

# Présentation du processus du vivant

"L'état" est un concept théâtral essentiel. C'est lui qui donne la nature du mouvement, qui engage la vie émotionnelle, qui permet l'identification inconsciente d'un personnage à son tempérament, c'est également lui qui, en interagissant avec d'autres états, définit la relation même et qui est donc à la racine des dramaturgies. Cet état, pour être théâtral, doit répondre à une caractéristique essentielle : Il doit être lié à une intériorité.

Cette intériorité doit être rendue intelligible à l'acteur, c'est l'ambition ici de décrire un processus qui caractérise l'être par son mouvement intérieur, en qualité d'être vivant, Pour en investir sa représentation.

- [Les états d'intériorité, matière de la théâtralité](#)
- [Le processus du vivant comme lecture du mouvement](#)
- [Aperçu du processus du vivant](#)
- [Au fond du processus du vivant, lo cor comme référentiel "narcissique"](#)
- [L'affect, un concept moteur d'intrication pour le référentiel narcissique](#)
- [L'affect pour la disponibilité de l'acteur, une source incontournable du jeu](#)
- [Au bout de l'intériorité](#)
- [Par l'affect, l'interaction est le socle des résolutions](#)

# Les états d'intériorité, matière de la théâtralité

Le Théâtre est une discipline faite de mouvements. Ces mouvements sont destinés à l'interaction. L'inertie est une présence remarquable mais, à défaut d'interactivité, elle ne crée que des particularités contextuelles, et non des interactions dynamiques. Les interactions dynamiques sont à la source de toutes les dramaturgies.

Un corps humain théâtral, dramatique, ne peut être inerte s'il veut être plus qu'une singularité contextuelle. Il doit être mis en mouvement.

## Plusieurs types de mouvements disponibles à l'acteur.

Il y a d'abord le mouvement pratique, causaliste, qui participe au scénario, à l'histoire. Tel ou tel personnage fait, ce qui change la situation. Ce fait peut être l'issue d'une action volontaire consciente, ou d'une réaction inconsciente.

La volonté consciente ne produit que des événements dans un système causaliste. Elle ne génère aucune empathie mais participe activement à dévoiler les volontés d'un protagoniste au spectateur. Elle participe à générer de l'intelligible, une structure rendue logique pour son histoire. Fruit d'un agencement d'idées adapté à un désir, son caractère statique rend cet acte volontaire distant du vivant et de son monde mouvant. En ce sens, la volonté appelle un déracinement du cor, qui entraîne des actions inappropriées au contexte, et rendant ainsi tout un système chaotique, parce qu'il n'est plus absurde. Sa dimension pensive lui fait échapper à la théâtralité du corps et de l'acteur, et au lyrisme. Cette volonté est constructiviste, mécaniste, arrangeante par agencement utile, elle tend à éviter le jeu imprévisible et ne s'inspire plus à la dynamique du corps, son état.

L'état d'un corps est son mouvement d'intériorité. S'il ne la génère pas, ce mouvement influence la pensée. Dans mon ambition à représenter le vivant, cet état doit générer la pensée.

Il me faut alors me focaliser sur cet état et ici encore nous découvrons deux mouvements d'état, deux sens à l'affect.

Les mouvements d'intériorité qui touchent l'affect de l'intérieur : le sentiment, l'émotion, l'intuition... ,

Et les mouvements d'états qui touchent l'affect depuis une extériorité : avoir froid, être saoul, être souffrant... .

Ce deuxième point déresponsabilise l'être de son état, c'est à dire qu'ici l'acteur représente dans son frisson, quelque chose d'extérieur à lui, quelque chose qui ne s'adressait pas directement à sa subjectivité. Il traite alors plus de l'environnement que de l'être. Il ne peut donc pas être le centre d'attention de ma recherche.

Il est donc un mouvement d'intériorité, bien précis, qui crée des empathies, qui permet des mouvements d'interactions nourris de subjectivités, qui est source de lyrisme et qui est probablement seule nécessité à la dramaturgie.

Dans la nature solénoïdale du cosmos, si ce mouvement est un axe, il correspond à une sinusoïde dont les pôles sont l'intériorité et l'extériorité, comme les deux sens d'un affect. Ce que je cherche est un processus qui perçoit, intègre et rend, pour percevoir encore, intégrer le nouveau et rendre toujours.

C'est ce que propose de décrire le "processus du vivant".

# Le processus du vivant comme lecture du mouvement

Être vivant n'est pas qu'une attribution fataliste, d'une caractéristique qui permet d'aborder les questions biologiques et écologiques seules.

Être vivant est un mouvement. C'est la caractéristique qui fait l'être, au-delà et au-deçà de sa forme organique.

Pour l'acteur qui travaille à développer un jeu pertinent pour tous les publics,

Être vivant ne peut plus se suffire à être une qualité mystique qui varie selon les cultures.

Être vivant est plus qu'une intention,

Être vivant est une implication, un investissement, et une urgence,

*Un jòi.*

Sur les modèles qu'induisent nos conditions organiques, c'est à dire

L'investissement des prédateurs, l'implication des proies et l'urgence des nécessités,

Il faut rendre à son esprit les abstractions et les intrications

Nécessaires au jaillissement du jeu, du jeu vivant.

Il faut donner à l'acteur une approche intelligible dans sa recherche. L'acteur doit pouvoir cibler son corps avec précision quand il travaille. Il doit pouvoir s'appuyer sur une base fiable, pertinente, simple à l'évidence, et éprouvée.

C'est dans cette intention que je cherche depuis des années à préciser l'instrument de l'acteur. Je cherche avec un souci de justesse et de radicalité, un lourd cossir, pour offrir à mes élèves un outil qui soit précis et libérateur dans la créativité.

Comment aborder son corps pour pouvoir laisser jaillir le vivant ? Où concentrer son étude de soi pour préciser la nature du jeu, et s'y émanciper ?

Un début de réponse m'est inspirée quand je réussis à réfléchir le vivant dans sa matière invisible, dans la matrice du mouvant.

Lorsque je suis en mesure de valider que l'objet est une illusion et que tout n'est finalement plus qu'une somme de champ, je peux déjà entrevoir ce qu'être vivant n'est pas.

Être vivant n'est pas seulement être en vie. Ce n'est pas être une idée finie. Être vivant n'est pas une fatalité offerte par une entité supérieure ou un parent, en échange d'une fonction ou d'une morale. Être vivant n'est pas un concept délirant qui serait le fruit d'une lubie philosophique dans l'exercice exigeant d'une pensée rigoureuse.

Ce serait là une approche mécaniste, objectale ou scientifique mais surtout

Une démarche figée, prise au piège de la pensée et de ses limites.

De plus, la question "qu'est-ce qu'être vivant" dépasse l'épreuve de la philosophie quand cette question nous amène à comprendre que la réponse ne se parle pas mais s'éprouve simplement. Cette question se trouve donc dans l'espace mouvant et ne peut déroger à l'interrogation et à l'étonnement mental, à une sidération, du cor en esmai.

Je ne peux pas chercher et rendre à l'intelligible ce qui semble être une question mouvante et lui donner la forme d'un texte. Je ne peux pas écrire ce que chaque individu cherche singulièrement dans son intimité propre.

Mais

Je peux mettre la pensée dans son bon référentiel et lui donner le pouvoir de lire,

Je peux trouver et écrire le processus qui permet de lire le vivant.

Je peux trouver où le vivant respecte un processus évident, universel, commun à toutes les présences organiques, de l'orque à la tique, de l'amanite au sequoia, de l'aigle au staphylocoque.

Décrire le vivant par son processus métaphysique, et non comme une idée, exposer les composants de ce processus, les contextualiser dans le corps humain et sa psyché complexe, voilà donc ce qui devrait offrir à l'acteur une matière première plus qu'intéressante !

Une fois le processus établi, il sera alors possible de créer des liens forts, libres, dynamiques et polymorphes entre chacune des étapes de ce processus. Il me le faudra ensuite le combiner dans un théâtre épuré, un théâtre radical, une forme archaïque du spectacle vivant. Il deviendra alors un outil d'analyse et d'élaboration puissant pour générer, presque comme une réminiscence, un théâtre originel et précieux dans sa capacité à se transformer, à transformer, à devenir, à se laisser créer et à faire devenir.

# Aperçu du processus du vivant

Dans l'évidence du constat, il m'apparaît une chose, une chose dont la banalité est telle, qu'elle attire mon attention : Je réagis à ce que je perçois.

Combien de fois, dans mon rôle de professeur de théâtre, j'ai dû, de façon insouciante, répéter à la plupart des acteurs de regarder et se regarder pour qu'ils se laissent affecter par leur situation scénique. Et combien de fois j'ai dû les mobiliser dans leur responsabilité à être afin d'acter cela. C'est la fréquence de ces injonctions indispensables qui m'a laissé entendre que cela n'était pas aussi facile à comprendre et à acter, malgré l'évidente nécessité de la consigne.

Et aussi vrai que pour certains cela semblait tout à fait accessible, ils ne représentaient pas la majorité des acteurs investis dans mes cours. Et c'est quand j'ai cherché à préciser, à formuler cette idée en concept intelligible, que je me suis aperçu des carences culturelles et lexicales liées au vivant. Et c'est en voulant rendre le mouvement du vivant fluide et intelligible que je me suis rendu compte qu'il était important de mieux l'étudier afin de proposer un outil pratique et essentiel dans le travail de l'acteur, un outil accessible à la pensée, et adaptable au concret.

Je commence par l'observation que la source est le corps perceptif et que la finalité est une réaction liée à ces stimulus. Je sais que je cherche un processus utile à la pensée, un outil qui peut être représenté par un schéma. Je sais aussi que je vais me confronter à des termes aux définitions variables, souvent subjectives, des termes comme les émotions, l'imaginaire, et tout un tas d'autres mots dont le sens se serait égaré dans les usages populaires, scientifiques et mystiques. Je dois préciser tout cela, sans être trop créatif.

Une fois libéré de mes déboires lexicaux, une fois une terminologie trouvée, je pourrai investir et décrire cette écologie de l'être, le "processus du vivant".

Pour initier mon étude, et ne pouvant échapper au ton métaphysique de mon sujet, je tiens à me préserver de la pensée mystique et des logiques alchimistes. Je commence par étudier le corps comme la trace de l'être et avancer, depuis sa réalité physique, vers des mouvements invisibles mis en système. J'ai comme soucis permanent que tout ce que je peux trouver doit être également valable pour les autres êtres vivants et, en secret, je pense au ver de terre, au cheval et aux castanheirs.

Les plantes me permettent de comprendre que je ne dois pas utiliser les neurosciences comme fondement de mon analyse, je ne dois pas me focaliser sur un organe, mais sur ce que me renseignent mes organes dans ma subjectivité, dans mon ressenti poussé par la méditation, jusqu'à l'évidence. Je dois probablement éviter la psychologie et les autres spécificités trop humaines. La psychologie doit rester une émanation de l'être, une image moderne de son activité organique et sociale.

C'est ce qui m'amène à aborder le processus du vivant comme un processus essentiellement organique, ensuite seulement je devrais chercher ce qui le lie à l'esprit humain et sa pensée. Tout ceci permettra à l'acteur d'échapper à sa propre psychologie dans son travail d'acteur, et ainsi permettre un polymorphisme plus vaste. Ainsi l'acteur devient "seulement vivant" pour entamer sa transformation et investir le personnage et son image, Je pourrai m'apercevoir ainsi de toute la puissance de la catharsis dans ce cadre épuré.

C'est en cherchant à distinguer l'organisme de sa psychologie que je découvre un autre processus, un autre processus respectant les mêmes schèmes que le processus organique du vivant mais dans une autre dimension, dans la dimension abstraite de la pensée.

Je peux constater une indépendance possible et de toute importance entre l'activité du corps et celle de l'esprit. Une indépendance relative néanmoins, car il y a une transposition rigoureuse entre les schèmes organiques et les schèmes mentaux de ce processus. La précision de cette transposition révèle qu'un phénomène de synchronisation s'opère nécessairement, par contact, à quelques endroits du processus, leur permettant d'agir et de réagir de façon coordonnée, comme deux dimensions fractales qui se cherchent en résonnance.

Je peux schématiser cela comme on crée des équations aux multiples variables.

Les seules perturbations dans l'élaboration schématique de mon travail, à transcrire cette transposition de processus, vient de ce vocabulaire français, de ma culture peu adaptée au sujet de mon étude. Mon objectif de pédagogue est d'élaborer une terminologie efficace. Je dois alors chercher un vocabulaire pertinent, quitte à réinvestir ses définitions, et puiser dans des concepts anciens ou étrangers pour retrouver une précision sémantique. L'expérience mythologique comme image d'une sous-couche animiste me permet d'apprendre à lire entre les dimensions, et l'occitan m'est cette langue qui rend les mouvements plus que les idées, dans l'obsession lyrique des troubadours médiévaux, Et par la proximité des ours.

Maintenant en mesure de penser chaque organe de mon cor, il devient alors de plus en plus clair que l'être humain social devient ce jeu d'influence entre deux dimensions, l'une intime et l'autre sociale, et affiliées à un seul et même mouvement régalién du vivant. Même si cette idée, encore, me paraît évidente, il est moins évident de la toucher.

Mais j'y parviens, dans un long travail de sentimentalisation, de coussirs en nivols, de méditation et d'écoute, je touche cette émotion vive du chercheur qui tient sa trouvaille. Je vois dans mon cor. Je ne dois pas me suffire à cela et je dois en préciser tous les détails, car ce que j'ai trouvé en moi Est universel.

La façon dont interagissent mes deux dimensions d'être, par leurs influences ou leurs abstractions, me permet de visualiser l'endroit où naissent les psychoses, les névroses, les tempéraments et tout ce qui, in fine, constitue les singularités d'un individu dans son comportement, tout ce qui sculpte les masques. Je peux aussi toucher la matière concrète des masques, et suis en mesure de les sculpter.

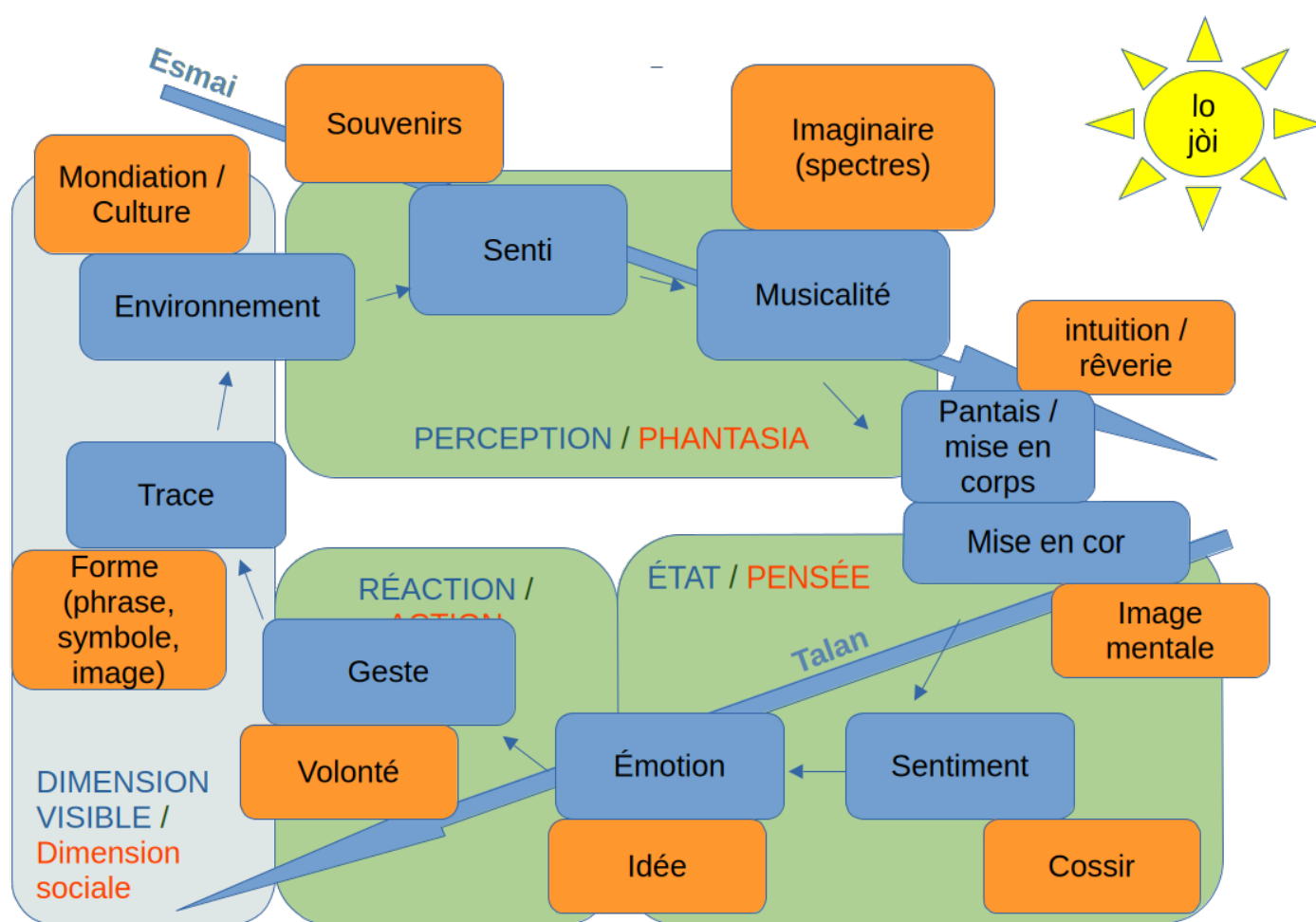
En tant que pédagogue, ce processus est devenu un outil de lecture puissant pour faire progresser mes élèves, les ramenant sans cesse vers une pratique devenue concrète.

Pour un acteur, pour le metteur en scène, il devient un outil puissant pour l'élaboration de personnages, de dramaturgies, de mises en scènes, et de phénomènes empathiques.

Pour le dramaturge, c'est l'outil qui est en mesure de lui faire aimer la théâtralité au point d'en faire le souci de ses textes.

De part son adaptabilité universelle, il m'est également devenu un outil pertinent pour lire le monde et y porter un éclairage juste et radical. J'y ai donc également trouvé une forte source d'inspiration poétique et politique. Toutes mes pratiques artistiques ont été enrichies par la compréhension de mes gestes, leur apportant un lyrisme évident.

## Le processus du vivant et sa transposition dans l'esprit



Ce schéma est naturellement erroné. En réalité le processus du vivant est un mouvement, un seul mouvement et sa nature d'intrications ne supporte pas le séquençage. Dans le cadre d'un livre, comme ici, ou d'un cours d'étude et de travail, je m'adresse aux pensées de mon auditoire et je respecte donc la nature de cette pensée. L'élève qui écoute et le lecteur plongé dans son livre pense où se laisse penser. La pensée est l'outil technique de la transmission humaine. J'adapte donc ce mouvement en le décrivant par ses étapes remarquables, nommées. J'invite



chacun à ne pas se laisser happer par une approche causaliste du processus du vivant, mais plutôt, à tenter de  
Lui donner du sens.

En résumé, l'être perçoit son environnement. Par un phénomène de rythme et d'abstraction, il vit une musicalité qui lui permet de s'accorder à son contexte.

Une fois accordé, il peut y adapter son désir ou son besoin, son "talan". C'est une transformation d'état qui trie maintenant les réminiscences utiles dans la pensée. À cet endroit que le corps se lie fortement à la pensée.

Ce sentiment va puiser, ou faire résonner, une mobilisation dans les fonctions primitives du corps pour faire émerger une émotion.

La pensée, si besoin, va être en mesure d'intervenir et canaliser l'émotion sous forme d'une volonté optimisée pour les règles sociales.

Cette émotion est, et doit être, convertie en réaction. Elle doit être convertie en réaction pour être transformée en trace, concrète ou abstraite.

Cette réaction induit une trace concrète qui transforme l'environnement, ce qui offre au corps perceptif une nouvelle situation, pour un contexte devenu mouvant.

C'est ainsi que le processus peut reprendre et boucler dans une présence actée dans son mouvement dramatique, et qu'il s'adapte en permanence à un environnement dans le mouvant.

Pour l'esprit ou plus exactement la pensée, ce processus du vivant a structuré son fonctionnement. La pensée est la manifestation directe d'un processus organique, c'est à dire que la pensée est une représentation mentale qui interprète en permanence le mouvement d'intériorité, avec ses propres fonctions, et de façon synchronisée comme superposée à sa source.

Mais la pensée peut aussi s'agencer avec autonomie, dans une désincarnation utile. Pour cela elle tentera quand même d'imiter un processus inspiré du corps, un processus qui se nourrit d'information, qui les traite par la musicalité de leurs concepts, et qui génère des volontés pragmatiques, et qui ont une grande chance de trouver une utilité.

La pensée s'agence d'images, de mots, de formes et d'objets, puisés dans un imaginaire qui constitue son paysage, sa culture, sa mondiation. Les images de cette immense collection de souvenirs sont ensuite sélectionnés et amenés inconsciemment par la phantasia dans l'intuition. Avec cette source de représentations encore floues, la pensée va opérer un agencement syntaxique jusqu'à la formulation et l'entendement, créant ainsi un nouvel agencement, une nouvelle image, adaptée aux nécessités d'une entente.

La nouvelle information ainsi produite peut changer une idée initiale, qui est ainsi métamorphosée, et participer à la mise à jour de la grande bibliothèque d'une culture vivante.

La nature objectale de la pensée permet d'amener au corps absurde une analyse plus objective, plus spécialisée dans l'utilité des abstractions. C'est par ce principe de double validation sentient-sapient, que le corps et l'esprit sont en mesure d'offrir des comportements et des adaptations redoutables d'efficacité.

Je peux maintenant m'amuser à regarder ce processus sur une plante ou un ver de terre et chercher les ressemblances pour approcher plus finement la justesse de ma recherche :

La plante perçoit son environnement. Elle est sensible, comprend les rythmes et est emportée dans

un conatus. C'est un affect qui lui permet de réagir à des évènements comme l'inclinaison du soleil, la luminosité, ou de vivre des émotions comme la floraison où la pousse des nouvelles feuilles à l'arrivée des beaux jours. Ainsi elle s'adapte à son environnement. Il est fréquemment démontré qu'elle interagit avec ses semblables, mais aussi des champignons, quelques fourmis, oiseaux, des moustiques et encore d'autres présences symbiotiques. Elle s'adapte et réagit ainsi avec son environnement dans les mêmes schémas de cycles de perceptions et de réactions, vouées à l'interaction.

Pour le ver de terre, la façon dont il se dépêche de s'enterrer, dès que la peur lui prend d'être attrapé, suffit à démontrer une vie émotionnelle, une réaction depuis une perception interprétée. Son impact sur son environnement est plus que considérable puisque la biomasse des vers de terre permet d'ameubler le sol qui devient poreux. Le ver facilite nettement l'infiltration de l'eau pour les plantes, et permet à sa propre nourriture de proliférer dans son milieu. Cette intelligence passive est propre au vivant. Elle est l'intelligence inspirée, poétique, onirique, et l'intelligence du faire quand le faire est le fruit d'un affect plus que d'une volonté, et que la fin est liée au début, par une régie de l'interaction, dans une nature d'intrication.

La plante, le ver, avancent dans une réalité qu'ils partagent plus avec mon cor qu'avec ma pensée.

Il me faut donc maintenant approfondir plus en détail ce schéma, et le contextualiser dans le travail de l'acteur.

# Au fond du processus du vivant, le corps comme référentiel "narcissique"

Une interaction ne peut s'opérer sans, au moins, deux référentiels distincts.

Un référentiel est un sujet qui participe à un système, définissant ce système depuis son point de vue particulier.

Ainsi, une vérité change suivant son référentiel.

C'est, par exemple, dans le respect de son référentiel qu'un système est scientifiquement rendu logique et qu'une expérience est déterminée comme valable. Il est scientifiquement impossible de réaliser une expérience scientifique sans définir au préalable un référentiel d'observation. Ce référentiel est le liant de l'observation, il est ce qui permet sa cohérence.

L'acteur est aussi concerné par une nécessité d'un référentiel. L'acteur est un référentiel dans un système dramatique. Je dois être en mesure de spécifier si le référentiel de mon raisonnement, de mon personnage, se trouve du point de vue de la pensée ou du vécu. Ces deux référentiels étant par essence complémentaires, parce que de sens opposés (objet/mouvement), ils ne sauraient apporter les mêmes réalités, et donc les mêmes actes.

La dramaturgie est investie par la rencontre de personnages, en fonction de leurs référentiels.

Hamlet et Claudius, l'être et le pas être, n'aspirent pas à la même narration, ils sont dans des utopies opposées.

Le personnage dramatique est pris dans un conflit substantiel. Une intrigue, pensive, sociale, une idée logique brasse son être dans sa confrontation avec le mouvement contradictoire qui le pousse à s'émouvoir, et à réagir dans l'absurde.

Là où le dramaturge met en scène la parole, le contexte ou l'idée, l'acteur joue la part organique du drame, de son personnage. L'acteur se focalise à rendre fluide le mouvement invisible qui traverse son personnage pour lui prêter ses qualités d'être vivant. L'acteur suit donc un référentiel vivant, lié à l'organe du corps.

Il travaille à éprouver son corps avec justesse, pour pouvoir prétendre porter la beauté d'une théâtralité.

L'acteur est cet organe qui met le personnage dans le mouvant du présent, dans le mouvant du vivant. Il doit investir et être la part intime de son personnage, la part ineffable, celle qui fait du personnage un être humain, un être vivant dans ses variations. L'acteur doit trouver son personnage dans le processus du vivant qui correspond au vécu de ce personnage.

Je pense à Narcisse,  
Fils de l'eau, perdu dans l'humanité et  
Fuyant son cor pour mieux le retrouver,  
Pour y plonger comme  
L'eau fuit les surfaces,  
Laissant derrière elle  
Quelques fleurs blanches et  
Lourdes de vie.

Le "processus du vivant" suggère un référentiel pour l'acteur.  
Ce référentiel, c'est le "référentiel narcissique", le référentiel que l'acteur partage avec son personnage par la fusion des corps, par la fusion des cors.  
Ce référentiel est l'endroit où naît la subjectivité du jeu. Il est le point d'ancrage pour chacune des interactions de l'acteur.

Le référentiel narcissique est cet endroit mouvant et organique  
Où l'acteur et son personnage sont liés,  
Fusionnant leur cor,  
Pour confondre leurs désirs et leurs enjeux.

Ce référentiel est la finalité de l'esmai et à l'origine du talan.  
Je mets le lyrisme des troubadours au service de l'acteur.  
L'esmai est le mouvement invisible du corps qui vient nourrir le cor d'un monde vibrant.  
Le cor est le jardin de l'être où tout s'apprivoise, le lieu qui nourrit l'information d'une subjectivité.  
Le talan est le retour du mouvement invisible vers l'extériorité, maintenant chargé de subjectivité, de désir.

Cette subjectivité ne peut s'investir sans une responsabilité naïve de l'acteur. L'acteur est en hyper-responsabilisation permanente. Cette capacité permet d'investir une force d'affect, l'esmai, et la force de réaction, le talan, dans la justesse des fluides.  
L'hyper-responsabilisation de l'acteur induit une forte et nécessaire mobilisation du référentiel narcissique.

Le cor est cet espace d'intrication par le mouvement, où convergent les musicalités du monde pour être apprivoisées en une subjectivité.  
Mon cor est le champ de ma subjectivité.  
Cette subjectivité, c'est ma responsabilisation du "Je"  
Avant ma parole.

Pour le théâtre, je l'appelle "référentiel narcissique" et je l'oppose à la pensée et sa volonté, qui sont des présences objectives.

Narcisse et Œdipe  
Ne se sont jamais croisés  
Ailleurs que dans le cor de Tirésias et  
Dans l'amour assassin de Verlaine.

La pensée et sa volonté sont des référentiels narratifs qui ne concernent pas l'être intime, mais son rôle dans l'humanité. La pensée et sa volonté organisent l'être pour faire son histoire. Le référentiel narcissique organise l'être par son corps absurde, et pour sa dramaturgie dans le vivant.

Le narcissisme me permet maintenant de faire référence aux qualités subjectives et intimes d'un sujet, dans la justesse qui le fait être au monde.

La perversion narcissique est, littéralement, un narcissisme perversi, c'est à dire un narcissisme dont l'usage est détourné de sa fonction première. Les formes de perversion sont innombrables, et personne n'est épargné.

Proposer une relecture du mythe de Narcisse, en puisant, derrière l'interprétation commune, dans les racines animistes d'une mythologie faite de mouvements, c'est ce qui me permet de réinvestir un concept qui manque à la pensée contemporaine :

S'identifier à son ressenti

Pour se responsabiliser de ses actes,

Par la joie et le désir,

En habitant son cor,

Pour acter chaque rencontre

Avec des enjeux investis.

## Le champ dramatique des référentiels narcissiques

Le référentiel narcissique est celui qui concerne l'acteur. C'est ce qu'il doit chercher à vivre et acter s'il veut être en mesure de vivre des états incarnés, des mouvements d'intériorité dans le juste fonctionnement de son corps.

L'acteur doit acter sa présence, par son référentiel narcissique, et le rendre à son contexte, son système, pour l'habiter avec justesse et légitimité.

L'interaction théâtrale, c'est au moins deux référentiels narcissiques,

Deux sujets d'une interaction dans leurs capacités à être, se manifester,

Dans leurs singularités, leurs référentiels et leurs processus propres,

Et par leurs cors comme extrémités d'eux-mêmes.

Cette interaction, ce champ, c'est le champ dramatique.

Le champ dramatique est le mouvement vertical de la scène qui change de dimension quand deux cors cherchent l'accord. C'est ce champ dramatique qui, au-delà des idées et des scénarios, fait du spectacle vivant un véritable spectacle de beautés absurdes et réelles. C'est ce champ que le metteur en scène cherche et ajuste en permanence.

Si l'acteur n'a pas accès à son narcissisme, s'il le fuit ou l'évite, alors il compense avec la pensée et son calcul. Et s'il pense la nature de la relation, il prend le rôle du champ dramatique et finit par acter autre chose que lui-même. Son jeu prend une forme tyrannique, désaffecté. Son personnage quitte son ancrage organique pour ne plus être que l'idée d'une situation. C'est l'idée qui est actée, c'est l'idée qui prend la lumière. Les cors sont maintenant sans cor, et pour la gloire de la pensée. C'est une tragédie qui a changé l'utopie en fatalité.

La beauté poétique est plus vieille que son humanité.  
Le lyrisme est dans les nids d'oiseau.  
Son nid, c'est ce qui obsède l'oiseau, et  
C'est ce que je ne vois pas quand  
Je regarde l'oiseau.

# Être acteur, c'est donner du sens au mot "Je"

Acter, c'est faire valoir sa capacité à générer des traces dans le visible et dans l'invisible. Acter, c'est manifester son être dans l'exercice de son vivant. Acter, c'est se laisser affecter jusqu'au cor pour générer une réaction adaptée, nourrie de talan, propre à une expérience, une condition, une sensibilité et un tempérament particulier.

C'est faire valoir au monde une légitimité à être.

C'est se responsabiliser du monde, au monde.

Acter ne peut se faire que sur le support du monde, depuis le monde,

Depuis le monde de son cor respirant,

En ma subjectivité d'un jardin de ce monde.

Acter c'est laisser dans l'histoire la trace invisible d'un processus qui transcende le corps et qui le fait être,

Qui trouve l'être et

Le fait participer au monde, qui

Réalise le monde pour accorder la réalité au réel.

Dire "Je" depuis un référentiel narcissique,

C'est trouver la source

De tous les océans,

Et en arroser le jardin

De mon humanité.

"Je" est le référentiel d'un cor

Traversé par un monde,

D'un monde aussi réel

Que notre désir à l'aimer.

Voilà ce que "Je" est

Et voilà ce qu'il signifie,

Voilà où le jeu théâtral trouve sa densité.

Nous sommes tous "Je".

Voilà où s'est logé le commun.

Le processus du vivant est la boucle  
Qui polarise le cor et le monde  
Dans le rythme infini et incommencé  
Des métamorphoses du cosmos.

# De l'autre côté du monde.

Autour de moi le monde que je perçois.  
De l'autre côté,  
En moi, derrière  
L'horizon de ma naissance,

Le haut soleil des jardins de narcisses  
Pleut  
Au fond des êtres.  
Au fond des êtres,  
La paix est douce.

La paix sans l'espoir, la paix  
De jouir, ici,  
Là, maintenant,  
La paix des silences vibrants.  
La paix calme de cette danse,  
La paix dense de l'eau lourde  
De mon cor ensoleillé.

La paix de jouir  
Le désir  
D'orgasme  
À l'équilibre  
Du cosmos,  
La paix quand je m'accorde...

*Ausissi cantar l'Ors...*  
*Es polit, me cali un moment...*

C'est la promesse  
Du vivant.  
C'est le même destin confié  
En toute naissance. C'est  
La question philosophique  
Résolue.

Elle est  
La joie  
Nue  
Et originelle.

*"Aquel jòi."*



# L'affect, un concept moteur d'intrication pour le référentiel narcissique

L'affect est une capacité à accueillir une perception, plutôt que d'en faire une abstraction.

Plus l'affect est disponible et ouvert, plus l'interaction avec ce que je perçois se trouve adaptée et juste.

Être est un mouvement entre deux affects. Je me laisse affecter par ce qui m'est extérieur, mais également par ce qui m'est intérieur. La rencontre de ces deux affects crée un champ nécessaire au mouvement de mon être sur le modèle de l'infini et l'incommencé, de l'absurde et du paradoxe. Le processus du vivant est sans cesse dynamisé dans les oscillations qui

Tiennent

L'être

Au monde qu'il habite.

L'esmai est l'affect d'extériorité dont le monde est l'acteur dans mon cor, le talan est l'affect d'intériorité dont le cor est l'acteur dans le monde.

C'est le rythme de ma dramaturgie.

Être au monde m'est cette cohabitation avec le monde et, pour lever toute ambiguïté, la cohabitation du monde avec mon cor. C'est une écologie nécessaire.

Pour que le mouvement du monde tienne, pour qu'il soit possible, chacun de ses éléments doit se mouvoir dans la régie commune où l'interaction nourrit la justesse. Rien ne se perd, rien ne se crée. Dans un monde mouvant, en perpétuelle transformation, je dois me transformer sans cesse pour adhérer à son mouvement. Je suis intriqué au monde, sans cesse, par son mouvement que je m'approprie pour en explorer chaque espace de joie, dans son même mouvement, et sur le modèle fractal d'une sinusoïde originelle.

Celui qui échappe à l'humanité sans échapper au monde est poète, ou révolutionnaire. Mais échapper au monde est une initiative funeste, car c'est échapper à soi-même.

Afin d'adhérer avec justesse à la transformation du monde, et afin de ne pas y échapper, je dois être en mesure de percevoir le monde.

Afin de générer mes métamorphoses nécessaires et adaptées, je dois pouvoir considérer les natures changeantes de ma présence, de mon mouvement et de mon contexte.

C'est là la fonction de l'affect.

L'affect est une transformation mouvante

Qui permet l'intrication au monde

De ma naïve et continue subjectivité

Avec un monde mouvant  
Gorgé d'invisibles.

L'affect est donc double.  
Il ne peut y avoir d'affect naturel à sens unique.

La qualité de mes affects détermine mes singularités individuelles, culturelles. D'un point de vue anthropologique, sociologique, mon affect est lié à son environnement.  
Si je mobilise essentiellement l'affect de mon intériorité, j'ai une tendance franche au narcissisme qui me fait redouter le monde extérieur.  
À l'inverse, un affect porté exclusivement sur l'extériorité m'invite à des comportements où je me trouve plus facilement dans les regards hors de moi, j'y suis le mouvement arrêté d'une image de moi-même, qu'il me faudrait tenir sans quoi mon sentiment de disparaître serait intenable.  
Pour l'acteur, ces deux extrêmes peuvent être considérés comme des perversions, puisque l'être dramatique plein de justesse ne peut être qu'un mouvement dans l'équilibre d'une sinusoïde.

C'est la sinusoïde qui, en variant sans cesse, *dans l'abscisse del jòi*, permet de faire de l'anomalie une présence remarquable, origine d'un ajustement, par la transformation ou par la réaction.

L'affect détermine un jeu de perception et de construction de l'information, en amont de toute représentation.  
L'affect est ce qui va me donner toutes ses singularités, en ce que je capte, en ce que je fais en sorte d'ignorer, et en ce que mon désir, mon talan, me somme d'acter.

L'affect est ce reliquat de ce que j'ai senti, après les nombreuses abstractions acquises de mes perceptions. C'est ma faculté à percevoir qui est adaptée par l'affect.  
J'apprends à ne plus regarder les couleurs, les formes des pierres sur mon chemin, pour pouvoir sentir ailleurs, peut-être un ensemble plus grand, une ambiance, une musicalité du monde.  
L'affect est une force d'accueil, il est un mouvement d'interaction essentiel et, comme tout mouvement, il m'est possible de le corriger et d'entraîner ses amplitudes.

Me laisser affecter est une ouverture, une patience, une mobilisation, une méditation, une concentration, c'est un aveu de l'inconnu, une réhabilitation au présent, une confiance en l'absurde, aux mystères et au jòi.  
L'affect est ce qui nous tient au monde et nous préserve de l'incarnation du vide.

Il est cette disponibilité que l'acteur doit être en mesure d'investir à la source de chacune de ses intentions. Il est ce qu'il doit définir pour son personnage, en amont de tout autre regard, toute autre étude ou investissement par le jeu. L'affect est la base incontournable pour générer une interaction, il en est la direction.  
L'affect donne la direction des cors qui interagissent.

Les déséquilibres affectifs sont de trois ordres : Aucun affect, l'affect de l'intériorité seule et l'affect de l'extériorité seule.

Quand l'affect à l'extériorité est rendu minimaliste, par la contrainte ou la saturation, chaque réaction semble inadaptée, l'être est comme perdu dans une vie émotionnelle forte, irrationnelle,

tenant difficilement ses échanges dans des tons surréalistes. Il ne peut que subir, souffrir son abstraction invisible et ses actions seront souvent inappropriées.

Quand l'affect à l'intériorité est rendu minimaliste, par la contrainte ou la saturation, l'interaction devient une action seule, pensée, dénonciatrice, volontaire et tyrannique, d'une férocité propre aux prédatons sans empathie.

Sur scène, l'urgence d'acter révèle des tendances, pas des psychologies...

# L'affect pour la disponibilité de l'acteur, une source incontournable du jeu

Il est cette question permanente que l'acteur doit se poser à chaque instant. Il est cette question qui doit rester silencieuse, cette question qui doit rester ineffable et investie dans le corps comme une vigilance :

Qu'est-ce que c'est ?

Ou plus justement encore :

Qu'est-ce que ?

Ou encore, dans cette réalité d'intrication de l'être dans le monde,

Être la question même :

Qu'est-ce que je ? Quoi je par qui comment ?

C'est là la musicalité du corps de l'acteur.

Être une question, c'est être en disponibilité d'affect. Tenir la question comme une fin en soi, pour jouer l'état que me procure cette question.

Parce que l'acteur ne sait pas,

Il découvre.

Il découvre le monde et se découvre lui-même dans l'imprévisible permanence du présent mouvant et intriquant.

Être la question, c'est avoir la chance de ne pas avoir de masque.

Lorsque l'acteur se demande ce qu'il doit faire, il doit instantanément se corriger dans le qu'est-ce et le qu'est-ce que je.

La comédie est d'abord une question de savoir être. Tout le savoir faire de l'acteur converge vers le savoir être.

L'affect est la condition incontournable qui doit être rendue disponible et aiguisée sans cesse.

Plus qu'une question formelle donc, cette interrogation, cet étonnement doit être cette disponibilité, mise dans un état cinétique et investi de responsabilités.

Qu'est cette présence en face de moi, qu'est cette manifestation en moi ? Quel est ce lien qui les unit ? Qu'est-ce que cela me rend ? Qu'est-ce que cela me procure ?

Cela, jusqu'à l'apparition d'une réaction trouvée involontaire devenue incontournable, seule rouage dramatique suffisant et nécessaire.

Ne pas être dans la réponse, mais dans l'affect curieux, naïf, dans cet affect où tout imprévu sera bienvenu, où toute nouvelle question viendra seulement colorer la première.

Dans la formation de l'acteur, il est important d'entendre quand l'élève exprime qu'il n'a pas su quoi faire, et le corriger sans négociation, pour apprendre à son esprit à être et non à faire. Quand l'acteur se demande ce qu'il doit faire, il se perd, il sort de son jeu pour des préoccupations mécaniques ou techniques totalement accessoires. C'est donc à cet endroit que l'acteur doit être accompagné par des présences et des moyens qui pourront le décharger du souci de la volonté, du souci de faire. Le dramaturge fait, le metteur en scène fait, le régisseur fait, l'acteur ne devrait plus avoir qu'à être. Tous ceux qui accompagnent l'acteur doivent travailler à pousser l'acteur, avant tout, à être.

Être est un rythme suffisant, qui se vit et se partage dans des intensités rares.

Je dois être en mesure de me laisser affecter par mon intuition, sans quoi je ne peux lâcher ma volonté idéale, une volonté matricielle trop humaine et inappropriée pour l'acte poétique et réel. Je dois également me laisser affecter par mes pulsions de réaction, générées depuis le cor, afin de les mettre en scène et pour les acter avec leur justesse.

L'affect est non seulement invité dans le perceptif, mais dans l'émotif et, finalement, dans chaque mouvement et dans chaque étape inconsciente et consciente du processus du vivant.

Chaque étape d'un processus vivant est

Un état qui

Dans sa capacité à nous traverser

Peut être joué, *peut être jòitz*.

Mes singularités à être, ma psychologie entière n'est peut-être que la cause d'un affect respectant une expérience singulière, des environnements particuliers, des interdits propres et des impensables précisés dans mon éducation.

L'inconscient n'a d'inconscient que le nom.

L'inconscient est

Le conscientisable.

Sans cette approche l'être n'est plus qu'un être objet

À l'image figée

Et condamné au monde immuable

Des tragédies, des fatalités.

L'inconscient n'est donc ici plus que cet instant vélocé où l'être est acté passant outre l'exercice de la pensée. C'est un espace précieux où le corps organique se manifeste hors du champ moral de son humanité.

Jouer lo jòi, c'est être dans le dépassement de sa pensée, c'est être dans les seuls canaux de ses affects.

# Lorsque tout reste inconscient, tout reste présent

Représenter le vivant c'est chercher à être dans la précision, la justesse d'une essence faite d'interactions. C'est se tenir dans le vif de ce qui caractérise le vivant. Cette ambition ne peut se calculer dans l'exercice limité de la pensée qui, de plus, échappe par son essence au présent mouvant.

Pour toucher à la justesse du jeu, je dois valider tous mes savoirs et toutes mes connaissances par mes sens, les apprivoiser dans l'expérience du vécu. Plus je m'entraîne à être dans cette sincérité, plus je travaille ma palette d'état.

Plus je fais cor avec mes représentations, plus elles se rendront invisiblement disponibles dans les contextes appropriés. L'intérêt n'est pas une précision ou une vélocité, mais un sentiment pour le spectateur d'être face à un être dont la maturité fait le monstre. Une pièce dramatique ne peut qu'en être bonifiée.

L'ours est un monstre. Il est une apparition qui nous ressemble assez pour nous questionner, et qui nous est assez éloigné pour nous rendre curieux. Son mystère fait notre peur, notre obsession.  
Les théâtres sont des cirques,  
Où les ours sont légion.

Je dois compresser, par l'évaporation, toute intention prévue, tout projet, toute technique nécessaires,  
Et diffuser cette vapeur dans mes mouvements de l'enthousiasme, de l'engouement de la joie et de mon plaisir à jouer depuis mon corps.  
Mon mouvement doit réintégrer les sens,  
Comme un seul mouvement inconscient,  
Dans le simple plaisir de jouer, dans  
La justesse qu'offre l'amusement à être.

Les techniques du théâtre s'enseignent peut-être dans les conservatoires mais  
La maturité, nécessaire à l'acteur,  
Ne se trouve  
Que dans l'investissement fervent au monde et  
Aussi, peut-être,  
Dans quelques livres de poésie.

# Au bout de l'intériorité

Si l'affect devient cette force d'équilibre qui fait l'être entre ce qui lui est extérieur et ce qui lui est intérieur, quel est cet espace mouvant, cet espace du dedans ?

Quelle est la nature de cette intériorité ? Quelle est sa matière, sa lumière, sa tension ?

Si l'affect ne me permettait seulement que d'accueillir les informations extérieures, je ne serais que perception mécanique de l'information. Je mobilise un affect vis-à-vis de mon corps, au-delà de ses perceptions.

Il s'agit d'une autre forme d'attention, d'une autre forme d'écoute, et d'une autre forme d'affect. C'est ici un affect qui écoute les mouvements d'intériorité de l'être, son intériorité organique, invisibles, mais aussi son intériorité empirique, son intériorité rythmique, psychique,

Partout

Où se blottit mon intimité.

Mon intimité est un univers plus concret encore que mon toucher. Sa nature d'intériorité est en capacité de m'épargner toute représentation. L'intimité ne se discute pas, elle m'est ce qui est de plus indiscutable. Mon intimité ne se parle pas, elle m'offre la lucidité.

Par le biais de phénomènes inconscients, mon intimité est en mesure de régir ma vie entière. Elle a concrètement plus de répercussions sur ma vie que ma simple volonté. Faire l'expérience de l'admettre, c'est constater la puissance de cette assertion.

Ma culture occidentale me met en garde sur l'absurdité de mes intuitions intimes.

Alors qu'elles ne sont, en réalité,

Qu'un bain de joies.

Quand ici tout est invisible et mouvement, tout est intuition, conscientisations perpétuellement changeantes et renouvelées, empathies déraisonnables et rêverie assumées

C'est un univers déroutant qui se profile pour ceux qui aiment expliquer par le bon sens, qui s'attachent à des vérités vérifiables, des objectifs valeureux et des problèmes à résoudre.

L'affect de l'intériorité, c'est la source du talan, c'est l'origine de la subjectivité qui permet la responsabilité, le courage, la fierté,

C'est faire corps avec son cor dans la force cosmique du vivant.

Au fond de mon intimité il y a l'évidence que le monde m'a saisi. Il m'a saisi par sa musicalité. Il m'a mis dans un mouvement structurel, dans une utopie cosmique,

Il est un désir qui n'est ni une volonté, ni un besoin. Il est un désir qui est une jouissance à tenir, une jouissance latente de mon être vivant. Il est cette chose qui est si engageante, que sans elle je ne serai qu'une lune animée d'ombres.

Il est une joie qui n'est pas une émotion mais une source, l'eau de mon jardin.

*C'est la joie.*

Je cherche mon intériorité, je cherche  
Un engouement à l'inconnu,  
Un enthousiasme à la floraison,  
Une fraîcheur à la disponibilité,  
Une joie polymorphe.

Cette joie matricielle n'est  
Ni joie manifeste ni désir ni volonté elle  
Est ma source fraîche des jardins,  
Parce qu'elle est  
Ma source du vivant.

Mon vivant qui rit qui chante qui  
Pleure qui se cache qui  
Court qui s'abandonne qui  
Hurle qui mord qui aime et qui  
Jouit.

Cette chose qui accorde mes présences,  
Qui les contraint, qui les déforme,  
Dans le seul équilibre  
Des résolutions.

Ainsi l'autre, l'alter et son mouvement,  
Dans l'extériorité,  
Déforme ce jòi intime et là,  
L'être, le champ de mon être,  
Devient  
Le mouvement musical  
Des résolutions.

Lo jòi est  
L'intrication des êtres  
Dans l'espace commun du vivant.

Avant qu'il ne soit colère, faim, tristesse ou ennui,  
Il était jòi.  
Avant qu'il ne soit idée, pensée ou psychologie,  
Il était jòi.  
Avant qu'il ne soit fleur, enfant ou cri,  
Il était jòi.  
Avant qu'il ne soit douleur, orgasme ou détresse,  
Il était jòi.

Dans la promesse des naissances,  
Lo jòi pur lo jòi contraint lo jòi tordu lo



Jòi courbé lo jòi électrique lo jòi arrêté lo jòi impossible lo  
Jòi étincelle du feu des fraîcheurs de mon cor et de mes poings.

Lo jòi, la matière première de toutes les émotions.  
Trouvé au fond du cor, apporté en esmai,  
Transducté en talan et rendu au cosmos.

Lo jòi dans la nécessité absurde  
De jouer pour s'amuser  
D'une muse  
Qui permet la joie,  
La disponibilité au plaisir,  
Et au bonheur,  
Dans le bruit profond du cosmos.

# Par l'affect, l'interaction est le socle des résolutions

Ainsi, mon interaction au monde vers le cor et depuis le cor est la caractéristique que je partage avec l'ensemble du vivant, et dans la lumière del jòi.

C'est la règle première d'une théâtralité vivante. Je dois travailler en ce sens et apprendre à me considérer comme l'écho de mon intimité contre mon environnement, là où

L'intériorité résonne dans l'extériorité et

L'extériorité résonne dans l'intériorité.

Parce qu'il est ce mouvement, le "Je" traite indirectement de tout ce qui m'affecte d'extérieur et d'intérieur.

"Je" est la dimension où mon intériorité et mon extériorité sont rendus indissociables pour la dramaturgie au théâtre.

Je trouve cet équilibre dans un état mouvant d'accords, un sentiment paisible où les affects peuvent être ouvertement libérés, dans la quête orgasmique d'une harmonie insensée.

Dans la fulgurance du vivant.

## Les affects sont une identité

Lo jòi amène le monde dans mon cor, il est la tension de l'esmai.

Lo jòi amène mon cor dans le monde, il est la tension du talan.

Mon cor est l'endroit où lo jòi a changé de polarité, il est l'endroit où ma subjectivité naît, l'endroit où la musicalité du monde s'est enrichie de ma présence.

Rien ne me caractérise plus que ce cor, image de mes affects.

Si je ne suis pas une image,

Je suis ce mouvement.

Mon identité, c'est la manière

Dont je transduce le monde

Qui me métamorphose.

Dans l'exercice du vivant, du théâtre, je ne peux pas passer outre la loi régaliennne d'une mutuelle adaptation.

Ces transformations sont l'essence du drame et du vivant. Comme pour s'adapter au monde, les êtres se transforment pour s'adapter ensemble. Ces transformations rythment les histoires et les dramaturgies théâtrales.

Être vivant, c'est par essence être dramatique, c'est être dans l'autorité d'une nature qui nous condamne à l'interaction et au mouvement, à la transformation par la métamorphose.

La chaîne des métamorphoses  
Constituent le mouvement  
Qui me rend singulier.  
On ne connaît un être  
Que dans la compréhension  
Du mouvement de ses métamorphoses.

L'autre identité  
Est la tentation  
De faire de l'individu  
Une image, un objet  
Figé,  
Dépossédé de son mouvement.

L'autre identité est la caricature qui empêche  
La transformation des êtres.

La métamorphose  
Est ce qui caractérise  
L'être dramatique.