

Université de Montréal

Du phénomène d'extériorisation de la perception
à l'émergence des pôles corporels :
un essai d'analyse et d'articulation théorique du corps spectaculaire

par
Antoine Blanchet

Département de communication
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître *es* Sciences
en Sciences de la communication
Option Communication médiatique

septembre 2005

© Antoine Blanchet, 2005



P

90

USF

2006

v.004

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Du phénomène d'extériorisation de la perception
à l'émergence des pôles corporels :
un essai d'analyse et d'articulation théorique du corps spectaculaire

présenté par :
Antoine Blanchet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Malcolm Cecil
président-rapporteur

Brian Massumi
directeur de recherche

François Cooren
membre du jury

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Partant d'expériences perceptuelles éprouvées sur scène en tant qu'acteur de théâtre, j'opère ici une analyse des conditions d'advenue de ces expériences, et oriente ma réflexion sur la dimension corporelle qu'elles impliquent. Cette étude consiste à réarticuler le concept de corps spectaculaire, *via* quatre pôles que je nomme *infracorps*, *intracorps*, *extracorps* et *métacorps*, et *via* des axes et configurations mis au jour en examinant différentes modalités d'investissement dans différentes circonstances, à travers des sources essentiellement discursives, mais qui donnent suffisamment de détails pour autoriser une comparativité. L'analyse d'autres conceptualisations opérées autour du corps me permet également de préciser mon articulation conceptuelle du corps spectaculaire.

Mots-clé : perception, corps spectaculaire, réarticulation conceptuelle, phénoménologie, empirisme radical.

Starting from perceptual phenomena experienced on stage in theatre performance, I develop an analysis of the conditions of appearance of these phenomena, focusing on implied bodily dimensions. The aim of this study is to rearticulate the concept of the spectacular body in terms of four poles which I call *infrabody*, *inrabody*, *extrabody* and *metabody*. The spectacular body's axes and configurations are studied as arising through different modalities of investment, in varying circumstances. A range of discursive sources are drawn upon to enable comparison. Other conceptualizations of the body are also analyzed to assist in the conceptual articulation of the spectacular body.

Key words : perception, spectacular body, conceptual rearticulation, phenomenology, radical empiricism.

TABLE DES MATIERES

Liste des sigles et abréviations.....	vi
Remerciements	vii
I. Introduction.....	2
II. Des expériences perceptuelles en contexte spectaculaire.....	4
2.1. Le premier moment	4
2.2. Les vingt mouvements	6
III. Analyse du phénomène.....	8
3.1. Situation	8
3.2. Modification perceptive	12
3.3. Les représentations des participants	16
3.3.1. La préparation à l'advenant.....	19
3.3.2. L'appui fait l'obstacle	20
3.4. Suspension de la pensée.....	21
3.5. Artaud et l'état perceptif	22
3.6. Hottier et l'état d'improvisation.....	28
3.7. La perception par le public	30
3.8. Maintien de l'accès au métacorps.....	34
3.9. La liberté dans la contrainte	37
3.10. La parole / la pensée	40

IV. Méthodologie	44
V. Questions	52
VI. Réarticulation.....	55
6.1. Les espaces du corps	55
6.2. États.....	57
6.3. Proposition de réarticulation du corps spectaculaire.....	60
6.3.1. L'infracorps.....	63
6.3.2. L'intracorps.....	64
6.3.3. L'extracorps	66
6.3.4. Le métacorps	68
6.4. Les énergies collectives	68
6.5. Articulation entre les pôles	72
6.6. Le métacorps, une émergence progressive.....	74
6.7. Maturation	77
6.8. Mouvement et perception.....	78
6.9. Le corps du public.....	82
6.10. Retour aux sources	88
VII. Conclusion.....	94
BIBLIOGRAPHIE	95

LISTE DES SIGLES ET ABREVIATIONS

CsO : corps sans organes (body without organs)

NDE : near death experience (expérience de mort imminente)

OBE : out of body experience (expérience de sortie du corps)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont soutenu activement lors de la rédaction de ce mémoire, et en particulier mon directeur, Brian Massumi, qui m'a toujours fait confiance et a su me montrer les voies possibles dans ce qui n'étaient qu'intuitions.

Je remercie ma famille pour son soutien matériel, moral et spirituel, et en particulier mon beau-père, Benoît Tirel, qui a toujours proféré les paroles nécessaires, quand besoin s'en faisait sentir.

Je remercie enfin particulièrement ma femme, Astrid Tirel, qui a su indéfectiblement être avec moi tout au long de ce voyage.

*« Le théâtre vrai m'est toujours apparu comme
l'exercice d'un acte dangereux et terrible,
où d'ailleurs aussi bien l'idée de théâtre et de spectacle s'élimine
que celle de toute science, de toute religion et de tout art.*

*L'acte dont je parle vise à la transformation organique et
physique vraie du corps humain (...) »*

Antonin Artaud, « Le théâtre et la science »,
dans *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2004, p. 1544.

I. INTRODUCTION

Le corps est au cœur des activités humaines. Il est l'objet de recherches nombreuses et variées, théoriques comme pratiques, discursives comme empiriques. Beaucoup s'attachent à déchiffrer les traitements qu'il subit, la façon dont ses apparences jouent au sein de diverses sociétés, les discours qu'il suscite ou qui se fondent sur lui. Prisme absent, opaque ou transparent, éclaté aux yeux de qui le regarde, à travers les rayons de lumière qui en émanent ou qui le traversent, il est parcellisé, partialisé, morcelé, et dès lors décomposé discursivement ou visuellement comme l'on ferait d'une horloge, pour en analyser chaque rouage, observer ce qui ne fonctionne pas, réparer la dent voilée ou le ressort cassé. Il est évacué progressivement pour laisser place à certaines parts plus repérables, maîtrisables, concevables. Son effacement dans la transparence des sens nous laisse orphelins de nous-même.

Aussi, je veux explorer la possibilité de la survivance dans notre monde, de l'archaïsme le plus reculé, celui qui met le corps en jeu à un niveau extrême, qui l'amène à se déployer par-delà la frontière visible de la peau, pour parvenir à des dimensions paroxystiques — proches de l'extase et de la transe — vécues dans une actualité sensible, perceptibles au moins par celui qui performe et très probablement de manière plus ou moins aiguë par tous les participants. C'est au théâtre que ces phénomènes seront situés, parce qu'il constitue le cadre dans lequel les expériences que j'ai vécues et qui ont mené à cette réflexion me sont advenues. Mais je veux aussi les inscrire dans une histoire en pointillés, évoquant les chamanes et les extatiques de différentes religions. Ce parcours en lignes brisées, spatialement et temporellement, veut relier ainsi des pratiques qui aboutissent à une maîtrise de ces dimensions exceptionnelles du corps.

Voici maintenant la description la plus objective possible des expériences qui ont mené au phénomène que j'entends analyser et à partir desquelles je proposerai une conceptualisation du corps. Cette description emprunte à la posture phénoménologique, et est assortie d'une analyse structurale, qui s'exprime dans une recherche des régularités et singularités qui sous-tendent et caractérisent les expériences décrites. Mais en même temps, j'inscris ma démarche dans un cadre philosophique relevant davantage de l'empirisme radical, par le fait que je cherche à ne m'appuyer que sur des expériences vécues (par moi et par d'autres) et à en accepter toutes les dimensions et conséquences, sans chercher à en supprimer aucune ni à en imaginer de nouvelles. Car ce que j'ai vécu est de l'ordre d'une expérience extra-quotidienne, qui en ce sens n'est pas imaginable avant que de l'avoir vécu, dans nos cultures qui ont relégué depuis longtemps certaines parts du vivant dans le folklorique ou le fictionnel.

II. DES EXPERIENCES PERCEPTUELLES EN CONTEXTE SPECTACULAIRE

2.1. Le premier moment

Débutant mon activité de comédien à l'âge de vingt-cinq ans sans être passé par une formation préalable, seulement muni de mon envie de jouer, je m'insère dans une petite troupe d'amateurs, qui montent une pièce comique de René de Obaldia, intitulée « Du vent dans les branches de sassafras ». Je tiens un des rôles principaux, celui du père, pour lequel je suis sur scène quasiment du début à la fin de la représentation. Nous aurons à jouer en public à deux reprises, au cours d'une fin de semaine du printemps 1992, dans une salle polyvalente de la région de Genève. Nous répétons la pièce durant sept mois, d'abord en fin de semaine, puis de façon plus intensive. Arrive enfin le moment des représentations en public. Je me sens fin prêt pour cette première expérience.

Le public est réceptif et rit de bon cœur. L'action se poursuit telle que prévue, sans encombre. Vers le milieu de la représentation, alors que l'un des personnages annonce une nouvelle bouleversante, je suis sensé m'effondrer sur une botte de foin posée par terre, mais le mouvement m'entraîne et je pars à la renverse. Je me redresse d'un bond, dans le même élan, pour revenir à la position visée. Et soudain, la perception que j'aie de mon environnement change radicalement : je vois le public plus largement, plus clairement ; mais je prends surtout conscience que je ne me perçois pas comme d'habitude : je me trouve à une certaine distance au-dessus de mon corps, et il me semble que je ne le sens plus comme à l'ordinaire ; je suis en quelque sorte « détaché » de lui. Le rapport spatial entre ma conscience, ma perception visuelle et mon corps est changé : ma vision et ma pensée se trouvent en hauteur, et je n'ai plus de

sensation physiologique, comme si mon corps était anesthésié mais que ma conscience restait éveillée.

L'effroi me saisit, toutes sortes d'idées se bousculent dans mon esprit. Une partie de ma peur est liée à l'éventualité de ne plus contrôler mon corps, de me trouver dans l'impossibilité de continuer à jouer ; je me demande même si je ne suis pas mort... Tout cela ne me semble durer qu'une fraction de seconde. Puis je retrouve le rapport spatial habituel à mon corps, dès lors que je commence à me questionner sur ce qui m'arrive.

La représentation se poursuit jusqu'à son terme. Dans le tumulte de l'après-représentation, je ne pense déjà plus à l'épisode fugitif qui m'a fait m'envoler « subjectivement » lorsque l'un des acteurs avec qui je joue la pièce s'approche de moi et m'explique qu'il m'a trouvé une présence particulière, et qu'il en est de même pour ses amis qui faisaient partie du public. Il ajoute que cela a eu un impact sur lui pendant qu'il jouait. Je me rappelle alors de cet instant si particulier qui pourrait bien être en rapport avec son commentaire, et m'interroge alors sur son « impact » sur le public. Ce phénomène, tout subjectif que je le crois, ne semblant impliquer que ma propre conscience et ma perception visuelle et somatique, serait donc perceptible par autrui ? Et même il pourrait venir perturber l'état des autres comédiens ? Qui d'autre l'a perçu et comment cette perception a-t-elle eu lieu ? Comment perçoit-on la présence d'autrui ? Comment et pourquoi cela s'est-il produit ce soir-là ?

À chaque rôle que j'ai joué après celui-ci, j'ai espéré que se reproduise cette transformation, pour apporter un peu de lumière à mes questionnements, mais sans résultat. Cela a provoqué en moi une curiosité concernant les théories du théâtre et de l'acteur, mais les réponses que j'y trouvais ne s'intéressaient pas explicitement à ce point particulier de la perception en scène. Le manque d'accès à des éléments de réponse a finalement eu raison de mon intérêt pour la question, qui passa au second plan, le plan principal étant occupé par mon défaut d'entraînement spécifique, me rendant dépendant du savoir-faire des metteurs en scène. Aussi, six ans et une quinzaine de pièces plus tard, je

décidai de me former sérieusement à ce loisir qui prenait de plus en plus de place dans ma vie.

2.2. **Les vingt mouvements**

Après avoir achevé une formation dans un cours d'art dramatique classique, j'ai été admis à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, à Paris. Cette école propose un enseignement fondé sur le « corps mimeur », le mouvement et la poésie, dimensions concrétisées à travers les pratiques de l'observation, de l'improvisation, de l'analyse des mouvements, et de l'acrobatie dramatique, le tout au service de la création théâtrale.

Pour clore la première année et en vue du passage en deuxième année, chaque élève présente à son tour « une épreuve technique » appelée « les vingt mouvements » (Lecoq, 1997, p. 27), une séquence corporelle composée de figures imposées apprises tout au long de l'année, agencée par chacun à sa convenance mais en suivant des règles spécifiques. La présentation a lieu devant l'ensemble des élèves de première année. Elle se déroule dans la petite salle de l'École, sans décor ni costume autre que la tenue de travail (vêtements sombres à manches longues), qui permet de mieux percevoir les mouvements du corps.

J'ai consacré toute la semaine qui a précédé la présentation à revoir chaque détail de ma séquence, la précision des mouvements, la position des yeux, le souffle, la justification... Le silence est profond et je suis très concentré. Je commence ma séquence en confiance. Vient alors le moment de l'ondulation qui doit être répétée quatre fois, un accent différent marquant chaque passage (les genoux, le bassin, le plexus et la tête). C'est en effectuant le dernier passage, au moment de produire l'accent avec la tête, que ma perception change. Je me sens suspendu au-dessus de mon corps par le regard et la

pensée, la vue embrassant toute la salle. Je m'inquiète à l'idée que mon corps ne sache que faire, de ne plus être en connexion avec lui, puisque je ne le sens plus, là, en dessous de moi. Dès ce moment, je retrouve mes perceptions habituelles, et je reprends le cours de ma séquence, bien ancré dans un corps présentant la bonne dimension, celle du quotidien, rassurante. Il me semble que rien n'a paru aux yeux du public de mon « absence » — relative. Pourtant le commentaire d'une enseignante me semble alors attester de sa perception de mon investissement de l'espace par ce que je suppose être un « corps agrandi », phénomène que je baptiserai plus loin dans ce travail *l'accès au métacorps*¹.

¹ Cette appellation et ce qui la motive seront discutés plus loin dans ce travail.

III. ANALYSE DU PHENOMENE

3.1. Situation

Qualifions maintenant les situations exposées précédemment. La première peut être qualifiée de représentation théâtrale « classique », engageant des comédiens et un public en rapport frontal ; présentant une histoire se déroulant dans un espace signifié par un décor, des costumes, des accessoires ; soutenue par un texte dialogué. La seconde se situe d'ordinaire en amont de la production théâtrale. Elle est constituée d'éléments propres à faire émerger le spectacle. Il n'y a pas de narration explicite², l'événement est présenté comme un exercice technique, et il est insisté essentiellement sur la trame corporelle et la qualité de son exécution. Mais elle est théâtrale par le fait même qu'elle est définie ainsi (une situation de représentation dans une école de théâtre), qu'il y a un rapport entre un performeur et un public³, et que justement une des

² L'un des principes pédagogique de l'école veut cependant que toute action scénique soit « justifiée dramatiquement » pour et par celui qui joue : « Au théâtre, accomplir un mouvement n'est jamais un acte mécanique, ce doit être un geste *justifié*. [...] *L'indication, l'action, l'état* sont les trois manières de justifier un mouvement. Elles correspondent à trois grandes orientations théâtrales : l'indication est proche de la pantomime, l'action est du côté de la commedia dell'arte et l'état nous ramène au drame.[...] *La préparation corporelle* [...] s'appuie [...] sur une *gymnastique dramatique* dans laquelle chaque geste, attitude ou mouvement, est *justifié*. J'utilise des exercices élémentaires [...] généralement utilisés dans la plupart des échauffements corporels, en leur donnant un *sens*. » (Lecoq, 1997, p. 77 et 78, soulignés par l'auteur). Ceci entraîne qu'une narration doit être présente pour tout geste posé. Et effectivement, cette trame narrative sous-jacente, que l'acteur se raconte pendant qu'il prépare son morceau, sert de fil conducteur à ce qui est fait (fil conducteur qui s'incorpore progressivement au mouvement exécuté). Une façon de donner un sens à cette gymnastique dramatique est justement d'incorporer ces figures dans un ensemble, qui va raconter une histoire en mouvement, par la séquence lisible d'actions et de réactions que produit l'enchaînement (Lecoq, 1997, p. 91).

³ Grotowski (1933-1999), metteur en scène polonais, professeur au Collège de France (chaire d'Anthropologie Théâtrale) qui a mené toute sa vie des recherches anthropologiques sur le théâtre et particulièrement sur l'art de l'acteur, et qui « se présen[tait] comme un "artisan des comportements métaquotidiens" » (Pradier, 1997, p. 21) propose de « définir le théâtre comme "ce qui se passe entre spectateur et acteur" » (1996, p.31), et pose plus loin que « le théâtre est un acte accompli *ici et maintenant* dans les organismes des acteurs, devant d'autres

qualités reconnues au cours de cet exercice est la capacité du performeur à être expressif à partir de ces seules figures gymniques, par le jeu sur les marges de liberté (façon d'agencer et d'enchaîner les différents mouvements, placement dans l'espace, rythme, nombre des répétitions...).

Ces deux expériences, qui ont eu lieu à une huitaine d'années d'intervalle, présentent de grandes similitudes du point de vue de mon vécu subjectif et des circonstances, mais avec également plusieurs différences. L'examen de ces différences et ressemblances, que je vais effectuer maintenant, me permettra de cerner les conditions qui favorisent ou empêchent l'accès à cette autre forme de perception de soi et du monde.

Les principales distances qui séparent ces deux occurrences sont celles du temps et de l'expérience accumulée. L'une a eu lieu lors de ma première représentation en tant qu'acteur, novice certes mais ayant répété abondamment et muni de la fraîcheur d'esprit de qui n'a pas encore expérimenté. L'autre a eu lieu alors que j'avais avancé dans mon apprentissage, ayant reçu un entraînement intensif pendant un an. Entre les deux occurrences, j'avais certes accumulé de l'expérience au fil des pièces jouées, mais celle-ci ne saurait à elle seule expliquer la réactualisation de l'évènement, car il faudrait alors expliquer pourquoi il n'y en a pas eu d'autres entre temps alors même que je jouai régulièrement. Il faut donc supposer des circonstances spécifiques à ces évènements, au moins en termes d'entraînement personnel et de clarté de la ligne corporelle (articulation et détermination suffisantes et pratiquées au point que la conscience n'ait plus qu'à être en surveillance du mouvement, et non plus en évaluation ou en guidage, l'enchaînement étant suffisamment incorporé), d'attentes et d'attention de chaque participant (qualité de présence du public et des performeurs), pour expliquer le déclenchement de cette « mise en mouvement » de la perception.

hommes. » (1996, p. 87, souligné par l'auteur). Ces définition me paraissent pouvoir convenir à ce dont il est question ici.

Il existe par ailleurs très probablement un déclencheur physique, qui consiste en un mouvement réflexe, ou en une impulsion particulière qui jouerait au niveau de la tête, impulsion vers l'avant plus spécifiquement. L'impulsion⁴ est entendue ici au niveau physique, comme élan bref, mouvement accéléré du corps, et non pas dans un sens psychologique. Cette impulsion était provoquée volontairement, dans le mouvement qui est à l'origine de la deuxième occurrence (il s'agit du mouvement de l'ondulation, dans lequel des accents des genoux, du bassin, du plexus puis de la tête sont marqués, un par cycle effectué). Par contre, l'impulsion était involontaire dans le premier cas, puisqu'il s'était agi de rattraper une chute trop importante (me trouvant en déséquilibre vers l'arrière, j'ai donné là-aussi une impulsion de la tête vers l'avant pour pouvoir me redresser). Il semble donc que ce soit cette impulsion particulière (qui consiste à projeter la tête vers l'avant, après un appel vers l'arrière), dans des circonstances particulières (confiance dans la ligne corporelle, attention du public, absence d'appréhension, impulsion « vraie » ou « juste ») qui pourrait être le déclencheur dynamique de cette métamorphose radicale de la perception⁵.

D'autre part, un élément qui les rapproche toutes les deux est l'absence d'attente de cet événement avant et au cours de la performance : la première fois par ignorance de la possibilité même de cet *accès au métacorps*, la deuxième fois par l'oubli de cette dimension de l'expérience de jeu, par concentration sur le reste de l'événement, et en particulier par soucis du

⁴ Les impulsions sont centrales dans les systèmes de travail de l'acteur de Konstantin Stanislavski (1863-1938), Jerzy Grotowski (1933-1999) et Eugenio Barba (1936-), trois metteurs en scène et chercheurs sur l'art de l'acteur qui font partie de la même « lignée », qualifiée « d'organique » par Grotowski — entre autres lors de sa leçon inaugurale de la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France (Pradier, 1997, p. 21) —, par opposition à la lignée dite « artificielle », dont relève particulièrement l'esthétique de Bethold Brecht (1898-1956), auteur, acteur et metteur en scène Allemand.

⁵ Des études neurophysiologiques récentes (Blanke, Landis, Spinelli and Seeck, 2004) ont d'ailleurs montré la possibilité de déclencher des « out of body experiences » par stimulation électrique d'une zone spécifique du cerveau. Voir également *infra* la note 35, concernant ce même phénomène chez Artaud, lors d'une séance d'électrochocs.

contact avec le public. Voici ce que dit Grotowski en ce qui concerne les conditions de la création :

« Pour créer, il faut chaque fois prendre tous les risques d'échec. Cela signifie que nous ne pouvons pas suivre une vieille route familière. La première fois que nous prenons une route, c'est une pénétration dans l'inconnu, un processus vrai de recherche, de confrontation qui évoque une « irradiation » spéciale.

Si nous revenons une seconde fois au même domaine, si nous prenons la vieille route, nous n'avons plus d'inconnu auquel nous référer ; seuls les trucs restent — des stéréotypes qui peuvent être philosophiques, moraux ou techniques. »
(Grotowski, 1996, p. 200)

Ceci pourrait expliquer pourquoi je n'ai pas connu à nouveau cette expérience, avant que de retrouver la fraîcheur de mon abord de la pratique théâtrale, avec le renouveau que m'a apporté la formation suivie à l'École Lecoq. Plus loin, Grotowski ajoute

« Vous ne devez pas penser au résultat. Mais en même temps, en dernier ressort, vous ne pouvez ignorer le résultat, car objectivement, en art, le facteur décisif est le résultat. [...] Mais pour obtenir un résultat — et c'est là le paradoxe — il ne faut pas le chercher. Si vous le cherchez, vous bloquerez le processus naturel de création. [...] C'est pourquoi nous devons chercher sans fixer notre attention sur le résultat. »
(Grotowski, 1996, p. 201)

On voit qu'il énonce ici l'idée paradoxale que l'attente nuit à l'accès, ce qui s'avère après analyse de ce que j'ai vécu, et confirme cette importance de la non-attente dans la survenue du phénomène.

Les deux situations sont donc séparées par le degré d'expérience dans la pratique théâtrale (novice/formé) ; mais elles se rejoignent sur le plan du degré de préparation corporelle : dans le premier cas, c'est une préparation spécifique et presque implicite (une ligne corporelle élaborée et mémorisée au

cours des répétitions en vue de jouer cette pièce-ci) ; dans le second cas, c'est une ligne spécifique (l'agencement des vingt mouvements) portée par une préparation générale (une année de travail sur l'improvisation, le mouvement...), résultant dans une concentration et une ouverture assumées. Donc la différence se réduit, pour ce qui est de la structure : dans les deux cas, il existe une structure spécifique, jouée. Le degré de préparation (prolongée et intense) et le degré de confiance (élevé) se ressemblent, de même que les circonstances (lors de la représentation devant un public qui est réceptif, attentif). Donc apparemment, c'est un état perceptif sensoriel particulier et un état de conscience « passive » qui favorisent cet espace différencié.

3.2. **Modification perceptive**

La modification perceptive dont je parle consiste donc en une sorte « d'extériorisation » de la conscience de soi, et en une modification qualitative, un élargissement de la perception visuelle et de son point focal même puisque je me retrouve littéralement « au-dessus de mon corps ». Il y a également un sentiment de perte de contact avec le corps organique, d'avec les sensations qui me le rendent habituellement présent à la conscience (sensations intéro- et proprioceptives). Il y a donc une sorte de « changement d'état » de mon corps, puisqu'il ne se présente plus à moi selon ses dimensions et sensations habituelles, et que mes perceptions sont également transformées (qualitativement et spatialement). La modification est donc double : interne et externe. Interne par le changement dans la perception du corps, et externe par celui de la perception de l'espace environnant. Toutefois, cette distinction est analytique, et ne reflète pas la réalité du vécu sensoriel, qui s'offre davantage

comme un ensemble non démêlé, dans le cours de l'action⁶. Et c'est la distance entre les deux états du corps, par leur alternance vécue, qui permet la comparaison et la distinction, et qui fait que je suis capable d'en prendre conscience et de l'analyser. Mais la simultanéité des transformations (interne et externe) prêche pour une transformation globale.

Une question se pose maintenant, qui est de savoir quel est le point de référence, la « normalité phénoménologique » qui me permet d'affirmer qu'il y a là un état exceptionnel. En effet, pour pouvoir dire qu'il y a métamorphose, transformation spatiale de mon corps ou de ma perception, il me faut poser un moment de stabilité minimale qui constitue ma perception *normale* de mon environnement et de mon corps, avant que brusquement cette perception ne bascule, pour me faire accéder à une perception étendue, spatialisée, augmentée, décuplée... Cette normalité est ce que je veux examiner maintenant. Deux remarques cependant :

- Il y a deux versants à cette question de la normalité, qui sont la normalité de la perception de l'environnement et la normalité de la perception de mon corps. Les deux parts sont perturbées par l'advenue des événements relatés, mais chacune présente sa propre dimension, l'une spatiale, l'autre proprioceptive.

- Mes perceptions transformées ne relèvent-elles pas du pathologique ? Car si il y a une perception normale, le pendant de cette dénomination aurait tendance à me mener à l'anormal, qui m'emmène vers le pathologique. Et en effet, l'on pourrait penser qu'il s'agit là d'hallucination perceptuelles. Mais même si c'est le cas, il faut tout de même expliquer comment elles sont possibles. Ma réponse vient de la conjoncture d'advenue de ces événements : dans les deux cas – et ce sont les seules occurrences dont je peux me rappeler

⁶ Merleau-Ponty (1945) indique que « La perception extérieure et la perception du corps propre varient ensemble parce qu'elles sont les deux faces d'un même acte » (p.237).

aujourd'hui, et très nettement encore – j'étais sur scène, à jouer. On pourrait arguer que c'est la pression psychologique liée à l'importance que j'accordais à ces moments de ma vie qui a provoqué une perte passagère d'équilibre intérieur, et partant des hallucinations. Mais cette explication ne tient pas, car j'étais justement en confiance au moment où se sont produites les transformations, chaque pièce étant commencée depuis un moment, et le trac ayant déjà été évacué. J'objecterais également que dans d'autres situations où j'ai subi une forte pression psychologique au cours de ma vie, je n'ai pas éprouvé ce type de phénomène. C'est pourquoi j'exclus *a priori* cette piste de l'explication par le pathologique.

Il est donc légitime de me demander comment je perçois « normalement », et particulièrement en scène. Il est important de préciser les circonstances de la perception dont je parle, de quelle « normalité » il s'agit. En effet, il n'est pas similaire de percevoir son environnement alors que l'on est en train d'écrire, assis à une table⁷, ou en étant impliqué dans une action scénique – en accomplissant une performance en contexte spectaculaire, dirait l'ethnoscénologue (Pradier, 1998). Ces circonstances spectaculaires présentent au moins quatre dimensions déterminantes⁸ : le contexte, ou situation spectaculaire (improvisation, entraînement, répétition, représentation) ; l'esthétique sous-tendant le travail ; l'action accomplie (recherche, exercice, création d'une partition corporelle, performance) ; et l'état d'avancement du performeur dans la maîtrise de sa performance et de son art en général (débutant, expérimenté, formé...), compte tenu du type de formation suivi (formation donnant la priorité au comédien, ou centrée sur le texte et la mise en scène).

⁷ Exemple présent chez (Merleau-Ponty, 1945) ou (Ruyer, 1952).

⁸ Cette quadruple dimensionnalité va être progressivement éclairée par les cas qui seront examinés par la suite.

Par exemple, si je prends un cas générique de préparation habituel d'une pièce, il m'est possible d'identifier une progression dans ma perception visuelle en scène, qui provoque une fermeture relative vis-à-vis de l'extérieur, lorsque la quantité d'éléments à prendre en compte consciemment augmente, au fur et à mesure des répétitions. Il s'agit d'un mode de perception qui s'apparente à une sorte de regard intériorisé, qui surveille les mouvements, les actions et les états, que ce soit pour les mémoriser, ou pour en contrôler la bonne exécution. Ce n'est pas un regard favorable à la relation au public, mais bien un regard de travail, intérieur. Ce « regard⁹ » vers l'intérieur produit un obscurcissement du regard vers l'extérieur, une réduction de l'amplitude visuelle, parfois jusqu'à un simple cercle cerné de sombre, comme une lueur dans une nuit naissante. Par la suite, il se produit une réouverture et j'accède à nouveau plus facilement à un contact avec l'extérieur, et en particulier avec le public, lorsqu'une intégration corporelle suffisante s'est opérée, et que j'ai acquis une confiance en ce que je fais et dis. Idéalement, ce contact avec l'extérieur ne devrait jamais être perdu.

C'est ici que le niveau et le type d'entraînement du performeur intervient, qui permet ou non de conserver une attitude visuelle favorable au contact avec le public, et donc une meilleure présence, y compris pendant les répétitions. Cette capacité au contact dépendra du fait que l'attention du performeur a été attirée par ses formateurs sur les dimensions dynamiques de ce qu'il fait, ou seulement sur des éléments de construction du personnage ou de la pièce, voire même sur des états internes (« psychologie du personnage », « émotions »), mais sans passer pratiquement par l'appui du corps. Toutefois ces deux pôles sont théoriques et comme tel on aurait du mal à identifier des situations propres à un type ou à l'autre, mais seulement des polarités.

⁹ Ou cette focalisation de l'attention, en adoptant une définition large de celle-ci, proche de l'auto-surveillance de Ruyer (1952), avec la nuance que l'attention est consciente, ou semi-consciente.

Du point de vue contextuel, cette disposition est également dépendante de la méthodologie employée pour construire la pièce, soit qu'elle soit de type « fermée », impulsée par le metteur en scène qui détermine à partir du texte et de ses idées ce que doit être la mise scène et les mouvements des comédiens, ou qu'elle soit de type « ouverte », élaborée à partir de l'improvisation des comédiens, sur des thématiques proposées ou à travers un accord entre les participants.

3.3. Les représentations des participants

Il me faut opérer maintenant une explicitation du jeu de projections qui me semble enserrer l'action scénique dans un réseau croisé de déterminations. Il apparaît que les deux situations que j'ai vécues comportent une dimension d'attentes croisées fortement contraignantes. Ces attentes croisées sont en rapport avec le public dans un double sens : le premier public que constituent les spectateurs qui sont venus assister à la représentation théâtrale, et le second public constitué des partenaires scéniques (pour le premier cas seulement). Ces attentes sont essentiellement projetées par celui qui performe, mais pas seulement, car elles sont également matérialisées par la trame narrative inscrite dans l'action scénique collective et individuelle. C'est ce que je vais examiner maintenant.

Tout d'abord, dans ma première expérience, il y a les attentes des comédiens entre eux, en lien avec le travail des répétitions, au cours desquelles s'est élaborée la mise en scène, plus ou moins formalisée, plus ou moins spécifiée, plus ou moins rigoureuse, plus ou moins improvisée. Plus cette trame est précise, plus il faut la faire vivre lors de la représentation ; mais plus elle présente de certitude, plus elle constitue un appui, une assurance de bon déroulement en même temps qu'un obstacle potentiel à la vivacité de ce qui se

déroule sur scène. C'est là l'un des paradoxes de la pratique théâtrale, bien identifié, celui de la répétition vivante¹⁰.

Ces attentes sont largement représentationnelles¹¹, car elles sont essentiellement projetées par le comédien (moi en l'occurrence) sur la situation. Mais il s'agit d'attentes partagées – supposément : chaque comédien s'attend à ce que ses partenaires de jeu respectent le déroulement du drame tel que préparé lors des répétitions. Ces attentes sont intégrées en chacun, de manière plus ou moins consciente, de manière plus ou moins projetée, et véhiculées aussi par les discours et les manières de faire au cours des répétitions, où s'élabore pour une part l'esthétique qui sera suivi, le metteur en scène ayant en ce domaine une grande responsabilité, toutefois jamais entière et solitaire, mais davantage partagée avec les autres participants. Il y a là une culture partagée, dont l'observation de la genèse entraîne vers des lieux multiples et variés, des situations individuelles et collectives qu'il serait difficile de toutes identifier. C'est le réseau de ces cadres partagés qui nourrit en partie la situation.

Ensuite, toujours pour la première occurrence, les attentes du public sont plus ou moins formalisées et diversifiées. La plupart des spectateurs viennent là dans le but de passer un bon moment, de sortir en famille, ou de venir voir l'un des leurs sur scène ; d'autres dans le but d'écrire un article sur le spectacle ; certains connaissent la pièce, d'autres la metteure en scène... Et le cadre esthétique va également orienter partiellement ces attentes. Ainsi le public pouvait connaître la pièce et s'en faire une idée : elle n'était pas nouvelle,

¹⁰ Pour Grotowski, « La partition de l'acteur consiste en éléments du contact humain », le processus est réactualisée à chaque fois « *hic et nunc* ». Il l'oppose au rôle, qui « est presque toujours le texte d'un personnage, le texte écrit qui est donné à l'acteur. C'est aussi une conception particulière du personnage, et [...] c'est un stéréotype. [...] s'il se contente d'expliquer le rôle, l'acteur saura qu'il doit s'asseoir ici, crier là. Au début des répétitions, les associations sont normalement évoquées, mais au bout de vingt spectacles, il ne restera rien. Le jeu sera purement mécanique » (1996, p. 178-179).

¹¹ Il s'agit ici d'examiner des représentations sociales individuelles, et non des représentations au sens théâtral.

avait déjà été jouée, donc elle existait dans la mémoire de certains spectateurs à l'état de trace, de souvenirs (vécus ou transmis) ; esthétique qui était symbolisée par l'affiche, et présentée par le programme distribué à l'entrée ; production présentée et cadrée par des articles de journaux préliminaires, relayés par les conversations.

Cette pièce constituait donc un évènement qui s'inscrivait dans un réseau de textes circulant dans le tissu social et communicationnel, informant le futur public, présentant une ampleur plus ou moins appréhendée et maîtrisée par les performeurs puisque résidant partiellement dans les consciences et dans les interactions interpersonnelles — chez les acteurs mais surtout chez les spectateurs. C'est cette conscience que je désigne par la *représentation des attentes* des dits spectateurs chez les acteurs, représentation plus ou moins consciente, plus ou moins fine, et dont la qualité constitue probablement une part de « l'expérience » du performeur, au sens « d'expérience professionnelle », même si la part principale de cette expérience reste à mes yeux la part d'expérience scénique, corporelle, la confrontation au public.

La seconde situation exposée (« les vingt mouvements ») est mieux cernée du point de vue des attentes du public, puisque celles-ci sont ici énoncées, verbalisées lors de la présentation de l'exercice. Elles sont donc communes et connues (*a priori*), puisqu'il s'agit de rentrer dans le cadre strict de cet exercice pédagogique. Ici le degré d'explicitation du cadre est grand, tandis que le degré d'attente projeté l'est aussi, mais différemment du premier cas (l'exercice étant individuel, l'attente projetée en rapport à la préparation est autoréférentielle, puisque je suis le seul à savoir ce que je vais faire, bien que je doive produire un certain nombre de figures imposées). Mais ce cadre reste néanmoins contraignant sur le plan formel, et donc mentalement également.

3.3.1. La préparation à l'advenant

Toutes ces représentations s'expriment dans le soin, l'exigence ou le « trac » du comédien vis-à-vis de son « travail », donc dans des actions qui portent la marque autant de cette conscience que des attitudes et implications propres à chaque participant. Le comédien est donc plus ou moins enserré dans un réseau d'attentes projetées, qui s'appuient sur une intégration corporelle des déplacements, gestes, paroles, attitudes, états, *etc.*, qui constituent son rôle. Le rôle ainsi incorporé s'appuie sur la trame corporelle qui vient sous-tendre l'action scénique, garantir un déroulement prévisible des interactions futures, sans préjudice des « incidents de parcours » toujours possibles.

Mais il existe également une préparation, plus ou moins explicite (mais pas nécessairement verbale), à *l'incident*, à l'imprévu. Il s'agit d'un ensemble de pratiques (discursives et corporelles, passant par des conseils, des conversations, des jeux, des exercices), une culture des coulisses et des plateaux de répétition, permettant d'intégrer les erreurs de jeu, les trous de mémoire, les accidents physiques, à les assumer « en scène », à faire en sorte qu'ils ne soient pas — ou au moins de manière acceptable pour chacun — perceptibles par les publics (identifiés plus haut).

Toutefois il ne faut pas perdre de vue que cette voie relève d'une esthétique qui veut que l'erreur soit imperceptible aux yeux de chacun, qu'il faille toujours rattraper les bourdes, éviter les trous, une sorte de culture du plein et du lisse. Fréquemment implicite, cette esthétique est d'ailleurs davantage de l'ordre de la compétence personnelle des comédiens, mais peut faire l'objet de commentaires entre participants, lors des conversations qui suivent les représentations et que d'autres esthétiques sont possibles, comme d'assumer l'erreur en tant qu'évènement, et de l'intégrer au jeu, la souligner et la jouer plutôt que la cacher.

C'est pourquoi, me semble-t-il, lorsqu'advient un de ces « accidents », les comédiens ont des ressources socio-culturelles complétées par les éventuelles instructions du metteurs en scène, et alimentées par les conversations de coulisses, la culture du milieu pour « gérer » la situation.

3.3.2. L'appui fait l'obstacle

Mais ce qui peut permettre d'assumer un trou de mémoire (la présence d'esprit du partenaire, qui reprend à un endroit plus ou moins judicieux), ou une dérive du jeu (un autre jeu, ou une parole non prévue, un aparté *vrai* entre comédien et non entre personnages, qui recadrent la situation et le partenaire en perdition), ne peut-il constituer un obstacle majeur (subjectif) à la prise en compte de transformations plus radicales, non prévisibles, telles que celles que j'ai décrit précédemment ?

Inversement, et c'est tout le travail de recherche de et sur l'acteur, il faut réussir à dépasser cette contrainte formelle de la ligne de jeu (qui est nécessaire à la tenue du spectacle) et atteindre à une vie chaque fois actualisée. Mais là aussi, l'esthétique (implicite ou explicite) qui gouverne la préparation de la pièce et de ses servants est essentielle et déterminante, ainsi que la préparation personnelle de chacun.

En effet, comme je le soulevais plus haut, ayant intégré les contraintes et responsabilités de base du comédien (respect du texte, de la trame spectaculaire, du public, de l'auteur, du metteur en scène, des partenaires de jeu, etc. – compte tenu ici de la dimension contingente et située de ces attitudes, résumées par le terme *esthétique*), plus ou moins codifiées et explicitées préalablement, mais bien présentes dans la culture et les façons de faire en et hors scène, cette manière de cadre méthodologique empirique va certainement constituer un obstacle majeur à la prise en compte, mais surtout

à la prise en charge de l'événement que constitue un accès au métacorps. C'est le cadre qui permet cet accès qui en sera en même temps l'obstacle principal, en tant que guide pour l'action, mais aussi situation d'action. Cette trame narrative (tant au niveau de la pièce jouée qu'à celui des attentes représentées) enserme l'action, et ne permet pas forcément, dépendamment de la force coercitive de ce « surmoi » du comédien, d'assumer un changement de cours proposé par le corps en action. Ce pourrait être une part de l'explication de la brièveté de cette expérience perceptuelle.

3.4. **Suspension de la pensée**

Je voudrais maintenant m'attacher aux données subjectives qui accompagnent les phénomènes perceptifs extraquotidiens dont il est question ici. Dans les phénomènes décrits plus haut, mes pensées se sont tues, et c'est lorsqu'elles sont revenues que le phénomène a cessé. Le fait de me remettre à penser dans ces circonstances est-il alors une cause de l'arrêt du phénomène ou un indice de cet arrêt ?

Pour commencer à répondre à cette question, il est intéressant de rapprocher ce fait de cette recommandation que faisait Don Juan, le sorcier Yaqui, à Carlos Castaneda : il lui disait qu'il lui fallait « arrêter sa pensée » pour atteindre l'état qu'il désignait comme « Voir » (Castaneda, 1985), consistant en une capacité à voir *d'autres réalités*, et en particulier à voir le monde sous sa forme énergétique élémentaire. Cette capacité à transformer sa perception passe entre autres par des pratiques corporelles, que Castaneda désigne par le terme de « passes magiques », et par des techniques de contrôle des rêves. L'arrêt de la pensée constituait donc une condition de ces métamorphoses perceptuelles, ce qui pourrait amener à penser que la réponse à la question ci-dessus penche du côté de la cause de la cessation du phénomène.

Grotowski lui aussi recommande le silence (extérieur pour favoriser celui intérieur) pour que l'acteur puisse se mettre en rapport avec ses « sources » :

« [...] l'acteur doit commencer par ne rien faire. Silence. Silence total. Y compris ses pensées. Le silence extérieur travaille comme un stimulant. S'il y a un silence absolu et si, pendant quelques instants, l'acteur ne fait absolument rien, le silence intérieur commence et retourne tout *l'être* vers ses sources. » (Grotowski, 1997, p. 208)

Il y aurait donc eu une suspension — momentanée — de la pensée. Nous sommes dans un moment dé-sémiotisé, « décodé » dirait Gil (1985), du moins du point de vue de celui qui performe. Lors de cette transformation perceptive, il faut donc que s'établisse un circuit perceptif qui ne croise plus le sémiotique, puisque la pensée est exclue et qu'elle est excluante, comme l'issue de cet épisode le montre : lorsque j'opère un examen distancié de ma situation, que s'élabore une pensée *méta* par rapport à mon vécu, cela fait cesser ce vécu, et me ramène à un état « normal ».

3.5. Artaud et l'état perceptif

C'est Antonin Artaud, acteur-poète mythique français de la première moitié du vingtième siècle qui va me permettre d'aller plus loin en ce qui concerne le rapport entre l'accès (fugitif) au métacorps et la pensée. Voici ce qu'il écrit à la fin de sa vie, dans un texte publié il y a peu par une revue littéraire :

« Il n'y a pas de monde / ni de domaine invisible occulte, / [...] // il y a simplement un état enfoui et reculé, // un passage ou départ invisible du corps humain / dont l'état organique et anatomique externe / est le seul état valable et reconnaissable de tout corps.

[...] ce n'est pas un état sensible et il est dangereux et mortel d'y rester / ce n'est pas un état *insensible* non plus, / ce n'est pas un état imperceptible non plus / et ce n'est pas un état perceptible / mais c'est l'état perceptif, / et ce n'est pas l'état de non perception (Artaud, 1993, p. 36)¹²

Il me semble qu'il y a là, formulé avec toute la puissance de la synthèse poétique, la description quasi phénoménologique rassemblant tous les paradoxes de l'accès au métacorps. En effet, il s'agit d'une part cachée de l'être (« état **enfoui** et **reculé** », « départ **invisible** », qui se substitue à l'idée d'un « domaine **invisible occulte** », renforçant cette idée de la part invisible des vivants), insoupçonnable avant que d'avoir été expérimentée. Cet état n'est *ni sensible* (avec l'anesthésie des dimensions kinésiques du corps physique) *ni insensible* (il est loisible d'y percevoir le monde environnant... on y voit mieux, plus loin, plus vaste... peut-être entend-on ce qui se passe autour de soi ? Ce serait donc un état perceptif tourné vers l'extérieur du corps, vers la perception extrême de l'environnement), *ni imperceptible* (la sensation d'espace, de suspension au dessus du corps, est finalement la façon de percevoir cet état, au lieu que de sentir son corps par les gênes qu'on en éprouve, les douleurs, les chaleurs, les pesanteurs et les lenteurs, les vitesses et les positions, toutes sensations - ce qui est « anesthésié » dans ce cas...), *ni perceptible* (par les sens habituels, pour le spectateurs, puisqu'il s'agit d'un « passage invisible du corps »). Finalement, c'est *l'état perceptif* (il s'agit bien de perception maximisée... On n'est plus que perception), et « ce n'est pas l'état de non perception », ce qui indique bien qu'il ne s'agit pas d'un état où l'on ne perçoit pas, comme le sont ces états atteints par des yogi, pour lesquels s'annihile la perception du monde¹³.

Cependant, une dimension n'apparaît pas dans le texte d'Artaud, et c'est le contexte de l'expérience qu'il décrit. Artaud opère seulement une

¹² Souligné dans le texte.

¹³ Ce que Eliade a baptisé « enstase », d'après Rouget (1990, p. 48).

contextualisation sommaire au tout début de ce texte, en reliant l'état évoqué aux « mondes autres »¹⁴, et aux conceptions ésotériques (dont il est féru¹⁵). Ce contexte, évoqué pour mieux être révoqué, n'est certes pas celui des expériences que j'ai vécues, mais il m'apparaît toutefois pertinent d'inclure ici Artaud, pour ce qu'il puise habituellement ses expériences dans le contexte théâtral et pour son évocation tout au long de sa vie d'artiste de cette pratique, et pour ce qu'il relie le phénomène évoqué à ces dimensions autres du monde et des hommes, même si c'est pour réfuter la part mystérieuse associée généralement à ces sujets, et pour la requalifier en termes corporels, ce qui n'est pas pour me déranger.

Grotowski nous fournit un appui concernant cette dimension :

« Artaud offre indiscutablement un stimulant dans la recherche relative aux **possibilités de l'acteur**, mais ce qu'il propose ne sont que des **visions**, une sorte de **poème sur l'acteur**, et aucune conclusion pratique ne peut être tirée de ses explications. » (1997, p. 172 ; je souligne)

Grotowski discute dans ce texte de sa position face aux différentes théories de l'acteur. Il distingue des *esthétiques* et des *méthodes*. C'est dans ce cadre qu'il énonce que les propos d'Artaud ne peuvent apporter une méthode pour la formation et l'entraînement de l'acteur. Toutefois ce n'est pas ce pour quoi j'invoque Artaud ici, mais bien pour cette narration, même décontextualisée, de ses propres expériences. Et il reste que ce qu'exprime Grotowski ici, c'est l'ancrage théâtral, particulièrement lié aux pratiques de l'acteur, chez Artaud, ce qui convient à l'usage que je veux en faire, et recontextualise le texte cité plus haut.

¹⁴ Comme les appelle Perrin (1995, p. 6) en parlant du double du monde supposé par les croyances chamaniques.

¹⁵ Voir (Borie, 1989).

Cette absence du contexte d'apparition des phénomènes évoqués par Artaud ne doit cependant pas nous faire douter de la réalité du vécu subjectif exprimé par celui-ci à travers ses écrits. Et c'est bien cette dimension « visionnaire » — dans un sens phénoménologique — indiqué par Grotowski, qui m'intéresse ici. Le contenu expérientiel délivré par Artaud se rapprochant de celui que j'ai vécu m'amène à valoriser ici sa narration poétique. S'il est certainement difficile avec Artaud de déterminer un contenu phénoménologique pur (si celui-ci peut exister), abstrait des interprétations et commentaires internes, il y a là une synthèse forte, riche, et instructive. Et il me semble que cette décontextualisation donne une dimension anthropologique à son propos, qui constitue une piste de réflexion pour la suite de cette analyse, et va dans le sens de ma remarque précédente concernant la corporalisation du phénomène apportée par ce poète de la scène.

Ainsi, dans la suite de son texte, Artaud opère une volte-face dans sa façon de penser ce qu'il présente, le phénomène dont il s'agit passant du qualificatif « d'état » à celui de « corps » :

« c'est un degré de corps / une *éliminatoire* de tout corps, / [...] à travers lequel on repousse / et le *vide* et le *plein*. »¹⁶
(Artaud, 1993, p. 37).

Ouellet (1995) indique que pour Artaud,

« L'esprit n'est qu'un autre corps dans le corps, que le corps sécrète et expulse sous une forme poétique, théâtrale, picturale, en une "traversée du sensible", dont la trajectoire est celle qu'empruntent les "états intérieurs" [...] ». (p. 104)

Artaud développe dans la suite de son texte cette dimension corporelle, qui suggère progressivement le *corps sans organe*, résultat de cette opération sur l'homme qui consiste à lui « refaire son anatomie », opération qu'appelle

¹⁶ Souligné dans le texte.

Artaud de ses vœux dans « Pour en finir avec le jugement de dieu »¹⁷, une émission radiophonique censurée qu'il enregistre peu de temps après avoir écrit le texte qui nous occupe, et peu de temps avant de disparaître définitivement. Et en effet, mes expériences mènent elles aussi à la disparition (fugitive) du corps tel qu'on le perçoit habituellement, pour laisser la place à une autre corporéité (faisant disparaître les sensations corporelles habituelles), et c'est là ce qu'apporte Artaud, de ne pas laisser cet accès dans le flou des états ou des « niveaux », mais de le corporéiser, de lui prêter une corporalité spécifique, qui décorporalise – déterritorialisation du « sol » sensoriel — pour recorporaliser autrement — reterritorialisation dans l'espace intensif.

Enfin, dans un long *post-scriptum*, il indique que

[...] c'est le degré de vêtement définitif / qui reste / invisible
et qui est là / visible seulement / quand on ne le regarde pas »
(Artaud, 1993, p. 37)

Il semble au premier abord que ce passage concerne la perception qu'aurait un spectateur de ce degré de corps à la visibilité paradoxale, ce « degré de vêtement définitif ». Paradoxal¹⁸ dans la mesure où ce « corps » est un « vêtement » invisible, et « visible seulement quand on ne le regarde pas » ; mais ce « on » rend possible l'interprétation double, autorisant de se placer du côté du spectateur comme de l'acteur. Et de fait, pour réduire le paradoxe, on peut inverser le point de vue et adopter celui du performeur. Il faut alors lire *vêtement* comme un verbe, *degré de vêtement* comme un état, ce qui permet

¹⁷ (Artaud, 2005, p. 1654). Cet appel à se « refaire une anatomie », cri urgent à la société, n'est pas sans rapport à certains mythes d'initiations chamaniques, au cours desquelles le corps du chamane est décharné, dépecé, pour être ensuite réassemblé à l'aide de nouvelles matières, fer, chair, sang, le tout effectué par des esprits, au cours de rêves initiatiques (Eliade, 1983, p. 46 et subsq.). Il est à noter l'importance pour Artaud de la dimension mythique chamanique. Son voyage au Mexique, et ses narrations de cette aventure dans plusieurs textes, autour des « Tarahumaras » et du « Rite du Peyotl » ne sont pas indifférents pour cette dimension, ni non plus que son intérêt prouvé pour les pensées et pratiques ésotériques (Borie, 1989). Je reviendrai plus loin sur le lien entre le métacorps et le corps sans organe.

¹⁸ Ainsi que le souligne Ouellet (1995).

de lire *définitif* comme un processus, « ce qui définit », « ce par quoi on se définit », en même temps que « final », puisqu'il s'agit d'un moment proche de la mort, de la destruction du corps (« il est dangereux et mortel d'y rester » indique-t-il au début du texte). Cette lecture résonne avec mes propres pensées lors de mes accès au métacorps, en termes de peur de la mort, par séparation du corps.

L'état perceptif, dans les mots d'Artaud, est donc très similaire aux expériences que j'ai relatées plus haut. De plus il s'agit également ici d'un accès précaire, transitoire ; il n'est perceptible que « quand on ne le regarde pas, quand on ne se met pas dans un *état perceptif second* par rapport à lui, auquel il échappe »¹⁹, indique Ouellet (1995, p. 101). Ceci me semble répondre précisément à la question que je me posais plus haut, concernant le rapport entre pensée et maintien de l'état, puisque ce regard second auquel échappe l'état, qui peut fort bien être compris comme la conscience discursive, annule donc l'accès à l'état perceptif. C'est donc bien une part du corps « silencieuse », du moins du point de vue subjectif du performeur, et pour ces accès que je pourrais dire « sauvages », en référence à la terminologie utilisée par Bastide (1972, p. 93) pour qualifier la transe²⁰. Enfin la requalification par Artaud de l'état perceptif en degré de corps me paraît pouvoir fonder la suite de ma réflexion concernant cette dimension du phénomène : il n'est pas seulement perceptuel, mais aussi corporel²¹.

¹⁹ Souligné par l'auteur.

²⁰ Dans une communication donnée lors d'un colloque à l'Odin Theatret, le théâtre fondé par Eugenio Barba, Roger Bastide oppose la possession, qui est une transe « socialisée », récupérée afin d'en conjurer la dangerosité individuelle et collective, à la transe « sauvage », qui « ne sert à rien, [...] n'apporte aucun message, [...] est simple "symptôme" d'un désir divin, elle n'est pas encore un langage, articulé musculairement, qui permette la communication de la nature avec la surnature » (1972, p. 92-93). Et c'est bien ainsi que j'interprète ici mes expériences et celle extraite du texte d'Artaud, par leur fugitivité et l'absence de « contenu », d'usage ou de maîtrise, et par le côté « spontané » et « incontrôlé » de ces accès au métacorps. Et je vais montrer avec le cas suivant, celui relaté par Hottier, qu'il y a une possibilité de socialisation de cet accès.

²¹ Ce que j'ai déjà inscrit dans l'expression « accès au *métacorps* » que j'utilise régulièrement ici pour qualifier mes propres expériences.

3.6. **Hottier et l'état d'improvisation.**

Pour avancer dans cette direction, je vais maintenant introduire un autre cas, très proche de ceux que j'ai décrit précédemment, mais qui propose des circonstances dans lesquelles il y a un maintien et un jeu dans l'état évoqué. Voici ce que relate Philippe Hottier, comédien et metteur en scène français contemporain :

Lorsque nous avons créé *L'Age d'or, première ébauche* au Théâtre du Soleil, nous avons fait de nombreuses improvisations ; j'ai pris conscience plus tard, à la faveur de certaines lectures, que nos exercices sous le masque n'étaient pas sans rapport avec des cérémonies d'initiation chamaniques à Bali : entre comédiens, nous observions celui qui improvisait ; parfois il ne se passait rien, parfois il arrivait quelque chose de prodigieux ; c'était l'équivalent du cercle chamanique, ceux qui étaient à l'extérieur créaient le cercle, le silence, la vibration, offraient la qualité de leur regard ; au centre, l'officiant, celui qui allait se transformer, modifier son corps, son esprit, pour lui et pour les autres qui allaient en ressentir quelque chose, l'ingérer, le modifier et qui se mueraient en officiants à leur tour, en une circulation perpétuelle. (...)

J'avais fait une recherche sur certains rites initiatiques où il y a transformation, celle du chaman ou des gens qu'il transforme. (...) Le comédien **en état d'improvisation** s'approche de ce phénomène : à son niveau de perception de la réalité s'ajoute un niveau de perception spatiale complètement différent, ce qui lui permet de réaliser parfois certaines prouesses physiques qu'il ne réaliserait pas s'il demeurait dans un état ordinaire. Des comédiens même un peu lourdauds, lorsqu'ils atteignent cet état d'improvisation vraie, décollent du sol d'une manière tout à fait étonnante, par l'intermédiaire de l'intuition corporelle. De même pour l'expression parlée. Mario Gonzalez, Guatémaltèque d'origine, usait d'un français impeccable lors d'improvisations verbales et parvenait même à faire davantage d'associations que certains français.

A froid, on ne sauterait pas à deux mètres cinquante de hauteur, on ne ferait pas un saut périlleux arrière ; en improvisation, on se le “voit faire”. » (Hottier, 1999, pp. 237-238) ²².

Il se produit ici un phénomène perceptif tout à fait semblable à ceux que j’ai vécus, qui s’exprime lorsque Hottier parle de « niveau de perception spatiale complètement différent » qui s’ajoute au « niveau de perception de la réalité », qui permet de « se [...] voir faire » des prouesses, tant physiques que verbales, ce qui ressemble fort à mes propres sensations lors de mes accès au métacorps — hormis la dimension « prouesse », que je n’ai pas eu l’occasion d’expérimenter, et le fait que je n’ai pas vu mon corps depuis la position extérieure, mais seulement l’environnement. Néanmoins, il me semble qu’il y a là l’expression de cette position que j’ai décrite comme étant une sorte de suspension en hauteur, « au dessus du corps », de la perception visuelle et de la conscience. Bien sûr donc, la différence fondamentale qui saute aux yeux consiste dans le maintien et même le jeu décuplé que permet cet *état d’improvisation*, ce qui le distingue éminemment des cas abordés jusque là, et va me permettre d’avancer dans la compréhension de ces phénomènes.

Les différences et les proximités entre cette situation et celles que j’ai vécues se placent à plusieurs niveaux, que je vais exposer maintenant. La situation est bien-sûr théâtrale, puisqu’il s’agit d’un travail de préparation d’une pièce et de l’entraînement des comédiens, mais la teneur même du travail est particulièrement différente de celles que j’ai décrites pour mes propres expériences, puisque consistant ici en improvisations sous masque, tandis que pour ma part, j’exécutais les deux fois une trame de jeu répétée au préalable, donc fixée pour la plus grande part.

²² Le texte est souligné dans l’ouvrage. Cette longue citation m’a paru nécessaire, tant elle constitue une matière riche pour l’interprétation et l’analyse.

Ici la trame narrative et corporelle s'élabore donc au cours de l'improvisation ; c'est même l'objectif principal de l'exercice. Ainsi Jacques Lecoq (1997, p. 27) considère que « *l'improvisation*, [est la] première trace de toute écriture »²³, et que « L'improvisation est à la base du jeu masqué dans la commedia dell'arte, il n'y a pas de code à respecter comme dans les théâtres d'orient où tous les gestes sont fixés »²⁴. Si l'improvisation est une pratique qui vise à faire surgir du jeu au sein de dynamiques situationnelles, elle prépare ainsi à l'advenant, à l'accident, à la prise en compte des éléments qui adviennent, pour pouvoir jouer avec, et c'est même là un point central dans cette pratique que d'éveiller l'attention du performeur à ce qui se produit, et à l'utiliser, à l'incorporer dans le jeu. Il s'agit là d'une esthétique qui utilise tout l'advenant pour en faire du jeu ; cela devient même un mot d'ordre pédagogique qui est exprimé par une métaphore basée sur le jonglage : « en jeu, il ne faut rien laisser tomber ». Donc, le maintien d'un accès au métacorps, alors que l'on est en improvisation et que l'on est entraîné dans ce cadre esthétique, peut être favorisé par ce principe qui prône l'usage de tout possible émergeant accidentellement. La trame narrative ne saurait donc être ici considérée comme une contrainte pour le performeur mais bien un objectif, qui se nourrit de tout ce qui advient en scène, ce qui constitue une grande opposition avec les situations que j'ai vécues, où la trame narrative était une contrainte importante, ce que je suppose à la suite de mes analyses préalables pouvoir expliquer partiellement tant les accès que leur brièveté.

3.7. La perception par le public

La question de la perceptibilité du phénomène par le public prend avec Hottier une assurance beaucoup plus grande : il n'y a plus de doute ici, le

²³ Le texte est souligné dans l'ouvrage.

²⁴ Lecoq dans (Aslan et Bablet, 1999, p. 268).

phénomène est perceptible par les spectateurs, d'abord par la dynamique du jeu (sauter « à deux mètres cinquante de hauteur », faire « un saut périlleux arrière »), puis par les métamorphoses du corps qu'il provoque, proches de « certains rites initiatiques où il y a transformation, celle du chaman ou des gens qu'il transforme ». Il précise ainsi ce qu'il a vu dans un film sur des séances chamaniques balinaises :

« J'ai vu trois transformations à peine croyables : un homme en castor, un autre en cochon, un autre en singe. L'homme prend la forme du castor telle qu'il la perçoit, son regard se modifie, il file dans la rivière et en revient avec un poisson entre les dents. Essayez de le faire ! » (p. 237)

et plus loin :

« [...] l'homme transformé par le chaman a vraiment l'air d'un singe, il part dans les arbres et s'amuse avec les brindilles, il ne tombe pas. Et l'homme/truie se met à labourer le sol, à manger avec la puissance d'un cochon arrachant des racines de la terre. » (p. 237)

Il y a ici un contexte de rituel non théâtral²⁵, de pratique chamanique, mais dont Hottier constate la proximité avec sa propre pratique théâtrale, comme relevé plus haut (le cercle, la vibration, l'offrande de la qualité des regards...), tout en la nuanciant : « Le comédien qui improvise va moins loin évidemment, la pression du social le freine. Et le but du théâtre n'est pas tout à fait le même. » (p. 238).

Ici le public présent est un public « professionnel », puisqu'il s'agit des autres comédiens, ce qui se rapproche de ma propre situation lors du passage des « vingt mouvements ». De ce point de vue, les circonstances de ces deux occurrences sont très semblables, ainsi que du point de vue du « déroulement des opérations », puisque Hottier indique la rotation des performeurs, qui

²⁵ Même s'il est possible d'identifier des dimensions théâtrales dans les rituels.

montent chacun à leur tour sur le plateau pour s'essayer à l'improvisation, et qu'on peut identifier un processus très similaire lors du passage de l'épreuve de fin de première année précitée, où chacun passe à son tour le même exercice, mais à sa façon ; celui qui passe « chauffe le plateau » pour le suivant, comme un exercice chauffe le corps progressivement et permet d'effectuer plus facilement l'exercice suivant²⁶. Cette rotation sur le « plateau » produit effectivement une grande solidarité de conscience et une qualité d'attention, chacun pouvant éprouver finement ce que celui qui passe accompli, puisque s'étant préparé à cette même épreuve.

L'implication du « public » décrite par Hottier donne une idée de cette pression (positive) qu'apporte cette part des participants : « cercle », « silence », « vibration », « qualité de leur regard »... Ces termes employés par Hottier soulignent et renforcent le rapport aux cérémonies chamaniques. Cette pression du public me paraît intéressante à souligner, car elle est une des dimensions dynamiques de l'événement qui se produit.

Le simple fait d'assister au spectacle ne peut bien sûr satisfaire la nécessité de partage expérientiel lié à la pratique spectaculaire. Il faut qu'il y ait présence, mouvement, et non pas pure expérience personnelle, « d'autothérapie » en quelque sorte. Il y a une dimension de partage dans le spectaculaire qu'on ne peut ramener au simple fait d'être là ensemble. Quelque chose doit se passer. Et la présence du spectateur, la qualité de son attention ne sont pas indifférents à cet événement, ce qu'on a vu avec Hottier. Il doit croire, et pour cela accepter de croire. La mise en scène est importante pour que cette croyance puisse avoir lieu. Mise en scène globale, pour un don de soi de la part du comédien, un « acte total » dirait Grotowski (1996, p. 91). Mais les attentes, liées à la culture et à la personnalité du spectateur ne sont pas indifférentes non plus, comme il ressort des analyses menées plus haut. Ces dimensions

²⁶ Ceci suggère la formation d'un corps collectif au cours de l'accomplissement de l'acte théâtral, ce que l'on reverra plus loin, entre autres avec (Gil, 1985).

peuvent amener l'advenue comme le blocage. Si l'attention est portée, ouverte, peut-être l'événement peut-il avoir lieu. C'est toute la problématique de la formation des publics qui se pose ici, et l'enfermement des acteurs dans des dimensions surtout mercantiles ou de séduction peut expliquer la nécessité de l'éloignement, de l'isolement, qui pousse certains chercheurs à rechercher un public acquis à leur cause, un public « professionnel ».

Le regard du public est forgé, comme tous les regards (Sauvageot, 1994 ; Lecoq, 1997, p. 63), par la culture qui environne l'événement. Cette culture se forme, se transmet, se transforme à partir de nombreuses sources : les lignées de comédiens (familles, troupes), les institutions de formation (écoles, conservatoire), les instances culturelles, la littérature, les praticiens et théoriciens, les spectacles produits et auxquels on assiste, la mémoire qui en émerge, la pratique de spectateur, de lecteur, les échanges interpersonnels, l'ensemble des textes secondaires (médias, discours méta, critiques). Les horizons d'attente générés sont nombreux et plus ou moins cohérents. Ces ensembles discursifs sont en perpétuels mouvement. Des points fixes (en apparence) existent. Le degré de résistance, liée au degré d'institutionnalisation, est important. Les institutions collectives (de formation, de création, de diffusion, de légitimation), qui trouvent bâtiments et finances, ont plus de poids dans cette dynamique que d'autres qui ne sont que marginaux, par l'ampleur du travail de remise en cause des dogmes centraux, ou par l'isolement dans lequel ils se placent parfois (isolement tout relatif).

Hottier décrit ainsi le cheminement du comédien « cherchant le masque », cherchant comment le jouer :

« Le cheminement est toujours le même, comme dans le travail du clown, car il est lié à la mort. Travaillant un personnage masqué, le comédien est confronté à des archétypes, des choses pures qui n'existent pas en fait mais qui deviennent des personnages plus nuancés parce que mis sur telle personne ou sur telle autre [...]

C'est un curieux mystère, le cheminement à travers des archétypes. Dans ces transformations du corps et de l'esprit qu'on a du mal à accepter, contre lesquelles on se bat, qui vous mettent dans des états proches du sacré, qu'on refuse parfois de tout son être parce que cela vous fait peur, ou vous dégoûte, on est à la fois terrorisé et attiré.

[...] Il est impossible de "trouver" les masques à un très haut niveau, ou de faire sortir de nous ces choses étranges — étranges parce qu'elles ne sortent pas souvent — sans une certaine mise en œuvre du sacré » (p. 236-237)

La limite que pose Hottier est intéressante, puisqu'elle rejoint pour une part mon analyse, concernant le poids des circonstances dans la possibilité de transformation, l'influence des représentations mentales des comédiens sur leur pratique. Grotowski aborde lui aussi cette dimension lorsqu'il souligne la nécessité de silence « social » (par absence de commentaire, rire...) qui doit entourer le travail effectué par les comédiens, qui sans cela ne se livrent pas totalement (ce qu'il recherche), par peur des commentaires possibles en coulisse, ou par envie de faire rire, par exemple (Grotowski, 1997, p. 207). Il y a donc une présence paradoxale du public, qui doit être là, et maintenir une attention d'une grande qualité, et en même temps ne pas perturber le processus du comédien par ce qu'il lui renvoie.

3.8. **Maintien de l'accès au métacorps**

Ainsi donc, qu'est-ce qui fait que, sur ces trois cas d'accès au métacorps, deux ne se sont pas maintenus (mes propres expériences et celle d'Artaud), alors que dans le cas de Hottier relaté ci-dessus, il y a maintien, et même jeu avec les possibilités offertes par ce pôle (les prouesses corporelles et verbales du comédien masqué en état d'improvisation)? Si la trame narrative et corporelle ne saurait constituer la structure du jeu puisqu'elle est à créer *hic et*

nunc, dans le cours de l'improvisation²⁷, qu'est-ce qui peut constituer l'armature qui va réussir à porter l'accès au métacorps²⁸ ?

Une piste de réponse se trouve dans le titre même de l'article de Hottier : « La structure du masque agit sur le corps et le mental du comédien ». Il se trouve donc, comme je le relevais brièvement précédemment, que ce que Hottier définit comme « état d'improvisation » a lieu sous masque, pour ce qu'il en a vécu. Ceci constitue une différence essentielle avec les conditions de mes propres expériences, en ce qui concerne la structure dans laquelle s'inscrit le jeu. Voici ce que dit Jacques Lecoq du travail avec les masques expressifs²⁹ :

« Le masque expressif fait apparaître les grandes lignes d'un personnage. Il structure et simplifie le jeu, car il délègue au corps des attitudes essentielles. Il [...] impose des *attitudes pilotes* à l'ensemble du corps. [...] le jeu sous masque expressif s'appuie toujours sur une structure de base, qui n'existe pas dans le jeu sans masque. » (Lecoq, 1997, p.63).

Hottier note lui aussi cette présence de dynamiques incluses dans les formes du masque, ici celui de Pantalón³⁰ :

« Ce masque représente le corps et l'esprit entier d'un personnage. **Dans ses formes sont inscrites son**

²⁷ Bien que l'on puisse considérer qu'il existe une structure projetée vers l'avant, le « passé » — proche — de l'improvisation contraignant pour partie son « futur », et des contraintes de tous ordres pouvant — et devant — être appliquées pour obtenir une certaine « productivité » de l'improvisation..

²⁸ Cette question présuppose qu'il faille une structure pour porter cet accès, ce que j'admettrai pour le moment sans discussion. Je reviendrai plus loin sur ce point, avec la question de l'improvisation dans la structure.

²⁹ Au sein desquels ont peu classer les masques de *comedia*, qui sont des demi-masques dans le cas de Hottier (1999, p. 235).

³⁰ Personnage de la *commedia dell'arte* italienne, vieillard avare, libidineux et dupé par les femmes qu'il convoite.

énergie mentale et physique. Pour moi, ces formes qu'on voit se transformer en dynamiques, ce sont ces énergies. »³¹

Il y a donc une formalisation de la structure de jeu dans le masque et donc le corps, plutôt que dans la trame narrative, ce qui est renforcé par la situation spectaculaire d'improvisation, qui laisse la place à l'imprévu et le recherche même, en vue de la création. Dans un cas donc, la structure est dans la trame narrative, elle est portée par l'action accomplie, ce qui devient une contrainte empêchant l'échappée de durer. Dans le cas de Hottier, la structure est « externalisée » dans le masque, qui la renvoie au corps. Et l'on voit avec Ariane Mnouchkine, fondatrice et animatrice du Théâtre du Soleil avec qui Hottier a travaillé, qu'il existe la possibilité d'improviser au sein d'une trame plus ou moins fixée pour un spectacle donné en public, mais que cela pose des contraintes autres, sociales en particulier :

« Au cours du spectacle, il y a des jalons, un parcours fixé pour les choses à faire et à dire, il y a également une marge de liberté. Les comédiens sont lancés, ils entretiennent avec le public une sorte de rapport privilégié qu'il ne faut absolument pas fixer, tant pis si l'on prend un risque, tant pis si des choses épouvantables jaillissent ou si le spectacle s'allonge un peu (à condition de ne pas faire manquer aux spectateurs le dernier métro), mais pour l'acteur c'est une expérience extraordinaire. De même, commencer une scène sans savoir exactement ce que va faire ou dire le partenaire vous remet en question, en danger, cela peut être magnifique » (Aslan et Bablet, 1999, p. 232)

Il me semble, après analyse des contraintes représentationnelles qui pèsent sur la performance structurée par une narration, que c'est cette autre structuration contextuelle (ou plutôt cette double libération contextuelle par déplacement des structures corporelle et dramatique) qui autorise ici que la transformation puisse perdurer, tandis que la situation théâtrale

³¹ Je souligne.

« conventionnelle », engageant un public avec ses attentes d'une trame narrative ordonnée en vue de la compréhension de la situation dramatique, constitue en dernier ressort un obstacle au maintien de l'accès au métacorps. Finalement, c'est le type de spectacle attendu, le type d'usage social partagé par ceux qui font et ceux qui viennent voir, et donc le sens donné à ce spectacle par chacun (de façon partagée ou non), qui détermine profondément ce qui se produira là, en même temps que l'esthétique (globale) du spectacle, ses conditions matérielles et pratiques, et ses conditions de signification pour le public.

3.9. La liberté dans la contrainte

Les recherches récentes sur l'art de l'acteur, menées par des artistes pédagogues et théoriciens européens (Lecoq, Grotowski, Barba), vont dans le sens de l'exploration des dimensions non quotidiennes du corps, qui permettent, lorsqu'elles sont investies, des prouesses scéniques mais aussi spirituelles (et le rapport au chamanisme évoqué par Hottier va dans ce sens). Les hommes de l'Art vont ainsi fréquemment trouver dans des ailleurs géographiques et culturels le savoir ancestral des maîtres qui manipulent les énergies de leur corps pour exprimer avec intensité³². Ainsi entre autres le théâtre balinais pour Artaud, ou l'opéra traditionnel de Pékin ainsi que les maîtres du théâtre indien et japonais pour Grotowski. On se souvient qu'Artaud avait assisté, à l'exposition coloniale de 1931 qui se tenait à Paris, à une représentation de théâtre dansé exécutée par une troupe provenant elle

³² Voir ce que dit Barba (2004, pp. 37 et subsq.) des acteur qu'il dit « du pôle nord », qui s'inscrivent dans une tradition formelle codifiée, par opposition à ceux « du pôle sud », qui se fondent sur leur dons personnels. Barba « [évite] par ce renversement de boussole [...] imaginaire » l'écueil des « fausses associations entre des aires géographiques et culturelles concrètes » généré par les expressions « Théâtre Oriental » et « Théâtre Occidental », puisqu'il existe également des traditions spectaculaires formelles en occident (le mime, ou la danse par exemple).

aussi de l'île de Bali, ce qui lui a inspiré plusieurs réflexions bien connues³³. La compréhension de ces phénomènes spectaculaires distants est parfois l'objet de remises en question, au nom du respect du contexte d'interprétation et du monde de représentations dans lesquels se produisent habituellement ces spectacles, ou grâce au recul historique et au savoir accumulé. Ainsi Grotowski écrit à propos d'Artaud et de l'article « Sur le théâtre balinais » :

Le secret d'Artaud, par-dessus tout, c'est d'avoir rendu particulièrement fructueux erreurs et malentendus. Sa description du théâtre balinais, aussi suggestive soit-elle pour l'imagination, est en réalité un grand contresens. Artaud déchiffrait en tant que "signes cosmiques" et "gestes évoquant des puissances supérieures" des éléments du spectacle qui étaient des expressions concrètes, des lettres théâtrales dans un alphabet de signes universellement compris par les Balinais.

Le spectacle balinais [...] a éveillé un spectacle totalement différent qui sommeillait dans ses profondeurs, et cette œuvre d'Artaud provoquée par le théâtre balinais nous donne une image de ses grandes possibilités créatrices.

[...] dans sa description, il touche quelque chose d'essentiel, dont il n'est pas tout à fait instruit. C'est la leçon véritable du théâtre sacré [...]: cette connaissance du fait que la spontanéité et la discipline, loin de s'affaiblir l'une l'autre, se renforcent mutuellement ; que ce qui est élémentaire nourrit ce qui est construit et inversement, pour devenir la source réelle d'une espèce d'action qui irradie. » (Grotowski, 1996, p. 89)

³³ Particulièrement l'article intitulé « Sur le théâtre balinais », publié d'abord dans la *NRF* (Nouvelle Revue Française), en octobre 1931, puis repris dans *Le théâtre et son double*, augmenté de lettres écrites à des amis sur le même sujet (Artaud, 2004, pp. 535-545). L'article « Théâtre oriental et théâtre occidental », qui suit l'article précité, dans *Le théâtre et son double*, part du même point, pour dénoncer la suprématie de la parole sur le corps, dans le théâtre occidental (Artaud, 2004, pp. 545-549).

De même, c'est à sa rencontre à Paris avec une troupe balinaise que Erhard Stiefel attribue sa poursuite de son activité de fabrication de masques³⁴ (il réalise ceux des spectacles du Théâtre du Soleil, entre autres). Malgré ces critiques, l'« induction » que provoquent ces expériences sur ces chercheurs, et ce qu'elles produisent en termes d'« inspiration » dans leurs recherches paraissent amplement justifier leur prise en compte générale, et peut-être la fascination qu'exercent leurs œuvres (théoriques ou esthétiques) sur leurs « successeurs » (dans l'ordre temporel). Ainsi l'exploration « cruelle » du corps qu'Artaud préconise dans sa poésie et son théâtre est-elle reprise à son compte par Grotowski :

« J'ai trouvé deux expressions chez Artaud qui attirent l'attention. La première rappelle que l'anarchie et le chaos (dont il avait besoin comme aiguillon pour son propre caractère) doivent être liés à un sens de l'ordre, qu'il concevait dans l'esprit et non pas en tant que technique physique [...] : "La cruauté, c'est la rigueur".

L'autre phrase porte le fondement même de l'art de l'acteur comme action extrême et ultime. "les acteurs doivent être comme des martyrs brûlés vifs, qui nous font signe de leurs bûchers". Permettez-moi d'ajouter que ces signes doivent être articulés [...] cette citation contient, dans son style d'oracle, tout le problème de la spontanéité et de la discipline, cette *conjonction des opposés* qui donne naissance à l'acte total. » (Grotowski, 1996, pp. 93-94)

Cette exigence de rigueur en même temps que de liberté peut être comparée à celle qui trouve vie dans la pédagogie de Jacques Lecoq (qui puisait également chez Artaud). Ainsi lorsqu'il décrit l'analyse « attitude par attitude » d'une phrase de mouvement, et ce jusqu'à sa maîtrise permettant de partir ensuite à la découverte du rythme de la phrase et de jouer avec, il indique

³⁴ Voir (Picon-Vallin, 29/02/2004). Concernant le référent asiatique dans sa démarche théâtrale, voir ce que dit A. Mnouchkine de « son Orient imaginaire » (Picon-Vallin, 04/01/2004).

« [qu']Il s'agit là d'une discipline du corps au service du jeu. D'une contrainte au service de la liberté. » (Lecoq, 1997, p. 91)

Dans son cas, il s'agit non pas d'ascèse mais de rigueur corporelle, gage de liberté dans le jeu. On peut retrouver ici, sur un plan plus général, la polarisation structure/jeu amenée par l'improvisation sous masque. Cette même tension existe également dans les exemples me concernant, mais avec l'excès de la contrainte sur la liberté.

3.10. La parole / la pensée

Par rapport aux occurrences de notre phénomène que rapporte Hottier, comment se fait-il qu'il n'y ait pas d'empêchement de la continuation par le fait d'user de la parole ? Il y a au contraire un accroissement de la compétence linguistique du comédien dont il est question (Mario Gonzales) qui, en état d'improvisation, « usait d'un français impeccable lors d'improvisations verbales et parvenait même à faire davantage d'associations que certains français » alors qu'il « faisait encore quelques fautes en parlant » à cette époque. Peut-être le fait qu'il s'agisse de parole et non pas de pensée peut-il expliquer la continuation. Voici ce que dit Lecoq à propos de la parole :

« La *gymnastique dramatique* s'accompagne d'une dimension vocale, car il serait absurde de séparer la voix du corps. Chaque geste possède une sonorité, une voix que j'essaie de faire découvrir aux élèves. **L'émission d'une voix dans l'espace est de la même nature que l'accomplissement d'un geste** : comme je lance un disque sur un stade, je lance ma voix dans l'espace [...]. Dans [...] tout [...] mouvement, geste, respiration et voix sont réalisés ensemble. Dans le mouvement peuvent être lancés ensemble un son, un mot, une phrase, une séquence poétique ou un texte dramatique. (1997, p. 79, souligné en italique dans l'ouvrage, en gras par moi)

Si la parole est un geste, ou sa continuation par d'autres moyens, alors il ne s'agit plus effectivement de « pensée en mots » mais de « geste en vibration », engageant davantage le corps et l'inconscient que la pensée et la volonté. D'où une faible implication de la pensée, avec une concentration sur le jeu, l'acte accompli, ce à quoi revient alors la parole. Et la structure du masque portant le jeu corporel du comédien à un niveau métacorporel, la liberté de parole peut advenir et être portée par cette structure non mentale, ce qui tendrait à expliquer cette non incompatibilité. La parole en scène est également à relier au souffle, qui est un mouvement. Le rôle du souffle et de la voix sont fréquemment évoqués s'agissant de la présence des performeurs. Le souffle est un lien essentiel entre extérieur et intérieur : essentiel tant par son rôle dans le processus vital de la respiration, que par sa place dans le système phonatoire ; mais également sur un plan performatif, puisque c'est un des rares processus physiologiques de ce type maîtrisable volontairement, qui peut donc être « utilisé » par l'acteur, et dont la maîtrise représente un enjeu essentiel de la qualité du jeu. La voix (articulée ou non ; parlée ou chantée) tire sa force de ces caractéristiques, et de sa dimension vibratoire également (Farcy, 2001).

Si la parole n'est pas impliquée dans la durée du phénomène, il reste à examiner l'état mental que provoque l'accès au métacorps. Ainsi dans les cas qui me concernent, la peur a été la réaction principale à chaque fois, et l'on peut associer à la peur un mouvement réflexe de recul. Ce serait donc la peur de la perte de contact avec la normalité ou de la nouveauté des sensations, ou encore celle d'être mort, qui pourrait être le déclencheur de ce retrait, du retour à l'état « normal ». Il s'agit alors de la peur par ignorance, la peur de l'inconnu. Et il faut supposer, dans le cas de Hottier, que les comédiens avaient atteint un niveau de confiance suffisant, encouragé par la connaissance de ces phénomènes qu'en avait Hottier pour les avoir observé dans les pratiques chamaniques.

Il y a une piste de confirmation de ce fait dans les « expériences de sortie du corps » (« out of body experiment », ou OBE). Ces expériences ont été récemment renseignées cliniquement par des chercheurs suisses en neurobiologie, qui établissent qu'il existe une zone corticale, à la jonction temporo-pariétale (« gyrus angulaire »), qui convenablement stimulé électriquement, produit une OBE³⁵. Leur explication de ce phénomène, qui le ramène à un « défaut d'intégration sensorielle » causé par un dysfonctionnement cérébral, ne peut bien sûr pas être satisfaisant pour moi au vu des données que j'examine ici, mais ce qui m'intéresse davantage, c'est la narration qu'ils rapportent de ce type d'expérience :

« Les sujets rapportent la chose suivante: "J'étais dans mon lit et sur le point de m'endormir lorsque j'ai eu la très nette impression de me trouver au niveau du plafond et de regarder vers le bas, mon corps dans le lit. **J'étais très troublé et effrayé; j'ai senti immédiatement [après], que j'étais consciemment retourné dans le [corps sur le] lit**" » (Blanke et Seeck, 2005, je souligne)

Il est fait ici mention de la vision du corps par le sujet, vision qui est désignée par les chercheurs du champs comme *autoscopie* (Blanke et al., 2004, p. 243 et suivantes), puisque les sujets se voient soit depuis l'extérieur de leur corps, soit voient un double de leur corps dans « l'espace extrapersonnel », depuis la position habituelle de la vision. Toutefois, dans les phénomènes qui m'intéressent, il n'y a pas autoscopie, mais bien changement de dimensions et

³⁵ Bien qu'il existe des expériences plus anciennes, en particulier dans les années 1940, comme le relève Tong (2003). Il s'agissait alors d'explorations des effets de la stimulation électrique du cerveau. Antonin Artaud relate également une telle expérience (Artaud, 2004, pp. 1185-1186), ayant eu lieu au cours d'une des séances d'électrochocs qu'il a subi durant ses internements en hôpital psychiatrique. Il fera le récit de cette « mort » temporaire (qui est généralement désignée par l'acronyme NDE, pour « near death experiment ») lors de la soirée du Vieux-Colombier, qui marque son retour à Paris, après la fin de son isolement psychiatrique. Pour un compte-rendu évoquant cette narration lors de cette séance, voir Artaud (2004, p. 1192).

de propriétés du corps. Mais dans les deux cas, et surtout dans le cas d'une OBE « spontanée » comme ici, le retour se fait lorsque la personne prend peur.

Une autre dimension de cette question de la peur, c'est la dimension sociale, qui vient avec l'exemple de Hottier, mais qui se renforce avec les usages qui sont faits de ces états du corps par certaines cultures. Que ce soient les mystiques, les chamanismes ou les cultes de possession, nous avons affaire là à des corps incandescents, des corps portés à des états extrêmes. Et les sociétés qui font usage, qui socialisent ces usages du corps, produisent alors un contexte qui, en normalisant cette part du corps et ses manifestations (objectives et subjectives), produisent des conditions psychiques pour que les participants puissent intégrer la peur, la peur faisant alors partie même du phénomène, quand elle n'est pas une condition ou une épreuve nécessaire (ainsi du chamanisme, avec fréquemment la référence à des peurs intenses, lors d'initiations). Le désir de ces phénomènes peut également constituer un moteur mental permettant de dépasser l'appréhension, ou de la chasser.

IV. METHODOLOGIE

J'ai donc vécu par deux fois un phénomène perceptuel étrange, comme je le relate plus haut. Ce phénomène s'est produit et reproduit dans des conditions similaires, en scène, devant un public dans des dispositions favorables, lors que j'effectuais un mouvement précis, que j'avais répété longuement. Ce sont ces caractéristiques qui m'ont amené à réfléchir sur ces évènements. Leur caractère d'étrangeté dans ma vie, la brièveté et la force des manifestations, tout cela venait en contradiction avec la perception que j'avais de moi-même, corporellement. C'est ce nœud, cette tension entre mon vécu et ma compréhension qui a initié ma réflexion.

Partir de mon expérience propre et conduire une conceptualisation est une démarche qui m'amène à rechercher chez d'autres des expériences semblables, pour compenser le caractère limité de mes expériences. Il s'ensuit donc une sorte d'enquête³⁶, consistant à recueillir des indices, à faire des hypothèses et chercher des pistes de réponses. Je considère mes propres expériences comme les appuis principaux de mon travail, comme la part expérimentale qu'il s'agit d'éclairer théoriquement, mais aussi comme l'expérience qui permet d'éclairer ce que d'autres relatent.

Il serait loisible de me reprocher mon usage plus que sélectif et partiel des auteurs auxquels je fais appel. Cependant, je prie mon lecteur de prendre en compte mon projet, qui est de chercher les traces d'une activité qui n'a rien de commun avec ce que l'on nomme habituellement ainsi, pour en comprendre la genèse et ses conditions. Ce qui est différent d'une action habituelle, c'est qu'il n'y a pas là de possibilité d'implication de la volonté. Il ne s'agit donc pas de

³⁶ Une *historia* (Hadot, 1995), une narration, mais aussi une quête, celle du savoir, de la vérité, et de soi.

volonté mais de croire (et non pas de croyance, qui a la fâcheuse tendance à diminuer ce qui est qualifié, le ramenant à une fausseté qu'il ne s'agit surtout pas de poser ici). Croire donc, pour les comédiens à ce qu'il font, et pour le public à ce qui est fait. Croire pour voir. C'est ce sérieux partagé, plutôt que cette représentation échangée, qui est une des conditions — tenue — de l'accès au métacorps.

Donc la difficulté de l'étude du phénomène, outre son caractère éphémère et limité en termes de possibilités d'auto-observation, réside également dans le caractère de non-reproductibilité à la demande, puisque les conditions d'accès ne sont pas maîtrisées ni maîtrisables, mais résident au contraire dans un lâché-prise mental sur le corps. Cependant l'exemple de Hottier montre qu'il existe des circonstances permettant de faire durer le phénomène. Elles exigent un certain nombre de conditions (de compétence, de partage, d'expérimentation...) qui réclament de réunir des participants spécifiques, dans un contexte favorable, théâtral ou rituel. Mais même dans les cas rapportés par Hottier, il s'agit de « parfois » : « parfois il se passait quelque chose de prodigieux » dit-il (Hottier, 1999. p. 237). Donc là-aussi, c'est l'ouverture sans attente qui « conditionne » la venue du phénomène. Mais en fait, c'est plutôt négativement qu'il faudrait poser cette condition, puisqu'il s'agit davantage de ne pas empêcher le phénomène de se produire, en ne l'attendant pas. Position mentale paradoxale, rappelant l'anecdote classique du photographe enjoignant à son modèle « d'être naturel » alors que la situation est artificielle.

Il faut donc oublier ce que l'on veut expérimenter et observer, afin que cela advienne, et que l'on puisse l'observer. Mais en fait on ne peut l'observer (en tant que performeur-expérimentateur), puisque l'observer c'est se mettre en position de recul, en position seconde par rapport au phénomène, qui ne le supporte pas, car il ne peut durer que dans un engagement plein dans l'action, engagement qui ne peut être réflexif, mais seulement intensif, ce que l'état de

perception décrit par Artaud montre amplement. C'est pourquoi je ne me suis pas lancé dans d'autres expérimentations, mais ai dû passer par les narrations des autres, celles que je pouvais trouver.

Ma démarche méthodologique s'approche de la phénoménologie de la perception (Merleau-Ponty, 2003), dans sa dimension descriptivo-analytique des phénomènes abordés, et également dans la position de sujet observant-observé et d'auto-analyse des contenus de perception ; elle emprunte également au structuralisme³⁷, par une certaine recherche de constantes entre situations semblables, mais avec la différence que je recherche surtout des différences significatives, et que donc les constances recherchées le sont pour assurer une base de comparativité entre situations. En effet, le problème que me pose la méthode adoptée par la phénoménologie, c'est la variation *par imagination*, qui ne peut être appliquée à des phénomènes vivants qui ne relèvent pas de la logique humaine ou de celle du langage (même si ces logiques sont appuyées sur le monde vivant, dont elles émergent pour partie...):

« après la « mise entre parenthèses » des connaissances et pour s'assurer que l'on saisit bien l'essence du phénomène on utilise la méthode des « variations ». Si l'on fait varier **par imagination** les caractéristiques du phénomène étudié, on constate que certaines variations ne l'affectent pas fondamentalement, mais que certaines variations par contre lui enlèvent sa possibilité d'existence. Lorsque nous arrivons à cette « conscience d'impossibilité » nous avons révélé l'essence du phénomène. L'essence de l'objet est donc constitué par l'*invariant*, ce qui demeure identique à travers les variations, « l'essence est seulement ce en quoi la « chose même » m'est révélée dans une donation originnaire ». Car l'essence se révèle, au cours de la variation éidétique, dans une « intuition vécue ». Le second principe fondamental de la méthode phénoménologique pourrait donc s'énoncer ainsi :

³⁷ C'est à partir de la version qu'en donne Mucchielli (1983) que je fonde cette réflexion sur la méthode phénoméno-structuraliste.

pour atteindre l'essence des phénomènes, on doit utiliser la méthode des variations et cette essence nous est révélée par une sorte d'intuition. » (Mucchielli, 1983, p.17-18, souligné en italiques dans le texte, je souligne en gras)

Il faut donc que la variation soit effectuée par comparaison de phénomènes semblables, et c'est dans la différence entre phénomènes semblables que se situe l'intuition, puisqu'alors c'est ce qui diffère qui fait problème, qui pose question, lorsque tout ce qui est semblable a été « fixé », ou identifié. C'est donc une méthode proche de celle de la phénoménologie que j'applique, puisque je cherche à comprendre des phénomènes vécus, que je replace dans leur contexte, et que j'en cherche la structure mais pour en dégager les déterminants, et non pour en chercher les significations ou les essences.

Comme je le disais plus haut, la méthode structurale est celle que j'applique partiellement pour l'analyse des données phénoménologiques. C'est elle qui me permet de construire mon discours, d'en ordonner le sens. Mais je ne cherche pas le ou les sens de l'événement en lui-même, j'en cherche les conditions, en passant par la médiation du texte qui le relate, qui me permet d'établir le réseau des ressemblances et des différences, pour en faire émerger les conditions, qui permettent la création d'une nouvelle compréhension. Donc à une couche expérientielle vient s'ajouter une couche discursive analytico-compréhensive, qui génère une nouvelle représentation qui en retour peut aider à comprendre d'autres phénomènes du même ordre, constituant une base conceptuelle susceptible de variations et de remises en causes, mais orientant le regard. Je quitte là l'exigence de l'*epochè*³⁸, mais nul processus d'élaboration de connaissance ne saurait se produire sans une certaine accumulation de connaissances (toujours susceptibles d'être remises en causes par la suite, mais

³⁸ « Pour s'en tenir uniquement aux phénomènes, c'est Husserl qui proposa une règle fondamentale de la méthode phénoménologique, règle de la réduction phénoménologique (*ou epoché*). Tout savoir, toute connaissance doit être « mis » entre parenthèse [...] » (Mucchielli, 1983, p. 17)

du moins présentes quelque part pour cela), dans les concepts en particulier, ce que Husserl semble penser de toute façon. D'autre part, ce ne sont pas tant les significations ou les « essences » que je cherche que les « fonctionnements », les dynamiques à l'œuvre, une vision sans doute davantage ancrée dans les sciences de la vie que dans la philosophie.

Aussi, je penche davantage vers l'empirisme radical de William James, pour ce qui concerne la vision du monde et des faits examinés, puisqu'il s'agit de montrer que chacun a en lui une part invisible que l'on peut rapprocher du « divin » (même si la connotation religieuse de cette expression ne remporte pas mon adhésion), et que les faits que j'examine se rapprochent fort de ce que James nomme « l'expérience pure » :

« "Expérience pure", tel est le nom que je donnais au flux immédiat de la vie qui nous fournit les matériaux plus tard mis en œuvre par notre réflexion, aussi bien que ses catégories conceptuelles. C'est seulement pour les enfants nouveau-nés, ou les adultes dans un état à demi comateux par l'effet du sommeil ou de certaines maladies, qu'on peut parler d'expérience pure dans le sens littéral d'un *quelque chose* qui n'est pas encore du tout devenu *telle chose* définie, quoique prêt à devenir toute sortes de *choses* déterminées. » (James, 1910, p. 293, souligné par l'auteur)

En effet, il y a dans les situations que je décris plusieurs « ingrédients » qui se rapprochent de ce que James considère comme nécessaire à une expérience pure : un état d'avant la conscience ; avant n'étant sans doute pas à considérer d'un point de vue temporel, mais davantage d'un point de vue degré (et l'exemple du comateux va dans ce sens). Et justement pour ce qui concerne mes expériences, c'est la conscience de cet état et la peur qui s'ensuit qui le font cesser, comme je le montrais plus tôt, donc c'est l'absence de conscience réflexive qui accompagne cette *expérience pure* que j'ai vécu. De plus, il s'agit

d'une expérience non encore socialisée, ce qui est également la condition pour qu'une expérience soit dite « pure » pour James. C'est ce que j'ai indiqué³⁹ avec l'expression « accès sauvage », par analogie avec ce que Bastide nomme la « transe sauvage ».

Ce que propose James, et que j'adopte ici bien volontiers, c'est sa conception de la dynamique des faits : « [...] ce qui *existe* réellement, ce ne sont pas les choses, mais les choses en train de se faire. » (James, 1910, p. 254, souligné par l'auteur). Cette dynamique des faits est inscrite dans mon phénomène même : il s'agit d'une émergence, et non d'une chose constituée ; elle répond donc pleinement à cette définition. Cette conception sera ici étendue à la méthode elle-même, par un retour réflexif sur ce qui a déjà été fait. Ainsi s'explique la place de ce chapitre méthodologique, que l'on aurait pu s'attendre à trouver en début d'ouvrage, montrant le chemin, découlant d'une théorisation. Mais ma méthode est *a posteriori*, et je la qualifie de « constative », car elle se regarde cheminer, pour ensuite s'analyser, ou plutôt elle chemine, et chemin faisant elle se réfléchit, constatant ce qu'elle est en train de faire. La personnification de la méthode ici opérée peut sembler de pure liberté littéraire, mais en même temps, cette licence poétique reflète une certaine vérité du déroulement de ce travail, puisque la création se passe dans l'interaction entre examen du phénomène, lecture et écriture, et que le constat conscient de ce qui s'écrit ne vient que postérieurement, par la relecture. Donc une certaine émergence là aussi, qui n'est pas un pur produit de ma réflexion, mais une réflexion qui se passe à l'interface corps-machines (mon ordinateur, les livres). Un agencement de production discursive donc, qui me produit en même temps qu'il produit le texte présent, et qu'il produit l'objet de la recherche opérée ici.

³⁹ Voir *supra*, la note 20.

Cette triple posture implique deux corrélats :

- le fait d'être mon propre terrain me le rend familier, mais cette familiarité pourrait être trompeuse, en me masquant des causes ou en naturalisant des dimensions qui pourraient être qualifiées par d'autres de pathologiques, par exemple⁴⁰. Cependant, dans la mesure où je m'intéresse à des phénomènes perceptifs paradoxaux, il y a un étonnement, et une distance qui me les rendent étranges, et donc les dé-familiarisant, me permettent de les traiter avec un certain recul, suscite mon questionnement sur le comment de ces manifestations du vivant.

- Avec ce corrélat, vient sa limite, qui veut que cette familiarité exige de moi une tentative de rigueur « objectiviste » dans la description-analyse du phénomène, et dans l'explicitation du cadre d'advenue. En effet, étant mon propre répondant, je suis susceptible de fausser mes propres données, ou de compenser mes trous de mémoire, puisque les événements se sont passés il y a plusieurs années. De plus, je n'ai pas non plus la distance et le recul supposés du chercheur qui interroge quelqu'un d'autre, ce qui permet de reposer les questions différemment, de recouper les parties de témoignage... Cependant, la brièveté des événements considérés, leur teneur perceptive, et l'abord corporel que j'adopte, me font passer à côté du problème de l'examen de mes présupposés culturels concernant la normalité et l'anormalité. C'est pour compenser cette faiblesse potentielle, et la limitation de mes propres expérimentations, que je vais chercher chez d'autres des expériences similaires, afin de les comparer et de pouvoir élargir mon analyse.

Ceci m'amène à éclairer cette part de ma méthodologie, qui consiste à ajouter progressivement des événements comparables, mais qui poussent

⁴⁰ Ce qui ne manque pas d'arriver, par exemple lorsqu'on examine les analyses des phénomènes de NDE que j'ai évoqués plus haut, qui postulent plus ou moins explicitement que le lien avec des lésions cervicales serait l'explication des phénomènes observés.

chaque fois le problème un peu plus loin. La méthode qui s'est imposée a été une combinaison entre une recherche de la structure, et une recherche des freins et libertés existant dans chaque situation. Cette méthode d'analyse émerge de la pratique même de l'objet analysé, du contexte théâtral de création, puisqu'il s'agit de faire émerger des structures et des explications à partir de la confrontation d'évènements similaires, sur le plan des circonstances, donc faire émerger du jeu dans la structure.

V. QUESTIONS

Ayant établi la proximité des expérimentations décrites plus haut, par corrélation des différents éléments contextuels et subjectif, il ne fait plus de doute que je ne peux considérer ces phénomènes comme relevant uniquement de la conscience et de la perception « normales », et de leurs « aberrations » ou de leurs « anormalités », puisque l'intuition d'Artaud et l'exemple de Hottier démontrent la nécessité de considérer la dimension corporelle du phénomène, c'est-à-dire imposent de supposer une corporéité spécifique corollaire de ces phénomènes perceptifs, permettant d'expliquer les exploits qu'il est possible de réaliser dans ces « états ». C'est ce que je veux examiner maintenant, dans cette deuxième partie de ce travail.

D'où et comment émerge cette part mystérieuse du corps, plus grande que le corps visible ? Quels rapports entretient-elle avec le mouvement, avec la perception, avec la concentration ou l'attention ? Quelles techniques ont été développées pour y accéder ? Quels rapports les pratiques magiques entretiennent-elles avec ce pôle ? Les « mystères » de certains phénomènes (marche sur le feu ou sur des sabres sans séquelle visible, danses acrobatiques extrêmes — pratiques encore vivaces à certains endroits), inexplicables par notre abord biologique ou psychologique de l'être humain, ne pourraient-ils être réinterprétés à la lumière de — et éclairer en retour — cette part du vivant ? Et l'on voit bien ici la dimension spectaculaire de ces pratiques, qui si elles sont davantage rituelles, avec des objectifs thérapeutiques (guérison) ou sociaux (cohésion) n'en incluent pas moins une esthétique et une publicisation (même *a posteriori*, comme dans le cas des récits des extatiques ou des chamanes).

D'autres questions se posent également après ce premier examen du phénomène et la première phase d'analyse qui vient d'être menée. Comment la perception est-elle informée ? Comment expliquer que le regard change, selon l'activité pratiquée, selon l'intensité et le contexte de la pratique considérée ? Comment le type de vie que l'on mène, la langue avec laquelle on s'exprime, le contexte matériel et social viennent-ils influencer sur la perception ? Et comment l'éducation que l'on a reçu de ses parents et d'autres instances vient-elle informer nos perceptions et nos capacités corporelles ? Comment le contexte culturel, tant d'émergence que de pratique, est-il déterminant dans le maintien ou l'émergence de ces capacités corporelles ?

Mais aussi qu'est-ce que le corps ? Où, quand et comment apparaît-il ? Et est-il même pertinent de parler *du* corps ? Existe-t-il seulement *un* corps, quelque chose de stable qui puisse être examiné ainsi, dans la permanence de sa présence ?

En effet, ces modifications d'état questionnent notre conception du corps — et particulièrement celle du corps agissant en contexte spectaculaire — qu'elle soit anatomique (Pradier, 1998) ou sémiotique (Caune, 1996). Le fait même de pouvoir percevoir visuellement un espace étendu depuis une position non cohérente avec la position des yeux impose de penser que le corps ne se limite pas à sa part organique et visible, et qu'il existe une autre part, invisible, et participant d'une autre matérialité ou physicalité, plus énergétique sans doute, ou vibratoire. Mais il faut également qu'existe tout d'abord la possibilité même de la transformation, ou les conditions de cette possibilité, pour que puisse advenir l'événement de son apparition.

Ensuite les auteurs évoqués précédemment emploient parfois un vocabulaire qui est spécifique à l'activité qu'ils pratiquent, particulièrement ici le théâtre. Ce vocabulaire, qui peut être courant ou usité ailleurs, pose quelques questions et demande quelques éclaircissements. Et d'abord qu'est-ce qu'un

« état » ? Les « énergies⁴¹ » évoquées peuvent-elles être rapprochées des énergies étudiées par la physique ?

Il me faut ici explorer ces questions, et poser un vocabulaire qui me permettra d'examiner les théories pertinentes en regard des expérimentations déployées ci-devant, afin de tenter de comprendre plus avant comment le corps se métamorphose dans les circonstances qui m'occupent, pour faire d'un être humain convenablement préparé un performeur décuplé, déployant son corps spectaculaire. Il me semble particulièrement important de donner une plus grande force aux expériences que j'ai relatées plus haut, car il n'est pas évident de « croire » à la réalité de ces dimensions non visibles, subjectives (dans le sens qu'elles relèvent d'un « vécu subjectif ») et dont l'apparition est éphémère ou au moins aléatoire et donc difficilement reproductible, et seulement partageable par l'expérimentation personnelle ou par les mots. Il est vrai que certains spectacles donnent une bonne idée de ces expériences : ainsi le cinéma, en intégrant et en rendant visible des phénomènes dits « surnaturels » — ou par les mouvements de caméra et les effets spéciaux ; ou encore les arts médiatiques, avec les dispositifs immersifs qui plongent l'interacteur dans un univers visuel inhabituel, provoquant par les mouvements « extérieurs » — ceux des images produites par la machine — des sensations intérieures. Mais ils conservent toujours une dimension transposée, représentationnelle, machinique. Il faut donc leur donner la force des mots pour parvenir à les examiner, à les prendre en compte, à les analyser, dans le monde académique où entend se situer ce travail, même si ce mode d'expression n'est pas moins « transposé » par rapport à l'expérimentation...

⁴¹ Vocabulaire fréquemment utilisé par les chercheurs en anthropologie théâtrale entre autres.

VI. REARTICULATION

6.1. Les espaces du corps

Jacques Lecoq avait organisé l'enseignement de la première année de son école autour du corps. Le « masque neutre » — premier personnage à « entrer en scène » dans la pédagogie de l'école — possède d'emblée un corps de géant que l'acteur doit adopter (physiquement et mentalement) dès l'abord. Cette inscription de l'idée d'un corps plus vaste que celui que l'acteur perçoit habituellement, outre qu'il le prépare « en grand et en simple » aux changements ultérieurs (potentiels) dans sa physicalité d'acteur, suggère aussi l'idée que son corps a d'autres dimensions que celles qu'il lui connaît. Ce qui est attendu de l'acteur, c'est qu'il habite progressivement cette forme qui a été installée dans son corps et dans son imaginaire, qui est suggérée à son esprit, mais existe déjà, virtuellement. Réussir à remplir cette « forme », c'est accéder à son corps spectaculaire, plus vaste et plus puissant, démultipliant sa présence et son expressivité — ou acquérir la capacité de le faire, lorsque les exigences du métier réclament un tel déploiement. Lecoq indique qu'il a

« [...] toujours privilégié, dans [sa] pédagogie, le monde du dehors à celui du dedans. La recherche de soi-même, de ses états d'âme, a peu d'intérêt dans [son] travail. Le "moi" est en trop. Il faut regarder comment les êtres et les choses bougent et comment ils se reflètent en nous. Il faut privilégier l'horizontale, la verticale, ce qui existe de manière intangible, hors de soi. » (Lecoq, 1997, p. 30)

Plus loin, à propos du masque neutre, il pose que celui-ci « développe essentiellement la présence de l'acteur à l'espace qui l'environne. » (Lecoq, 1997, p. 49).

Cette importance de l'espace et de sa prise en compte corporelle se retrouvent évidemment dans les exemples de Hottier et d'Artaud à des niveaux extrêmes, mais aussi dans certaines pathologies de la perception de soi. Si les conditions d'advenue (circonstances, contexte, éléments matériels, rituels, spirituels) des « états altérés de conscience⁴² » sont assez répertoriées, ce que certains de ces états remettent en cause de notre vision organiciste du corps, et plus particulièrement de notre conception physio-sensualisto-cognitive de la perception n'est que peu exploré. José Gil, dans *Métamorphoses du corps* (1985), s'y attache longuement, en s'appuyant en particulier sur la notion d'*espace du corps*, qu'il substitue (avec G. Pankow) à celle d'image du corps, insatisfaisante selon lui. Il cherche plus spécifiquement à saisir « le mécanisme de l'élaboration des symboles » (p. 85), et ce sont les capacités du corps à se métamorphoser, par exfoliation, qui lui servent de modèle explicatif. Cette notion est reliée à l'espace du corps — ou aux espaces du corps, puisqu'il y a justement multiplicité d'espaces à travers ce phénomène :

« On dira, dans une formulation grossière et provisoire, que l'espace du corps est le résultat d'une objectivation du corps dans l'espace, objectivation qui résulte elle-même de l'action du corps — d'un corps singulier, organisé de façon particulière — sur l'espace et qui aboutira à spatialiser l'espace. » (Gil, 1985, p. 117)

« L'espace du corps est fait de lamelles, d'exfoliations, de surfaces et de volumes qui supportent la perception des choses. Ces espaces « contiennent » les rapports du corps aux choses, tels qu'ils sont intégrés dans le corps même et tels qu'ils se traduisent les uns dans les autres. L'élaboration de ces espaces au cours du développement de la motricité de l'enfant et de sa mutation organique implique leur constitution comme espaces décodables en d'autres espaces, c'est-à-dire leur constitution grâce à l'activité du corps-

⁴² Dans quoi sont rangés divers phénomènes liés à des pratiques et situations variables, allant du rituel de guérison à la perte de contrôle de soi par plongée dans la folie, en passant par la consommation de drogues diverses. Voir (Rouget, 1985, p. 62 et note 2), qui remet en cause la valeur de concept de cette classification.

décodeur, du corps infra-langue : chacun d'eux est ainsi connectable avec d'autres, s'associant, s'entremêlant, s'appareillant selon les lois d'une mécanique spécifique. » (Gil, 1985, p. 122)

Cet espace du corps trouve son origine conceptuelle chez Gisela Pankow, psychanalyste qui élabore cette notion à partir de son expérience thérapeutique avec des schizophrènes, à qui elle fait modeler de la terre pour tenter de reconstituer une perception corporelle de soi perturbée (Gil, 1985, p. 122 note 89).

Mais si donc ces espaces du corps se déploient, dans des formes de forme, par l'entraînement spécifique comme l'indique l'exemple de l'apprentissage du tir à l'arc dans le bouddhisme zen qu'utilise Gil (1985, p. 131), il y a une confirmation de l'importance de la forme du masque, qui procure de nouvelles formes au corps mimeur du comédien, qui saura par son art *incorporer* ces espaces et ces dynamiques, et ainsi s'exfolier. Cependant, l'exfoliation si elle dit le processus et le résultat, et aussi la capacité du corps à se métamorphoser, ne désigne pas les zones perceptuelles et corporelles qui en résultent, les pôles atteignables par là. C'est pourquoi je propose une taxinomie de ces zones, en termes de pôles.

6.2. États

Chacun se représente facilement, pour en avoir une expérience quasi quotidienne, les états de la matière : solide, liquide et gazeux. L'eau peut occuper ces états, en fonction des conditions de température et de pression dans lesquels elle se trouve. En fonction de ces conditions physiques, elle passe d'un état à l'autre de différente façon (évaporation ou sublimation, fonte, condensation, solidification...). Mais ce qui m'importe davantage ici, c'est que

ces états ne sont pas seulement désigné par des adjectifs (de l'eau à l'état gazeux, solide, liquide), mais aussi par des noms, ce qui réfère alors à la chose elle-même, en tant qu'elle présente une certaine stabilité (la glace est un solide, la vapeur est un gaz, l'eau se trouve être un liquide à température ambiante...). Il y a donc une possibilité, dans la langue française, de passer des états d'un élément (l'eau en l'occurrence) à la chose obtenue (La glace, la vapeur, la pluie...). Il se trouve donc que ces états, si instables et temporaires qu'ils soient, n'en sont donc pas moins identifiés à des « matières » présentant une certaine stabilité, et des caractéristiques diverses, en fonction de ces états, à partir d'un composé unique, H₂O.

La question des états concerne autant la physique des matériaux que les théories du corps humain ou la pensée des techniques. Ainsi Gilbert Simondon, dont la thèse développe une pensée de la technique, nous offre un modèle analytique avec le processus d'individuation. Voici ce que dit Simondon des états, en rapport à l'individuation :

« L'individuation comme opération n'est pas liée à l'identité d'une matière, mais à une modification d'état. [...] Une substance conserve son individualité quand elle est dans l'état le plus stable en fonction des conditions énergétiques qui sont les siennes.

[...] Cette stabilité de l'état se manifeste par le fait que, si les conditions énergétiques restent les mêmes, cet état ne peut être modifié par l'introduction d'un germe présentant une amorce de structure différente » (Simondon, 1964, p. 96)

« Le pur déterminisme énergétique ne suffit pas pour qu'une substance atteigne son état de stabilité. Le début de l'individuation structurante est un événement pour le système en état métastable. » (Simondon, 1964, p. 97)

« [...] l'individuation dans le changement des formes allotropiques d'un élément apparaît comme susceptible de

plusieurs niveaux ; l'un d'eux seulement correspond à une individuation complète ; ces états sont en nombre fini, et discontinus les uns par rapport aux autres, à la fois dans leurs conditions énergétiques et leurs conditions structurales. » (Simondon, 1964, pp. 98-99)

Il s'agit dans ces extraits de l'individuation physico-chimique (les cristaux par exemple), mais son analyse sera transposable à ma réflexion sur le corps, au moins en tant que canevas analytique, dans la mesure où Simondon lui-même opère plus loin le passage du physique au vivant, moyennant un décalage, en particulier dans le niveau auquel s'effectue la transduction, c'est-à-dire « l'élargissement d'un domaine initialement très restreint qui prend de plus en plus de structure et d'étendue » (Simondon, 1964, p. 145) : au niveau du cristal, pour le physique, et au niveau de l'espèce, pour le vivant, par la reproduction des individus⁴³.

Quel est le milieu pré-individuel où va se produire l'individuation ? Le milieu spectaculaire donné, solution sursaturée d'attention et de concentration d'une multitude (les spectateurs) vers une ou des singularités (les acteurs). Quelle sont les conditions de « pression et température » spécifiques que nous avons identifié dans les cas analysés plus haut ? Tout d'abord, une maîtrise de la structure porteuse (qu'elle soit contenue dans la trame corporelle, ou dans le masque), maîtrise suffisante pour permettre au performeur de jouer avec — voilà pour les conditions intrinsèques ; ensuite un milieu favorable, en termes d'attention, de réceptivité, de regard et d'attentes, qui concentre l'énergie vers celui qui performe — quoi que soit cette « énergie » — voilà pour les conditions extrinsèques ; enfin une amorce, par une impulsion vraie, juste, semble-t-il au niveau de la tête — et ce sont ces impulsions qui préoccupent Grotowski, et voilà pour le germe. Nous avons donc des conditions qui mènent à une métastabilité, puisqu'on quitte cet état lorsque cessent certaines conditions, qui

⁴³ Et l'exemple des états de l'eau précédemment proposé n'est pas totalement fortuit, puisque le corps humain est composé en moyenne de soixante-cinq pour cent d'eau.

est un nouvel état du corps, que j'ai appelé métacorps. On peut noter évidemment qu'ici le déroulement des changements d'état est absolument inverse de celui que décrit Simondon pour le cristal, puisque celui-ci va d'un état métastable (par exemple la surfusion) à un état plus stable (une cristallisation). Mais l'on peut voir aussi qu'ici il s'agit d'un passage temporaire par un état métastable de niveau supérieur (puisqu'engageant des niveaux d'énergies supérieurs), sorte de saut quantique dans l'engagement corporel. Et l'on retrouve étonnamment (encore que) les éléments de structure et de liberté évoqués plus haut, ainsi que les questions d'état et d'énergie. Mais cette ressemblance va-t-elle au delà du vocabulaire commun ?

6.3. Proposition de réarticulation du corps spectaculaire

C'est ce même déplacement sémantique que je veux effectuer ici pour le concept de « corps spectaculaire⁺⁺ » en proposant quatre dénominations qui répertorient quatre états du corps, afin d'être capable de les étudier, de les réfléchir dans leurs dynamiques propres et leurs rapports. Le corps est dit « spectaculaire » ici dans deux sens différents et complémentaires : spectaculaire car il génère un spectacle, quelque chose à « regarder » qui se distingue d'un fond, et spectaculaire au sens « ce qui provoque l'étonnement, l'admiration par la prouesse accomplie », pour soi et pour les autres :

« Est spectaculaire ce qui tranche sur la banalité du quotidien, la platitude de l'existence, en un événement construit, assuré et assumé par un ou plusieurs performers. »
(Pradier, 1998, p. 20 et note 13)

⁺⁺ Qui est particulièrement présent dans le domaine des études théâtrales, voir Pradier (1997, p. 13).

Pradier précise également que « le terme “spectaculaire” met en évidence le fait que l’une des dimensions de l’objet étudié est la *relation* qui s’établit entre des individus » (Pradier, 1998, p. 20). Ces deux sens sont ici appliqués plus spécifiquement à celui qui produit le spectacle, le comédien, ou comme l’ethnoscénologie l’appelle, le « performer », celui qui performe la représentation, ou qui effectue la performance, pour le distinguer du spectateur. Mais le spectateur n’est pas exempt d’une certaine action, ce qui complique un peu la distinction. Il est aussi des moments où les acteurs en scène peuvent être spectateurs les uns des autres (à un plus ou moins haut degré). Donc le terme « performer » est privilégié pour désigner celui dont l’action est principale au moment qui m’intéresse, celui de la métamorphose de la perception (de soi et du monde environnant).

Jean-Marie Pradier⁴⁵, un des fondateur en 1995 de l’ethnoscénologie⁴⁶, dans un texte de définition de cette « nouvelle ethnoscience » considère que celle-ci a pour objet

« un événement complexe qui implique un ou des individus considérés dans leur entièreté biologique, psychique, spirituelle et sociale. » (Pradier, 1998, p. 17)

Voici désignées les quatre dimensions du vivant que je vais chercher à relier au corps et à ses manifestations spectaculaires, telles que mises en lumières plus tôt. Pour avancer dans cette direction, je vais poser un vocabulaire qui inscrit des pôles dans le corps, pôles correspondant à ces dimensions du vivant, qui se traduisent dans des états exacerbés. J’adopte la notion de *pôle*, qui désigne des points spécifiques, situés à des extrémités, sans les séparer de l’ensemble auquel ils appartiennent. Je nommerai ces pôles *infracorps*,

⁴⁵ Chercheur et enseignant au département de théâtre de l’université Paris VIII.

⁴⁶ « L’ethnoscénologie étudie les pratiques et comportements humains spectaculaires organisés [PCHSO] des divers groupes ethniques et communautés culturelles du monde entier. » (Pradier, 1998, p. 18).

intracorps, *extracorps* et *métacorps*. Le fait d'associer systématiquement dans ces termes la racine « corps » à un suffixe me permettra de recorporaliser ce qui se dématérialise dans le mode de pensée scientifique occidental, qui morcelle le corps pour le comprendre. En effet, « le corps devient fiction si l'on sépare ce qui est physique de ce qui est psychique, spirituel, etc., décomposant l'unité existentielle d'un être humain »⁴⁷. De plus, inscrire ces quatre pôles dans des vocables spécifiques interreliés me semble permettre d'éviter l'écueil consistant à en nier l'un ou l'autre, à l'ignorer ou à l'oublier. L'adoption de ce nouveau vocabulaire me servira à établir un principe classificatoire premier, permettant de s'y retrouver plus facilement parmi ces manifestations diverses, et autorisant une expression plus aisée. Ce n'est là qu'un premier usage, le second étant l'éclairage que propose cette répartition quadripolaire, des « faits corporels », par les possibilités combinatoires des pôles mis en jeu dans la situation considérée.

Ces pôles se relient ainsi aux dimensions du vivant identifiés plus haut :

- l'*infracorps* – ou corps « biologique » ;
- l'*intracorps* – ou corps « subjectif » ;
- l'*extracorps* – ou corps « social » ;
- et le *métacorps* – ou corps « subtil ».

Les premières appellations seront préférées aux secondes, qui ne sont qu'indicatives : elles permettent de s'y retrouver dans un premier temps, mais ne doivent en aucun cas être considérées comme absolues, car chaque pôle « contient » une part de ce qui qualifie majoritairement ici les trois autres. Il s'agit bien d'une polarisation, d'un « penchant » n'excluant pas cette dimension des autres pôles : ainsi l'*extracorps* est plus « social » que les autres, néanmoins le social n'est pas absent de la formation, de l'émergence et du

⁴⁷ Ainsi que le pose Rudolf Zur Lippe (1983) dans un article intitulé « Une unité problématique : éléments pour une histoire des conceptions du corps », dans Reichler (1983, pp. 29-41).

maintient des autres pôles, mais il y a un rôle moins évident. De même la part subjective de l'intracorps y est prépondérante, mais elle n'en est pas le ciment unique, le biologique ou le mystique ayant une influence sur la croissance de l'imaginaire, sans même parler du social ; mais la part qui m'y semble majoritaire est plus individuelle, plus dépendante du « caractère » de la personne...

6.3.1. L'infracorps

Le préfixe *infra* désigne ce qui est en dessous, mais aussi ce qui soutient, l'appui physique ou matériel (comme dans « infrastructure »). On trouve cette terminologie chez David Le Breton, sociologue du corps :

« D'une façon générale, l'homme ne perçoit donc que ce qu'il a appris à percevoir. Connaître c'est toujours de quelque façon reconnaître, même lorsqu'il s'agit de cette réalité impalpable, **infracorporelle** qu'est la sensorialité. » (Le Breton, 1988, p. 37, je souligne)

L'infracorps est donc le pôle « matériel », palpable, mesurable, le *soma*, la part la plus « naturelle » de l'ensemble *corps*, en cela qu'il est l'émergence primordiale, celle qui permet toutes les autres. C'est l'objet des anatomies, et des physiologies. C'est aussi celui qui apporte les sensations kinesthésiques et proprioceptives, qui existe à la conscience par ce biais. C'est aussi un corps qui apprend, qui possède une mémoire : celle du mouvement, des dynamiques, des évènements physiques internes ou externes ; un corps qui se fatigue et se dégrade, avec le temps et les maladies. C'est le corps biologique mais non dénué de social, de rapport à l'environnement : il porte les traces de l'histoire de la personne, dans son développement, son aspect, ses capacités et habiletés, mais aussi ses carences et ses handicaps, ses limites matérielles. C'est le corps

du picnoleptique décrit par Paul Virilio (1980), celui qui reste alors que la conscience s'absente ; mais aussi celui qui se sur-signe à la conscience avec la maladie, avec l'effort physique, et dont l'habituelle transparence (relative) s'efface alors pour laisser la place à la douleur, à l'essoufflement, lourdes opacités. C'est le corps des accidentés qui se trouvent dans le coma, qu'il faut nourrir en attendant qu'ils se nourrissent à nouveau par eux-mêmes. Celui qui domine chez le nourrisson, mais aussi celui qui reste lorsque la mort est travaillée, la part embaumée des momies.

6.3.2. L'intracorps

Le préfixe *intra* désigne la part contenue, mais aussi celle qui « rentre dans » (comme dans « intraveineuse »). *L'intracorps*, c'est donc l'espace intérieur, subjectif, doté d'une conscience réflexive, dans une intériorité raisonnante, centre de perception, de mémoire et de volonté. C'est le corps des « états personnels », affectifs ; mais aussi celui du rêve et des espaces imaginaires. Celui que privilégient les psychologues, et les sciences cognitives, en toute approximation...

Il se trouve en liaison avec l'infracorps, mais c'est une liaison que l'on a parfois du mal à percevoir. Ainsi, lorsque l'on rêve, il peut se produire des réactions physiques aux événements « vécus » : une chute peut provoquer une sensation de vertige qui réveillera le dormeur en sursaut ; un déséquilibre dans le rêve pourra s'accompagner d'un brusque retournement sur soi dans le lit... Inversement, une posture intégrée par l'infracorps pourra influencer sur l'intracorps, en provoquant des états psychiques récurrents (le lien entre l'attitude corporelle et l'attitude psychique ou affective est à la base de l'analyse

reichienne par exemple⁴⁸ ; mais aussi des phénomènes psychosomatiques⁴⁹). C'est ce que signale Hottier lorsqu'il décrit l'action de la position de l'intracorps sur les pensées :

« Lorsqu'on parle plus d'une heure dans cette position-là (*il prend la position musculairement bloquée*), il vous vient des pensées qui ne sont plus tout à fait les vôtres, du moins celles que vous connaissiez. On s'aperçoit alors que la position du corps modifie les perceptions de la pensée. » (Hottier, 1999, p. 236, en italiques dans le texte)

Le danger ici serait de considérer que la conscience soit exclusivement de l'ordre de l'intracorps. Il est certain que c'est sa position « normale », « quotidienne ». Mais par exemple l'accès au métacorps consiste justement en un déplacement (topographique) de la conscience vers ce pôle, comme les expériences décrites plus haut le montrent. Mais l'intracorps et l'extracorps peuvent eux-aussi être investis par la conscience. C'est d'ailleurs tout l'objet de certains entraînements spécifiques, qui visent à faire « prendre conscience de son corps », ou le propre de certaines situations sociales, où le « paraître » au regard des autres est l'activité prépondérante de la conscience, qui consiste en un contrôle extrême de soi dans la relation. En fait, la conscience procède de l'ensemble des pôles corporels, il s'agit d'un phénomène transversal.

Certains jeux vidéo sont intéressants du point de vue des corps représentés. En particulier ceux dans lesquels est reconstituée une fiction d'intracorps, par la production d'un regard subjectif dans lequel le joueur peut projeter son regard, puisqu'il n'aperçoit que quelques parties de ce corps (les bras, souvent), et que l'ensemble des mouvements affectant le paysage sont centrés sur le point de vue du personnage principal (le joueur). C'est aussi le cas du cinéma

⁴⁸ Voir Lesage De La Haye (1996).

⁴⁹ (Dumas, 2000)

lorsque la caméra prend un point de vue « subjectif ». Mais encore une fois, il s'agit-là de représentations de ce pôle, et non d'intracorps actuels.

6.3.3. L'extracorps

Le préfixe *extra* signifie « en dehors », ce qui désigne les manifestation extérieures du corps, ses traces sensibles. L'extracorps, c'est donc le corps perçu, par soi (perception visuelle des parties que la vue peut atteindre, comme les extrémités des membres, ou les ailes du nez...) ou par les autres, que ce soit directement (ce que je vois de quelqu'un qui joue sur scène alors que je suis spectateur) ou indirectement, voire détaché sous forme d'images (animées ou inanimées, photographiques ou filmiques...). Un exemple typique d'extracorps, visible sur les scènes de théâtre au XIXème siècle, consistait en ce trucage opéré à l'aide d'un miroir et d'une source lumineuse, qui renvoyaient sur scène l'image d'un comédien jouant sous la scène, ce qui donnait l'illusion aux spectateurs de la présence d'un spectre sur scène, par la transparence du corps ainsi obtenue. Dans cet exemple, le reflet animé du corps vivant du comédien, qui est ainsi projeté dans l'espace scénique constitue bien un extracorps.

Ce qui pourrait sembler être le *summum* de l'extracorps post-moderne, le « corps numérisé », « l'avatar électronique » projeté dans le cyberspace, produit par les artistes médiatiques et les ingénieurs qui développent et explorent les mondes numériques, doit en fait en être exclu. En effet, il s'agit-là d'un corps essentiellement social et matériel, car collectif et construit, artificiel, maximisant la représentation de soi par une reconstruction complète de son image corporelle, qui peut alors être optimisée ou métamorphosée à loisir (l'anthropomorphisme n'étant pas forcément de mise, ni nécessaire), mais totalement détaché du corps vivant, et porté par des machines. Concernant cette dénomination « d'avatar » fréquemment employée pour parler de ces

extracorps faits de *digits*, il est intéressant de noter que ce terme signifie dans la religion hindoue « chacune des incarnations de *Visnou* »⁵⁰. Dans l'acception « cybernétique », il y a donc inversion du sens du terme, par la « désincarnation » du corps humain, représenté par une image fabriquée dans un monde machinique, totalement dépourvu d'esprit (qu'il soit divin ou pas...), excepté un esprit intermittent projeté sur ce simulacre, celui du « possesseur » de cet avatar, qui ira de temps en temps regarder comment il se comporte, ou influencer sur son « développement ». En effet, cette « incarnation électronique » présente l'étrange caractéristique d'être une incarnation déportée, par rapport à la conscience ; en fait, c'est un corps *par délégation*, que l'on ne peut pas investir de notre conscience.

D'autres manifestations sont de l'ordre de ce pôle, car moins éloignées de la conscience. Ainsi le fait pour un comédien de se préoccuper excessivement du public au cours d'une prestation va placer son attention en extracorps, ce qui va être qualifié de « jeu extérieur ». Le comédien s'investit alors dans la forme que prend son corps, forme en mouvement, mais forme qui n'a plus d'ancrage. Ceci peut être ressenti par chacun, lorsque l'on se sent observé en public, dans une activité, et que l'on exécute la tâche non plus en pensant à celle-ci ou à tout autre chose, mais à la personne qui observe et au fait qu'elle nous observe, à son jugement, à l'effet que ce que l'on est en train de faire peut avoir sur elle. Cette préoccupation produit ce même effet d'extériorité par rapport à la tâche accomplie, ce que je traduis par un investissement de l'attention dans l'extracorps, cette part extérieure et « publique » de soi.

⁵⁰ Définition extraite du Petit Robert 1 (1991).

6.3.4. Le métacorps

Le préfixe *méta* désigne « ce qui dépasse, englobe ». Le *métacorps*, c'est donc le pôle corporel qui englobe les autres, plus grand qu'eux, exacerbé, et qui permet donc des prouesses d'action, de perception et de transformation telles que celles évoquées depuis le début de ce mémoire. Mais c'est aussi ce à quoi atteint le penseur, pour partie, ce sentiment que l'espace occupé physiquement par la pensée se déploie au delà des limites charnelles, dans les moments d'intense sollicitation mentale, lors de la création en particulier. On y accède par « accident » ou par un entraînement long et spécifique, dans diverses conditions spectaculaires, rituelles, ou initiatiques, mais aussi par absorption de substances toxiques (le ayahuasca, au Pérou, par exemple⁵¹). Le rapport aux autres pôles est un rapport d'émergence progressive, puisqu'il s'agit d'un stade dans le déploiement du corps, qui doit nécessairement être précédés d'étapes du développement (physiologique, psychologique, social) qui vont venir en soutien au déploiement de ce pôle. En effet, l'infacorps doit présenter un développement physiologique suffisant pour être à même de soutenir une activité intense ; le mental du performeur doit être ouvert, et il doit avoir une implication dans une activité sociale qui lui permette d'atteindre des conditions autorisant ce type d'expérience.

6.4. Les énergies collectives

Le travail des chercheurs en Anthropologie du Théâtre a profondément exploré les conditions d'accès au pôle métacorpoel. Il s'appuie entre autres sur l'anthropologie du corps, sur l'expérimentation, sur l'entraînement des performeurs, et sur l'étude des pratiques liées à ces dimensions dans

⁵¹ (Hoffmann et al., 2001).

différentes cultures⁵². Cette pratique du corps agrandi prend des désignations diverses, qui reflètent les voies empruntées par le chercheurs⁵³. Eugenio Barba le dénomme « corps dilaté »⁵⁴, tandis que Jerzy Grotowski parle volontiers « d'énergies subtiles », synthèse des énergies indiennes et des impulsions stanislavskiennes. Mais les « énergies subtiles » renvoient-elles directement au métacorps du performeur ? Grotowski les localisait au dessus de sa tête, et les opposait aux énergies « organiques », localisées dans le buste. On peut donc associer les énergies organiques à l'infracorps et les énergies subtiles au métacorps, même s'il ne s'agit pas de créer une équivalence entre les termes, mais plutôt une association. Et cette association pourrait être de l'ordre de la propriété (les énergies subtiles étant une propriété du métacorps par exemple). Eugenio Barba et Nicolas Savarese vont me permettre de préciser cette question des énergies :

Dans la langue de travail du Nô, « énergie » peut être traduit par *ki-ai* qui signifie « accord profond » (*ai*) de l'esprit (*ki*, dans le sens d'esprit en tant que *pneuma* et en tant que *spiritus*, respiration) avec le corps. En Inde et à Bali aussi c'est la parole *prana* (équivalente a *ki-ai*) qui fournit l'une des traductions possible [sic] d'« énergie ». Mais ces images peuvent inspirer ; elles ne sont pas des conseils capables de guider. Elles suggèrent en effet quelque chose qui se tient au-delà de l'intervention du maître : à ce que nous appelons expression, ou « charme subtil », ou art de l'acteur. »⁵⁵

Ici, l'esprit est rapproché du souffle et de la vapeur, comme dans l'utilisation du mot lorsque l'on parle du parfum (« esprit de parfum »), mais aussi de l'accord profond. Et pour finir, ce qui « se tient au-delà de l'intervention du maître », c'est bien ce qui ne peut être enseigné, car ne dépendant plus de la volonté ou de l'entraînement, mais d'une dynamique propre à l'acteur, et non

⁵² (Barba, Savarese, 1985).

⁵³ Voir (Lévy, 1995), le chapitre sur le « Corps agrandi ».

⁵⁴ (Barba, Savarese, 1985, p. 135).

⁵⁵ (Barba, Savarese, 1985, p.18-19).

commandable, comme pourrait l'être le geste que l'on corrige volontairement. Donc l'énergie dont parle Barba serait cette transformation qui s'opère lorsqu'on atteint le métacorps, par accident (dans le sens où ce n'est pas volontaire, et où cela ne peut être que préparé).

La conception du monde de celui qui performe est véhiculée à travers les mythes, les histoires qui se racontent, les enseignements reçus, les images vues, la langue employée... Une part fortement culturelle des phénomènes envisagés, donc. Cette part sous-tend aussi bien le théâtre, que les pratiques des mystiques des différentes religions, ou celles liées aux rites chamaniques ou de possession. Il est ainsi possible de situer l'accès au métacorps par rapport aux extases et aux trances, qui forment deux pôles d'un continuum d'états (Rouget, 1990, p. 53) au sein duquel peuvent s'insérer les expériences que j'ai vécues, constituant un ensemble de circonstances culturelles, de techniques d'accès et de vécus subjectifs me permettant de préciser les caractéristiques, les possibilités et les limites de cette part invisible du corps qui m'intéresse le plus — même si les données subjectives concernant ces états sont rares⁵⁶.

Gilbert Rouget (1990, p. 44 et suiv.) opère donc une distinction entre « extase » et « transe », qui apparaît « définitive » à José Gil, et par rapport à laquelle je veux maintenant me situer. Après avoir exposé la confusion générale entre les deux termes apparaissant dans la littérature scientifique, et montrant même l'inversion d'usages entre les auteurs de langue anglaise et française, Rouget propose d'opérer une distinction entre les deux termes, au regard des expériences relatées par ceux qui les vivent (il s'appuie plus particulièrement sur Thérèse d'Avila pour l'extase, et sur les chamanes et possédés pour la

⁵⁶ C'est du moins ainsi que Rouget (1990, p. 49) le présente, et il s'abstient par la suite de faire référence aux expériences subjectives des acteurs, concernant la possession en particulier, puisque c'est là le phénomène qui l'intéresse. Mais il fournit une explication pour cette rareté des témoignages subjectif, qui s'inscrit directement dans la logique de sa dichotomie descriptive entre transe et extase, puisque le critère de conscience de ce qui arrive, et de capacité à raconter ce qui s'est passé est un de ceux qui distinguent nettement les deux pôles.

transe, rapportés en particulier par Eliade, tout en ouvrant progressivement ces deux catégories à d'autres situations). Qu'est-ce qui distingue selon lui l'une de l'autre ? Il apparaît que la transe se produit en public, tandis que l'extase requiert l'isolement. La transe s'accompagne d'un oubli de ce qui s'est déroulé⁵⁷, alors que l'extatique est capable de raconter ce qu'il a éprouvé durant son expérience.

Je constate que les phénomènes que je relate ici se trouvent à participer des deux pôles établis par Rouget, puisqu'ils se déroulent en public, mais qu'ils restent conscients et descriptibles par celui qui les vit, constituant même une amplification de la conscience (comme dans le cas de l'extase). Au premier abord, et sans rentrer dans la finesse des distinctions opérées par Rouget pour chacun de ces pôles, mes « cas » constitueraient alors un troisième pôle avec la transe et l'extase, que l'on peut désigner par « l'état d'improvisation », comme le fait Hottier. D'autre part, le fait de rapprocher ces états, de les placer sur un même continuum, pose implicitement que tous les trois usent finalement du métacorps, mais de trois façons différentes, dans des contextes différents, et avec des caractéristiques différentes.

Ces trois domaines d'investissement possible du métacorps reposent, comme je le montrais à l'instant, sur trois usages de cette dimension du vivant, chacun effectuant plus ou moins consciemment (dépendamment des « traditions », des « courants ») des gestes dans des situations spécifiques, donnant des « résultats » dont la part culturelle ne peut-être exclue. Ainsi, si l'on prend les stigmates de certains mystiques chrétiens pour des manifestations d'un certain « accès » au métacorps, d'un rapport entre intracorps (la ferveur) et extracorps (la « preuve » de cette ferveur, même à l'égard de soi-même, mais cette formulation prend le risque du doute, de rapprocher ce phénomène d'autres moins « mystérieux »), il faut alors

⁵⁷ Ce qui est discuté par Michel Leiris : voir Rouget (1990, p. 50 note 3).

reconnaître que la forme prise par ces manifestations (celle des blessures infligées à Jésus) les insère dans une histoire (celle de la religion chrétienne), et ne sont donc pas « absolues », « naturelles » au sens de « neutralité » biologique que pourrait prendre ce terme s'agissant de phénomènes non culturels *a priori*, comme la forme du corps humain.

6.5. Articulation entre les pôles

Je postule que le rapport entre les pôles corporels est variable, contingent, construit socialement et personnellement, avec des tendances fortes, culturelles ou civilisationnelles, et que la contingence des circonstances personnelles, propres à chaque pôle, porte une part considérable dans l'émergence de ce rapport. Il serait alors vain de chercher quel est ce rapport de manière absolue, universelle, mais davantage de chercher comment ce rapport se manifeste, ou encore comment il émerge, quels sont ses « déterminants », ses « facilitants » et ses « empêchements ».

Il est possible d'envisager une disposition spatiale des pôles corporels selon une croix dont l'infracorps porterait la branche verticale, et dont la branche horizontale serait située dans son plan sagittal. Cette branche verticale serait celle de la « nature », reliant l'infracorps au métacorps, le « matériel » au « spirituel », axe correspondant au jeu entre le bouffon et la tragédie, dans l'ordre des territoires dramatiques qu'amène Lecoq⁵⁸. La branche horizontale, reliant l'intracorps et l'extracorps, représenterait l'axe « culturel », qui relierait le clown et la comédie humaine, pour reprendre le rapport aux territoires dramatiques.

⁵⁸ Lecoq montre à travers son enseignement la directionnalité des territoires dramatiques, avec une verticalité marquée pour la tragédie et le bouffon, qui s'adressent aux Dieux et aux Enfers. La comédie humaine et le clown sont davantage dans l'horizontalité de la relation sociale et de l'intériorité subjective.

La dimension non-culturelle du métacorps trouve son explication dans sa part de potentiel non exprimé, qui relève d'une naturalité non comprise en tant qu'objective, fixée ou déterminée, mais à exprimer, à informer, à réactualiser socialement. Naturalité est ici à entendre dans le sens d'un possible accidentel, qui ne dépende pas de la volonté ou de l'invention humaine, même s'il émerge au sein d'une activité qui relève du social, comme le théâtre. Toutefois, comme pour la définition de chacun des pôles, le qualificatif associé à chaque axe n'est pas un absolu. Il s'agit bien d'axialités majoritaires, puisque ces deux dimensions, « nature » et « culture » ne sont pas indépendantes, mais interagissent : l'fracorps est « modelé » par les langes du bébé, la conception du maintien, du port, les « règles » (plus ou moins explicites) de la vie en société, ou tout simplement la transmission familiale ou sociale des habitudes et habitus, et cela rejaillit sur l'intracorps comme sur l'extracorps⁵⁹. Le métacorps lui non plus ne se passe pas du contexte culturel, puisqu'il lui faut des circonstances, des acceptations (mentales ou sociales, et l'on retrouve là les deux pôles de l'axe culturel), des organisations ou un entraînement spécifique. Si les quatre pôles sont investis également, l'être est équilibré, sa « conscience de soi » réside alors au centre.

Sur cette base, il pourrait être intéressant d'étudier comment les différentes sociétés équilibrent ou déséquilibrent le rapport entre les pôles, et comment chacune favorise certaines polarités plutôt que d'autres. Peut-être serait-il possible également d'analyser le théâtre qui se fait en regard des parts du corps qui y sont investies. Ainsi un théâtre comme celui de Grotowski (1996) me semble vouloir jouer de manière équilibrée entre ces quatre pôles, sa recherche sur l'acteur privilégiant toutefois l'axe « naturel »⁶⁰. Une autre dimension est son affirmation que la narration est nécessaire pour entraîner les spectateurs,

⁵⁹ On peut voir ces liens entre pôles corporels dans les exemples donnés par Bernard (1995, pp.60-61).

⁶⁰ Voir l'anecdote que rapporte Pradier (1997, pp. 20-21) sur les difficultés de compréhension que rencontrait Grotowski lorsqu'il parlait de sa recherche de la verticalité.

même si ce que « joue » le comédien n'a rien à voir, qu'il produit une ligne corporelle personnelle signifiante pour lui, mais dont le rapport à la narration générale de la pièce n'est pas direct. Grotowski pose que le « montage se fait dans l'œil du spectateur », qui opère la synthèse des différentes trames corporelles. Ainsi il indiquait qu'il prenait les gens par l'axe « culturel » pour les amener vers l'axe « naturel », dans mon vocabulaire.

En plus de la répartition en croix des axes nature/culture, une articulation supplémentaire se fait jour dans les exemples qui sont donnés ici : c'est une articulation que je qualifie de *fractale*, car elle montre que chaque pôle reprend les trois autres en son sein, ce que je lançait au début de ce chapitre en demandant au lecteur de considérer que les polarités étaient « majoritaires » et non « absolues ».

6.6. Le métacorps, une émergence progressive

L'émergence du pôle métacorporel dans les situations décrites plus haut implique la nécessité d'existence de propriétés permettant cet accès dans ce qui nous constitue, comme l'argile contient en puissance, par ses propriétés colloïdales, la forme de la brique :

« [...] il faut que la matière brute contienne déjà avant toute élaboration quelque chose qui puisse former un système convenant au point d'aboutissement de la demi-chaîne dont l'origine est la forme pure. » (Simondon, 1964, p. 50).

Simondon, pour exemplifier sa critique de l'hylémorphisme, analyse-là le processus d'obtention de la brique, dont la possibilité émerge des propriétés colloïdales de l'argile, qui nécessitent le travail de la main, le nettoyage effectué par l'homme pour émerger, se révéler dans la brique finie, s'actualiser dans le travail du moule pour donner la brique. Par un glissement de cet exemple à

notre corps, il faut que la possibilité de l'accès au métacorps soit présente dans les autres pôles corporels pour que celui-ci puisse advenir. Mais il faut également une forme qui soutienne cette matière, qui l'informe, qui la « révèle » en tant que « brique » – en tant que métacorps. Il faut un accident, un germe, pour déclencher le passage vers une autre forme, une catastrophe (au sens de René Thom). Mais c'est ici que les pôles corporels prennent toute leur importance : la possibilité d'accès, est liée aux trois autres pôles (infra-, intra- et extracorps). Toutefois, il faut la main de l'homme pour que la brique soit, et de même c'est la part collective, d'appropriation de l'événement métacorporel, qui jouera ce rôle de façonnage. Si donc le métacorps peut apparaître, c'est que cette dimension existe déjà en germe, dans la « matière » de l'infacorps, avec le « moule » de l'extracorps, les formes implicites de l'intracorps, et la pression de la situation.

Le fait de pratiquer le théâtre, sans rien savoir de ces dynamiques (comme c'était mon cas au moment des expériences que j'ai relatées plus haut), m'a amené malgré moi à actualiser ce métacorps par le renouvellement du rapport qui s'établit dans la situation théâtrale de co-présence active acteurs-spectateurs. Mais pour que cette actualisation s'opère, il fallait qu'un « ingrédient » se trouve réinjecté là par ma présence charnelle, héritée donc sans changement fondamental depuis la nuit des temps – si ce n'est probablement la disparition d'une amplification de cette dimension inscrite dans des structurations sociales et culturelles perdues, ou qui perdent de leur pertinence, de leur force ou de leur légitimité en rencontrant d'autres structurations sociales⁶¹. Mais ce n'est certes pas l'unique cause : il me paraît à

⁶¹ Par exemple en se faisant strier par les institutions de pouvoir sédentaires, comme le montre l'exemple du rapport nomades/sédentaires établie dans « Traité de nomadologie : la machine de guerre » (Deleuze et Guattari, 1980, pp. 434-527). Et ce rapport n'est pas fortuit, si l'on prend en considération la proximité établie plus tôt (en particulier avec Hottier) entre les pratiques de métamorphose des acteurs et celles pratiquées chez les chamanes balinais. Il est vrai que tous les groupes qui pratiquent le chamanisme ne sont pas des nomades, et que donc le mode de disparition culturelle par le striage d'une population nomade par un état sédentaire n'est qu'un exemple, non limitatif. Pour un exemple frappant et actuel de disparition massive de chamanes

ce titre important de relever la dimension corporelle de transmission, vibratoirement et rythmiquement, des pratiques et des valeurs, de manière interpersonnelle, mais aussi culturellement, à travers les diverses façons d'appréhender le monde, et en particulier ses dimensions invisibles et magiques⁶². Et c'est la rupture de ces « chaînes de transmission » de capacités corporelles, par suite de la répression ou la dévalorisation sociale (par entrée en concurrence avec d'autres conceptions du monde, avec culpabilisation voire criminalisation, ou encore par perte de nécessité sociale) de pratique entraînant un tel développement de capacités, une attention au corps, qui ont pu avoir un effet de disparition⁶³. Et les discours rationalisants ne peuvent aider à une autre appréciation de la réalité de telles dimensions, leur apparition se faisant plus rare, mais seulement à nos regards limités par le manque de pratique et les ruptures sociales qui s'opèrent pour diverses raisons et logiques, et que j'ai évoquées ci-dessus — de capacités (de perception en particulier). Le doute n'est pas le moindre des obstacles non plus, qui comme on l'a montré plus haut avec la peur du performeur (qui s'associe à des doutes divers) provoque la fin de l'accès au métacorps, et empêche l'accès, si il est actif au cours du jeu.

nomades, éliminés par un état sédentaire (mais expansionniste), voir l'article de Henri Lecomte (2001, p. 137-138).

⁶² Intra-utérine par exemple, et c'est là que la discussion qui va suivre sur le rapport mère-enfant prend son sens, car si ce rapport implique une dimension vibratoire, et un rapport au monde-autre, alors la relative disparition de ces dimensions de notre social le fait disparaître de nos corps, ou en tout cas minimise son ampleur.

⁶³ Disparition relative, et à la dimension de notre modernité, même si subsiste en chacun un fond de croyance plus ou moins assumé, dans la magie, la chiromancie, les fantômes, esprits, mais aussi l'astrologie... Mais la spectacularisation de ces dimensions opère en général une prise de distance, par la médiation, qui ne peut que déréaliser le rapport ainsi maintenu, puisque le contact direct, « l'expérience du divin » ou celle du magique n'est plus à portée de corps, ne fait plus l'objet d'une expérimentation personnelle.

6.7. Maturation

Ainsi, l'être humain est socialisé dès avant sa naissance par la relation corporelle qu'il entretient avec sa mère, par l'intermédiaire des sens (ouïe, vue), mais aussi par la nourriture et par les autres substances transmises par le sang, et également par l'ensemble de la sensibilité corporelle partagée entre la mère et l'enfant (dynamiques, vibrations, réactions émotionnelles...)⁶⁴. Il y a là un ensemble, vécu physiologico-dynamique, qui prépare l'enfant à sa venue au monde social dans lequel il va avoir à s'insérer. Puis l'être venu au monde prend progressivement « possession » de son corps, en même temps qu'il le construit et se construit. Cette maturation se fait en rapport aux autres êtres, humains et non-humains. Cette intégration progressive inscrit dans le corps des attitudes, des mouvements, des dynamiques qui sont reliées à celles de la famille, de la communauté, et à l'environnement physique et culturel d'émergence. Les socialisations secondaires entraînent elles aussi des apprentissages corporels, cognitifs et sociaux. Chaque activité humaine requiert ce type d'apprentissages, en même temps maîtrise de gestes et de façons de se tenir, d'attitudes (corporelles et sociales, mais aussi cognitives). Ces dynamiques de socialisation entraînent des conséquences sur le plan de la perception, du monde et de soi (Sauvageot, 1994). En particulier il ne peut être indifférent de croire ou pas en l'existence de dimensions autres du monde, et de participer à des pratiques s'adressant à ces dimensions. Ainsi le fait d'appartenir à un groupe pratiquant le chamanisme, les cultes de possession ou la sorcellerie, va entraîner une socialisation à ces pratiques et croyances, qui portera conséquence sur le comportement dans le monde, et sur la perception du monde et de ses parts « autres ».

⁶⁴ Concernant la part infracorporelle du fœtus, Michel Bernard (1995) indique que « Wallon n'a jamais cessé d'insister sur le caractère essentiellement social de l'enfant dont il situe l'origine même dans la période prénatale, intrautérine [sic] où le fœtus connaît cette symbiose physiologique avec le corps maternel, dont le sang lui apporte l'oxygène, l'alimentation et les hormones nécessaires à son développement somatique. » (p. 36).

Cette intégration procède de plusieurs dynamiques, d'abord naturelle (la physiologie se transforme, par la croissance et la maturation du corps, ses maladies...), et en lien avec le monde culturel d'émergence (la culture du corps spécifique du groupe d'appartenance primaire, les modes culinaires, médicaux, les croyances, les activités sociales et cognitives...). Ces dynamiques sont résumées dans le concept de « dialogue tonique » que propose J. de Ajuriaguerra⁶⁵. Pour Bernard (1995, p. 55), cette notion vient supplanter celle d'image du corps, qui posait nombre de problèmes. En effet, cet auteur effectue une analyse critique des évolutions historiques des concepts ayant servis à décrire l'expérience vécue du corps. Partant de l'idée de *coenesthésie*, il passe au schéma du corps puis à diverses variantes représentationnelles, puis il aborde les conceptions de Schilder concernant le schéma corporel, en identifiant des points de vue juxtaposés mais non reliés dans les explications de celui-ci, à savoir le modèle postural de Head (infracorps), le modèle psychanalytique libidinal (intracorps), et une « troisième partie consacrée à "La sociologie du corps" » (extracorps), tout en notant que le seul lien entre les trois n'est qu'indiqué par Schilder, qui pose simplement que « le schéma corporel est "dynamique" » (Bernard, 1995, p. 31).

6.8. Mouvement et perception

Évoquant le corps de l'enfant vu par la psychanalyse, Michel Bernard (1995, p. 10) le décrit comme un corps « à géométrie variable ». La formation corporelle du comédien (Lecoq, 1997 ; Barba, 2004 ; Grotowski, 1996 ; Tremblay, 1993) va dans le sens d'une reconquête de ce corps métamorphosable, de ce corps d'enfance. En particulier, toutes les techniques de mime consistent à refléter avec son corps des dynamiques « naturelles »

⁶⁵ Julian de Ajuriaguerra a occupé la chaire de neuropsychologie du développement au Collège de France, de 1975 à 1981.

(observées chez les animaux, présentes dans la nature), mais aussi sociales, engagent un travail qui tend à cette réarticulation corporelle, pour rendre le corps « non-naturel », qui va nourrir la création ultérieure, en même temps que cela engage un processus de retour vers cette habileté première que constitue la capacité de mimisme⁶⁶, soutenue par le dialogue tonique précité. Jacques Lecoq indique que pour lui,

« l'acte de mimer [est] au centre, comme si c'était le corps même du théâtre : pouvoir jouer à être un autre, pouvoir donner l'illusion de toute chose [...]. Or l'acte de mimer est un grand acte, un acte d'enfance : l'enfant mime le monde pour le reconnaître et se préparer à le vivre. Le théâtre est un jeu qui continue cet événement. » (1997, p. 33)

Et reprendre avec son corps, par le mime, des dynamiques qui sont familières donne de la distance, met en distance le comédien de son propre jeu, de son propre corps, le lui rend étranger et en même temps le prépare poétiquement à jouer autre chose que lui-même, le prépare donc à jouer autrement qu'en comptant sur ses propres ressources « quotidiennes », ou ses connaissances liées à ses expériences d'être humain.

Lorsque l'acteur, et plus précisément le mime dans l'acteur, se prête au jeu d'incorporer des dynamiques qui lui permettent une mise à distance (dépsychologisation), pour mieux se jouer et jouer le monde, il opère donc un double mouvement, vers l'enfance (un corps non-anatomique, dénaturalisé - en réalité désocialisé puis autrement resocialisé... un corps joué), et vers une nouvelle articulation, une nouvelle palette de possibles, d'états. D'autres corps, divers, supportés par d'autres appuis, d'autres dynamiques, d'autres comportements, lui permettent de se dép(l)asser et de parvenir à faire exister

⁶⁶ Lecoq indique que « le mot [mime] est piégé, codifié, sclérosé. [...] Le mime s'est figé, dès lors qu'il s'est éloigné du théâtre. [...] seul un certain virtuosisme a pu lui donner un sens [...]. C'est pourquoi [il] utilise parfois le terme de *mimisme* [Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*], qu'on ne confondra pas avec le mimétisme [qui] est une représentation de la forme, [tandis que] le mimisme est la recherche de la dynamique du sens. » (1997, p. 33, souligné dans l'ouvrage)

des personnages qui vivent des situations exceptionnelles, concentrées ou dilatées spatialement, temporellement, socialement, mise en visibilité de situations invisibles, cachées dans les recoins du social, de l'imaginaire ou dans les invisibilités du monde, ou pas encore aperçues, car non encore révélées. C'est cette pratique de la concentration et le déplacement, décalage expressif de soi vers des zones étranges, qui permet de faire advenir d'autres corps, et au delà de la réarticulation dynamique de l'infracorps, de l'extracorps et de l'intracorps, de permettre l'émergence du métacorps, « miracle » dédivinisé, laïcisé⁶⁷.

D'après Schilder, perception et mouvement sont indissociablement liés⁶⁸ : sans mouvement, sans action, pas de perception pleine. Or il se trouve que l'accès au métacorps, advient au cours de séquences de mouvements contrôlés ou informés - mais libres en même temps, c'est-à-dire non commandés consciemment, soit mémorisées par le corps, qui « sait » ce qu'il a à faire dans le moindre détail et le fait (mes expériences), ou inscrits dans une forme extérieure (le masque chez Hottier), tandis que la conscience est préoccupée du rapport au public, ou de ce qui se passe sur scène avec les autres performeurs ou avec la narration. Le résultat de ce contrôle autonome du corps est la possibilité de cette extériorisation, de ce mouvement de la perception, cet accès à une autre dimension du corps et des sens. Cette dynamique — celle du corps en mouvement menant au mouvement de la perception — respecte donc les analyses menées par Schilder à partir de ses observations de cas pathologiques de perception du corps, puisqu'il s'agit d'un contrôle du mouvement du corps qui mène à un déplacement, à un changement dans la perception, confirmant (mais ce n'est pas là l'essentiel) le lien mouvement du corps - possibilité de perception.

⁶⁷ Grotowski (1996) indique qu'il recherche « [...] la possibilité de créer un *sacré* laïque au théâtre. » (p. 48, souligné dans l'ouvrage).

⁶⁸ (Schilder, 1980, p. 80), cité par (Bernard, 1995, p.28-29). On retrouve une conception semblable chez Victor von Weizsäcker, cité par Rudolf Zur Lippe (Reichler, 1983, p. 33).

Il y a donc un rapport fondamental qui relie le mouvement *du* corps au mouvement de la conscience *entre* les pôles corporels. Cette remarque peut être étendue à la perception, dont les modifications peuvent être reliées au mouvements du corps (Cornu, 2000). C'est avec le mouvement de l'infracorps, associé à la présence du public, et à une structure supportant une improvisation, que se produit l'accès au métacorps. Une autre dimension de cette notion de conscience est la question de l'attention. En première approximation, elle relève particulièrement de l'intracorps, mais elle concerne aussi les autres pôles par la façon dont elle est « dirigée » (consciemment ou pas). Elle peut ainsi se focaliser sur un pôle corporel ou l'autre, ce qui se traduit par une présence variable au public, comme je le relevais plus haut dans un des exemple d'investissement de l'extracorps. Ainsi un performeur particulièrement attentif à son intériorité, ou qui est préoccupé par « ce qu'il fait » (regard « intérieur » surveillant le mouvement accompli) plutôt que par « ce qui se passe » dans l'espace (attention dirigée — relativement — vers le public), générera une impression d'absence, un regard « rentré », ou encore des gestes « techniques », « mécaniques » — par opposition à ceux qu'on dit « motivés », habités, parce qu'ils sont sous-tendus par un monde imaginaire riche, élaboré⁶⁹. Ici, ce sont deux dimensions qui se combinent, l'attention et l'imagination, qui toutes deux « traversent » les polarités, c'est-à-dire qu'elles s'appuient sur les différentes polarités, ou du moins elles sont susceptibles de s'investir dans chacune.

⁶⁹ Tremblay (1993) montre clairement pour plusieurs traditions théâtrales, ce nécessaire investissement imaginaire — et affectif — (celui de la situation et du personnage concerné), consécutif à l'apprentissage « technique » des gestes élémentaires, eux-mêmes intégrés à une partition plus vaste, celle du rôle, pour espérer passer d'un niveau technique à un niveau synthétique, qui seul aura une valeur spectaculaire.

6.9. Le corps du public

Pour aller plus loin dans la question du corps spectaculaire, il me faut aller regarder le spectacle depuis le public. Car comme je le soulignais plus haut (avec Hottier entre autres), à l'investissement du métacorps par le performeur correspond une présence décuplée. Que se passe-t-il du côté du corps des spectateurs ? Ressentiraient-ils eux aussi la transformation qui s'opère dans le corps des performeurs, ou se transformeraient-ils à leur façon ? Une première réponse se situe dans la narration que j'ai faite plus haut de ma première expérience d'accès au métacorps.

En fait, je déduis de ce que m'en dit mon camarade de jeu que le public (lui en l'occurrence, mais aussi ses amis venus assister à la représentation) a perçu mon changement d'état. Je pourrais dire la même chose de ce qui s'est passé lors de ma présentation des vingt mouvements, à partir du commentaire de la professeure, mais celui-ci est moins direct, plus énigmatique (« enfin ! » me dit-elle en commentaire, et je ne lui ai pas demandé ce que signifiait pour elle ce « enfin », mais je fais le lien entre ce commentaire et cet accès au métacorps, que je n'avais pas eu jusqu'à ce moment de ma participation aux cours). C'est donc une inférence de ma part quant à la perception que peut avoir le public, et cette inférence est la même dans les deux cas, puisque je ne peux avoir accès en même temps aux deux positions, celle du performeur et celle du public. Il s'agit donc là-aussi d'une démarche d'enquête *a posteriori*, à la recherche d'indices pouvant indiquer ce qu'il en est des perceptions d'autrui ; et sans plus d'accès aux faits et perceptions des uns et des autres que par le support de ma mémoire, puisque ces événements appartiennent à mon passé, n'ont pas été provoqués en vue de la vérification d'une théorie *a priori*, et d'autant plus que je n'étais pas alors dans la démarche présente d'analyse, qui exige des précisions nouvelles par rapport à une situation seulement *vécue* à ce moment-là.

Il semble donc que les autres comédiens sur scène aient perçu la modification qui s'opérait dans ma corporéité ; le public dans la salle également. Il y a donc bien quelque chose de perceptible depuis l'extérieur. Par quel moyen cette perception a-t-elle lieu ? Et sous quelle forme ?

Plusieurs indices sont à relever qui pourraient apporter des éléments de réponse à cette question. Ainsi le fait que l'on puisse percevoir un performeur en scène plus grand qu'il n'est « physiquement », hors scène. C'est une expérience qui a été relatée par une personne formée à l'observation et à l'analyse du mouvement, concernant un danseur qu'elle avait observé⁷⁰. Lors d'un spectacle, celui-ci lui semblait « remplir toute la scène », et dans son souvenir (alimenté par le visionnement répété d'un enregistrement vidéo du spectacle, en vue de son analyse), il lui paraissait être de grande taille. Lorsqu'elle le rencontra pour la première fois hors-scène, dans un cadre non-spectaculaire, ce danseur n'était pas plus grand qu'elle, ce qui lui provoqua un choc émotionnel. On peut imaginer que le dispositif scénique n'est pas sans effet sur la perception qu'ont les spectateurs des performeurs (par exemple un point de vue en contre-plongée pouvant amener à amplifier la taille, on le voit bien dans l'usage cinématographique de cet axe de prise de vue). Mais s'agissant d'une spectatrice particulière, dotée d'un regard « professionnel » (pratiquant régulièrement l'observation du mouvement de performeurs en direct), et considérant la surprise qui l'a saisit et l'analyse qu'elle fait de ce phénomène (en mettant en relation la dynamique très importante de ce danseur et sa présence scénique), il me paraît intéressant de noter ce phénomène. La présence décuplée produit donc un effet visuel donnant « l'illusion » d'un corps plus vaste que l'fracorps. S'agit-il là du métacorps ? Pour répondre à cette question, il faudrait démontrer le lien entre cette perception du côté du public et le « ressenti », l'investissement du métacorps par ce danseur, dans cet exemple précis. Il ne m'a malheureusement pas été

⁷⁰ Narration recueillie lors d'un cours d'analyse du mouvement.

possible d'interroger ce danseur sur son vécu, et ce lien ne peut qu'être supputé dans ce cas précis. Un autre de ces indices est le changement d'aspect des yeux de ceux qui atteignent au métacorps. Selon mes observations, lors de l'accès au métacorps, les yeux sont plus « pleins », plus remplis par l'iris, plus sombres aussi⁷¹.

Un ouvrage précieux, par ses observations de situations de concerts, et par l'analyse qui en est menée, va me servir ici pour aller plus loin. Il s'agit de « La passion musicale. Une sociologie de la médiation⁷² ». Antoine Hennion approche en effet de très près (à mon sens) de ce qui constitue mon hypothèse concernant le public : d'abord il insiste sur le fait que les intermédiaires entre l'artiste (de variété) et le public, les agents artistiques (qui « représentent le public auprès de l'artiste ») ne médiatisent pas trop vite l'artiste, évitant de commencer par lui faire faire des enregistrements ; ils attendent la confrontation avec ledit public. Ensuite l'auteur, lors d'un double compte-rendu ethnographique (il établit un parallèle entre une représentation à l'opéra et un concert de musique rock), constate une « montée » dans le public au cours du concert rock, dont il perçoit les signes (la « prise des corps »). Il décrit la ferveur des « groupies », et la façon dont les groupes qui au début cherchent la distance d'avec ceux qui manifestent leur enthousiasme trop tôt se retrouvent plus tard pris par le spectacle, et capables de jouer avec cette prise. L'auteur s'arrête au seuil de la scène, et c'est bien dommage, car on regrette qu'à cette description ne s'ajoute la part du performeur, même si la réflexion de l'auteur se rapproche - extérieurement - de ce pôle, en le comparant aux dieux. Mais les éléments qui sont donnés là permettent de tenter une première analyse. Si le public est progressivement pris, je fais l'hypothèse que le chanteur lui aussi ressentira des modifications dans sa corporéité, et en particulier dans ses perceptions, pour que le spectacle soit bon. Il s'agit là en

⁷¹ J'ai observé ces changements sur des camarades, au cours de séances d'improvisation particulièrement réussies, à l'école Lecoq.

⁷²(Hennion, 1993)

l'occurrence d'un concert de musique électrifiée, et c'est le chanteur qui, à mon sens, a le plus de chances d'être le « performeur » dans ce contexte, puisqu'il se sert de son corps, de son souffle et de leurs vibrations pour produire la performance.

Pour franchir cette « barrière de la scène », je vais faire appel à une expérimentation qui m'a été rapportée par une chanteuse⁷³. Elle m'a fait un récit d'accès au métacorps qui lui est arrivé alors qu'elle était sur scène, en cours de récital. Cette chanteuse a fait elle aussi des expériences de modification de sa perception visuelle, dans le sens d'un élargissement du champ de vision tel qu'il lui semblait que son acuité était maximisée et que sa vision « englobait » l'espace environnant, bien qu'un changement de perception auditive ait précédé son changement visuel. Ce fait peut s'expliquer par l'usage spécifique et prépondérant de l'oreille dans l'activité de chant, entre autres pour le contrôle de la justesse et pour la synchronisation rythmique des musiciens entre eux, tandis que la perception visuelle a une plus grande importance dans le travail du comédien, qui s'en sert pour le contact avec l'espace et le public. Ces changements perceptuels s'accompagnaient d'une « disparition » de la perception habituelle du corps.

Cette chanteuse ressentait, lors de ces modifications perceptives, une sensation de quiétude, d'harmonie avec les musiciens et le public, mais aussi une qualité décuplée dans sa prestation vocale ;. De plus, elle reliait son sentiment d'harmonie avec sa perception de l'espace et du public, à savoir un sentiment de complétude, de non-séparation, de fusion avec l'espace et le public. Il ne s'agissait pas d'une perception visuelle de l'espace, mais davantage d'un sentiment d'être l'espace, ce qui s'accompagnait du sentiment de percevoir de tous côtés, sans pour autant pouvoir décrire une perception

⁷³ C'est une narration qui a eu lieu dans un cadre privé. J'utilise ici mes souvenirs de ces conversations, avec l'accord de mon interlocutrice.

visuelle. Elle parlait d'une « sortie de rupture entre [son] corps et les autres, pour revenir vers une unité », ce qui peut sembler paradoxal, mais qu'elle interprétait comme une reconnaissance de la qualité de ce sentiment et de cet état.

Il y a là une situation qui rappelle fortement ce que dit Gil de l'espace du corps, où il explique que l'espace entre en soi et que l'on devient l'espace :

« [L']espace du corps [...] est un espace « habité » par le corps. Il est objectif, en ce sens qu'il désigne des relations propres aux choses ; mais il est aussi "subjectif", dans la mesure où il résulte de la spatialisation de l'espace objectif par le corps (lequel [...] est lui-même corporalisé comme chose dans l'espace). » (Gil, 1985, p. 118)

Gil pose l'espace du corps comme une multiplicité et non comme une unité, mais il a tendance à l'anatomiser, comme il est sensible dans le passage suivant :

« Le corps "habite" l'espace mais non comme une sphère à la surface fermée et continue. Au contraire, les articulations, les membres, les organes déterminent des relations singulières aux choses dans l'espace, relations qui s'intègrent individuellement au décodeur. Ces relations impliquent des *exfoliations* de l'espace du corps, qui peuvent être traitées séparément. » (Gil, 1985, p. 120)

Cependant, il s'agit là de l'espace « normal » du corps, au quotidien, et donc d'un rapport entre intracorps, infracorps et espace. Mais dans les cas qui nous occupent, la spatialisation du corps change radicalement, ne passant plus par l'articulation organique de l'infracorps, qui « disparaît » pour laisser place à la « perception de l'espace » comme la désigne Hottier, une fusion avec l'espace comme la décrit cette chanteuse. Il y a donc une certaine rupture d'avec l'état « normal » du corps, ce pour quoi il me semble qu'il est légitime de parler d'un

autre pôle, le pôle métacorporel, puisque ses modes perceptifs sont paroxystiques par rapport aux modes décrits par Gil.

Mais ce qui est intéressant également dans cet exemple, c'est le lien que cette chanteuse établit entre le public et son état propre, qui peut donc être qualifié d'accès au métacorps, par la disparition de la perception de l'infacorps, et par les caractéristiques de perception de l'espace précédemment identifiée avec Hottier. Nous atteignons ici à un corps collectif, réunissant la chanteuse et les spectateurs. José Gil propose une réflexion intéressante sur cette dimension du corps collectif, qu'il situe au théâtre ou dans les meetings politiques. Cette réflexion est en rapport au pouvoir de présence que recèle la voix humaine :

« Que se passe-t-il dans certains phénomènes de “correspondance”, de “communication muette” entre un public et un orateur par exemple, ou de façon plus générale, entre les spectateurs et les comédiens sur scène, entre un chanteur et la salle qui l'écoute ? Tout le monde sait qu'à un certain moment, si “le courant passe” [...], une nouvelle entité se forme, une totalité englobant tous les éléments en une seule unité. Nous dirons — cette fois non métaphoriquement [...] — qu'ainsi se constitue un nouveau corps dont émane une voix. » (Gil, 1985, 180-181)

Une façon de se constituer pour ce corps collectif passe donc par l'accès du performeur à son métacorps. Et l'une des conditions identifiée plus haut qui permet cet accès est justement la présence d'une écoute de qualité de la part du public. Il y a donc une circulation d'énergie (terminologie qu'emploie Hottier, d'ailleurs) entre le public et la chanteuse, qui produit sa métamorphose et celle du public en retour. Et l'on retrouve là la définition de Barba de l'énergie, en termes d'harmonie. On peut également comprendre cette opération de constitution d'un corps collectif à la lumière du processus d'individuation

vivante dont parle Simondon, et que j'ai introduit plus tôt⁷⁴. Il se fait jour ici une autre transduction, qui n'a pas lieu au niveau de l'espèce, mais au niveau du groupe rassemblé, qui provoque une individuation collective de ce groupe constitué du public et des performeurs. Cette individuation prend dans la situation énergétique montrée ci-devant, avec pour germe le performeur et son action, qui provoque en retour un changement énergétique dans les corps réunis.

6.10. Retour aux sources

Passant du corps du public à celui de la société dans son ensemble, il est possible de voir dans le théâtre une activité ayant rapport avec les pratiques rituelles s'appuyant sur l'appropriation de cette part naturelle que constitue l'accès au métacorps, mais dont il aurait perdu la pratique, la force performative, le sens et les fonctions sociales, pour n'en conserver que la forme sociale et la part spectaculaire au sens réduit de ce qui « contraste par rapport à l'environnement » (Pradier, 1997, p. 19), à la faveur de son asservissement à l'*imperium* économique, à la rationalité moderne et à la civilisation de l'écrit (mais un asservissement toujours relatif) :

« Au nom des modèles des sources, s'ouvre, au théâtre comme dans le discours de l'anthropologue, un procès du présent — procès sociopolitique mais aussi culturel. Il ne s'agit pas seulement, en effet, de faire servir la référence aux modèles des sources à la critique d'une manière de vivre en société (comme au XVI^e et au XVIII^e siècle) dominée par l'étatisme, la division en classes et l'inauthenticité des rapports humains, mais de conduire le procès d'une forme de pensée et de langage fondés sur le rationnel, la séparation avec le sensible et sur l'écriture, c'est-à-dire d'une culture et, à

⁷⁴ Voir la partie 6.2 États

travers elle, d'un certain rapport au monde et à la vie, à soi et à son corps. » (Borie, 1989, p.16)

Ce type de nostalgie d'une source mythique du théâtre et de la société, qui serait à retrouver d'urgence pour les revitaliser, est une thématique très forte chez l'auteur qui traverse ce mémoire de part en part, Antonin Artaud, qui a accompli une quête qualifiée justement de « retour aux sources » par Monique Borie, dans l'ouvrage dont est extrait la citation précédente. Artaud était allé chercher la source au Mexique entre autres⁷⁵, chez les Tarahumara, autochtones qui pratiquaient un chamanisme s'appuyant sur la consommation rituelle de Peyotl⁷⁶, extrait de la sève d'un cactus dont les effets se rapprochent de ceux de la mescaline⁷⁷. Mais elle se matérialisait aussi chez lui par une fréquentation de l'ésotérisme et de la magie. Par ailleurs, cette quête concerne aussi d'autres artistes depuis le début du XXème siècle, formant un mouvement cherchant à renouer avec les dimensions fondamentales du vivant telles que les hommes les ont mises en forme :

« Si l'on proclame la nécessité de redonner au théâtre l'efficacité d'une pratique symbolique de type rituel, ce n'est pas, en général, pour mieux intégrer l'individu à l'ordre de la société (société dont, justement, on récuse les structures), mais c'est presque toujours, au contraire, au nom d'une exigence ontologique : redevenu « vital » (Artaud), ou « nécessaire » (Brook), nous permettant de nous retrouver « vivants et non mourants » (Beck), le théâtre doit nous faire

⁷⁵ Mais Monique Borie l'identifie également dans l'éblouissement déjà mentionné d'Artaud pour le Théâtre Balinais.

⁷⁶ Voir Artaud (2004, p. 769-775).

⁷⁷ Une drogue provoquant de puissants effets hallucinogènes, et qui a ceci d'intéressant pour moi ici, qu'elle provoque une rentrée en soi avant de produire des visions très puissantes, donc un possible accès au métacorps par la voie intracorporelle. Données tirées de Ludwig Lewin, *Phantastica*, p. 119-121, cité par Allain (1973, p. 38), issues du texte de Arnaud Hubert, « Artaud et le peyotl », paru sur le site <http://www.antoninartaud.org/peyotl.html>, page consultée le 23/09/2005. D'après ce même article, d'autres ont testé cette drogue, comme Henri Michaux, Aldoux Huxley ou Carlos Castaneda.

accéder à *plus d'être*. » (Borie, 1989, p. 24, souligné dans l'ouvrage)⁷⁸

Je voudrais faire retour à la piste que j'ai lancée plus haut⁷⁹, à partir du texte d'Artaud dans lequel il décrit « l'état de perception ». Justement, dans le chapitre intitulé "28 novembre 1947. Comment se faire un corps sans organe" de *Mille plateaux* (1980, pp. 185-204), Gilles Deleuze et Félix Guattari posent un mot d'ordre : il faut se faire un Corps sans Organe (un CsO dans leur terminologie).

Le Corps sans Organe émerge lors de l'émission radiophonique « Pour en finir avec le jugement de dieu » enregistrée entre le 22 et le 29 novembre 1947 par Artaud, et déjà évoquée ici :

« — Je veux dire que j'ai trouvé le moyen d'en finir une fois pour toutes avec ce singe
et que si personne ne croit plus en dieu tout le monde croit de plus en plus dans l'homme.

Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer.

[...] — en le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,
dieu,
et avec dieu
ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

⁷⁸ C'est également la thèse qu'expose Roger Bastide (1972) dans l'article « Discipline et spontanéité dans les transes afro-américaines » (pp. 91-97).

⁷⁹ Voir *supra*, la note 17.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à
sa véritable liberté. » (Artaud, 2004, p. 1654)

C'est donc à une guérison de l'homme et de la société — de son vice organiciste⁸⁰ mais aussi du réconfort de dieu (réconfort trompeur, puisqu'il empêche l'homme d'être en contact véritable avec le monde authentique, le monde magique) qu'entend procéder Artaud, à travers son « corps sans organes ». Mais qu'est-ce que ce corps-ci ? Deleuze et Guattari ne le définissent pas directement, mais plutôt par le biais de ce qu'il n'est pas et de ce qu'il permet.

Mon hypothèse est que le métacorps est un corps sans organes, individuel. Si je reprend le texte de Deleuze et Guattari, il y a plusieurs éléments significatifs qui vont dans ce sens. D'abord, ils parlent d'expérimenter quelque chose que l'on a déjà :

« De toute manière vous en avez un (ou plusieurs), non pas tant qu'il préexiste ou soit donné tout fait — bien qu'il préexiste à certains égards — mais de toute manière vous en faites un, vous ne pouvez pas désirer sans en faire un — et il vous attend, c'est un exercice, une expérimentation inévitable, déjà faite au moment où vous l'entrenez, pas faite tant que vous ne l'entrenez pas. » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 185)

Se faire un CsO est donc une opération paradoxale : il est déjà là, sans être là — et plus loin, les auteurs parlent d'un « milieu d'expérimentation », d'un « œuf » qui n'est « pas régressif » mais que « [l']on emporte partout avec soi », (Deleuze, Guattari, 1980, p. 202), ce qui se rapproche de ma conception du métacorps en tant que pôle du corps humain, qui ne s'actualise que dans les conditions déjà montrées ; c'est une expérimentation, mais que l'on peut « rater », et mes exemples et celui de Hottier pourraient constituer les deux

⁸⁰ Voir Pradier (1997) qui consacre plusieurs chapitres de cet ouvrage au rapport entre les représentations anatomiques du corps humain et les conceptions du corps de l'acteur de théâtre.

versants de cette expérimentation, les unes brèves (un CsO raté ?) et l'autre se poursuivant (réussite ?) ; elle est faite dès son commencement (ce qui rappelle le passage instantané de l'infracorps au métacorps), mais elle est néanmoins à faire (expérience émergente, mais qu'il faut éprouver pour qu'elle existe pour soi).

Une autre dimension du CsO chez Deleuze et Guattari qui le rapproche du pôle métacorporel, se trouve dans le rapport qui est fait avec la vision de l'univers des indiens que Carlos Castaneda déploie dans ses livres, et en particulier dans *Histoires de pouvoir*. Le « Tonal » et le « Nagual » sont les deux pôles du vivant :

« [...] le tonal [...] comprend l'ensemble des strates, et tout ce qui peut être rapporté aux strates, l'organisation de l'organisme, les interprétations et les explications du signifiable, les mouvements de subjectivation. Le nagual au contraire défait les strates. Ce n'est plus un organisme qui fonctionne, mais un CsO qui se construit. Ce ne sont plus des actes à expliquer, des rêves ou des fantasmes à interpréter, des souvenirs d'enfance à rappeler, des paroles à faire signifier, mais des couleurs et des sons, des devenirs et des intensités [...]. » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 200)

Donc l'infracorps, corps « organique », « organisé » serait de l'ordre du tonal, avec l'intracorps et l'extracorps (comparable aux stratifications, sans les recouper vraiment) ; et le métacorps, corps « déstratifié », sans organe, serait de l'ordre du nagual, cet état de sensation, parcouru d'intensités.

Le théâtre, donc, pourrait être l'idéal terrain d'expérimentation du CsO — ou du métacorps, juste retour des choses. Car c'est là que subsiste un espace vide à recréer dans l'éphémère, pour un moment partagé, et c'est encore un endroit qui peut être, qui doit être, qui est vidé régulièrement de son fatras mortuaire, car il ne réussit pas à survivre sous les décombres de son passé, il est menacé par les autres spectacles plus efficaces que lui sur le plan de l'image — télévision, cinéma, jeux vidéo — et c'est sa chance. Car une fois débarrassé de ce

fatras du passé, il peut revenir au vide – « l'espace vide » de Peter Brook, pour y faire autre chose, pour y chercher des CsO, des métacorps, des corps percevants, pour un chamanisme retrouvé, pour sauver le monde de lui-même, de sa séparation-réparation malade.

Tout cela appelle la métamorphose renouvelée. Et c'est bien au théâtre que l'on a une chance de l'y trouver, car la structure qu'on élimine de l'espace (décors et costumes, coutumes et manières pesantes, prévisibilité), on se doit de l'imposer au corps pour qu'elle continue de tenir, de supporter la métamorphose. Et c'est là la chance qu'il faut saisir, celle qui permettra de revenir à l'essentiel, le dialogue des corps agrandis, loin des jeux superficiels psychologiques et bavards. C'est l'agrandissement du théâtre par l'agrandissement des corps, et l'agrandissement du monde par l'agrandissement du théâtre, tous déploiements qui permettront de sortir de l'assignation-aliénation du quotidien.

Alors penser que le théâtre, même coupé partiellement de ses sources dynamiques et vivantes, peut encore produire de la communication entre les êtres à un autre niveau que celui du langage ou de la représentation du social, à un haut niveau vivant, a quelque chose de rassurant, qui montre une issue dans l'actuel désespérance du monde tel qu'il va, toujours davantage strié.

VII. CONCLUSION

À partir de l'analyse des phénomènes que j'ai vécus, j'ai dégagé leurs conditions d'advenue et les caractéristiques corporelles qui peuvent expliquer la possibilité de ces phénomènes.

J'ai ressenti un manque de vocabulaire qui me permettrait de parler de mes expériences, et c'est un manque qui est apparu à de nombreuses reprises dans les travaux que j'ai consultés pour ce travail. J'espère que la réarticulation polaire du corps spectaculaire pourra permettre de parler plus facilement de phénomènes tels que ceux que j'ai vécus.

Les définitions des pôles et la réarticulation selon ceux-ci des propriétés du corps spectaculaire ne sont ici qu'ébauchées, à partir des quelques exemples sur lesquels j'ai pu m'appuyer. Ce mémoire ouvre donc un champ de recherches à entreprendre, qu'elles soient pratiques (explorer corporellement ces différents pôles et leurs articulations) ou théoriques (cerner plus précisément ce qui fait partie ou non de ces pôles, et comprendre mieux comment les activités humaines investissent les pôles corporels, et les articulent ou les actualisent spécifiquement).

Cette réarticulation pose également la question de nos représentations du monde, et en particulier notre rapport à la mort et au « surnaturel », et du rapport que nous entretenons avec cette autre part du monde, limité par le manque d'accès à nos sens autres, du fait des coupures qui ont été opérées progressivement entre le monde sensible et nos corps, du fait des médiations sociales et techniques que nous avons su interposer entre nous et l'inconnu, mais que nous devons connaître à nouveau.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAIN Patrick, *Hallucinogènes et société : cannabis et peyotl, phénomènes culturels et mondes de l'imaginaire*, Paris : Payot, coll. Bibliothèque scientifique, 1973
- ARTAUD Antonin, « Mardi 18 novembre 1947 », *L'autre journal*, n°1, Paris, 1993, p.36-37
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, Coll. Folio essais, 1994
- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris : Gallimard, Coll. Quarto, 2004
- ASLAN Odette (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris : Éditions du CNRS, 1993
- ASLAN Odette et Denis BABLET (textes réunis et présentés par), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris : CNRS Éditions, 1999 (1985)
- BARBA Eugenio, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Vic la Gardiole (France) : Éditions L'Entretemps, 2004
- BARBA Eugenio et Nicola SAVARESE, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, DESCHAMPS-PRIA Eliane (trad.), Cazilhac (France) : Bouffonneries Contrastes, 1985
- BASTIDE Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Paris : Flammarion, 1972
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris : Éditions du Seuil, 1995
- BLANKE Olaf et Margitta SEECK, « Out-of-body experience et autoscopie d'origine neurologique », résumé de la recherche lauréate du prix Pfizer 2005 pour la recherche médicale, section « Recherche clinique en neurosciences et des maladies du système nerveux », relevé à l'adresse :

<http://www.pfizerforschungspreis.ch/pfizerpreis/fr/home/prizewinner/2005/neurowissenschaften.html>, page consultée le 18/09/2005.

- BLANKE Olaf, LANDIS Theodor, SPINELLI Laurent and SEECK Margitta, « Out-of-body experience and autoscopy of neurological origin. », *Brain*, volume 127, n°2, Oxford : Oxford University Press, February 2004, pp. 243-258.
- BORIE Monique, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris : Gallimard, 1989.
- CASTANEDA Carlos, *Voir*, Paris : Gallimard, Coll. Folio Essais, 1985
- CASTANEDA Carlos, *Histoires de pouvoir*, Paris : Gallimard, coll. Témoins, 1976 (1975)
- CAUNE Jean, *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph (France) : Librairie Nizet, 1996
- COELLO Yann et Jacques HONORÉ (dir.), *Percevoir, s'orienter et agir dans l'espace. Approche pluridisciplinaire des relations perception-action*, Marseille : Solal, 2002
- CORNU Roger, « L'observateur entre perception et action », dans *De la perception à l'action. Contenus perceptifs et perception de l'action*, Pierre Livet (éd.), Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2000, p. 195 à 217
- CRARY Jonathan, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes : J. Chambon , 1994
- CRARY Jonathan, *Suspensions of perception : attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1999
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 2 tomes, Paris : Éditions de la Différence, 1981
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit , 1991

- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie I. L'anti-Oedipe*, Paris : Éditions de Minuit, 1972
- ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris : Payot, 1978, 1983 (1968)
- FAIVRE Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris : Gallimard, 1986.
- FARCY Gérard-Denis et René PRÉDAL (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas (France) : l'Entretemps Éditions, 2001
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris : PUF, 1978
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975
- GIL José, « Les petites perceptions », *Revue Chimère*, n°39, Paris, été 2000
- GIL José, « Le corps du danseur », *Revue Chimère*, n°37, Paris, automne 1999
- GIL José, *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Paris : Éditions de la Différence, 1988
- GIL José, *Métamorphoses du corps*, Paris : Éditions de la Différence, 1985
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1 : La présentation de soi*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972
- GROTOWSKI Jerzy, « L'ISTA et le théâtre des sources », dans BARBA Eugenio et Nicola SAVARESE (dir.), *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac (France) : Bouffonneries Contrastes, 1985, p. 124-126.

- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1996
(1971)
- HADOT Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris : Gallimard, 1995
- HAREL Simon (dir.), *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*,
Montréal : XYZ, 1995
- HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*,
Paris : Métailié, 1993
- HOFFMANN Erik, Jan M. KEPPEL HESSELINK and Yatra - W. M. DA
SILVEIRA BARBOSA, « Effects of a Psychedelic, Tropical Tea, Ayahuasca,
on the Electroencephalographic (EEG) Activity of the Human Brain During
a Shamanistic Ritual », *MAPS Bulletin*, volume IX n°1, spring 2001, p. 25 à
30
- HOTTIER Philippe, « La structure du masque agit sur le corps et le mental du
comédien » dans *Le masque. Du rite au théâtre*, textes réunis et présentés
par Odette Aslan et Denis Bablet, Paris : CNRS Éditions, 1999 (1985),
pp. 235 à 239
- JAMES William, *Philosophie de l'expérience*, traduit par E. Le Brun et M.
Paris, Paris : Ernest Flammarion, 1910
- LAPOUJADE David, *William James. Empirisme et pragmatisme*, Paris : PUF,
1997
- LE BRETON David, *Signes d'identité : tatouages, piercings et autres marques
corporelles*, Paris : Métailié, 2002
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 2001
- LE BRETON David, *Corps et sociétés Essai de sociologie et d'anthropologie du
corps*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988

LECOMTE Henri, « Musique et chamanisme dans le nord et l'Extrême-Orient sibériens », *Les spectacles des autres. Questions d'ethnoscénologie II*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n°15, Paris : Maison des cultures du monde, 2001, pp. 137-149

LECOQ Jacques, *Le corps poétique*, Arles : Actes Sud, 1997

LE PETIT ROBERT 1, Paris : Les Dictionnaires Le Robert, 1991

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, Paris : Albin Michel, 1964

LEROI-GOURHAN André, *Originalité biologique de l'homme*, Paris : Fayard, 1957

LESAGE DE LA HAYE Jacques, *Une psychopolitique du corps, l'analyse reichienne*, Lyon : Atelier de création libertaire, coll. « Psychanalyse et Anarchie », 1996

LEVY Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel*, Paris : Éditions de la découverte, 1995

LOMBARD Matthew et Theresa DITTON, « At the Heart of It All: The Concept of Presence », *Journal of Computer-Mediated Communication*, Volume 3, No. 2, Los Angeles : USC Annenberg School for Communication, September 1997

McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, PARÉ Jean (trad.), Montréal : Éditions HMH, 1968

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques. Précédé de : Projet de travail sur la nature de la perception*, Grenoble : Cynara, 1989

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2003 (1945)

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964a

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, LEFORT Claude (éd.), Paris : Gallimard, 1964b

MUCCHIELLI Alex, *L'analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines*, Paris : PUF, 1983

OUELLET Pierre, « Les états perceptifs. Vision et hétéroception chez Antonin Artaud », dans *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, Simon Harel (dir.), Montréal : XYZ éditeur, coll. Théorie et Littérature, 1995, p. 101-115

PERRIN Pierre, *Le chamanisme*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, 1995

PICON-VALLIN Béatrice, « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible (rencontre avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine) », entretien réalisé le 29 février 2004, publié sur le site *Le bac au soleil*, page consultée le 02/09/2005,
http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=183.

PICON-VALLIN Béatrice, « L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original (rencontre avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous) », entretien réalisé le 4 janvier 2004, publié sur le site *Le bac au soleil*, page consultée le 09/09/2005,
http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=137.

PRADIER Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Théâtre*, n°1, Paris : L'Harmattan, 1998, p.17-37

PRADIER Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.-C. – XVIII^e siècle)*, Talence (France) : Presses Universitaires de Bordeaux, 1997

QUERAN Odile et Denis TRARIEUX, *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris : Presses Pocket, 1993

REICHLER Claude (textes recueillis et présentés par), *Le corps et ses fictions*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983

RITCHARDS Thomas, *Travailler sur les actions physiques avec J. Grotowski*, Arles : Actes Sud, 1995

- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1990
- ROUBINE Jean-Jacques, *L'art du comédien*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, 1985
- RUYER Raymond, *Néo-finalisme*, Paris : PUF, 1952
- RUYER Raymond, *La conscience et le corps*, Paris : PUF, 1950
- SANSONESE, J. Nigro, *The body of myth : mythology, shamanic trance, and the sacred geography of the body*, Rochester, Vt. : Inner Traditions, 1994.
- SAUVAGEOT Anne, *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris : PUF, 1994
- SCHILDER Paul, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, GANTHERET François et Paule TRUFFERT (trad.), Paris : Gallimard, 1980
- SIMONDON Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Editions Jérôme Million, 1995
- STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1963
- TREMBLAY Larry, *Le crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*, Montréal : Leméac, 1993
- TURNER Victor Witter, *The anthropology of experience*, Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 1986a
- TURNER Victor Witter, *The anthropology of performance*, New York : Performing Arts Journal, 1986b
- VIENS Bruno, *Du rituel au théâtre : analyse anthropologique de l'état de présence de l'acteur dans le théâtre actuel*, Mémoire de Maîtrise en Théâtre, Montréal : UQAM, 1995
- VIRILIO Paul, *Stratégie de la déception*, Paris : Éditions Galilée, 2001
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris : A. Balland, 1980