du monde !”*] avec de grands éclats, frôle un corrosif de santé viscérale aux vociférations novatrices. Il explore le corps de l’acteur où espace et parole se rejoignent. Il réfute les circonvolutions perpétrées, geôles et glu de l’habituelle écriture, pour “l’abattre comme un sourd”. Comment le public agrippe-t-il sa langue [argotique] si précisément structurée ? Ne demande-t-elle pas un dépassement d’une écoute bourdonnante ? L’auteur transgresse les normes : *“Écoute le monde entier appelé à l’intérieur de nous”*. Il vise : *“Le théâtre est la passion de la pensée dans l’espace”*. *“Homme, dépose ton bilan”*. *“Quelque chose peut se passer de pas prévu”*. Une fois le confort habituel annihilé, un travail inverse s’accomplit à l’extrême limite de cette écriture : une réflexion fouineuse, l’aparté 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 chez lui par le pouvoir du verbe⁷⁸ et “l’envers de l’esprit”. Il s’adresse aux animaux pour sculpter une langue taillée d’espaces, reconnue sous ses sons autant que par son sens⁷⁹. *“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 par exercice intérieur, en pleine possession⁸⁰. Les personnages justifient la parole de l’écrivain pugnace. *“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 dans une vie quotidienne ; mais qui dit “flash-back” dit possibilité de débrayage/changement de plan, facilité de s’infiltrer dans multiples domaines. 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 l’intérieur de 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, si sûrs, n’ont toujours rien appris ni de l’est ni de l’ouest. Atavisme oblige. Le système écrase pour survivre. Dans “Par-dessus bord”, toujours sous mainmise des entreprises, le personnage/auteur écrit sa vie avec un déploiement de moyens pour vendre du papier toilette ! Vinaver pétrit les genres : tragédie de personnes aux entreprises broyées ; comédie compote/pêle-mêle où la situation sociale, mondiale, se canarde sous gaieté carnassière : cannibalisme forcené tirant à hue et à dia : *“Mangez-vous les uns les autres”*.

Sarraute fascine par ses flots de paroles. La matière de ses mots ne peut transmuter, mais un détail se pointe, infime, marquant, dont on ne se souvient pas.

⁷⁸ Valère Novarina : *“Ci-gît mon trou sans soif”*. *Discours aux animaux*. P.O.L., p. 7. 1993.

⁷⁹ Valère Novarina : *“Enlève le trou à l’intérieur de toi et donne car Je suis”*. Ibid, p. 13. 1993.

⁸⁰ *“Le spectateur possède la clef.”* Michel Corvin. *Lire la comédie*. Dunot, p. 110. 1994.

Elle le dessine dans “*Pour un oui pour un non*”, trace indélébile, soupçon léger qui colore une vie entière. Quel sera le résultat partant de là ? Tout dépend de l’image que se préserve le personnage qui doit bouger, même imperceptiblement⁸¹. 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 sous-jacent ; détecter d’innombrables petits crimes 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 mouvements qui effleurent les consciences et manifestent des sentiments violents. Nathalie Sarraute s’intéresse aux réseaux souterrains. Elle pointe l’incernable. La réalité se déplace entre les lignes. Le déchaînement réactif découle de prénotions admises sur un terreau non questionné. Nous pénétrons l’humus d’une personne [la troisième personne], avec absorption sur les 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 d’une solitude libre de la drague subreptice [où chacun se terre]. Les personnalités s’excitent dans un échange verbal, un “deal” entre le client qui désire et le dealer qui vend. Koltès ne s’embarrasse pas d’une raison fondamentale qui utilise les mêmes mots⁸². Il s’accroche à une question personnalisée, ancrée comme un boulet en termes voilés. Situation désespérée, dichotomie *en et hors*, se déroulent sur des monologues. À chacun son camp. Les discours que le personnage se tient, sa parole solitaire, sa forme privilégiée, collectionnent des thèmes sur lesquels la violence, l’échange, la demande, la fraternité, prennent place. 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, le sortant d’un carcan social imposé.

Épingler le temps devient le cache-cache de l’époque : l’illusion qu’apporte la distance, l’étirement, le raccourcissement ; le temps différent vécu par le personnage, la situation, le public, le régisseur, l’auteur. La crise psychologique empoigne. 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 dans le sens de la mort [Mrs. Goforth dans “Boum” au cinéma⁸³]. Le devenir sculpte l’actuel [“Abattoir 5” de **Kurt Vonnegut**, film de George Roy Hill]. Le passé rabâché [“Oh les beaux jours !” de **Beckett**], lui, le dévore. Un travail cisèle des charnières, élève des plateformes, digère des intervalles, construit des pièces manquantes, tire les fils.

⁸¹ “Un rien imperceptible et tout est déplacé”. Henri de Montherlant. *Le maître de Santiago*. Mariana. Acte III. Scène 5. Gallimard, p. 518. 1972.

⁸² “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.

⁸³ Remarquablement interprétée par Elisabeth Taylor.

Les processus utilisés dans les jeux de société aux élaborations de plans divers, permettent d'agencer un assortiment de constructions réflexives.

La mécanique répétitive de **Beckett** dans "Quoi où", aborde comment travailler l'individu - il s'agit de torture - les travailleurs devenant travaillés en un sans fin 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 - [ou être soi-même travaillé par fièvre, sang, désirs], revient continûment. Cette relance établit chez l'auditeur une écoute en dent-de-scie froissée. Samuel Beckett livre au public des "machins-humains" qui s'automatisent traités en robots. D'où vient telle résistance ? Une pâte engluée cherche à se perfectionner, encore et encore par le biais d'un échec sans aucun sens, ni devoir réaliser cette persistance à se ré-perpétuer *ad infinitum*. Peut-il y avoir finalité dans ce processus, si ce n'est celui du sans appel qui fait ce qu'il fait car il ne peut autrement, automatisé jusqu'au bout. Faut-il l'interroger comme l'énigme d'un monde brut⁸⁴ ? Comment s'en sortir ? Pourquoi y rester ? Quelle est la nature de pareille glu ? L'observateur seul se voit *hors* par essence. Une répétition aussi lancinante transparait dans "Berceuse". Jusqu'où insister sur "l'encore" une fois encore ? Qui commente ? Qui berce ? Qui se laisse travailler ? Y a-t-il choix ou annihilation nette, l'homme sans *exit* ni espoir ? Suffit-il de discerner sous loupe, microscope ou projecteur, ce que souligne le regard ? L'écrivain travaille élongation, psychisme, projetant un temps qui prend le pas devant les lieux communs. Ainsi, le rond-de-cuir qui grignote comme un insecte, n'arrêtera pas sa *pourristrature*. La disparition d'un "travaillé" ne stoppe en rien les rouages. Le monde perd toute saveur dans ce répétitif strident à subjectivité roue libre. Le spectateur témoigne.

Doazan pousse plus loin la détresse avec "Les chemins de feu". Il utilise l'instantanéité des raccourcis, le passage d'un monde à l'autre. Son narrateur ajoute à l'événement une poésie qui suit le fil brûlant. Le héros, homme-objet entaillé physiquement, survit en dépit d'un corps saccagé : homme tronc, gluant, entre deux draps dont il ne reste qu'un tas. Même l'odorat lui est enlevé : cosmos noir, vacant dès lors pour le personnage. Comment le vit-il ? "Qui" rencontre quoi, ici ? Un moi confronté sur le plateau 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 qui se coupe de lui-même. Les parties de son corps mou indiquent de simples morceaux. Bout par bout la forme disparaît. Jacques Doazan laisse se dérouler les événements sans y prendre part. Le cri annonce le "non" du refus total.

Pour le "Credo" vacant, vierge, d'**Enzo Cormann** [qui n'a pas espéré une fois, être libre des croyances et 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

⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty : "Interroger (l'énigme du monde brut) sans rien présupposer." *Le visible et l'invisible*. Gallimard, p. 207. 1993.

et de bruits”. Si l’écrivain ne disparaît pas totalement 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 reste de mémoire. La personnalité séparée, aussi encastrée soit-elle [telle celle des politiques], existe pour être susurrée et s’évanouir. On pense à Al, l’ordinateur géant de “l’Odyssée de l’espace” 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, qui nous travaille ?*” 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.*” Survient le coup final : “*Nous sommes cuits.*”

Moyens, cris, admonitions ; tout se fait pour piloter le spectateur à l’extrême bord d’où il peut sauter, y compris le perpétré “ce n’est pas possible”. La psychologie sillonne envers et endroits. Des exemples crus percutent les commentaires routiniers [de personnages dans leurs poubelles]. Les tentatives d’expériences se parsèment autour d’observations, questions, déductions : “*Quoi ? Où ?*”, disposent le public à se mettre en route. Le regard peut mener à une brisure de rythme. Une discontinuité dans le classicisme, comme une fissure d’atome dans les persistances et contradictions internes, pulvérise situations extérieures et vice-versa [un temps en abolit un autre]. Les passages de strates de conscience sur strate insaisissable se détaillent, le théâtre n’étant qu’un livre imagé pour un regard porté⁸⁵. Idéologiques ou tangibles, des années passées en une fraction de seconde se résolvent d’un coup d’œil. Le temps de souffler ; de faire ou de défaire ; de prendre son métro ; le temps spatial [où l’année intergalactique en fera soixante ici-bas] ; les failles de l’esprit qui émerge après un long coma [est-ce l’esprit ou le temps qui s’arrête ?] ; le temps de bâtir ; de grandir ; de perfectionner son instrument ; de poser pierre sur pierre. Le raccourci annihile le temps. L’entrée dans le futur supprime toute 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.

Ces recherches se mêlent et se démêlent sur plans, comètes et genres d’un véritable théâtre/auberge. Tiré en tous sens, extensible, inamovible, l’abreuvoir mène à l’oubli par féerie, fiction ou happening⁸⁶. Les rêves donnent la même impression, Alice en son pays. Le théâtre contemporain ne serait-il qu’un graphisme de pensée, miroir de société, proposition pour provoquer certaines alchimies⁸⁷ ? Peut-il s’approprier un l’autre événement, une *non-chose* : parvenir à une synthèse par biais

⁸⁵ “Le regard que l’on porte sur une chose la fait et la défait.” Jacques Copeau. *Appel*. Flammarion.

⁸⁶ “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.

⁸⁷ “N’accuse pas le miroir, c’est toi qui fait la grimace”. *Proverbe espagnol*.

perceptif ; accorder totale attention à la réalité physique, biologique, humaine ; à l'endroit spacieux d'où le Spectateur [largement ignoré] regarde ?

Y a-t-il un lien entre ces aspects observés et les paragraphes qui suivent ? Ce fil tendu va-t-il à l'encontre d'un perçu inconnu ? La question se tresse sous une recherche désespérée/inespérée, par exigence, intention, choc. Ce survol sur le théâtre contemporain va-t-il surprendre, libérer ?

2/ Théâtre et écriture

La pièce de **Jean Tardieu** : “Le mot et le cri”⁸⁸, méditation sur le silence, se trace d'une écriture enfantine. Sans accorder l'expérience directe, Tardieu la prépare : il prédispose le public à tirer profit de lettres alphabétiques [et de l'espace entre leurs sons] d'un dictionnaire qui, finalement, part en lambeaux. Sa pièce s'enclenche comme un morceau de musique. Les personnages n'ont plus d'histoire : **A** et **B** se concertent. Un travail d'apprêt initie à l'écoute. “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 personnelle : communiquer un état déjà perçu. Pour l'approche scénique, Tardieu propose comme espace intérieur un vaste studio, et pour l'extérieur une vue sur la mer. Une note première se donne sur invitation : “Entrez !” Les personnages ne portent aucun nom, prénom, âge ou scénario. Le contexte : les monts des Maures, le silence, une conversation. Sans passé apparent, deux personnalités profilent un désir de participer. **A** le maître, rieur ; **B**, l'étudiant qui veut apprendre. La pièce entière se traite sur un dialogue en quatre mouvements imités d'une partition musicale, avec deux instrumentistes.

Sur quinze répliques, le public s'immisce dans une phase 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 le drame, hors d'atteinte vu la distance. Chacun dévoile son pouvoir d'agir sans conflit. Malheur et souffrance leur donnent l'occasion de s'éclairer.

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

Le “finale” présente le 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 par l'écrivain ; une construction basée sur l'œil aigu d'une vision passagère ; l'approche

⁸⁸ Jean Tardieu. *La comédie du langage*. Folio, p. 151. 1987.

fluide fondée sur des notes ; les moments qui coulent et en découlent. Le babil des hommes se compare-t-il à la lumière de Provence⁸⁹ ? Le silence devient réconciliation. Pourquoi conserver une parole galvaudée, déformée ? Pour quel usage la pousser jusqu'au non-sens ? La vie n'apporte-t-elle pas d'autres domaines : comprendre [faire jaillir l'évidence], refuser de comprendre [rester dans le noir].

Apparaît alors une “*figure sans visage*”. Serait-ce la première déesse, Anankè “la nécessité” qui laisse poindre le sort ? Sa “*présence proche et toujours invisible*” éveille une profonde résonance. La voix de l'enfant/machine, elle, rappelle les obsessions de Beckett ; elle énumère un bric-à-brac de choses apprises bourrées de dates, crimes, faits divers et ruines. Rien n'est heureux ou malheureux pour cette litanie : crécelle, radio, presse ! Par approches progressives une préparation se dessine, “être désert”, “faire le vide”. “*Quoi de plus vide que le vent ?*” Un personnage propose des sons, mats, creux, secs qui emplissent l'espace ; le second 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, une source pure⁹⁰. Un “je suis Je” sans douleur ni résistance, le “Je” premier à qui tout fait appel⁹¹. La société s'y trouve décrite en son “trop tard”. Suspense et détails nourrissent le public sur d'une certitude sans répit. Tambours et métronomes accompagnent le dire. Le clou s'enfonce, insolite, inquiétant. 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 : l'endroit ou l'envers d'une toile qui se trame chez “Qui se perçoit”. 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. Une fois les mots libérés les phrases crèvent. Zeus arrive, en dernière lettre.

Le poète dépeint une toile où se projettent “*tant de visages*”, le “chef d'œuvre inconnu, riche, dense”. L'arrêt inaltéré surprend : ce n'est pas encore la haute mer, mais l'approche d'un paysage maritime, inconnu, une distinction dans le sens du voir et penser⁹². Si les personnages produisent tons et sons qui renvoient aux sollicitations du monde - timbres, hauteurs et intensités - le soubassement reste chuchotement. Objectif et subjectif se construisent à vue. L'importance accordée aux mots empêche de recevoir l'entière sonorité : crincrins, crissements injectés d'onomatopées, duel scénique qui clapote, chuinte, crépite, et dialogue.

⁸⁹ La pièce s'appelle aussi “Une soirée en Provence”. *La comédie du langage*. Folio. 1987.

⁹⁰ “Je reviens toujours à la source et la trouve toujours aussi pure.” Jacques Copeau. *Appel*. Ouverture du théâtre du Vieux Colombier. 15 octobre 1913.

⁹¹ “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.

⁹² “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.

Le “langage qui provoque et ne satisfait pas” s’en trouve confondu. Dans une candeur lucide, l’écrivain proclame la lumière “pour s’en nourrir”. Que cette annonce d’une simplicité enfantine, en rejoigne une autre qui s’adresse à différents aspects du cerveau, il n’y a qu’un pas : le visuel vu à la lumière d’un sourd.

3/ Théâtre et lumière⁹³

Principalement visuelle, cette ouverture de plateau permet d’évaluer une présentation dans “l’espace de représentation” : un point de vue de metteur en scène, son sens créatif, ses formules ; un territoire qui confirme les trouvailles [abordées plus tard] sous le toucher et l’odorat, salutaire apport pour le participant. Le théâtre contemporain concocte des effets en garde de son “avant garde” : surprendre oblige. L’appui de **Bob Wilson** développé de prime abord sur le mouvement, ne laisse apparaître 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 suivant des rythmes prévus. Il utilise une mécanicité pour parvenir à la liberté intérieure, et combat la machine devenant consciemment machine. Ce qui gratifie le temps au spectateur de rentrer dans l’espace proposé ou pas ; d’entendre ou non ; de refuser la participation ; de s’endormir même. Une dimension nouvelle s’ouvre sur le spectateur agent premier. Rien ne se peut sans sa présence. Insérant et inséré se fondent. L’observateur ne se perd plus en considérations mentales, séparatrices, dues à l’écriture. Il émerge bombardé d’esthétisme, centre *non touchable* par aucun objet.

Dans ce royaume d’expérience pure sans désirer distinguer les perspectives de base, un élément reste à considérer : l’espace responsable, l’espace pour l’action. Si Wilson utilise nombre rapports scéniques, africain, esquimau, balinais, indien, chacun apportant ses fonctions, religieuses, magiques, culturelles, il témoigne aussi, de lignes tendant à l’infini, courbes, points et cubes. Il allie des techniques architecturales. Cette forme d’écriture non pré-ordonnée jaillit d’un esthète/technicien qui clame ses droits à d’autres niveaux de conscience. Il apprend à ses acteurs à “*se mettre les yeux derrière la tête*”, techniques utilisées chez les dyslexiques⁹⁴. Le regard se localise par imagination en deçà même du point zéro [une fonction de la volonté 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 ses schémas personnels. Les comédiens servent de vases communicants entre public et 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

⁹³ Basé sur un stage de deux jours avec Bob Wilson.

⁹⁴ *Le don de dyslexie*, p. 173. Ronald D. Davis. La Méridienne. Desclée de Brouwer. 1995.

impose un dynamisme sur l'instrument physique et nerveux [qui ne se souvient de Madeleine Renaud rampant pendant trois quarts d'heure, le long du plateau ?] L'ouïe, les rythmes accordés, servent de charnières pour transcender l'espace-temps et renverser les concepts incrustés. Autant de voies d'approche. Le "point aveugle" [*blind spot*] de l'esprit accapare particulièrement ce metteur "en perceptions scéniques"⁹⁵. Sa formation d'architecte propage les images qui l'occupent : sculpter la lumière en barres, couches ombrées, écrans et lignes, loin d'une rapsodie de termes littéraires qui agrafent ou retiennent. Chacun crée son univers par le proposé. La synergie du regard transcrit d'intenses mirages sur l'art de la sensation, du présent, de la réalité⁹⁶. La traduction interne de l'image de scène appartient à celui qui s'en détache aussi aisément.

L'acteur-objet répétant avec ce créateur inhabituel, maîtrisant la partie technique et automatique avec laquelle Wilson excelle, y trouve une liberté. Compter mécaniquement, que ce soient des secondes, des pas, des gestes, le rend libre de ses pensées : il entre dans l'espace⁹⁷. Différentes possibilités se présentent pour le public qui, laissé à *lui seul*, dépiste sa voie. En cette instance, chacun se décèle face à son immensité. Pour ce metteur en espace, il s'agit d'utiliser graphiquement la place des corps et l'arrière d'une personne [la barre invisible du navire]. Afin d'échapper de la tête, il se sert de la sienne. 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 une pellicule de film, l'instant où deux à trois images composent des fractions. Ce genre d'étirement résulte en des états de vertiges ou hallucinatoires ; en l'instant qui surgit entre l'état de rêve et de veille, moments où peuvent paraître des images profondes. L'espace lie ces éléments en perspective ou absence abyssale. Est-ce pour effleurer *l'Être-sujet*, le spectateur au-delà de toute antinomie au profit de l'être visible immobile⁹⁸ ?

Labourages et cerclages sur sols divers, esquisses et exigences dans les domaines recherchés de la perception personnelle, déroutent. Le créateur ne cesse de tracer un chemin qui traverse les exigences de son siècle, exposant librement sa quête pour sortir de gangues persistantes⁹⁹. Cette avancée annonce des écrivains - connus et inconnus - poètes/théâtres, chercheurs, brassée de notre époque pour une intention de poursuite. Dans la confrontation intérieure, chacun induit "l'autre",

⁹⁵ "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.

⁹⁶ "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.

⁹⁷ "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.

⁹⁸ "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.

⁹⁹ "Pour sauver le théâtre, sortir du théâtre." Jacques Copeau. Appel. 1913.

éclairé par d'autres regards dans une intention qui renvoie à l'homme et son *qui suis-je*¹⁰⁰. Une fois ces graines germées, qu'adviennent les propositions pour un futur dont on ignore tout, que l'on ne sait pas même ne pas connaître ? Une porte s'entrouvre. Va-t-il falloir se précipiter dans le "noir" ? Ces préparations furent-elles nécessaires ? Qu'apporte la direction de **Henrique Vargas** ?

4/ Théâtre et obscurité¹⁰¹

Un "théâtre d'ombre" transmet son choc particulier au découvreur. Les interventions de ce metteur en scène et des étudiants de l'Université de Colombie avec le "Labyrinthe", côtoient un infini à but sensoriel. L'odorat, le contact physique, le sens de l'équilibre, côtoient une expérience inhabituelle qui 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 ?* se posent pendant le trajet du participant qui suit son fil d'Ariane. À chacun son parcours ! Ce spectacle inaccoutumé attire un spectateur en marche, rampant, palpant des velours ; affranchi du côté social ou urbain d'un savoir faire ; avec lui-même.

Un calme s'instaure, tranche tangible de signes, odeurs, images évoquées par taches de lumières, décors divers et ombres colorées, invitent à un sous-jacent proche. L'extrémité des doigts, des orteils, devient des yeux tactiles durant le trajet [le décor dans lequel s'enfonce la personne demeure noir]¹⁰². Dans le contexte avant coureur, quatre clients se préparent. Qui "va y passer" : ressentir, ressent déjà ? Le voyage - thème et expérience de ce spectacle - suggère une mise en abyme. N'est-ce pas ce que font la vie et la mort ? Ne sommes-nous pas sans cesse en parcours dès le début, sollicités, embarqués dans un inconnu de promiscuité¹⁰³ ?

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 peut bouleverser. Le chemin de la vie, moins établi que ce labyrinthe aux tentures veloutées, exhorte ; d'où les réticences, le recul, le questionnement de celui qui emprunte ce spectacle avec une déstabilisation dès l'entrée. L'univers onirique fabriqué par jeux de miroirs, bouscule. Les récepteurs sensoriels s'aiguisent. Chaque étape sollicite. Les comédiens, rencontrés de temps à autre, apportent une intense activité, des mains

¹⁰⁰ "Qui suis-je ? Je dois intégrer le corps entier. Je rejette les enveloppes, traverse les cercles qui m'enserrent, je recule encore derrière moi-même : passé, caractère, profession, les affections, je ne suis pas cela". René Daumal : *L'Originel* n° 7, p. 22.

¹⁰¹ Basé sur un stage de trois jours avec Henrique Vargas, et deux parcours de "*Labyrinthe*".

¹⁰² 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.

¹⁰³ "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*. TEL Gallimard, p. 307. 1964.

brûlantes ou fraîches, des mouvements coulés. Pourquoi ouvrir l'armoire à droite, emprunter le tour à gauche, ne pas fermer une porte alors qu'une main faisait signe ? Des odeurs pimentées, fortes, s'établissent pour s'effacer aussi vite. Le long du trajet, les éclairages du 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 voit livré à lui-même, pis, aux incidents d'itinéraire. "*Soyez passant*" !

L'égarément stimule. 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 des perceptions tactiles, auditives, visuelles, sur le monde ? Où se retrouver dans *l'antre des antres* ? Personne ne sait dans le public. On peut se murmurer : "Me voici invité à toucher des tentures", ou "je me roule dans du riz soufflé" [impression entre beaucoup d'autres. Ou "sont-ce des grains de café ?"] ; rationaliser un parcours aux différentes modalités ; espérer un semblant de lumière, un son qui corresponde à quelque chose. Le spectacle dure-t-il des heures ou quelques minutes ? De toute façon, c'est parti. Le spectateur s'achemine. Protégé par l'anonymat, il respire et reprend son souffle. L'impression de présences ci et là, bruisse. À nouveau, le silence.

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

Au départ, une lucarne s'ouvre puis la porte avec une invitation à laisser ses chaussures derrière : *partir* dans l'empirique en gardant ses chaussettes ! Chacun déjà, se trouve ailleurs. Autant de spectateurs, autant de ressentis vécus par la propriété que possède l'esprit de s'accaparer des images. Y a-t-il énigme à résoudre pour déceler le réel, pour privilégier l'expression¹⁰⁴ ? Le doute ne vient pas du décor, mais de la conscience 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 ? Ce qui tombe tombe : *Catharsis*.

Les choix ne révèlent que des approches de 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 c'est vivre [au cœur de son mystère] décalaminé. Se réveille le *Soi/Moi*. Fin des discours et du parcours.

¹⁰⁴ "... 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 enregistré à heure précise, parsemé d'essences naturelles, de signes visibles/invisibles, pour soutenir le passant/participant, élude l'habituel spectateur. L'entrée en matière dans un *non-connu* devient voie royale par un indéterminé tactile. Poussé dans un noir de sensation pure, la vie à l'emporte pièce saisit ce qui se présente. Le contact physique comme marcher sans chaussures, glisser sur le ventre [la difficulté de l'un, jeu pour l'autre] ; s'entendre respirer ; attendre pour se rassurer. Le sol descend, tremble, s'écroule. On ne compte plus sur le décor ! Une main soutient, à point. D'autres mains invitent à différentes combinaisons de trajet. Les mots se trouvent posés sur le cahier d'une salle de classe retrouvée avec son tableau noir, ses encriers, ses bancs d'enfants : souvenirs oubliés. Certains se font enterrer. D'autres essaient des chapeaux. Un tableau encadré se révèle en trois dimensions et envoie des ballons. Suivez votre chemin ... Le mur part : *je pars* en arrière. Choc sensoriel. Il ne s'agit plus de mot. Ici, *je sens*.

Pour le praticien de théâtre, nombre aspects techniques sollicitent : le miroir par terre conduit à l'impression de vertige. Il reflète fils et lumières suspendus. Des questions de régie fusent [la réalisation de certaines scènes surprenantes, notamment la dernière rencontre sur la double image au centre de l'ancre]. Le point d'arrivée est point de départ : retrouver ses chaussures.

Cette soif d'inconnu pour un fourmillant tactile, auditif, sensitif, visuel, point de convergence, catalyse l'impact du sensoriel. L'intention générale n'aboutit pas nécessairement à une prise de conscience fulgurante, mais à une capacité de goûter l'approche de sa propre bouche goûtant. Il serait surprenant de voyager dans ce labyrinthe à différents 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'état d'esprit - l'herbe tendre, le romarin reniflé - le gouffre des sens, l'éventail du possible aiguillonne.

La création d'Henrique Vargas ne s'adresse pas à la révélation totale de Soi, mais implique sa forte amorce. Elle suspend distance et vision en un contact tactile. Elle montre combien les temps et mentalités sont prêts [pour une nouvelle assertion] à atteindre ce qui s'appartient de droit. Il n'est plus question de représentation intellectuelle, fonction par laquelle l'esprit se présente des objets, ni d'impression produite par la présence d'objets, mais de rencontrer l'instant.

En ces moments privilégiés, l'aperception démasque l'imposture d'une dualité dénoncée par la Gnose¹⁰⁵. La forme du *message-impact* pour un spectateur attentif contient ce que dégagerait une explosion invisible, silencieuse, où rien ne tient : les sens cependant, fonctionnent sans interruption en leur pré-sens ... Cette simplicité échappe aux œillères et couches stratifiées ; elle n'en est pas moins radicale. L'inconnu y tire ses pieds de nez. L'infini s'y mire. L'extraordinaire soutien - serait-ce une grâce ? - ou l'immédiate possibilité pour une subtile ouverture d'être

¹⁰⁵ "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.

sculptée, traversée par des mots et du vide [des sons, du silence] sur une prise de réalité déclarée, se contacte en Soi pour soi, sur mesure.

Il n'y a jamais manqué de moyens théâtraux pour traverser les dogmes non questionnés, ou l'ancestrale persistance mentale obtuse. La force de la goutte qui constamment tombe, prépare l'ici prêt¹⁰⁶. D'où la nécessité de parole intègre, de silence immobile¹⁰⁷. La forme de l'écriture peut conduire à la non-forme ; une *non-forme* où l'espace s'équilibre comme le silence entre les notes. Le semblant de continuité disparaît dans l'absence se percevant. Certains individus ou familles s'y rejoignent dans le sens proche de ce qu'ils représentent, plus proche que la veine jugulaire¹⁰⁸, parfois sans le savoir.

Ces quelques exemples - ou approches - de théâtre d'aujourd'hui ne sont que modestes 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, s'édifier ; à se libérer d'habitudes acquises et plonger vers des trouées fulgurantes ; à accueillir la scène et ce qu'elle contient. L'intention de poursuite secoue les torpeurs, arrache les résidus qui collent encore au consensus. La précision dans l'impact recherché, la passion, s'affirment. L'artiste y trace un chemin débouchant sur *d'autres motions chez l'homme*, catapultant ses voies pour d'autres artistes/ressources aux multiples facettes, le levain du jour. Chacun à sa façon, prépare un futur "qui est l'homme" sous l'univers des sens¹⁰⁹ : celui dont on ignore la notion même de ne pas pouvoir le percevoir - pas encore - l'inconnu présent déjà.

¹⁰⁶ "*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.

¹⁰⁷ "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.

¹⁰⁸ "Allah est plus proche d'un homme que sa veine jugulaire." *Le Coran* 50, 16.

¹⁰⁹ "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 : *Mathnami I* 1679. Eva Meyerovitch. Thèse Paris III. 1968.

III

APPROCHES DIRECTES DU SPECTATEUR

Atteindre le Spectateur par la voie des sens vers un *non-su* où les images s'éclipsent ; parvenir à Soi de plein fouet ; s'affirment primautés pour une époque où l'homme, jamais, n'a tué avec autant d'efficacité. L'infiniment grand et petit s'y pratiquent dans un contexte où psychologie séculaire et techniques de pointe dansent à leurs façons la vie, la mort. Plonger vers 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, hors portée : les atomes, en effet, ne s'appréhendent pas de but en blanc. Comment, dès lors, réaliser un fait plus réel que toutes apparences et qui les contient toutes ? L'homme libère sur ce point des instruments adéquats et forces de la nature en présence.

Langage, sens, jeux de l'écriture, consolident les effets d'un ancrage où opinions et commentaires s'effacent pour faire place au Témoin. Les techniques de l'écriture s'adressent à un double aspect : mental, perceptif. Où commencer ? L'attention à double sens ne peut attendre. D'autant la nécessité, d'autant la réussite. Plus infime que le plus petit, l'impalpable sut faire exploser Nagasaki. Parvenir à Soi¹¹⁰, court-circuiter la distance, c'est accentuer la conscience de la vacuité [chargée ou pas] où se propulsent les noyaux d'atomes. Qui fera sauter le couvercle¹¹¹ ? Y a-t-il couvercle ? Ce chapitre aborde les découvertes dernières. Il se divise en quatre parties, cernant l'angle perceptif :

1/ Théâtre et science

“**Le vide est en vous**”, ces cinq mots de l'astrophysicien Cassé invitent à une exploration vélocité. Le vide, prouvé par Pascal, *peut-il être perçu, vécu en Soi ?* Voilà qui interpelle l'esprit curieux. Comment le partager sensoriellement ? 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. Un saut quantique s'impose : un discernement immédiat.

La phrase de Michel Cassé lancée au Palais de la Découverte en avril 1995, bouleverse de fond en comble le concept généralement admis du spectateur. Elle le ramène à sa nature essentielle. Cette approche du spectacle et de son créateur disponible - *l'ici Maintenant* sous-jacent - s'avère être le cadeau accessible de nos

¹¹⁰ L'explosion physique n'est pas envisagée ici, mais un concept profondément ancré va se dissoudre.

¹¹¹ “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.

jours. Car les découvertes du vide physique ; du vide conceptuel ; du Vide se percevant tel qu'en lui-même ; visent *Theatron*, le Spectateur Premier. Le dedans s'allie au dehors. Le dessus au dessous. Échappant à toute emprise - le théâtre le dessine déjà - l'Observateur génère un suspense qui libère de dictats psychologiques et oniriques¹¹². Sa proposition s'établit hors l'échelle de valeurs communément adoptées. Hors norme, *tout de suite* ! Elle s'offre l'infinie liberté y compris celle de se polluer, elle qui s'énonce proprement "*incognito*". Cette présence hors-mesure entraîne un formidable défi, enjeu de réalisations humaines, artistiques, scientifiques : la clef du point zéro.

Le vide existe, d'où la reconnaissance de ce qui s'y passe. Devant tel constat, l'homme disparaît pour mieux s'atteindre. Son but : se voir. Pouvoir se percevoir. Cette prise de fait ["l'éclair instantané" de René Daumal¹¹³] débouche sur un incommensurable aperçu en action, ici-même.

Le vide

Au cinquième siècle avant notre ère et avant toute science, Démocrite décrit la matière aux 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.*" [Intéressante description sur le théâtre et ce que l'on y trouve !]. 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. Cependant, 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 une clarté limpide révélée par la constatation scientifique. Buffon, lui, écrit : "*Le vide existe aussi bien que le plein ! Même l'or, la matière la plus dense, contient plus de vide que de plein !*" [Rude 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 : "*vocitus*" rendu vide] en entreprises. Le cosmos s'y retrouve, la matière n'étant qu'une infime partie de ce qui existe [suivant la forme classique "*vacare*", être vacant]. Au centre du sujet, la science [aux applications du vide qui progressent sur nombre domaines] révolutionne. À Den Haag réside la plus grande chambre à vide d'Europe [Space Simulator]. À l'insu de tout consensus, cette chambre bouleverse les assertions conformes. Son avancée vise l'extérieur. L'industrie tient à cet espace : l'homme regarde au dehors. L'enfant pointe vers l'extérieur.

¹¹² "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.

¹¹³ René Daumal. *Le Mont analogue*. Gallimard. 1981. *Le Contre-ciel*. Ibid. 1936.

Y aurait-il un autre accès, une réception intacte de spectateurs en présence, une trouée intérieure *per se* ? Appréhender cet aspect [non paranormal, au ras toutes notions possibles] touche de plein fouet l'observé/dévoré/restitué par "Je" l'anonyme Opérateur¹¹⁴.

Les spectateurs peuvent-ils s'engager, non sur une égalité physique [ce serait absurde], mais à neuf ? Qu'est-ce que l'unicité ? Va-t-elle se libérer de contenus pour accéder à son espace intact ? Cette question s'adresse à l'ensemble du public : dissoudre ce qui encombre psyché et mental [ce large réservoir de schémas], pour se recouvrer en train de naître. Or, déloger les partis-pris encastrés [de personnages indémodables] se révèle plus difficile que de bondir dans la vacuité. Qui décide ? Qui réalise ? L'œil du poète, ce "rien dans l'air" précisément localisé, dénommé ?¹¹⁵ [Écho de la note 40].

L'homme de science peut-il apporter une détermination entière à l'intérieur, autant qu'à l'extérieur ? Le spectateur familier peut-il considérer les façons dont s'entame la matière, avec un désir de s'en vider comme le font les pompes ? L'instrument coutumier [la pensée] trop automatique pour servir 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, devient besoin vital.

"Le vide, qu'est-ce que c'est ?" 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 métallisation, de détection de fuites, d'évaporation thermique et de préparation des surfaces. Pour l'artiste, 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 en un décalaminage pour produire cet l'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 innombrables insufflent une ère en laquelle l'esprit de masse bascule.

Le spectateur veut-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 propose l'animal et ses viscères [le *singe en rage aux fantasques tours* de Shakespeare] avec la violence due aux identifications, d'autres horizons accessibles s'ouvrent pour une stratégie/actuelle qui parachève l'ensemble. Comment pareil retour d'intention s'accomplit-il ? [Résolvant, du coup, le répétitif casse-tête de l'imitatif comparatif.] "**À la portée de la main**" clame le Fou sur son voltage.

¹¹⁴ "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.

¹¹⁵ "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 doit gérer son autonomie. Sa présence sensorielle dévoile un “Grand Machiniste” aux milliards d’atomes, noyaux et galaxies. Sa psychologie, par contre, 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 la science éveillée et une psychologie ronfleuse. 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 restrictif, certes.

Car si l’observation scientifique se dirige vers un spectateur - où qu’il soit - débutant d’une distance lointaine avec les instruments requis pour obtenir photos et éléments de preuves ; 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 un point zéro : l’endroit pile où le spectateur se voit pelé de ses multiples couches. Sous ce regard pur sans aucun arrêt, le vide et le spectateur se retrouvent être le même *lieu d’où* surgit l’Observateur. La vision donne la clef.

Une base perceptible identique en chaque objet/sujet s’établit. La non-distance résulte en prise de conscience. Elle suscite la résolution des faux problèmes si le Chercheur manie le tisonnier : “Qui est l’homme ?” et la motivation “Qui suis-je ?” Plus fort : “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 *Sujet non-objet*, présent. Dans le sens opposé à ce voyage d’entrée, chaque photo d’un “click saisi” revient au même : le Sujet prend ce qui surgit le long d’une distance [l’instant dans la durée] y compris le voyageur venant à son encontre, jusqu’au point crucial de sa propre disparition.

L’ensemble de prises de vues se base, à la fois, sur la longueur [cause de mirages, enchantements, formes socialement entretenues] et sur l’absence de distance ; également, sur la réalisation de l’avènement. L’objet de découverte devient sujet. Par ailleurs, le notable identifié à un sillage de pressions et religions aux pogroms [inquisitions, éruditions et préjugés] organisés, voudra réduire ce “théâtre explosif audacieux” jusqu’à l’annihiler [aboutissement réussi d’un conditionnement enseigné] : l’ignorance bureaucratique conserve sa rudesse féroce. Le ridicule ne tue jamais. La peur de perdre, la peur tout court, 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 sur 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 [il y aura toujours 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 la réalité sans jamais s'arrêter. L'absence de particules aboutit à une métaphysique car *ce qui est est*.

Les "atomes grecs", résultats de réflexion ou d'intuition philosophique, correspondent à une perception actuelle qui débouche sur la nouvelle dimension, le super-atome prédit il y a 85 ans par Einstein. Le spectateur existe de plein pied sur 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. Si l'observateur s'en approche, il trouvera mille milliards moins de particules et autant plus de vide. S'il s'éloigne, la notion même de particule disparaît comme le contact physique : de quoi surprendre l'esprit curieux. **Le Spectateur n'est plus du tout ce que l'on croit.**

Les besoins de faire fonctionner sociétés, entreprises, techniques, pratiques, enterrent de vieilles lunes ressuscitées pour faire rire : 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 mental en place s'identifie à nombre domaines, connus, inconnus, présents, futurs : à l'impossible quand tout est pourtant possible. L'écoute par contre, ne se refuse rien, suivant ce qui se passe, repasse et sans cesse revient. L'inatteignable unicité s'étreint par reconnaissance.

Une remarque se pose sur le désir essentiel dû aux facultés sous-jacentes. Les résistances sociales ne voient pas s'infiltrer l'intangible ; il s'installe, néanmoins, dans les façons de traiter beurre, biscottes, lait, pain, pâtes [pour leur retirer oxygène, eau, amalgames inutiles] : simples nécessités pratiques. Les ménagères dès qu'elles touchent aux aliments scellés [poissons, friandises, viandes, légumes], tripotent de la vacuité. En conséquence, 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. Force questions se bousculent 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, le temps.
- 6/ La distance.
- 7/ Le point zéro.
- 8/ Le "*contenu normal*" théâtral.

9/ Le récipient spécifique/scientifique/artistique/auto perçu.

Dès le XX^e siècle, un coup de théâtre répercute la réalisation du vide qui brise la symétrie de forces initiales. Ce coup salubre pour la scène [ouverte déjà] s'autorise diverses distinctions et directions. Les lois schématiques du théâtre s'en trouvent, malgré elles, dérangées. L'emplacement de l'espace influe sur la matière. Personne ne semble réaliser ce sous-jacent qui s'installe, plus réel qu'un surréaliste Ubu. L'impalpable, pourtant, se façonne :

- a/ par vision conceptuelle et précise du monde qui possède une symétrie.
- b/ par vision perceptive toute aussi précise qui découvre 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 soi-même. 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 décelant le zéro ? Comment l'énoncer en termes artistiques, si ce n'est en dévoilant l'infini ? Zéro et infini peuvent-ils, via le Spectateur, se rencontrer ?

Le clown ose, à sa façon, soliloquer sur l'espace impliqué :

- "Je ne cesse d'être ici."
- "Qu'y voyez-vous ?"
- "Rien."
- "Moi, un doigt !"

Le lieu pointé délivre. Un lien instantané se tend entre la géométrie spatiale et la lorgnette de l'Observateur [son grand bout]. L'approche scientifique pousse à inventer des mathématiques, enseigner et créer des abstractions qui accèdent à d'autres domaines. Pour l'artiste [ou le mystique né], il n'y aura rien "à faire". Il s'y trouve. Le lâcher prise survient en faveur d'un *tout de suite*, avant l'acte du cogito accrocheur. 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 !"

Le "Rien de perceptible" peut-il être perçu¹¹⁶ ? Lui seul se saisit conscience, non-chose, sans onde, particule ou concept, en appréhension vivace. La prise de conscience est capacité de réaliser l'incommensurable avec ce qui s'y trouve, viscères, idéaux, ou autres représentations : Première et troisième personnes.

Les demandes du système obligent à des résultats de plus en plus efficaces. Un rapport s'établit avec la mystique, l'art, le sujet. Où se passe la symbiose ? Quels termes signalent choix et 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 s'autorise ce *tout possible* et s'écrie tout naturellement : "Place pour la suite" ?

¹¹⁶ "La porte de l'invisible doit être visible". René Daumal. *Le Mont Analogue*. Gallimard. 1981.

L'attrait de l'antimatière, les dimensions de trous noirs qui agissent par implosions, le "sésame" qui s'ouvre et se referme sur un mot, soulignent le lever du Sujet. S'il ne pipe mot le silence s'exprime, tangible, libre de tours de passe-passe d'un raisonnement exercé : l'accueil confiant d'un avènement - une "gloire" - que représenterait Dieu ou Allah si ces noms n'étaient pas gorgés d'insuffisances.

Comment, dès lors, communiquer sur le plateau [ou dans la rue] une technique d'écriture et approche scénique débouchant sur l'Inaccessible ? Un instrument typiquement théâtral y conduit : une personnification qui entraîne austérité, intention, charme, avec trois coups frappés annonçant le futur. "Le spectacle commence". Cette énergie/reflet de mosaïques sans fin, va adopter diverses sonorités par son personnage-clef. Les masques [et ce qui se trouve derrière] lui sont propices. Le doigt pointeur mène au caractère qui s'érige en poteau indicateur pour se faire apprécier, et impeccablement signaler.

3/ Théâtre des personnages porteurs d'éveil

La spécificité se doit au personnage du Fou façonné à toutes sauces : chacun lui fait dire ce qu'il veut. Colporteur, il reflète l'humain qui lui renvoie les sonorités dont il le charge, de l'imbécile au génie, de l'archiduchesse à l'ignorance imposée, jusqu'aux moyens d'exprimer le pouvoir de l'instant : on le promène sous le "moi" aux aspects abjects et sublimes ; fourre-tout du pauvre ; fondation de ce qui peut en surgir ; ramassis d'adjectifs, ingrédients de farce éclaboussée aux jurons infectieux. Il énonce la vérité comme n'importe quel lieu-commun, ouvertement. Cela ne le gêne nullement : il représente ce que la lettre de l'alphabet dessine sur un mot, la pierre du même ensemble, tournures et propos. Le bouffon se laisse prendre, puis se délivre. Sa liberté l'autorise à tester toute dichotomie de canevas, pièges compris. Le voilà furet : passez, passez muscade.

Il précise en "troisième personne" sous force masques psychologiques, charnels, ludiques¹¹⁷, par son allant baignant dans un tissu conjonctif d'humanité. Son absence de forme adopte chacune, sa bosse comprise [sans pénurie pour sept milliards de carcasses en disponibilité].

Quels aspects choisir pour traiter les couleurs de son échappée ? Le "*vide-plein*" va-t-il souligner masques sur masques d'une solitude derrière les apparences ? Ainsi l'Arlequin [du "Fou du Rien", démultiplié]. Goha [Joha le simple, Fada du Maghreb dans la culture populaire] se permet l'impensable vérité criée [voir le Fou de Lear¹¹⁸]. Les clochards [Charlot en tête], les comiques [Laurel, Hardy, et d'autres],

¹¹⁷ "Nous sommes tous des acteurs sans cesse en scène et masqués". Lope de Vega.

¹¹⁸ 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].

les niais, les muets [Keaton], ont su s'exprimer mondialement, mais désirent-ils poursuivre une perception révélatrice explosive ? Le rire, déjà, libère.

Ces personnages représentent des aspects de farces et soties vues sous les lorgnettes du génie artistique. Les animaux de La Fontaine, eux, se déclarent ouvertement : on leur pardonne la réalité bombardée, 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 par le truchement du Fou¹¹⁹ :

"Cocoli ! Cocoli !"

(Arlequin revient sous le masque de Cocoli.)

Cocoli veut jouer aussi, Cocoli veut vous montrer qui vous êtes, 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, de cadres ? -"Deux ?" Mettez-les lentement, remarquant ce qui arrive aux deux "ouvertures" aux deux "fenêtres" (Il les met jusqu'au bout). Par combien de carreaux contemplez-vous maintenant ? Cocoli perd tout au passage, plus de lunettes. Seul subsiste l'œil sans séparations ni limites. J'y suis. Mes lunettes sont une lorgnette, son gros bout contient tout l'univers. Et quand je dessine le pourtour de ma lorgnette, les bras n'y suffisent plus. On a l'impression que c'est sans fin. Jamais cela ne s'arrête, cela 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 d'une ombre, quelqu'un occupé à inspecter l'extérieur ? Cocoli ravi ! (Arlequin enlève le masque de Cocoli.)

Ce comique *dell'arte* dessine l'immensité à bout de bras. Il ne s'agit plus de distraire mais de voir naître : "Faire le deux, Un". Les gavroches, venus plus tard, gardent leur pieds de nez et leurs 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 pour révéler 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.

Dieux et ressources lui sont propices. Il les utilise, foudre Jupitérienne et flûte de Pan. L'ailé Mercure aide l'Arlequin [Pluton itou !], rapiécé, corrosif, qui le long des siècles, se métamorphose. 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 de comportements extravagants. Il s'en crée de nouveaux, incompréhensibles, pour la salubrité générale.

¹¹⁹ Le jeu de Cocoli s'appelle aussi : *Faire le deux UN*.

Le Fou parut en Afrique, Amérique, Océanie, Perse. Les anglais l'appellent "Trikster". Les Indiens l'ont chéri sous le singe Annuman qui jongle avec les peurs humaines et plans sur les comètes. Les Celtes disent : "*Hail Queen !*" Implorant dans l'esprit popote, turbulence ou fol hasard, ce funambule laisse une trace sur son passage. On s'en souvient. Il muse, dansant le bien, le mal, chez les primitifs. "*Hors de lui*" [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 ; leurs "singes" aussi.

Ce "Rien du tout" canaille balance ses "trop tard !" sur coups de savates. Par feux et sifflets, il met en train l'insaisissable. Avec couvre-chefs et clochettes, il mène le train. 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 devint 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 : ce Fou libère la botte d'où surgit l'équilibriste. Malheur à l'écervelé si le pied lui manque, s'il tombe dans le sérieux. Ici, seul scintille le tout de suite tinté d'instant !

L'élément révolutionnaire se révèle, dès lors, au cœur des pouvoirs du monde sur un mot, un geste, un silence pour démasquer - saine nécessité - ce que le système cache, et se pointer du doigt. La réalité que ce luron dénude, découvre une réalisation évidente [espace sans yeux, joues, bas-joues ni bouche]. Coluche disait "L'horreur est humaine". Mais qu'est-ce qui n'est, définitivement pas humain *ici tout de suite ? Dites ! Dites-le !*

D'où le 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 [fortement sublime d'une herbe résolument verte]. Rien pour s'agripper chez la gent sérieuse : les hommes de pouvoir qui s'ignorent eux-mêmes, pantins aux images tragi-comiques, ne peuvent déceler les fils du destin.

La catharsis [purification] du Fou exige marteau, enclume et cris. Le "Fondu" appuie sur tous les boutons. Les pipeaux sifflent, les orgues résonnent. Le Fou joue. Jongler avec le déraisonnable pour faire sortir 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. Celui qui surveille portes, entrées et sorties. Il prend la forme de deux visages. Le théâtre garde la formule de qui pleure ou rit ; de qui conduit au doublé chaque phénomène. Cette tournure d'esprit provoque un climat, sérieux ou superficiel, 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, mèches folles et perspicacité, il laisse rouler ses dés. Les jeux sont faits.

Un autre symbole surplombe plusieurs siècles avec ses ramifications allant de Perse à l'extrême Orient : l'Arlequin. Tel une mosaïque, il va mystifier ou démystifier *dans*

ce contexte précisément, toute idée d'amalgame à quelque niveau que ce soit¹²⁰ ... Il utilise Zéro pour ses dérisions. L'Arlequin rouge dévoile l'organisme sous-tendu de cellules. Elles-mêmes sous-tendues de molécules infusées d'atomes traversés de particules partant dans l'ensemble d'un sens contraire. Chaque niveau trame l'inéluctable *pour l'autre*, s'emboîte en lui, complément de cet autre. Le corps devient un univers traversé de silence, de ce qu'il est possible [ou pas] de rencontrer, espace pour ce qui s'y passe. Vérité profonde ou vérité sensorielle n'ont jamais lieu que sous ce même principe. L'écriture basée sur l'observation crue, et la rigueur intellectuelle, met les points sur les "i"¹²¹.

La forme ne s'évalue que pour ce qu'elle représente, son côté convivial, choquant, bouleversant. Le jeune Figaro représente une valeur, le journal du même nom un message opposé : même mot, littéralement. Il vaut mieux déceler pour lors, de quoi il est question : de la *position* et de la *distance* de l'Observateur face au rien et au tout. Une forme peut ou non être acceptée : elle existe sur scène dans un espace voulu, rejetée ou admise par les personnages ou le public. Elle contient destinée, apparence, illusion. L'extérieur sera le reflet de l'intérieur. Il s'habille de ses pelures. L'arbre met ses feuilles, le poisson ses écailles, Célimène ses atours. La perception initiale s'ausculte par des expressions choisies. Qui révèle quoi, ici ?

4/ Théâtre révélateur

Ce chapitre achève un tour d'ensemble gardant l'intention d'une plongée dans l'instant [du "qui est 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 ?" demande la pensée raisonneuse. Que dit la lucidité ? Le regard à portée de la main, au début même d'un début qui ne cesse, pourquoi en faire un plat [théâtral] ? Le regard ne supplante ni la beauté d'un jardin ni celle d'une pièce spacieuse. Il les complète. Voir un millième de seconde, et toute perspective s'en trouve changée. Si le public vient nombreux, la motion se révèle riche d'éclairages divers. Pour l'artiste qui se propose de gagner sa vie ainsi, un carburant entre en jeu qui, par négoce, affermit la proposition initiale : fonctionner, poursuivre, dire. Gagner sa vie.

Idéalement, cette forme de spectacle se fait en rond : le spectateur participe et se voit participer. Qu'il se cache ou pas, il se surprendra se cacher ou pas. Rien ne restreint le nombre des interprètes [à la condition qu'ils perçoivent ce qu'ils transmettent]. Le baladin choisit d'être seul, vu sa pratique de voyage. Pour les besoins de la cause, le voici changé en cygne :

¹²⁰ "Quand vous avez cassé et détruit votre propre forme, vous avez appris à casser toute forme". Mawiana Jalal Oddin Rûmi.

¹²¹ "Je crois que je vais aller à sa rencontre" dit Alice. "Ce n'est pas possible" dit la rose, "je vous conseillerai 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.

Le Cygne "Swan" : Soyez attentifs simultanément à ce qui vous est présenté, votre main par exemple, et à l'endroit où vous êtes invisible résidant. À l'objet vu là-bas, 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 allez-vous 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 lieu où vous vous trouvez n'était pas sans forme ? Pourriez-vous 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 ouvert ? 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 ?¹²²

Formes et rythmes de théâtre s'exposent au regard inversé. La comédie permet force fou-rires. Le clown Raymond Devos se rapproche d'états surréalistes où le public s'interroge. Tout s'ordonne : lumières, projections, sons, accessoires, auteur/interprète/public pour un grand show. Communiquer au spectateur un *jamais vu* qui le concerne, en fait un Spectateur hors culture, contexte et histoire ; un Participant hors pair où qu'il soit, loin derrière ses peurs. **Il n'est pas ce qu'il croit être !** L'apport du théâtre révélateur lui permet de s'accomplir par truchement du jeu et de l'artiste. La régie devient à ce point, le nerf vertébral par :

a/ La confirmation de s'atteindre : En effet, voir s'accomplir l'acte suivant une préparation scénique se conçoit pour cet aperçu. L'émergence de l'émetteur/récepteur résulte d'une explosion des sens qui s'expose sous échanges et réalité. Diverses informations expliquent conditions et fonctionnement. À chacun d'apprécier le prix, de sauter sur l'occasion. Le propos s'avère à la fois, tremplin, bord, et bond. Un apport profond se distancie d'impositions inutiles, d'où la naissance d'un art avec ou sans forme.

b/ L'utilisation des mots : Fonctions de combinaisons et constructions d'images, les mots d'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"¹²³, etc.], d'un acquis ingurgité. Aphorismes, proverbes, maximes, interjections, sons usuels, lapalissades, s'utilisent pour faire lever la pâte et tendre vers l'évidence. Des expressions courantes - mine de rien - relèvent la sauce. Le dialogue avec soi-même, lui, relève d'indications qui traversent les siècles. Une écoute s'installe. Quel est ce "je" ? Où a lieu "l'ici" ? Quand trouver le "maintenant" ? se tracent dans l'air du temps [même si ces questions ne s'énoncent pas explicitement]. Seul le Spectateur peut y répondre. Un *rien* suffit. Le référant ne se révèle plus sur le plateau mais chez Qui perçoit. Le moi-toi s'adresse au "Je" seul. Les mots choisis jaillissent de cette autre

¹²² Du pur Harding dont l'exercice s'exprime ici sur scène.

¹²³ "C'est notre grande maladie de parler pour ne rien voir". René Daumal. *Poésie noire et blanche*. Gallimard. 1954.

écoute. Le personnage utilise le langage comme les oiseaux ou les enfants [Zazie susurre aussi, son idiolecte]. Certaines remarques criillées posent leurs éclairages.

c/ L'énergie pure : Elle surgit d'un geste essentiel, transmis en énergie libre. "S'adresser à qui, à quoi, au sommeil, à l'éveil ?" "À moi, à l'autre, à l'ici tout-de-suite ?" demande l'interprète. Les surdités devant la réponse criante soulèvent un refus qui, étrangement, apporte une percée. Tout utiliser ! Lazare va-t-il se lever ? La parole commande !, risque pris par "quelqu'un" ou par "personne". Présent ou absent, le spectateur précipite but et enjeu. Trois aspects s'imbriquent à ce point : l'énonciation [de l'objet : l'explicatif], la gestuelle [de l'objet : le démonstratif], la présentation [de l'objet : le ludique], sous la même intention. Le contexte colorie l'expérience et vice versa : nécessité, donc, pour l'émetteur et le récepteur, d'utiliser les deux. Le courant passe par :

1/ L'observation contextuelle. Elle permet d'accorder le textuel comme une musique : la présence d'un Prospero disant adieu à la magie et ses dons pour se consacrer à la politique, ne se comprend que dans une certaine approche poétique sociale. Ainsi se conclut la Tempête. Cette poétique du texte peut distraire ou endormir. L'action perceptible [sous divers mots, phrases, fragments d'énoncé] offre d'autres niveaux d'observation. De nouvelles questions se posent : la symbolique va-t-elle servir ? Le tissage dont dépendent le sens et la valeur, ouvrira-t-il différentes voies ? L'agencement, la constitution, l'organisation, peuvent-ils contribuer à une prise de vue directe [sous le regard] ?

2/ Le public. Il se renvoie la balle qu'il a lui-même créée pour faire passer le message. Seule une perception intacte sera reçue de tous coins du globe [par télescope, microscope, ou propagée de la lune]. Le vide se percevant demeure sujet principal : il s'apparaît. La façon de l'appliquer, la responsabilité, laissent le regard passer *avant* toute réactivité ancestrale. L'outil, libérateur par essence, donne la clef.

3/ Le but. Le comédien informe le spectateur du sujet de cette découverte. Aussi le but, comme le motif, est présent dès le départ. La réalité linguistique sert de base à la transparence. Elle s'ancre dans un réel référentiel. Que l'apport se serve de ce réel ou de l'imaginaire, l'ancrage ramène au Lieu/présence. Le Spectateur se trouve en apport étroit avec lui-même [des plages de temps poétiques, humoristiques, s'avèrent cependant, précieuses pour assimiler]. Poésie coulée et brisure de rythme s'accostent. Le vide s'adresse au vide, écho ravageur. L'ouvre-boîte s'instaure dans la conserve elle-même. La liberté s'offre les moyens. Le but reste hors d'atteinte Soi-même. Le *sine qua non* règne.

4/ La voix du personnage, du scripteur, de l'auditeur [qui réagit], aux timbres multiples n'est autre que la Siègne sous d'autres sonorités adoptant d'autres échos. Le discours se propage du sujet au Sujet. Scripteur et

Auditeur prennent responsabilité. Telle acuité d'écoute annihile les schémas jusqu'à régénérer les cellules. Cette purgation sous l'écoute des sons se lie au silence d'une subjectivité. Qui parle, reçoit, naît et renaît, *quelque soit sa condition* ? Le timbre lui-même, transfère son *Ici je suis*.

Où, pour lors, situer la conscience : à quel bout du microscope, du télescope, de la lucarne ? À l'endroit observé ou à l'envers qui regarde ? Novarina s'en rapproche en *parlant vraiment*¹²⁴ : étonnement de ce nulle part/pour qui/bien situé. Goûte qui veut. Car si l'unicité se perçoit sous la multiplicité, l'immaculé maintenant se conçoit. Les enfants [piétinés, saccagés, êtres sensibles], le public lui-même, chacun peut tracer l'immédiateté de cette découverte intime.

Certes, l'espace interne est le même à l'extérieur¹²⁵. Mettre le doigt dessus suffit. Une fois la chose perçue, une séparation disparaît. Chaque chose garde sa place, mais ne dérange ni n'affecte ce Lieu où tout prend place et s'efface, point de support d'un spectacle, vie, mort, harmonie, inattendu, langue [apport et tremplin de l'outil scénique]. Plus de résistances, de vouloir, de règles inventées. Subsiste ce qui jamais ne cesse : un Spectateur/phare/silence, Acteur. L'espace ne peut être mis en boîte, taché, tenu en laisse. Les hommes ne peuvent l'effleurer ni le saccager. Il demeure libre de portée, de bêtise, d'espérance. Que souhaitent les marionnettes humaines dans cette capacité qui désagrège ou donne jour, capable de dévorer sans être concernée ? L'écriture saura-t-elle traduire ce bond arrière ou avant ? Un langage approprié peut-il être adéquat¹²⁶ ? Dans ce cas, sera-t-il reconnu ? Que révèle-t-il ? Doit-il émerger ? D'où ? Pour Qui ? Voilà germer *l'espace que l'on ne voit pas*, pièce manquante du puzzle : le Spectateur.

Extraordinairement, ce chapitre sur la transcendance concerne régie et forme. Une régie minutieuse - 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 aide sa préparation. L'ordre des jeux, des annotations, la dévotion au sujet, les réactions interprète-public, l'apport de "l'essentiel" [*Theatron*], tout devient improvisation jaillissante et recette à l'œuvre. À chacun de se percevoir à neuf, "couvert de rosée"¹²⁷.

¹²⁴ "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.

¹²⁵ "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.

¹²⁶ "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.

¹²⁷ Expression de Stephen Jourdain [cliquer son nom sur Google 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 une croisée de décrets, règles, préceptes, chiffres. Ce savoir se base sur les résultats transmis d'un acquis passé, chargé de lieux communs qui finissent par amoindrir la simple capacité observatrice. Aussi efficace qu'elle se puisse démontrer, l'instruction reçue ne permet pas à l'individu asservi de se réaliser en tant que point source. Son unicité lui est ravie par d'innombrables commentaires qui l'attirent plus que sa Place dans l'univers. L'apparition instantanée du Spectateur à sa source dévoile la lucidité qu'offre une entrée en soi d'emblée. L'important est de porter l'attention où il faut, l'endroit d'OÙ l'on regarde, et de lui donner un nom.

Un jamais fait se saisit : reconnaître sa propre existence. Celui qui se scrute et s'apprécie ainsi, passe d'un objet à l'autre plus rapidement qu'il ne le faut pour le dire. Tout lui est dû : le silence inclus. Sa nature est disponibilité. Elle ne fait partie ni du vouloir ni du pouvoir. Elle s'invente un jouet [le théâtre : mieux, *Theatron* !] pour se saisir et comprendre le monde ; goûter le champagne décrit par Michel Cassé ; boire à la vie ; discerner les limites et le sans limites ; fourbir des armes sensibles. Plus de particule, fausse-route, ni trappillon¹²⁸ ici : la manifestation entière se déroule pour l'Observateur, représentations, personnages, décors, rideaux, cintres, spots, bains-de-pied¹²⁹, guindes¹³⁰, dans la foulée.

Si choses, pensées et gens [des paysages choisis ou imposés], participent aux automatismes, la source du regard mène au bercail¹³¹. La transparence épouse les accessoires qui y trempent. L'imagination même du lecteur-spectateur n'est que substance sous un regard éclairé ; également, l'objet animé ou pas, présenté [sur texte, scène, film ou hors-film] sort d'un Point d'appui pour y retourner avant/après ou plus tard/trop tard. Le Témoin se tient "auprès", quelques soient les mots et les gestes [normatifs, figuratifs, référentiels, symboliques], sous attraction/répulsion d'événements, sentiments, déploiements de pensées jusqu'au plus proche intime, un Sien intégré.

Si bien que réduire le théâtre à une ou autre forme [entravée de goûts, tendances, idiosyncrasies] ne suffit plus. Prendre en compte une communication à double portée, par contre, ouvre une capacité intrinsèque : aiguïser sa perception ; se reconnaître Cause ; lier l'activité créatrice aux caractéristiques humaines ; accéder à son point d'orgue personnel [sous "antennes/relais" sensibles] ; se tenir aux

¹²⁸ Sous et sur les plateaux à l'italienne.

¹²⁹ Réflecteur au pied du décor.

¹³⁰ Ce qui fixe solidement un élément du décor.

¹³¹ "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.

écoutes ; retrouver son fait d'être : ultime position du Spectateur/Voyant ; également "l'entéléchie" [l'énergie agissante et efficace] d'Aristote. Divers domaines furent abordés :

a/ Débuter sans référence comme venant d'ailleurs : voir ne requiert aucun filtre [le raisonnement paraît plus tard].

b/ Théoriser en pionnier sur le fait perceptible où la théorie s'avère inexistante et la pratique tâtonne [tel le premier poisson marchant sur terre].

c/ Accorder priorité à une plaque intacte [sans l'imitatif comparatif].

d/ Abolir temps/lieux/espaces/déjà admis, pour une suite tout de suite.

Theatron génère ses productions par éclairage. Ce phare réside avant les lectures et écritures préétablies. Il s'approprie comédiens, décors, gradins, tréteaux, public, scène, personnages, rampe. Et l'écrivain ! L'ensemble [actif, passif, neutre] s'inscrit à portée. La distance seule décide. *Theatron* permet. Le conflit entre divers modes de découpages [gestuelle, dialogue, brisure de temps, lenteur ou rapidité mentale, difficulté d'être, incompréhension qui bloque, lumière qui jaillit] aboutit sur un espace présent : *Theatron* prend part. Les dit, non-dit, sous-dit, sous-entendu ; le rajouté du discours, ses éjaculations ; les a priori et présupposés [en contraste avec un constat pur] ; se happent ici dans l'instant¹³². *Theatron* existe.

Si bien que s'établir en vase communiquant au milieu d'enseignants [ou de personnages qui sévissent encore aujourd'hui] tels Tartuffe, Trissotin, Pernelle, Purgon, Bélise, Harpagon, les Précieuses ridicules, etc., affiliés à leur sécurité plus qu'à une entrée dans l'inconnu, s'avère acte salubre : faire sauter la maille, laisser dévider le tricot. L'intention de mener ce travail à terme malgré les résistances élude les notables qui, d'office, en refusent l'entrée. La délicatesse attentive fait fi de leurs double-jeux très *fonc-tion-na-ri-sés*. Leurs surdités elles-mêmes propulsent un bond en avant. Établir des passerelles compréhensives se révèle, alors, le but court-circuitant toutes incompréhensions. Prendre la balle au vol l'emporte, un Rien apportant¹³³.

Les sentiments de lourdeur - pesants, prenants - se propagent au vu de références culturelles ou de simples comparaisons. Divers éléments cassent le rythme du temps, l'étirent, le cadencent. Il ne s'agit plus ici de charges [fatigue, sexe, famille, impôts, routine, bureau, récréation organisée, fonctionnarisme], mais de qui les vit. Liée à l'expérimentateur, la durée tourne ses pages suivant les circonstances et l'appareil perceptif. Des secondes paraîtront des siècles, des heures un instant. Tout se met en place en ce laboratoire où chimies et alchimies s'entrecroisent. Le champ lexical s'en trouve chamboulé. L'attention débraie d'un monde tenu, à l'espace contenant.

¹³² De *instare* "serrer de près, presser". Durée très courte que la conscience saisit comme va tout. Robert. 1988.

¹³³ "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.

Les fins de régime, changements de cycle, entrées dans du neuf, y déploient leurs pavillons. “*Dans l'éternité, il n'y a ni quand, ni avant ni après*” souligne Spinoza.

Jongler [avec continuités en marche, retours arrière, volte-face de l'espace et du temps [la Belle au Bois], trous dans la conscience [où suis-je ?], discontinuités et percées, détails de grandes unités [l'unité du détail], scènes/parcelles de scènes, crises de vécu artistique ou passionnel] se réfrène pour, avant tout, **VOIR**.

Délibérations, objections, compilations, se résolvent sans intermédiaires. Collisions, articulations, combinaisons, échanges, séquences ; contenus divisés, multipliés, soustraits, additionnés ; micro-séquences, tirades, découpages et partages/moissons de rythmes [en accordéon, en dent-de-scie], s'y retrouvent en un tournemain. Le Spectateur apporte la clef. Quelques soient les présentations, déclarations, nécessités de moyens instrumentaux et opératoires [*auxilia*] qui permettent de relier le révélateur à l'expérience, un éclairage extra/intra scénographique s'établit. Le regard se découvre, l'ouïe aux écoutes. Des temporalités distinctes s'interpénètrent. Le temps théâtral se dépasse par un intangible hors-distance/hors-temps. L'acte primordial s'imisce : la pupille se saisit. Quelques soient les rapports temporels, intemporels, et le niveau social/spatial, rien ne juggle 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 sur l'expansion des jeux du monde : *VOIR* assume ce pas. De son regard panoramique, l'explorateur aborde l'impossible défi d'un étudiant qui vécut l'aventure par gestuelle en artiste international. L'“impossible” cultivé par des *Diafoirus académiques* trouvera, lui, d'excellentes raisons d'arrêter l'élan initial. Là n'est pas la façon. Accostée en tremplin, l'énergie due aux refus aveugles se propulse vers d'autres horizons moins bureaucratisés : elle utilise le “Non” comme obstacle de valeur, surréalisme oblige. De même, le contexte lancé par Kennedy en 1960 : “Un homme sur la lune d'ici dix ans”. La réaction première des experts fusa : “**C'est impossible**”. Elle contribua largement aux résultats [tout dépend de l'approche]. Une vision intacte fut motif principal de ce lever de rideau¹³⁴.

Sur le fond

Le sujet ne se prétend ni classique ni moderne ; mais original, à sa manière. Il traite de l'origine d'une perception *sens dessus dessous*. Il demande 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 cause indispensable] très élaborée de Spinoza. Il puise dans le travail de pionnier de Harding. Différemment d'un Shankara qui utilise la pensée pour la

¹³⁴ “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.

mener à terme, couve ici la perception d'une capacité accessible, un retour avant à l'arrière de Soi [pour accomplir, appliquer, ressentir, divulguer]¹³⁵.

“La vie est un songe” de Calderon questionne trois états : veille, rêve, et par implication le sommeil profond [quotidiennement pratiqué mais passé sous silence : nul ne sait, en effet, y élaborer]. Ces trois états émergent et disparaissent à tour de rôles ce qui souligne leur irréalité. 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. Ils libèrent le lecteur-spectateur de l'implication avant/pendant/après. Apprivoiser l'invisible nécessite de multiples moyens. Aucune pénurie d'approches : la quenouille de la mauvaise fée [fin d'un monde connu] annonce la Belle et son Prince cent ans plus tard [début d'inconnu], opération nécessaire pour la suite des événements. Le Témoin saute d'une scène à l'autre en projectionniste. Les Mille et une nuits offrent un exemple parfait au Sultan friand de contes sans fin. “Roi ou mendiant ?” lance le Génie qui balance ses dés. Rien ne va plus ! Devant le couperet du sort paraît le personnage, perplexe : *“Quand est-ce que je commence, où est-ce que je finis ?”*

Cette réalisation 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'utilisent. L'art prend place entre les deux. Écriture et réception existent 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 pour soi le vécu personnel. Le reste s'avère projection. La concertation allume le briquet dont les cinq sens se constituent l'Axe. Temporalité, intemporalité se reconnaissent chez le Créateur d'actualité. Le lien de toutes les histoires possibles n'est autre que le lieu où *Je* réside. Non l'espace planifié du plateau, mais celui, Stratégique, qui l'englobe et fait prospérer ses tréteaux, par, avec, au travers lui-même.

La preuve s'accorde par appréciation : personne ne saura démontrer le goût d'une pêche, ni sa différence avec le goût de l'abricot. L'argument mental le plus subtil ne le peut [on goûte ou pas ; les papilles neutres ne se goûtent jamais ; d'où le contact du Sujet impliqué]. Les modèles ne deviennent sûrs qu'une fois pratiqués : ils témoignent de l'Appréciateur. Simplement lus, les voilà non venus. Le choc reçu n'appartient donc plus à une cérébralité compilatrice, mais à l'attention perceptive [qui rappelle celle de Socrate et Diotime conversant, vus par Roger Godel]¹³⁶.

Sur ce point le sujet n'est plus “traité” ; simplement exposé [là naît la difficulté, le refus systématique rencontré]. D'innombrables dialectiques le servent : à chacun sa façon. Le hic se révèle aux niveaux de l'écriture, de la lecture. Les travaux de Merleau-Ponty, de Pascal, de Spinoza, s'y attèlent en réelles fondations. Mais où rencontrer un Maître qui prendra le risque aujourd'hui, d'échapper aux mots ? Sa

¹³⁵ “L'état de celui qui est à l'avant-garde de lui-même”. Rémi Boyer. *Ibid*, p. 74.

¹³⁶ Roger Godel, *Dialogues sur l'expérience libératrice*. Flammarion. 1956.

fonction même s’y oppose. “Le mot n’est jamais la chose”¹³⁷, rude camouflet pour qui vit par le Grand Robert. L’arrivée impromptue d’Anne Ubersfeld, émérite, observatrice, curieuse, sauva la proposition *in extremis* [en 5 jours !], sous la protection effective de Suzy Halimi Présidente de Censier.

Ce sujet [la cause de Soi¹³⁸ annoncée dès le départ] ne s’applique à aucun cumul, raisonné ni raisonnable. Le vide Seul s’appartient. Les spectateurs continuent à poursuivre leurs images, plaisirs, cycles, règles, jeux, rapacités, persévérance dans l’homicide : en défauts de maturité.

Voici venir l’instant du Déboulé intentionnel [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, de disparaître. “*Déblayez d’abord !*” L’abord sans choix signale un retournement [le fond du sac de l’aspirateur à vider] face à de formidables résistances : sept millions d’années d’automatismes, jusqu’aux deux mille dernières surmultipliées de similitudes mensongères mortelles. **VOIR, cependant, suffit.**

Sur la forme

Parler perceptiblement désagrège les schémas : raison du rappel à *pratiquer* l’attention [*faire* les exercices], préciser le propos, laisser éclore. La forme de cette percée ne s’accommode plus de justifications argumentées ni de déductions discursives. Elle pousse sur le fond d’un humus présent. Le Spectateur prend part sur-le-champ. La pensée s’adresse, de fait, à un va-et-vient cérébral [sous le hublot du cosmonaute ou le crâne du Fou] qui n’est pas le but recherché. La surprise en revanche, provient du cosmonaute saisissant le spectacle à l’envers du monde objectif : la vitre du casque renvoie paysage lunaire et ciel terrestre réceptionnés en photos et films. Ces contacts et preuves objectives d’une unique *Première Personne* se constatent pour tous, par les yeux du monde. Le raisonnement, lui, appartient à qui cogite, compare et prévoit sous son casque. Son argumentation [due aux concepts et croyances] se fractionne de façon binaire : une *troisième personne*.

Si bien que, pour l’unicité, propos de cette présentation, la conscience relative du temps [la distance dans ce temps] ; la conscience/mémoire ou perte de mémoire [inscrite ou pas] ; se tracent sur un arrière-fond de vigilance. Le continu/discontinu se manifeste sur un seul carbone. Le texte [phrase, interjection, ellipse, borborygme] s’inscrit sur le papier. Les modes d’articulations, de rythme de vers, le hululement étiré d’une voyelle, se scannent sur le moment présent. Le Lecteur entre en jeu : même lieu, pile. La forme suit son cours. Le Spectateur oblige.

¹³⁷ Jiddu Krishnamurti. *Au seuil du silence*, p. 88. Courrier du livre. 1970.

¹³⁸ “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, d'autres dimensions prennent part : textes, serrés, flasques, réversibles, interchangeable, micro-séquences et longues logorrhées [*"J'oublie en le voyant ce que je viens lui dire"* : Phèdre], s'inscrivent sur une portée. La trame, le fil, la maille, se tissent ou se dévident sur le seul métier [d'où ce mémoire]. Une présence veille, un point d'orgue, l'espace brut où repose le Spectateur : ci-gît la braise active.

Après avoir lu l'introduction, un ami demande pourquoi les trois quarts du texte lui échappent, ce qui l'oblige à questionner avec pugnacité. Sa réaction "*Que dit-il ?*" fait partie du travail et pousse à un substantifique lire/découvrir/restituer. Percevoir surtout. *Se saisir à la gorge* permet de débrayer de la forme à l'espace¹³⁹.

Le trop plein de floraison, idées et perceptions, fut certes, dragon incontournable. Le deuxième dragon concerne les irascibilités immatures contrées sur le chemin. Une question subsiste : ce travail est-il sujet de Maîtrise ou simplement "hors cadre" ? Si tel est le cas, comment le rapprocher du cadre sans le dénaturer ? Le cadre peut-il disparaître ? L'accoucheur véridique va aider : *l'enseignant en personne*. Mais où trouver [et pour lors, apprécier] Celui ou Celle s'intéressant au Sujet ? Car ce qui va "à l'encontre de toute pensée occidentale" est la pensée occidentale elle-même en ses recherches. Le cœur de l'explosion de Nagasaki se prouve au cœur physique de tous connus, ciments, briques, êtres humains et fondations. Non que la pensée actuelle se renie [la culture s'entretient]. Elle s'annihile, cependant, à un certain niveau, quand *assez, c'est assez*, message du XX^e siècle : libération d'énergie, fin du connu, destruction de deux villes japonaises [et ce qui s'en suit].

Il s'agit pour cette démarche réflexive de changer de plan vers une réalité infiniment personnelle. Le travail requiert ensuite, d'en réaliser les répercussions. L'inconscient collectif se voit fortement impliqué : la société en Soi, les torrents de pensées, les archives portées. Si la forme se trouve chamboulée, le théâtre s'active.

Traverser un magma théâtral incapable de se renouveler, pousse à transmettre ce qui ne peut être récupéré ni contrôlé : la créativité. Elle émerge à la source du théâtre-Soi sur une dimension qui manque cruellement aujourd'hui, l'exacte fonction du système optique : **P'objectif** [*Vide/Rien/Sien*] impeccable/responsable de son spectacle. Garder l'éthique - comédie du cœur, reins et viscères - savourer une perfection singulière, s'approprient la justesse d'un clou perçu/conçu pour l'Appréciateur. Cette forme impromptue, taillée de brèches, s'enfonce dans les jungles complexes des jeux de pouvoir. Une observation fine, un champ indéfini de recherche, une réalisation complémentaire, intègrent l'intérieur et l'extérieur de leurs présences. Dès l'entrée, la forme se voit liée à l'instant preneur.

¹³⁹ "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).

Le Rien du Tout

Au point de saturation, l'ensemble [admis pour vrai] disparaît : chacun y tombe le soir en allant se coucher. Où vont-ils tous ? Un "J'ai bien dormi" suit. On sait tout de même de *Qui* il s'agit, ce "Je" témoin de départ, de potentiel, d'inconnu personnel face aux scènes de la vie. Ce "Je" ne cesse. Il se reconnaît *primo*, par une pratique vers Sa direction, *secundo* par le propos. La voie d'accès lâche l'ancestrale pensée [occidentale, chrétienne, cartésienne, etc.], cause de dualisme. Sans mien/tien/sien, un Rien subsiste ; un *Rien du Tout* sacré tel quel. Nul ne peut échapper à *être* ou *pas*.

Ne regarde en effet au théâtre que Celui qui se dévisage [réalisé ou non] ; d'où la nécessité "d'y être" et s'y coller scrutant ; de se pénétrer. Le dedans/dehors devient *condition* de ce qui s'y trouve. L'évidence y règne. L'esprit perçu/percevant face à son double [Pygmalion et son objet, Amphitryon et sa doublure] s'appréhende d'un seul *ensemble*. Les gens de théâtre auraient-ils besoin de hautes mathématiques pour se garantir un spectacle¹⁴⁰ ? Pour résumer : *voir d'emblée* avant que de penser ; explorer le fondement encore et encore, plutôt que de se perdre en duels antagonistes ; agripper l'invisible où rien ne déroge ; s'approprier son propre lot. Mordre dans le fruit se confirme plus vivifiant que dans un recueil de cuisine.

Une simple expérience y convie : l'observation d'un faciès [coloré, charnel, distinct, chevelu] face à l'absence de rides, couleurs et formes d'où *Je* regarde. Face à *l'autre*, à ses particularités physiques, partir de l'invisible perçu ici *en moi*. Le visage opposé, à un certain point, devient sien. Il n'en est qu'un. "*Jé*" le porte. Aussi, faire confiance au regard et prendre le temps de rester avec. Constater un *non facies d'observateur de visu*, regardant l'observé¹⁴¹. Qui suis-je dans la perspective d'un "face à rien" libre de grumeaux ? *Céans* s'offre un territoire *inoccupé* qui envahit Celui qui se dévisage. Cet impact débouche sur une présence qui, au cœur de la société, subsiste ; l'accomplissement de toute culture ; *Sifr* le vide ; la satisfaction de le transmettre ; la réception chez Qui le perçoit ; le libre arbitre. Ces exemples ne sauraient mieux résumer la proposition. Distinguer l'unicité [dont parlent certains philosophes que peu procurent, verrouillés dans une dualité occidentale] débute par un *Rien perceptible*, un "j'y suis" localisé : **j'y suis, donc je constate**.

Suivant ce tour d'horizon, place au salutaire choc dû au film "L'homme invisible". Qui le reçoit à en être renversé¹⁴² ? Ne faut-il pas lâcher l'immanquable forme-objet

¹⁴⁰ "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 haute forme de théâtre].

¹⁴¹ "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.

¹⁴² Expérience forte, vécue par l'adolescent Michel Corvin ; coordinateur et auteur du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Bordas 91 (plusieurs rééditions).

pour son absence ? Remarquer que là-même où apparaît une consistance [l'enrobage de bandelettes] il ne reste plus rien ? Réaliser que *l'absence d'apparence* existe et *pour qui*. Plus fort encore, cette absence d'apparence représente un support indestructible pour toutes apparitions, formes et bandelettes. L'évidence entrevue chamboule le spectateur de fond en comble s'il ramène cette réalité à lui-même. La chose [présente, absente] reste toujours pour soi chose éprouvée, preuve de son existence individuelle¹⁴³.

Gravir mot à mot l'état fulgurant d'un prompt *voir/se voir, sentir/se sentir*, ne requiert aucune récupération, linguistique ou autre. Pourquoi ne pas sauter, dès lors, sur l'occasion [le larron, le diable poussant], relever le défi, défendre cet indéfinissable *Rien* en soutenance de Maîtrise ? Pourquoi ne pas utiliser les possibilités offertes par une Université - même amiantée, forcément criminelle - pour signaler l'envergure de cette proposition : **la position du Spectateur dans l'univers**¹⁴⁴ ? Poser ainsi une pierre d'angle en reconnaissance du "Fou du Rien" avec mission accomplie !

Dit de très humaine façon, la *non-entité consciente* [parfaitement cachée] dans la masse d'un public sur son strapontin ou sa baignoire ; ce *tout un chacun il n'importe*, à la place de Madame, Mademoiselle, Monsieur tout le monde ; l'intermittent spectateur rencontré dans l'amphithéâtre antique ou le stade du jour ; ouvre une voie d'accès dans l'art du vrai, un axe véritablement 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 exposé¹⁴⁵ : 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 l'existence civique et la justice manquent cruellement à ce pays-ci¹⁴⁶, jeter un coup d'œil là **où il faut, d'où l'on regarde, suffit**, faire un premier geste, ne pas rater son entrée : **"J'y suis !"**

¹⁴³ "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.

¹⁴⁴ "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.

¹⁴⁵ "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.

¹⁴⁶ Pour avoir dénoncé l'homicide volontariste à 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 assassin sur deux décisions des présidents Olivier Perrusset et Nicolas Bonnal. En tout, 93 magistrats en non-application de droit ont participé à cette affaire d'empoisonnement sur 15 années [depuis 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 en cassation ! Ce juge n'a tenu compte ni du travail de la Police judiciaire, ni des dossiers médicaux de malades. 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 24 octobre 2011

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.
- BENOIT (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.