

L'acteur dans dans le modèle ontologique du processus du vivant

Cette approche du monde par le vivant, dans un corps et un esprit mouvant, demande de redéfinir une métaphysique ontologique singulière qui impacte sur l'approche culturelle que l'occident construit depuis des siècles, et dont le poète a pour mission de bouleverser.

Essayons d'approfondir les thèmes liés au théâtre et à la formation de l'acteur, dans le prisme de cette métaphysique comme contexte pour une meilleure immersion, et une meilleure implication dans ce monde mouvant, nécessaire au jeu

Et à la libération d'un théâtre vivant.

- [Le rythme dramatique, rencontre de la forme finie et du mouvement de l'infini](#)
- [L'invisible et ses dimensions traversées par le vivant](#)
- [L'espace transitionnel et l'hyper-responsabilisation de l'acteur](#)
- [Physique des espaces transitionnels](#)
- [Fuir Œdipe](#)
- [Trouver Narcisse](#)
- [La sinusoïde de la pensée et de la musicalité](#)
- [Métaphysique du masque](#)
- [Alchimie des regards](#)
- [La parole](#)
- [Le contexte](#)

- [Être l'universel](#)
- [Être singulier, outils de construction d'un personnage](#)
- [Recouvrer le réel pour acter les réalités](#)

Le rythme dramatique, rencontre de la forme finie et du mouvement de l'infini

L'histoire est une forme.

C'est une forme qui a comme substance le monde, le cosmos, agencé dans mes représentations.

Lorsque le vivant et l'histoire cohabitent dans l'imprévisible à venir, lorsque ma subjectivité change le cours mécanique de l'histoire, celle-ci se change en drame.

L'expérience épique de mon cor, offerte par des liens invisibles qui maillent le vivant, vient animer mon histoire dans la force d'un champ impensable.

Lo jòi est cette force du vivant qui change l'histoire en drame.

Une présence est un effet de cause.

Raconter une histoire, c'est mettre le cosmos en mouvement dans une traversée, et

Donner à cette traversée une forme intelligible, remarquable et digne d'intérêt.

Parce que

Je la raconte et que

Je traverse l'histoire, que

J'en fais un drame.

Le cosmos est absurde.

Mon corps est le conflit de mon cor avec sa pensée, mon corps est le paradoxe qui donne la forme de ma mezura.

Comment confronter mon corps et son esprit, en négociation permanente, avec l'inconditionnelle régie du cosmos ?

C'est là une triangulaire qui tente de lier

Le corps infini avec

L'esprit incommencé

Par le liant intriquant du cosmos.

Chaque drame n'a pour seule finalité que l'image d'un cosmos liant, source d'intrication. Le liant du cosmos est la régie universelle de toutes les histoires possibles et autres.

Et chaque drame dénonce, et dénoncera,

Mon être dépassé par l'ether dans lequel il baigne et

Qui le mène, l'oriente, le dirige,
Dans son drame.

Et je pense à Europe à Cadmos à Narcisse à Œdipe à Echo à Jean de l'Ors à Zeus à Dionysos à Bergson à Apollon à Tirésias à Rimbaud à Homère à Cendrars à Icare à Zarathoustra à Zorba à Sisyphe au à Hamlet à Ariel à Ventadorn à Louis XIV au dieu inconnu à Pégase au théâtre de mon cor où tous masques surgissent pour nourrir mes drames.

C'est l'expérience d'une pensée qui se cherche une forme, qui cherche à
Donner du sens à sa nature, à
Retrouver sa source organique du cor dans le mouvement musical des mémoires d'extériorités.

C'est le drame des expériences absurdes, improbables et imprévisibles,
Des expériences d'extériorités et d'autres d'intériorités, puis des expériences d'intériorités et
d'extériorités confondues
Dans la naissance d'une nouvelle subjectivité que le jeu dans lo jòi m'aura amené.

Le drame peint le monde dans les représentations de son humanité.
L'histoire est l'utopie d'une forme, créée par la faiblesse de ne pouvoir échapper à sa pensée.
Le lyrisme est la présence organique d'une raison inévitable, rendu par le corps chaud et coloré
d'une emprise charnelle au cosmos
Qui change l'histoire en drame, qui change
L'histoire incommencée
En drame infini.

L'histoire devient un mouvement qui invite le drame et m'aide à appréhender les expériences qui
jusqu'alors étaient restées invisibles.
L'histoire devient un mouvement qui nous suggère les possibles, les utopies, et les mémoires
futures dans la grande entreprise culturelle de mon humanité.

Le drame est l'histoire qui devient une image mouvante,
Il est l'idée qui subit les métamorphoses que lui inflige la nature mouvante de nos conditions d'être
singuliers et vivants.
Il est l'expérience d'un cor dans sa participation à l'évènement du monde et du cosmos.

Je suis un cor infini, nourri d'une pensée incommencée, dans un corps limité et dans une humanité
bornée. C'est là notre aventure humaine et commune. Et
Le cor est cet organe infini dans un référentiel organique intriqué pour mon aventure primordiale.

Mon cor fait corps avec l'histoire pour en faire un drame.

Pendant que l'ours mange un poisson, L'ors se régale d'une constellation.

Pour le protagoniste du drame, l'histoire est cet endroit rare et improbable où l'absurde réalité du
monde a trouvé la forme intelligible de la fatalité. C'était en fait l'utopie enfin réalisée, enfin
renouvelée.
Cette forme intelligible est une forme qui se meut techniquement aux cors, par la parole, la trace,

la musicalité, le jeu des interactions, et qui peut ainsi révéler toutes les couleurs d'un drame dans le masque du monde.

Mon esprit aime les histoires intelligibles.

Mon esprit fabrique des histoires de toutes parts. Mon esprit résout les absurdités les plus riches pour, à tout prix, en faire une histoire intelligible. Mon esprit apprend à rendre intelligibles les absurdités les plus loufoques que me donnent mes expériences sensibles. Mon esprit déforme pour rendre forme, il épiluche pour sculpter l'enveloppe, il abstrait pour conscientiser, il abîme pour générer l'image,

Il fait de l'absurde la forme qui me grandit et du paradoxe un juste intervalle.

Si je sais l'imaginer, je sais la penser. Aussi,

Si je sais imaginer l'histoire, il est une dimension où elle existe, où elle a existé, où elle existera, tout cela en même temps.

Si je sais l'imaginer, c'est que l'imaginer est accessible.

Si une histoire est accessible à ma pensée alors elle est accessible à d'autres pensées, et cela l'aura peut-être déjà été d'innombrables fois, et que parmi toutes ces fois, il y en a certaines qui auront été actées,

Par la force des utopies, Et

Alors elle est devenue un drame.

Si Je sais imaginer l'histoire la plus incroyable, la plus belle, si je sais imaginer la pire histoire et même malgré moi,

Je peux me dire qu'elle existe, perdue entre l'espace-temps du cosmos et les humanités,

Et que quelqu'un la réalise, quelque part dans l'espace-temps de ces humanités.

Parce que lo jòi est l'utopie fossile qui se manifeste à moi comme un démiurge.

Toutes les idées ont été réalisées, ou qu'elles le seront un jour.

C'est la force de l'utopie des inconscients mystérieux sur nos idéaux azimutés.

Des pires horreurs aux plaisirs les plus fous,

Rien ne sera épargné aux êtres pensants.

C'est là que l'histoire trouve son rayonnement :

Parce que l'histoire, les histoires, sont structurelles chez moi,

Elles sont les formes potentiellement mouvantes qui résonnent dans mes essences d'humanité,

Elles sont les supports utopiques qui créent tout ce que nous serons et avons été

Dans le mouvement de ce que je suis.

Ainsi mon esprit est un théâtre dramatique aux histoires surréalistes.

Ainsi ma vie est un théâtre dramatique aux histoires mises en commun.

Ainsi notre rencontre est un théâtre dramatique à l'histoire singulière.

Ainsi la science est une histoire qui espère trouver le visible.

Ainsi la poésie est une histoire qui espère trouver l'invisible.

Ainsi la société est sa propre histoire.

Ainsi l'histoire est un champ de bataille.

Chaque histoire est la rencontre entre un système absurde et une pensée qui s'y confronte.

Entre un infini

Et un incommencé,

L'histoire se cherche une forme, sans quoi

Mon humanité perdrait toute son autorité et je m'isolerais dans un théâtre sauvage et solitaire.

Ainsi l'histoire qui anime les théâtres, celle qui raconte le vivant,

Est omniprésente, polymorphe, en permanente transformation.

Elle passe comme une constellation dans le ciel des cors,

Et des nuages d'Ors sur leurs montures rayonnantes,

Traversent le ciel pour se régaler des bancs d'étoiles

Loin de la fatalité des coindetas qui rôdent dans le ciel des cloches, tels des trous noirs
d'abstraction.

L'histoire est la reine des constellations qui rêve, peut-être le temps d'une nuit

De ne rien être d'autre que le ciel.

C'est une constellation condamnée

À toucher terre,

Encore et en cor.

L'invisible et ses dimensions traversées par le vivant

Le cosmos est une somme de miroir.

Dans l'intrication générale, tout est l'image de tout.

Chaque dimension renvoie à d'autres dimensions dans un palais de vertige.

Dans ce cosmos,

Je vois et pense la dissection du monde comme seule approche intelligente, scientifique.

Le réel n'est pas scientifique.

Il n'est pas nécessaire d'abstraire pour connaître.

Pour connaître il faut investir une vie dans son éternité.

L'incommencé et l'infini s'embrassent et accouchent du monde.

Les dimensions arborescentes l'explosent dans l'impensable.

Mon corps et ses milliards d'années

Perce les silences.

Je suis vivant et j'habite le monde mouvant.

L'invisible est un vortex de reflets pénétrants,

Un vortex multidimensionnel où

Je suis confondu et

Identifié en tout.

La somme des courants qui me traverse,

Me lie

Par mes qualités d'êtres musical et vivant.

Être vivant

Est la matrice invisible de ma condition.

Les présences invisibles butent dans mon corps diapason.

Toutes ces présences me touchent Jusqu'

À me dissoudre dans

Le vortex des intrications.

Autant de processus musicaux

Qui seront mes gestes

Dans l'utopie du cosmos.

Je suis une dimension. Tu es une dimension. Nous sommes une dimension dans cette autre dimension plus grande et rythmée par
Cette autre dimension et nourrie de cette autre encore.
Je suis vivant et en cela
Je suis animé par
L'infini des mouvements en reflets, je suis
Animé entre
Les mouvements physiques, psychiques, quantiques, organiques, dramatiques
Que seul ma respiration,
Profonde,
Sait toucher.

L'espace transitionnel et l'hyper-responsabilisation de l'acteur

Être acteur, c'est être en mesure d'acter ma présence.
Ce n'est pas une petite chose.

L'acteur n'est pas une idée. Il est fondamentalement lui-même quand
Le masque n'est qu'une illusion au, et du, public.
La magie opère quand mon cor est son propre représentant et que les masques pensifs changent
mes musicalités.
Parce que je suis déjà cette chose plus grande que moi.
Je n'ai pas à jouer autre chose qu'avec ce que je suis, pas autre chose que le cor universel de mon
"Je".

L'empathie repose sur l'universalité d'un "Je".
C'est le paradoxe narcissique d'un jòi qui nous intrique tous.

Je dois jouer à être vivant depuis ma propre vitalité, depuis mon propre jòi,
Sans tricher, sans coindeta, mais dans la mezura de mon esmai et de mon talan.
Mon masque concave est la musicalité d'un pantais,
Le masque convexe est l'accessoire mécanique
De l'histoire du public.
C'est parce que je suis en force de proposition empathique,
Que l'histoire se change en drame.

Si je fuis les invitations, si je responsabilise autre chose ou ailleurs,
Je ne suis pas dans mon cor joueur et polymorphe alors
J'empêche ma présence mouvante et j'empêche
L'interaction nécessaire aux équilibres dramatiques.

Si je joue autre chose que mon cor, je suis incapable de subjectivité, je ne suis plus en mesure
d'interagir dans l'invisible, je suis incapable au jeu.

Être acteur c'est me responsabiliser de ma présence dans l'identification précise des processus
hors espace-temps qui se superposent dans l'orchestre diapason de mon cor,
En plus concis.

Je dois m'identifier à mon ressenti,
Parler au nom de mon ventre.
Je suis cette chose irradiante
Qui naît dans mon ventre
Impensable d'intrication.

La difficulté est immense et demande une grande et sage naïveté, et une habitude à celle-ci.
Je suis humain, j'ai une part sociale, source de nombreuses pensées qui me dissocient.
Cette part sociale, je n'en maîtrise rien. C'est mon humanité qui en dessine les contours en m'attribuant une image. Je ne peux pas être cette image qui m'est attribuée par autant d'extériorités.
De la même façon,
Je peux ne pas me préoccuper de mon masque. Il est attribué par le contexte, et le désir silencieux d'un public.
Ce même public qui a toujours préféré voir ce qu'il pouvait, plutôt que voir ce qu'on lui montrait.
C'est sa liberté, et sa raison d'être.

La raison d'être du public, c'est de voir ce que bon lui semble, dans le mouvement d'une empathie.
Je ne dois pas jouer mon image, ma coindeta, mon ego, parce que c'est un masque et non un cor.
C'est une fuite poétique, et une aberration.

Être responsable, c'est une joie et une liberté
De trouver une vérité concrète et une autorité certaine par sa seule présence.
Se responsabiliser de son cor, c'est l'engouement qui fait les beautés.

Être acteur ne peut pourtant pas n'être que la part organique et lyrique mise en mouvement,
Et dans l'abstraction de toute pensée, de toute volonté.
Mais cette volonté pensive est un masque, non un cor.
Je dois résonner mon cor avec le cor invisible de mon masque.
Tout le reste est tentation d'être autre chose, dans un cruel ailleurs où ce qui est acté est
Autre chose que moi-même.

Je dois être entier et là et responsable. C'est à dire
Que je dois être dans ma complexité inconsciente, dans un contexte habité et dans mes attributs.
C'est à dire
Que je ne dois pas être ni une idée ni ailleurs ni dans la transposition de mes responsabilités vers un ailleurs.
Mon cor n'est ni une image ni la raison ni la vérité ni un balai ni un rêve ni un statut ni un acteur ni un cheval ni un ours ni rien d'autre
Qu'une subjectivité, faite des pluies d'esmai et de talans orgasmiques, dans un jardin aux nuits universelles.

Je ne confierai jamais la responsabilité de mon jeu,
À une cigarette.

Je suis le référent de ma présence, en qualité vive de mon cor.

Physique des espaces transitionnels

Dans le travail de l'acteur, il est important de repérer ces espaces où le jeu a été confié, puisqu'ils dépossèdent l'acteur de leur référentiel narcissique.

Pour repérer ces espaces transitionnels, il faut bien en cerner la substance.

L'espace transitionnel est un espace d'identification en dehors de moi.

Il est une trace de mon immaturité.

L'être nouveau né ne sait se distinguer de son sein maternel,

Il ne sait se distinguer de l'odeur qui le maternel,

Il s'identifie à cette part extérieure à lui,

Sa part responsable, extérieure à lui,

Ce référentiel dont il dépend dans son interaction.

L'enfant, dans son premier âge, s'identifie à cette extériorité.

Il s'identifie dans l'attention empathique à cet endroit où

Lui et cette autre confondent leurs cors invisibles, leurs ressentis, leurs états, leurs besoins.

S'identifier à soi-même demande à l'enfant tout un protocole vers son autonomie, cette autonomie qui est la possibilité de se considérer soi-même comme un cor investi de ses responsabilités.

Quand je suis né je fusionnais avec ma mère par son sein, sa peau. Notre musicalité commune était ce lien de fusion où la forme des corps ne suffisait pas à distinguer deux cors distincts.

Puis j'ai joué hors de ma mère. Ce que je ressentais nourrissait mes agissements, mes réactions, dans la légèreté irresponsable.

Dans le jeu je m'entraînais à faire circuler la joi jusqu'à mes désirs. C'est ce qui m'a permis de me nommer moi-même quand

Mon cor avait acquis l'expérience d'une mémoire propre.

Aussi, il est parfois, pour ne pas dire souvent, des contextes familiaux et sociaux qui n'aident pas l'autonomie, jusqu'à parfois la rendre impossible.

Ainsi quelques personnes, aux cors blessés, s'articulent autour de leurs irresponsabilités, Ils en font un mode de vie efficace jusqu'à ce que

L'irresponsabilité devienne la norme

Dans la promotion d'une pensée performante et suffisante, nourrie d'extériorités.

Voici donc le contexte culturel, parce qu'il en est un, et tragique qui détermine la principale difficulté dans la formation de l'acteur.

L'improvisation est le vecteur pédagogique le plus efficace pour aider l'acteur à conscientiser ses fuites identitaires. Voici les exemples les plus fréquents.

Dans l'improvisation tout est vif, et ce que l'improvisation révèle en premier lieu sont les conditionnements inconscients des acteurs. Le pédagogue révèle alors les refus de jeu techniques, ainsi que ces refus de jeu ontologiques des perversions narcissiques.

Le refus de jeu technique est une résistance face à l'imprévu. Cet imprévu trouve sa source dans l'extériorité mouvante d'un partenaire. Refuser les propositions, quelles qu'elles soient, venue d'une extériorité, est un refus de jeu. Il ne permet pas l'interaction musicale qui caractérise le théâtre.

Les refus de jeu ontologique sont des incapacités à se référer à son cor pour créer l'interaction. Cette incapacité est une invisibilisation du cor intime dans l'intimité de l'acteur. Les transitions narcissiques sont alors nombreuses. L'acteur va responsabiliser tous azimuts autour de lui sans jamais être en mesure de s'approprier la situation. Ce phénomène, parfois même, empêche l'acteur de se considérer lui-même dans l'espace narratif.

Ce phénomène est parfois assez impensable pour l'entourage pour ne pas être considéré, alors qu'il touche le moment théâtral dans ses racines les plus profondes.

Quand l'acteur ne dit pas "Je", mais "Tu" ou "Il" ou "Les gens", c'est qu'il ne se voit pas lui-même. Il faut l'inviter à faire l'expérience mécanique du "je", et rendre ce "je" mouvant.

Quand l'acteur montre du doigt, qu'il accuse ou qu'il accable par sa colère la responsabilité d'un autre, c'est qu'il n'est pas capable d'acter son état propre et dans une couleur probablement antagoniste.

Il faut ramener l'acteur à son cor flamboyant et vivant. Il doit apprendre à parler de lui depuis lui-même, en priorisant la manifestation de son état plutôt que la cause extérieure qui en est la mèche.

C'est cela l'hyper-responsabilisation de l'acteur qui précise les référentiels narcissiques dans les relations.

Quand l'acteur agite son accessoire et en fait la vedette de son action, il cherche à ne pas s'exposer et manque à sa responsabilité. Il confie à son accessoire la responsabilité de son jeu. Alors le pédagogue doit contraindre l'usage de l'accessoire au geste le plus minimaliste. Et ainsi attendre que l'ennui de l'acteur, ou son agacement, génère des sentiments qui le concernent enfin. Chaque personne qui peut être témoin de ce type de travail est en mesure d'en constater la magie.

Lorsque l'acteur raconte une action ailleurs ou à un autre moment, c'est qu'il n'est pas en train de jouer le présent mouvant et c'est qu'il vit un stratagème pour ne pas être confronté à sa présence, et donc à son jeu.

La situation présente est la seule qui peut être jouée. L'acteur doit donc revenir à ses perceptions directes plutôt qu'à un imaginaire abstrait, et pensif.

Quand l'acteur joue une idée, son personnage est l'image de cette idée, et alors tout devient une série d'idées, dans la matière des clichés, au point où les clichés seulement sont représentés, et cela aux dépens d'une sensibilité mise en mouvement. De cette manière le personnage sera un

statut. Le boulanger fera du pain et le policier ne sera qu'une dure présence autoritaire et sans vie émotionnelle. Ici il faudra inviter l'acteur à investir une musicalité, un enjeu plus qu'un objectif, jouer l'improbable boulanger amoureux des étoiles ou le flic désespérément phobique des bruits de bouche. C'est ainsi qu'on mobilise la vigilance d'un cor, qui peut enfin s'identifier à une musicalité, un mouvement, plutôt qu'à une image, un objet, Et que le jeu se libère dans la bonne dimension.

Tous ces exemples sont des espaces transitionnels. Tous ces exemples sont, pour l'acteur, des formes de perversions narcissiques qui l'empêchent d'investir le jeu.

Jouer, c'est apprendre à dire "Je", et c'est vivre mon cor mature traversé de joi comme la plus belle des responsabilités,

La seule qui peut fédérer, par l'utopie artistique, une société viable et incluse dans un monde vivant.

L'espace transitionnel est un anti-jeu aux formes infiniment variées. C'est pour cela qu'il est judicieux d'en trouver le mouvement, qui lui est toujours le même.

On retrouvera l'espace transitionnel et son pouvoir de déresponsabilisation jusque dans des sphères émotionnelles et dans des comportements d'addiction.

Ainsi l'alcool brûlant provoquant des fièvres tachycardiques sera le refuge d'une colère inexprimée en en imitant les symptômes. Ainsi les causes de la colère initiale pourront être enterrées sous le prétexte de l'alcool. Je déresponsabilise ma vie émotionnelle en responsabilisant l'alcool. L'alcool devient l'espace transitionnel de ma colère. Seulement jamais ma colère sera résolue et ainsi je me condamne à m'enterrer dans l'alcool et son addiction tragique.

De la même façon le tabac pourra être l'espace transitionnel de mon dégoût. Ce n'est pas le monde qui me dégoûte, ce n'est pas une idée de moi-même, c'est maintenant le tabac. Je peux donc maintenant, grâce au tabac, échapper à ces questions dérangeantes qui concernaient mon intériorité.

Les addictions, dans ce prisme, sont un sujet d'étude de tout intérêt pour la maturité d'un acteur.

Pour le dramaturge, la littérature est l'espace transitionnel d'un monde où tout est rendu cohérent par la pensée, plutôt que par la beauté absurde du vivant.

C'est ainsi qu'une personne se dissocie, se désincarne, à force d'espaces transitionnels déresponsabilisant.

Devenir acteur n'est pas une thérapie. Mais la formation de l'acteur impose la responsabilité du cor dans son mouvement subjectif.

Les écoles de théâtre, les conservatoires dramatiques sont remplies de personnes aux blessures narcissiques fortes, que leurs inconscients auront poussé à entrer dans une formation qui leur suggère de recouvrer une dimension dans le vivant. Et c'est une bonne chose car ces personnes sont les plus concernées, les plus capables de mettre en évidence cette force du vivant, qui les appelle au fond de leurs blessures, qui les dépasse au point de tenter le sacrifice d'une ambition faite de mystères et d'incertitudes.

Ce courage, c'est la première des responsabilités, elle précède celle de la fierté.

L'irresponsabilisation massive de notre civilisation crée des perversions identitaires aux formes aussi variées qu'improbables. Aussi, pour échapper aux espaces transitionnels il est intéressant de les reconnaître,

Mais il sera souvent plus efficace encore de s'entraîner à s'identifier à son seul état, sa musicalité, Sa musicalité accordée au monde,

Par la naïveté, l'insouciance, l'enthousiasme et l'engouement d'un jòi qui fédère la joie d'un groupe de travail.

S'identifier à sa musicalité accordée au monde crée les interactions les plus justes et les plus investies, les plus pertinentes dans un contexte artistique et les plus nécessaires dans un contexte poétique.

Le mythe de Narcisse est celui-là qui, dans la métamorphose de nos cultures,

Mérite d'être réinvesti dans la mondiaison juste du mouvement.

Narcisse est, contre toute attente, la clé contre la perversion identitaire,

Dans le témoignage lointain d'une oralité sage

Et déformée par les cultures individualistes, Narcisse est

L'identification responsable à son ressenti.

Œdipe, également, en tant qu'archétype de l'identification à l'égo,

Cette image qui lui est attribuée par son royaume et l'oracle,

Est un portrait riche d'enseignement pour l'acteur.

Œdipe est tout ce qu'est un personnage tragique.

Il est déterminé par son image, poussé dans la fatalité de sa pensée, de sa volonté, par son statut.

Il est aussi

Tout ce que l'acteur vivant doit techniquement fuir dans son intimité.

Fuir Œdipe

Œdipe, je suis Œdipe parce que c'est ce qu'on prononce quand on m'appelle.
Je suis Œdipe puisque c'est là ce qu'ils disent
Quand c'est moi dont il s'agit.
Je suis Œdipe, le futur Roi de Corinthe.
Je suis Œdipe, donc je suis.

Je suis Œdipe.
Mes pieds sont meurtris.
Je ne veux pas savoir.
Quand je regarde au fond de moi, je vois le vide.
Je suis rempli d'un vide ancien et sans substance.
Je ne peux voir ce vieux souvenir, cet espace vide et vidé,
Cet espace seul rempli comme une plaie sèche.
Je suis Œdipe, le futur Roi de Corinthe.

Je ne peux pas être vide.
Je suis Œdipe
Car c'est ce qu'ils prononcent quand ils m'appellent.
Celui qu'ils appellent Œdipe, il est aimé comme un roi.
Je suis Œdipe.
Je suis Œdipe quand Ils me regardent et leurs regards
Sont cette lumière qui sort de moi.

Je suis leur soleil royal,
Aux flammes inversées.

Je suis Œdipe le fils du roi.
Je suis Œdipe, le futur Roi de Corinthe.
Je suis Œdipe, celui qu'on honore et qu'on chante.
Œdipe c'est moi. Je le suis devenu
Par la force de vos regards.

Je suis
L'image d'un nom lancé quand on appelle l'honneur de Corinthe.
Je suis Œdipe,
Et je m'agence dans le monde comme un nom dans un livre de gloires.
Et les dieux parlent dans vos bouches qui me dessinent.
J'ai la destinée d'un roi.
Je suis Œdipe.

J'avais 5 ans

Quand j'ai commencé à me souvenir,
Quand sont nés mes premiers souvenirs.
Il y a quelque chose en moi qui ne se voit pas.
Quelque chose qui a été oublié, qui
N'est pas dans les livres, qui
N'est jamais sortie d'une plaie née sèche, qui
A été avortée de l'histoire. Quelque chose
Qui me lie à mon absence d'un quelque ailleurs,
Quelque chose de dangereux à voir, et de disparue.
Je n'ai pas les sens pour voir.
Je suis aveugle. Je suis aveugle de ce qui m'a fait être,
Une lumière perdue qui cherche sa source dans
Les regards qu'elle frappe.
N'arrêtez pas de me regarder.
Faites-moi briller.

Œdipe, le soleil qui brille grâce à vos regards.

Je suis plus qu'un mot.
Je suis le mot
là où
Le mot est la loi :
Œdipe.

Être invisible n'est pas une condition.
Je sais que j'existe parce qu'on me parle. C'est
Comme une loi.
Je suis nommé alors j'existe.
Je vois mes mains, fortes. Je vois mes mains sans blessure mais
Je sais aussi qu'on me parle et que
Je m'appelle Œdipe.
Je suis Œdipe et je m'y accroche
Avec ces mains qui me gardent, avec
Ces mains qui m'écrivent.

Je suis Œdipe et on me promet d'être roi.
On me promet d'être roi quand j'aurai tué mon père.
Mais mon père c'est mon sang.
C'est mon seul plein, mon seul sein, mon seul dessein.
Si je ne suis pas mon père,
Qui serait Œdipe ?
Jamais je ne tuerai ce père.
La loi c'est la loi. Mon père c'est le roi. Ma loi c'est mon père.

Ces mains sont les mains de ma pensée.
Ces mains qui laissent des traces sont

Celles qui sont promises au meurtre, elles sont
Celles dont je dois me méfier.
Elles ne doivent rien être d'autre que ma volonté à ne pas tuer.

Ces mains... Ces mains pourront-elles un jour creuser et trouver ce que l'air cache ?
Ces mains...
Ces mains sont promises au meurtre.
Je ne peux pas tuer mon père parce que
Je suis confondu à lui.
C'est lui en premier, toujours, qui m'appelle et qui me pense.
Sans lui
Il n'y a plus de loi.
Sans celui qui m'a nommé, je ne serai plus.

Je suis incapable d'assassiner la loi.
C'est impensable.
Je ne peux percevoir une telle absurdité.
C'est interdit. C'est impossible. C'est impensable. C'est fou.

Ma mère qui m'aime comme un fils,
J'aime être son fils.
Œdipe est le fils de sa mère, c'est la loi.
Je ne l'épouserai jamais.
Parce que je ne le veux pas.
Ces mains ne peuvent assassiner ma loi.
Ce suicide est inenvisageable.

On ne désire pas les noyades morbides dans
Les vides secs sans
Souvenirs ni avenir.
Personne ne veut
Être attaché, lié à un arbre en haut d'une montagne, délibérément !

Je n'aime pas regarder l'air immobile.
Le vide, c'est comme un souvenir
Dans lequel on serait enfermé.
Je préfère crier. Souvent je m'enfuis,
Et je crie.

Je suis Œdipe. Je ne suis pas un meurtrier je suis un fils.
Je le suis tellement. Je suis tellement un fils qu'être un fils est tout ce que je suis.
Ainsi un jour je serai roi.
Je ne peux pas détruire tout ce que je suis. Cette vie valeureuse se chérit.
Ma valeur est d'être un fils promis.
Ma valeur est d'être roi un jour.
Je pourrais tuer pour être fidèle à la loi.

Je tuerais pour ne pas tuer mon père.

Œdipe est la loi future,
Pour l'honneur de la couronne de mon père.
Celui qui ne comprend pas cela
Devra périr
Parce que je suis Œdipe le fils idéal.

L'oracle voit ce que mes mains ne peuvent saisir.
L'oracle a vu l'impensable.
L'oracle m'a nommé responsable
D'une tragédie indésirable.
Je suis le fils de ma victime je suis le fils de mon sang.
Je ne ferai pas couler mon sang de mon père.
Ma mère ne sera pas celle de mes enfants.
C'est la mère du seul Œdipe.

Et s'il était une chose que je n'arrivais pas à penser ?
Et si l'oracle avait raison ? Il est l'ami des dieux...
Je ne peux voir la vérité. J'ai peur.

Je dois m'enfuir dans l'air de la nuit, sans crier,
Je ne peux pas être responsable,
Pas de cela.
Une vie entière à me contrôler, une vie de contrôle,
Rendue sans valeur à cause d'un geste, d'une main trop autonome...

Je dois m'enfuir et rester au monde je dois rester un fils.
Je ne dois pas rester et tenter mes mains irresponsables.
Je ne dois pas.
J'ai peur
Que l'oracle ait raison.
J'ai peur que l'oracle ait vu.
Il aura tort ! C'est là ma volonté !
Je resterai Œdipe le fils,
Le fils beau et aimé
Représenté sous tous les regards
Partout, sur les peintures du château.
Mon histoire n'est pas celle d'un oracle. Mon histoire est celle d'un héros de Corinthe !
Le héros de la loi de Corinthe !
Le héros de mon père, de mon roi !

Père, vous vivrez ! Cette volonté est mon honneur, mon honneur sera ma volonté !

CHEVAL - SELLE - VOYAGE - COUVERTURE - NUIT - HIBOUX - LOUPS - LÉZARDS - CHASSES -
SOLITUDE - PENSÉE - PENSÉE - PENSÉE - PENSER - PENSÉES - EXILE - PÈRE - CAUCHEMARS -

CHASSE - VIANDE - MÈRE - MORT - MORT - DÉSESPOIR - CHASSE - MONSTRE - MORT- DENTS -
TERRE - SOLDAT - CHÂTEAU - LOI - COLÈRE -

- CHEMIN - HONNEUR - LOI - AIGUILLE - NOIR - COLÈRE - ORGUEILS - MEURTRE - DESTIN -

SANG - CALME - AVENTURE - THÈBES - SPHINX - PENSÉE - HÉROS - MARIAGE - RÈGNE - REINE -
MARIAGE - COURONNE - SOULAGEMENT - ENFANT - IMPENSABLE - DESTIN - ABSURDITÉ - FOU - FOU
- AVEUGLE - AVEUGLE - AVEUGLE -
- PÈRE MORT -
- FOU - PÈRE MORT - MAINS - MES MAINS - CREVER LES YEUX - AVEUGLE - NOIR - SOLEIL NOIR -
SOLEIL VIDE - SOLEIL VIDÉ - VIVRE SANS LUMIÈRE - SIDÉRATION - ENFANTS CONDAMNÉS - JE SUIS
L'ENFANT VIDE JE SUIS MON ENFANT DE MON PÈRE MORT -
JE NE VEUX PLUS VOIR -

CREVER LES YEUX NE PLUS POUVOIR PLEURER.

Je suis Œdipe.
Je suis une image.
Je suis un mot vidé.
Je suis le mot brûlé par l'obscur.

Rien n'a jamais eu de sens.
La loi est aveugle.
J'ai crevé la lumière de Thèbes.

Il est mort et moi,
J'ai tué l'honneur et la loi.
Je suis sec comme la transparence
De mon corps cette plaie.

Trouver Narcisse

Ce visage
M'est étranger.
Ce visage
N'est que le masque
Du mystère.

Je ne suis que mystère.
Leur désir
Est mon reflet.
Le reflet n'est qu'un masque
Qui cache les visages.

Je ne suis pas un masque.
Je suis autre chose.
Je le sais.

Qui es-tu ?

Tu es là, maman.

Oui. Qui es-tu ?

Je ne suis pas comme eux. C'est tout ce que je sais.
L'amour me harcèle.
Leur amour, cet amour qu'il ne faut pas décevoir.
Cet amour ne concerne que les fous.
Mais comment aimer une idée ? La question est aussi absurde que sa réponse.
Je ne suis pas une idée.
Je préfère être seul
Et sauvage.

Ce n'est pas ce que tu es.

Je ne suis pas quoi ?
Tu sais, toi, mieux que moi, qui je suis ?
Je suis insaisissable !

Oui. Tu es mon fils.

Narcisse.

Tu es insaisissable. Comme l'eau.

Regarde, touche et trouve - Mira, tòca e tròba - Theô, aisthánou, poíei.

*Sous les reflets,
N'aie pas peur de te trouver.
Ta mort annoncée n'est
Que la fin de tes tristes errances.
Tu ne mourras que pour les hommes et les femmes.
Tu ne mourras que pour ce que tu souffres.
Parce que tu souffres, Narcisse.
Tu n'es pas la fougue insouciant
De ton père.
Tu es l'essence de...*

Tais-toi.
Ne nomme pas ! Ne m'enferme pas !
Je vais trouver, seul, et comme j'aime apprécier le monde,
Dans ses rayons vibrants et ses parfums saisonniers.
C'est vrai que je souffre.
Parce que je ne peux nommer ce que je suis,
Je fuis tout ce qui me nomme.
Je fuis tout amour qui m'enferme.
Et ainsi je fuis sans cesse.
Je suis fatigué, maman.
Je pleure.

*Touche de tes larmes.
Tes larmes, regarde,
Elles ne sont qu'eau pure.
Derrière le reflet,
Il y a tes larmes,
Il y a la joie.
Tu es plus qu'une lumière.*

Je crois que je commence à comprendre.
Je suis l'eau. Je suis l'eau !
Je suis le mouvement même !
Je suis la transparente lumière du vivant,
Je suis...

*Tu es vivant, et vivant seulement.
Tu es le monde embrassé, le tissu insaisissable des drames,
Fils des eaux calmes et du fleuve qui emporte.
Fils de la douceur et du courant.
Tu es le socle des âmes.*

Regarde maman,
Je perds ma forme.

Je suis

La source des phantasias l'éther qui porte lo jòi je suis

Dans cet oiseau dans cet arbre dans chaque souvenir le liant de tous les mouvements les sabots
de pégase dans la pupille de Zeus en l'écureuil en

Le pic en la martre en chaque chien de chaque troupeau de chaque prairie des vers coulant dans
l'avenir promis des nappes souterraines.

J'accueille le monde et le soude sans effort, je l'électrise je suis

La matière des mouvements invisibles.

Je suis le temps dispersé dans chaque destin et l'amour quand il ne peut rien y être d'autre.

Je te laisse maman.

Une fleur poussera ici. Elle est ma tristesse que je laisse derrière moi.

Appelle-la Narcisse.

Je suis maintenant

Autre chose.

La sinusoïde de la pensée et de la musicalité

Je suis scindé.
Profondément scindé.

Il y a cette part intime et consciente, transparente,
Qui m'acte plus que j'acte moi-même.
Puis,
Cette part sociale et pensante, humaine,
Qui m'organise plus que je l'organise.

Il y a ma danse inconsciente,
Sur la scène mécanique de mon humanité.

L'acteur, pour jouir de son rôle,
Doit travailler dans le champ
Entre
La musicalité et la pensée.

Cette tension doit être l'origine de ma plus grande rigueur. Je dois travailler indéfiniment à chaque instant à évaluer ma musicalité et la mettre dans le référentiel qui convient.
Ce que je propose concerne-t-il l'acteur, le personnage, le contexte réel, le contexte fictif ?
Comment tout cela s'intrique et avec quelle justesse ? Ce que je pense, est-ce que je le pense par juste empathie avec mon rôle, ou via l'indépendance inappropriée d'une volonté à être l'image que j'idéalise ?
Je ne peux pas jouer d'autres questions que la mienne.

C'est ainsi que le comédien peut confier sa pensée à un auteur, pour le débarrasser du lourd poids des événements.
Sur un texte, l'acteur peut se concentrer à danser les musicalités dramatiques.

Et dans ce cas, chaque représentation peut devenir un objet aux variations répétées, où
Le vivant se met au service d'une idée, l'idée du dramaturge,
Hors du moment théâtral.
C'est la plus grande tentation, le plus grand risque.

L'acteur est pour être vivant.
L'acteur qui se met au service d'une idée ne représente plus le vivant.
Pour trouver le mouvement du vivant au théâtre, il ne doit pas être singé,

L'acteur doit libérer son jeu dans l'absurde, l'absurde qui lui est dicté par ses intuitions, et pour n'en révéler que le mouvement.

Il est un endroit où tout prend du sens malgré moi.

Cet endroit c'est le regard des autres.

Je suis le mouvement de leur théâtre.

Mon cor est mon théâtre.

Deux theatrons.

La seule mécanique,

C'est l'essence qui est attribuée à l'amour

Dans le pouvoir du jòi.

Pour l'acteur pensif, mécanique, les règles sont la résolution de problème, les enchaînements causalistes, l'humour par le commentaire, et une sorte de théâtre de marionnettes où le corps pilote le corps plutôt que l'inverse. Il construit avec des espaces et des objets transitionnels, qui lui permettent de ne pas mettre en jeu ses affects aux réactions justes.

Dans le travail, il faut repérer ces travers et revenir aux mouvements invisibles, aux interactions des subjectivités, aux explosions mouvantes des états investis comme des identités.

Aussi,

Mon humanité me ramènera toujours à mon humanité. Mon esprit me raccordera toujours à ma pensée, ma conscience me plongera toujours dans des inspirations mystérieuses.

Nulle part je ne dois me complaire.

Je cherche la sinusoïde dramatique

De mon essence tragique

Entre

Les dimensions en conflit.

C'est là le champ

Des trouvailles poétiques et

Des révélations mystiques.

C'est là l'endroit

Du jeu et du monde mouvant,

De l'expression du vivant.

Métaphysique du masque

En soi, tout est intériorité.

Nature du masque

Dans le poème cosmogonique du vivant, j'ai mis en mouvement des dimensions reliées entre elles par des champs mis en tenseur. C'est alors que toute interaction vient trouver, par la force d'un champ, d'un mouvement, une expression dans une dimension nouvellement créée. Chaque présence vit donc des transformations synchrones vers une dimension commune.

Ceci au point que je ne peux considérer une présence que lorsqu'elle me révèle à une nouvelle réalité.

Lorsque cette présence m'est révélée, je lui attribue une idée, une image

Pour connecter ma réalité au réel qui la nourrit.

C'est aussi ainsi que l'humanité a créé son caractère dramatique et spécialisé dans la tragédie : Son masque.

Le masque est l'objet qui concrétise l'image comme extériorité à l'être, et qui crée son pouvoir dramatique.

Avant le masque, l'être humain était parmi les animaux, les plantes, les invisibles, confondu dans le tissu originel du vivant. Avant le masque, l'être humain ne connaissait comme théâtre que les scénarios purs et absurdes que lui offrait son environnement sauvage.

Naturellement, l'être humain, comme tout être vivant, qu'il le désire ou non, est confondu, intriqué en son environnement.

L'environnement est sauvage, d'une essence qui soigne les renouveaux par les morts et les naissances, par les saisons et autres musicalités.

L'humanité, dans son interaction avec cet environnement auquel il appartenait, souffrait parfois cette autorité.

Il fallait s'en extraire. Il fallait créer une autre dimension ontologique, où il en serait le maître. Il fallait donc interagir avec autre chose que cette nature et ses esprits.

Dans l'image il a trouvé une création dans laquelle il pouvait échapper au théâtre réel. Puis il s'est engouffré dans sa propre fiction.

L'être humain s'est avorté de sa nature. Il s'est trouvé une dimension abstraite qui consolidait son humanité tout en s'affranchissant des logiques absurdes de la Terre et des étoiles.

L'image, la représentation,

C'est ce qui lui a permis de transformer sa condition, sa réalité.

Il est devenu l'image.

L'image, en latin "imago", est un masque mortuaire.

C'est un objet qui n'est pas un mouvement, et qui représente depuis l'abstrait, quelque chose de concret.

Ce monde de représentation est une dimension humaine avec laquelle interagit l'humanité.

Ainsi naît l'anthropocentrisme, d'un affect dont il est le sujet et le perçu, le cor et l'esmai.

Dans ce monde où les représentations remplacent le soleil, nous nous attribuons des images pour exister pleinement dans cette nouvelle dimension. Ainsi nous nous reconnaissons plus par notre représentation de nous-mêmes que par les variations qui caractérisent notre espèce. Ces images Œdipiennes, elles sont les égos, sculptés dans la forge culturelle des langues et de leurs mondifications.

Là où le cheval identifie par l'odeur, c'est à dire par une singularité physiologique qui dévoile aussi l'état paisible ou agité de son cor,

J'identifie les être par leurs images, un paon est un paon plus que ce paon, et lui est un paysan et c'est ce qui le caractérise.

Le cheval identifie par l'intériorité,

L'être humain identifie culturellement par une représentation de son sujet. Et c'est aussi cela qui, à force, le déresponsabilise du concret.

Ce qui est concret pour l'esprit humain est abstrait pour le cheval.

Le cheval vit dans un monde concret, aux abstractions concrètes.

Mon humanité vit dans un monde abstrait, aux abstractions concrètes.

Le théoricien vit dans un monde abstrait, aux abstractions abstraites.

L'humanité est une mascarade.

L'humanité est une mascarade que le théâtre doit résoudre.

Il la résoudra par la pratique, la praxis, plus que par le spectacle.

La mascarade, c'est l'autre nom de la société de mon humanité.

Le masque, c'est l'image concise d'une identité abstraite avec laquelle l'être interagit pour exister dans un monde anthropocentré.

Le masque est la question que le théâtre cherche à résoudre.

Il ne la résoudra pas par l'idée, mais par un mouvement affecté de lucidité mouvante.

Le masque est sans cesse déstructuré par les mouvements des cors qui subissent son emprise.

Le théâtre suspend les mascarades en défrichant les masques dans la lumière del jòi,

Comme la boule traverse les quilles et les fait voler.

Le théâtre est une discipline qui relève souvent de l'hygiène sociale.

Les masques sont une machine dont nous sommes les rouages.

Mon masque doit être une question, une expérience, il doit finir en accessoire.

Mon masque est un objet qui m'est extérieur. C'est une image qui m'est entièrement. Je ne maîtrise en rien sa forme, ni sa substance. Le masque appartient à la dimension du langage et de la pensée qui s'appuie sur les masques pour pouvoir penser sa société. Il est l'objet qui permet

d'agencer les individus dans une pensée. Le masque porte un nom et un prénom que la société nous donne et qu'elle garde avec ténacité. Je ne suis ce masque que parce que les gens qui m'entourent l'ont sculpté.

Ici, la confiance en moi n'est nulle part ailleurs que dans la confiance en l'autre.
Je ne peux améliorer ma confiance en moi qu'en travaillant la confiance que je donne aux autres.
Espérer que je peux articuler mon image est une erreur métaphysique impossible à résoudre.
Si j'essaie de maîtriser mon masque,
Si j'essaie de maîtriser mon masque,
Je plonge mon identification dans la dimension abstraite des images.
Mon masque est un outil social.

Seul, face à moi-même, perdu dans un bois, avoir un nom ne sert à rien. Il ne définit pas mon état ni mon mouvement.
Le masque est la propriété de ma société. M'en faire l'esclave me propulse dans la logique des monstres et des désincarnations.

Avant le masque, il y a le visage

Le masque est l'objet transitionnel de mon identité dans la dimension des représentations.
Mon masque est un objet, il est figé.
Contrairement à mon odeur, il appartient à l'idée plus qu'à un présent mouvant.

L'expression de mon visage, c'est le langage avant la parole, avant la représentation.
L'expression de mon visage est une identité mouvante, changeante, vivante, qui trahit mon intériorité.

Mon visage c'est mon intériorité dans son mouvement. C'est dans son mouvement que mes enfants reconnaissent tel père plutôt qu'un autre. C'est en apprivoisant mon visage que mes enfants et moi nous nous lions d'empathie. C'est par les visages que la communauté solidaire se lie.

Être dans l'interface

Il faut un visage pour poser un masque.
Je peux être visage seul, quand je suis acteur.
Lorsque je porte un masque sur mon visage, je suis comédien.
Si je ne suis qu'un masque, je perds le mouvement qui me fait vivant, je deviens mécanique et régie dans les lois Œdipiennes de l'égo,
Condamné à être sans incarnation, promis au surjeu et représentant du mensonge et de l'usurpation. Le masque n'a aucun regard.
Le masque est le regard abstrait que seul un visage peut combler.

Porter un masque c'est donc, non tant devenir ce masque, mais être dans l'épaisseur,
Entre ce masque et mon visage.

C'est être dans le champ de mon intériorité et de mon extériorité, de mon intimité et de ma
représentation.

Porter un masque c'est ne pas oublier mon visage, pour qu'avec le masque ils créent le champ
Nécessaire à mon humanité, au théâtre,

Qui sans cesse

Doit être rappelé à l'ordre

Qu'un masque est un masque et que dessous

Il y a toujours

Un cor à trouver.

- Regarde, touche et trouve -

Alchimie des regards

Regarder.

L'art, c'est une manière de regarder.

Regarder depuis le mouvant, puis trouver la mezura de son image.

C'est un mouvement de champs entre un sujet vivant et une image qui cherche l'incarnation.

Ainsi bouge le théâtre entre un public vivant et un acteur à qui il aurait été confié un masque.

Si l'acteur a pour mission de rendre un visage à son masque, de lui prêter sa vitalité, de lui donner vie,

C'est pour donner une autre dimension à l'image qu'il crée.

La scène est une image vivante, elle n'en est pas moins une représentation.

Le public vit son rapport à la scène comme à une image.

Il ne voit que le masque et lui prête son empathie.

Cette générosité des cors est touchée par le cor de l'acteur qui vient danser dans l'intimité de son public.

L'acteur n'a pour seule préoccupation que d'être vivant. C'est son rouage, sa mission. Il est une source d'empathie. Il doit générer l'empathie, pas la montrer.

Le théâtre est dans l'œil du public,

Il est dans le champ vertical créé dans la sinusoïde de l'acteur,

Son cor et son jòi dansent avec le masque et son public.

Le théâtre est un jeu d'affect dans les mouvements implicites des empathies.

L'image se lit, le mouvement se vit.

Et dans un théâtre organisé par des intériorités et des extériorités, on peut isoler quatre mouvements d'affect, comme quatre manières de regarder.

	vers l'extérieur	vers l'intérieur
depuis l'extérieur	voir	regarder
depuis l'intérieur	mirare	theaomai

Voir, du latin videre, est poser un œil, dans un détachement affectif assumé.

Regarder, inspiré du francique germanique wardōn, est surveiller, garder.

Mirare, en latin, s'étonner, s'émerveiller, ce regard qui suscite notre propre part de mystère.

Et theaomai, en grec ancien, se laisser activement affecter, et qui a donné le mot théâtre pour nommer la discipline qui en découle.

Voici les mouvements d'affects qui concernent les regards. Et je dois prendre ces mouvements en compte, dans leur sinusoïde et par l'empathie naturelle qui caractérise ma relation au public. Au delà des images et des idées, c'est dans le mouvant que la beauté opère.

Pour l'acteur, ces mêmes mouvements existent dans sa relation au masque, qui est l'extériorité qui l'affecte.

	vers l'imaginaire	vers le cor
depuis le masque	voir	regarder
depuis le visage	mirare	theaomai

C'est cette alchimie des regards qui m'amène à comprendre que, pour que le public traverse un théâtre vivant et habité par tout l'invisible qu'il désire, il doit être amené à transformer son regard depuis le "voir" vers le "theaomai".

Cette justesse se trouve dans la proposition de l'acteur qui doit porter son public dans le mouvement de l'extériorité vers l'intériorité, en passant par l'émerveillement ou l'intérêt trouvé dans le "re-wardōn".

La meilleure façon de procéder, pour l'acteur, est probablement encore d'échapper à sa propre volonté, et suivre ses sentiments apportés par son talan et dans la mezura du temps, par la naïveté et l'insouciance. Il est ainsi plus à même d'innover poétiquement dans les trouvailles qui l'excitent, qui l'amuse, sans en chercher une raison.

Mais je comprends que si je suis porté par une idée nue qui m'anime, et que je ne sais mettre en mouvement, je peux dans ces mouvements de regard trouver des techniques pour porter le regard de mon public vers notre theaomai, nos empathies.

Je dois chercher, en tant qu'image, non mon propre theaomai, mais bien mon propre émerveillement,
Je dois ma part de mystère et l'habiter,
Sans lui chercher du sens puisque cela est l'affaire du public.

Ce n'est que dans cette dynamique que l'émancipation du théâtre s'opère, et que les justes utopies sont créées,
Dans ce champ
Entre mon cor émerveillé et un public profondément affecté, touché.

La parole

Extérioriser l'invisible,
C'est l'ambition du cri.

La voix est l'indicateur de mon intériorité.
Je râle, j'exulte, j'esclaffe et je crie.

Dans un contexte théâtral où tout est mis en place pour produire et accueillir des empathies,
Ma voix s'impose et sur scène
Elle ne demande qu'à exister, à envahir.
Ma voix est le support de mon cor dans sa manifestation physique.

Elle est un indicateur essentiel pour que le public puisse se situer dans le personnage et
Elle est un indicateur essentiel pour que l'acteur puisse se situer dans son personnage.

La voix trahit avec précision
Mes états d'intériorité.
Au point qu'elle en devient au théâtre
Aussi importante que le jour.

Ma voix est habitée.
Elle est mon corps transparent mais
Elle est aussi habitée
Par ma nature humaine, sa langue.
C'est là que tout devient
Tordu à entendre.

L'esprit attend l'image. Il cherche l'image partout et
Il fait de l'image l'origine du monde.
Comme si ma voix ne pouvait être que l'origine d'une image, l'image de mes dires.
C'est l'erreur.

Ma voix est la trace de mon intériorité et mes dires sont l'image de ma voix. Cela est juste.
Quand ma voix est l'image de mes dires tout est alors inversé et ma voix se libère vers la
littérature.
La littérature devient la matrice de mon humanité et ma terre n'est plus que l'histoire immuable au
destin écrit.

Le comédien ne doit pas trouver l'état qui correspond au texte
Mais l'état qui a fait du texte une trace imparfaite.

Si dans la parole l'état et l'idée fusionnent, c'est parce qu'il y en a un qui a créé l'autre,
Et c'est parce que les deux se retrouvent dans la matière acoustique et qu'ils s'y confondent
Qu'ils sont amalgamés dans les projets littéraires.

Il y a deux spectres dans la parole.

La voix soufflée à travers les cordes vocales, dans l'intervalle des voyelles et des onomatopées,
occupe les sons les plus graves. Elle porte les états invisibles.

Les percussions tapées sur les lèvres, le palais, les dents, les joues, portent l'articulation dans le
rythme des consonnes. Elles structurent l'architecture du mot.

C'est leur contraste qui rend la parole intelligible.

Ma voix parfois s'essouffle et s'éteint, reste ancrée dans la peur d'être montrée,

Alors je dois libérer mon diaphragme et laisser jaillir un chant comme un organe, comme mon cor
explosé dans le monde.

Le son aigu porte moins loin. L'acteur doit muscler ses consonnes dans une bouche sculptée.

Que la parole soit ainsi scindée n'est pas un hasard. C'est que la parole est la rencontre d'un état
avec une pensée et au nom d'une subjectivité. C'est ce qu'elle est structurellement, l'image de ma
condition conflictuelle d'être pensant.

La parole est une tension, un champ, une dimension nouvelle, non parce qu'elle est littérature,
mais parce qu'elle fusionne l'organe et la pensée vers mon humanité,

C'est ma parole, ses formes et ses mouvements, qui rend les idées au monde, et qui fédère les
cors dans la précision de leur talans.

Le mot est le fruit,

D'un organe qui est le drame.

Lo jòi est la racine

D'un drame qui est lo cor.

Sur scène, chaque mot devrait être précédé d'un cri.

Le contexte

Mon corps vivant s'affecte et entre dans son environnement.
L'environnement s'affecte et entre dans mes perceptions.
Je suis mouvant dans un espace qui me trouve sans cesse.
Je trouve la danse éveillée qui me fait habiter l'espace mouvant du présent
Où je peux danser et jouer.

Je joue ma présence et ma présence est confondue aux autres présences.
Dans ce monde d'intrications tout est perçu et joue en moi.

Mes sens sont sollicités jusqu'à la danse interminable des incommencés,
Des cors en réseau qui jouent l'harmonie des transformations.
Si je veux représenter un sujet, un thème, une idée, une rencontre,
Je dois naturellement maîtriser ce qui m'affecte quand
Tout m'affecte.

Je vide jusqu'à la scène et
Je sais que rien ne sera jamais vide.
Il y a les traces de mon intériorité, il y a
Les traces mémorielles de mes extériorités.

Les histoires débutent toujours avant leurs apparitions.

Comprendre que ma propre musicalité découle toujours
De la disposition de mon corps,
C'est ce qui me rappelle que lo jòi
Est le seul accessoire indispensable à l'acteur.

Lorsque les évènements captés enfin s'enchaînent
Il me suffit de lâcher toute idée, tout objectif et toute volonté
Et confronter mon geste et ma parole jusqu'à la trace puis
Recommencer pour
Laisser le théâtre devenir,
Dans l'histoire sans cesse renouvelée
Par nos traces et nos cors affectés.

Être l'universel

Dans l'œil du public, le personnage est un masque, une image qui porte en lui les références qui le situent dans la part historique de la narration,

Dans le cor du public, le personnage est un cor intriqué.

L'acteur doit trouver en lui le cor de son personnage en destination des cors de son public.

Ce qui est commun avec mon personnage, c'est ce que moi-même, mon personnage, tous les autres personnages et toutes les personnes du public ont en commun : Nos cors en un seul. Ce corps que j'ai donné à mon personnage et que mon public a pris, ce cor nous réunit.

L'acteur est l'organe qui apporte son cor au personnage.

Le comédien enrichit son cor immaculé vers le cor coloré de son personnage.

L'acteur doit chercher en premier lieu

La part universelle de tout ce qui est vivant.

En sa qualité d'être vivant, l'acteur est d'abord un cor universel.

L'acteur est un passeur humble.

Cette part universelle du cor est mise au service du théâtre, c'est à dire une discipline qui concerne l'humanité.

L'être universel qu'est l'acteur doit maintenant chercher l'universalité dans sa qualité d'être humain.

L'être humain universel est un être humain, qui ne peut se défaire de sa nature sociale et des outils qu'il a élaborés pour tenir son humanité.

L'être humain universel parle et existe dans les fictions qu'il crée.

L'acteur joue dans les fictions qui amène son humanité dans ses transformations.

L'acteur ne joue pas la fiction.

L'acteur joue dans la fiction.

L'acteur ne joue pas son personnage,

L'acteur joue dans son personnage.

L'acteur n'est plus qu'un cor battant de sabots. Au-dessus des sabots, il y a le masque du cheval, de l'âne, du zèbre, du yack, de l'élan, du chevreuil, de la vache, de la gazelle, du sanglier, du chameau, du rhinocéros de la girafe du tapir de l'hippopotame de l'okapi du lama du daim du buffle de la mule du poney du mouflon de la chèvre

Ou encore autre chose que le public voudra bien y voir.

L'acteur ne doit pas chercher le jeu "neutre",

Il doit toucher la part universelle de son être, cette lumière blanche qui contient tout le spectre des couleurs disponibles.

Cet être universel

Est vivant seulement.

Être singulier, outils de construction d'un personnage

Être universel ne suffit pas à la dramaturgie. Être une lumière blanche n'a pour intérêt que de pouvoir être dans la colorimétrie de ma transformation.

L'interaction entre deux personnes universelles n'apporte pas le contraste nécessaire à l'apparition d'un champ dramatique.

La rencontre entre deux êtres universels est une image saturée et sidérée, une photographie à l'image brûlée, une verticalité arrêtée.

Être singulier par la musicalité

L'acteur doit développer son personnage pour en faire une singularité, un référentiel disponible à la rencontre, et à la transformation.

La transformation n'est possible que s'il existe un état initial.

Cette pureté n'est pas la singularité. Cet état initial est un mouvement initié, non une caractéristique.

Il est cependant tout à fait possible d'en faire une caractéristique. C'est à dire un état qui devienne une manière jusqu'à l'identification. Ce personnage est l'image d'un esmai traversant.

Cette identité en mouvement est la matière première de tous mes personnages.

Quand je l'habille d'une musicalité, celle-ci portera les propos de mon personnage, qui influencera ses réactions et qui déterminera son comportement, la nature et la finalité de ses interactions.

Ces caractéristiques peuvent se trouver dans tout ce qui peut être un rythme, poussé jusqu'au talan.

Mon personnage sera alors habité par un tempérament, une température émotionnelle.

Le tempérament est une disponibilité plus forte à une émotion particulière qui influence toutes les interactions du personnage.

L'acteur burlesque, en s'enivrant d'une gestuelle, enferme le personnage dans une structure névrotique. Cette musicalité physique laisse apparaître un imaginaire spécialisé et l'acteur, s'il est porté par lo pantaïs de cet enfermement, trouvera en lui l'imaginaire concerné, tout naturellement,

et sans avoir besoin de le penser.

Aussi la langue du personnage s'adaptera tout naturellement à son rythme, dans une magie toute spectaculaire qui fera également son succès.

La forme idéale est dans l'imprévu. Et l'imprévu est ce qui révèle le personnage burlesque par la mise en évidence de son enfermement, de sa musicalité comme identité.

Si le masque est un objet, c'est justement parce qu'il enferme l'acteur dans une structure limitante, dans un processus à la mezura singulière et trouvée dans les mémoires musicales de l'acteur.

En figeant le visage, le masque définit le personnage burlesque dans sa structure névrotique.

Le personnage burlesque est pris au piège dans sa musicalité.

Dans un théâtre plus dramatique que burlesque, c'est le même schéma qui s'impose. Mais le personnage est alors enfermé non plus dans une attitude ou une démarche, mais aussi dans une pensée. Le masque n'est plus un visage objet, mais un statut qui détermine ses impensables.

L'impensable est alors la nature de la limite qui crée le personnage dramatique. Celui-ci doit alors résoudre sa présence en fonction d'une pensée, en fonction d'une morale, d'une matrice plus sociale qu'intime,

Et par le biais de son intimité.

Le corps et la pensée existent dans deux dimensions distinctes, indépendantes et qui se synchronisent en se touchant. Ainsi elles font cohabiter le concret avec le fictif dans leur unisson.

Le visage et le masque respectent une même logique. Ils sont deux entités que tout oppose mais qui restent synchronisés. La mezura est trouvée pour l'illusion et la puissance de la fiction, et de son utopie.

Ainsi le personnage dramatique est d'abord un visage qui devient un masque. L'intimité des personnages dramatiques s'exprime donc par les lois invisibles du vivant qui viennent définir le masque dramatique, dans l'univers naturaliste des images.

À l'inverse, le personnage burlesque est d'abord un masque qui cherche un mouvement invisible. L'intimité des personnages burlesques s'exprime donc par la loi mécanique des images et des statuts, chacun attendant avec la fatalité de l'échec l'étincelle de vie qui viendra nouer la machine infernale. Cette étincelle de vie apparaît dans les rires qui s'en échappent, par soulagement, dans l'univers symbolique des représentations.

Être singulier par son extériorité

L'être se singularise également par l'environnement qui lui a transmis une musicalité.

C'est la singularité culturelle. Si je grandis dans les champs, je serai animé de cor par leurs influences. Si j'arrive d'une fête, celle-ci m'anime encore à court terme par les musicalités que j'y ai trouvées.

Pour la création de personnage

Pour la création d'un personnage il y a naturellement deux points d'attentions fondamentaux : son visage et son masque.

Le visage est la trace du mouvement du cor, de sa musicalité, en qualité d'être vivant.

C'est une transe, une danse qui m'immerge dans un imaginaire et qui sollicite tous mes sens. La musicalité m'immerge dans la juste musicalité d'un contexte. Lo pantais del cor, c'est la matière première de mon personnage, c'est elle qui animera mon visage dans la justesse impensable. Je dois trouver les rythmes, les attitudes, les démarches, tous les mouvements qui font agir mon personnage de l'intérieur.

Approcher la nature du regard de mon personnage par une étude psychologique succincte donne également une justesse au mouvement. Trouver les limites de sa pensée, ses idées limitantes, ses principes, ses blessures, c'est trouver les conflits qui l'habitent.

Trouver le mouvement juste de mon personnage, ce n'est rien d'autre que rendre fluide lo jòi qui me traverse, c'est aussi me libérer des contraintes mentales.

Telle une somme de vecteur qui donnent un nouveau vecteur, le mouvement du personnage peut être réduit à une intention dans le cor, une musicalité simple et suffisante qui ne saturera pas la liberté de l'acteur.

La recherche par le corps, par le mouvement en répétition, est la seule qui me permet une immersion efficace dans la musicalité de mon personnage, pour y adopter sa justesse, affiner sa mezuza et préciser ses pantais et son talan.

Travailler son personnage depuis son cor, c'est répéter, accumuler mes expériences dans l'esmai de mon personnage, pour être en mesure de découvrir les mouvements qui en découlent.

Insuffler lo jòi dans les singularités de mon personnage, c'est lui donner un visage.

Noyer mon personnage de singularités construite, c'est le rendre illisible

Et c'est pour l'acteur une chorégraphie insoutenable.

Le masque est une affaire d'extériorités :

Si je comprends la physique du masque et des regards, je suis en mesure de comprendre qu'une immense partie du masque est donnée par les autres personnages, malgré moi.

Ce n'est pas au héros de jouer le héros, c'est les regards qui l'entourent qui lui attribuent son statut.

Si je mets en scène un juge au discours absurde, la seule chose qui le rendra autoritaire et admirable seront la somme des regards qui soutiendront son statut, l'autorité et la respectabilité du juge sera portée par les états vécus par les personnages qui l'entourent plus que par les idées qu'il portera lui-même. Ainsi, si la victime, les avocats, les greffiers et même le coupable

s'esclaffent de joie après l'énoncé d'une recette de cuisine comme délibéré avant l'annonce d'une condamnation démesurée, l'histoire ne retiendra que l'ambiance collégiale et l'approbation générale qui aura, par l'absurde, créé un masque suffisant pour la dramaturgie. L'acteur portant le masque du juge n'aura aucune nécessité à jouer l'autorité puisque c'est là l'affaire des personnages qui l'entourent. De ce fait ce personnage pourra adopter la couleur d'un doute puissant sans que l'histoire n'en soit changée. C'est là le fondement des arts burlesques et de la mascarade.

Cette partie non-négligeable de la construction d'un personnage suggère
Au dramaturge de soigner chaque interaction qui participera au masque de son personnage,
Et à l'improvisateur de ne jamais négocier le regard des autres, sans quoi la physique du masque, non respectée, amènera le personnage à dénaturer chacune de ses relations.

Recouvrer le réel pour acter les réalités

Mon humanité est une machine.

J'en suis un rouage mécanique. L'acteur que je suis est fait de cette matière qui m'a été léguée. Je porte en moi aujourd'hui une culture à qui le vivant échappe, pour qui le vivant est une question En suspens.

Et c'est souvent ce que je cherche à réparer de façon mécanique mais je sais Que toutes les résolutions se trouvent par lo jòi.

Je suis imbibé d'une culture anthropocentrée, qui s'est détachée du vivant et de ses liens. L'acteur est vivant. Je suis vivant. C'est ma mission quand je prête à un masque mes qualités d'acteur. Je distingue en moi ce qui est vivant, et ce à quoi je dois échapper, pour rendre le juste mouvement à mon masque sans l'interférence d'une personnalité qui m'appartiendrait plus qu'à mon personnage.

J'investis mon corps et mon esprit comme le musicien manipule son instrument. Je ris, je joue, je m'émeus entièrement dans la surprise, la peur, la colère et je vis la joie comme une source qui m'indique la nature del jòi.

Je travaille à être vivant et vivant seulement. Et c'est ainsi que je repère et isole en moi ce qui empêche toute fluidité du jeu. Je trouve en moi toutes les sources de déresponsabilisation et je me responsabilise dans la découverte passionnante de ma subjectivité contagieuse. J'apprends à déconstruire mes mécanismes involontaires qui m'empêchent d'acter ma présence vive.

J'apprends à me mouvoir en-deçà des images, pour que
L'image qui apparaît malgré moi soit l'image d'un mouvement débarrassé, d'un mouvement enthousiaste, désireux et désirable,
L'image d'une joie matricielle qui pourra appartenir au monde dans la justesse du vivant.
L'imatge del jòi sui.

Avec cette image je créerai le désir des pensées libérées, du cor émancipé, une utopie concrète dans les cors de mon humanité.

Parce que l'art de l'acteur
C'est de mettre le vivant
Au centre de toutes les tragédies
Pour que son humanité tienne
Son lien avec la joie et la beauté.

Le statut et l'image sociale

La première image indésirable à l'acteur est sa propre image. Celle qui constitue l'individu qu'il est en société. C'est celle qui sera le fondement de son ego.

Le statut est l'image qui me définit dans la machine sociale. Elle correspond à une idée de moi qui suggérerait une sensibilité, une prédestination. C'est ce qui rend mes rencontres moins fastidieuses et les invite parfois à l'arrangement, à l'utilité. Mon statut est mon masque utile pour l'organisation à grande échelle de mon humanité. Elle comporte des codes fictifs qui sont visibles au premier regard et qui définissent les règles de bonne entente, la justesse sociale. Ces codes se trouvent exactement dans tous mes accessoires du quotidien, tous les espaces conceptuels et physiques qui participent à mon rôle social, ils se trouvent exactement, par exemple, dans ma garde-robe.

Les classes sont un sous-genre du statut.

C'est une image à laquelle je m'identifie dans une familiarité telle, qu'elle devient un rythme, puis un sentiment. Et c'est parce que mon masque, que j'entretiens et qui m'est attribué, trouve un endroit dans le sentiment, parce qu'il trouve une place dans l'invisible, qu'il est difficile à corriger. Et c'est quand mon masque est un sentiment, qu'il influence mes gestes et mes pensées, et qu'il finit par acter à ma place,

Dans le mouvement originel

D'un processus vivant

Maintenant perversi.

Ce qui me rend singulier, c'est ce qui me sort d'une musicalité sociale ambiante. C'est ce qui, au bout de mon talan, a changé la musicalité du monde. Cette part de moi transposée au monde est ce qui m'est singulier. Ce qui m'est singulier est toujours ce qui m'a été apporté par mon expérience absurde d'être vivant et qui est en mesure d'être manifesté. Ces singularités trouvées sont de nature mouvante, elles ne sont pas définies, elles n'ont pas de forme intelligible.

Une identité réelle est une utopie, quelque chose qui tend à être sans jamais y trouver une forme. C'est une manière de canaliser lo jòi.

Comme pour l'ensemble de ma société, je ne sais pas penser le mouvant. Je ne sais que le vivre, parfois le ressentir. C'est parce que je ressens l'impensable et l'ineffable que je l'affirme.

Être une entité mouvante n'est pas pratique pour l'organisation mécanique de ma société, ce n'est pas immédiatement utile comme peut l'être une aiguille ou un marteau.

Pour être pensé, je dois être intelligible, je dois être une idée, une image immobile, un rôle. Alors je change mes invisibles mouvants en image-objet, je m'aide d'une psychologie pour nommer ce que je suis. Ceci me fige utilement dans ma société. J'étais un mouvement et je suis maintenant un objet disponible à la machine sociale. Je suis l'idée qui est faite de moi. C'est cette image qui me sert à me situer dans la société, elle est ce qui définit le désir que je représente pour les autres.

Je ne suis plus acteur, je suis un rouage.

Je sers

Un scénario.

La norme, l'idée de l'universel

Notre société s'organise. À cette fin elle crée des références qui deviennent des repères pour articuler ses membres. Ces repères sont rarement des mouvements, mais des normes. Une norme c'est une idée constituée de code et qui donne une moyenne à mon humanité.

La norme, c'est l'intervalle de ma mezura changée en moyenne. C'est une forme qui représente une mezura.

La société se sert de normes comme références communes pour entretenir une pérennité, une stabilité, un décor de nature immuable où je ne crains pas l'imprévu.

Une fois la société mise à proximité de la dimension de l'idée, elle peut être pensée et cela est rassurant. La norme entretient tout le système de pensée,

Elle peut ainsi perdurer pour ceux qui ont intérêt à l'entretenir.

La norme, en plus d'être une moyenne, est une fatalité.

La norme, c'est la pensée qui a trouvé une autorité dans l'anthropocentrisme.

Dans une société où la pensée trouve l'autorité sur le corps,

Cette stabilité se manifeste par une obsession de l'objectification même qui l'a rendue intelligible.

Ainsi les individus s'identifient à des images, des statuts,

La nature, hors de nous, est déniée.

Au théâtre de cette société, l'acteur n'est plus un mouvement animiste précieux mais une vedette aux pouvoirs fongibles.

L'acteur est cette image utile qui représente plus une marque de sensibilité que la sensibilité même. L'acteur devient le comédien du vivant que la société aura promu au statut de

commerciale, il sera le promoteur d'une classe et il en définira les normes. Ainsi les théâtres ont leurs publics, qui cherchent à définir les normes de leurs classes.

Dans un tel contexte, le vivant n'est utile en rien, sinon au vivant, et sauf quand il meurt.

C'est dans cette logique qu'un cor identifié, habité par le vivant et ses caractéristiques absurdes, est apprécié comme une perturbation inintelligible.

Parce qu'il est inintelligible il est incompris et parce qu'il est incompris il ne peut être pensé et puisqu'il ne peut être pensé il n'est pas utile et parce qu'il n'est pas utile il est parasite et comme il est parasite il est dangereux.

Si ce sauvage touche une vérité au-delà, au-deçà de la norme, et qu'il la transforme en beauté ou en joie,

Il met en péril la machine entière.

Pour approcher le personnage

La norme, parce qu'elle définit les regards qui se posent sur les masques,

Est le point de départ de l'acteur, de l'artiste et du poète qui nourriront les subversions les plus percutantes,

Parce qu'ils auront créé le mouvement

Qui transforme la réalité, pour la rendre au réel.