



HAL
open science

Regards sur les masques inuit, à l'intérieur et au-dehors de leur contexte culturel

Amandine Testu

► **To cite this version:**

Amandine Testu. Regards sur les masques inuit, à l'intérieur et au-dehors de leur contexte culturel. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-03143884

HAL Id: dumas-03143884

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03143884>

Submitted on 17 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

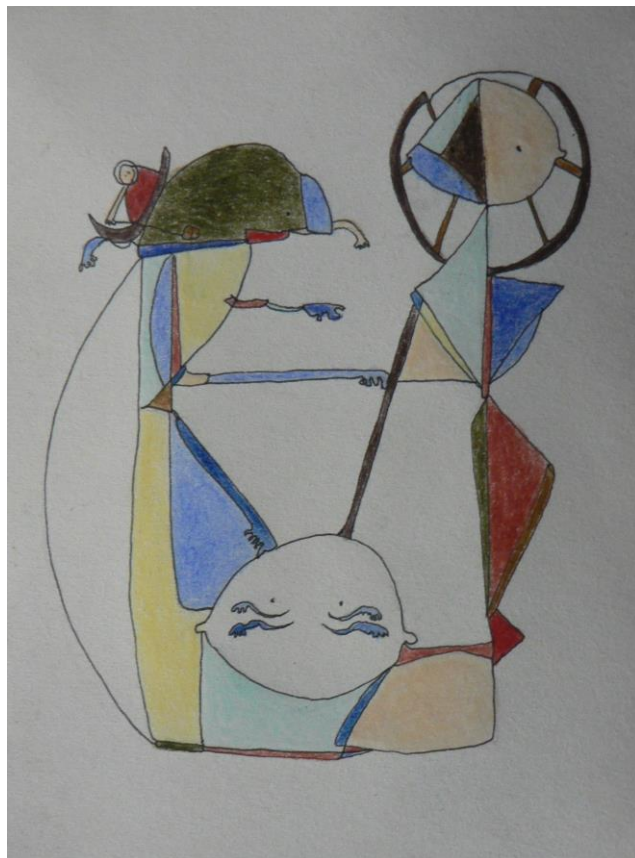
Master Arts de la scène et du spectacle vivant.

Parcours recherche-crédation

Année 2018-2019.

Regards sur les masques inuit, à l'intérieur et au-dehors de leur contexte culturel.

TOME 1.



Présenté par Amandine TESTU

Sous la direction de Sylvie Baillon
Et Guillaume Pinçon.

Je remercie Guillaume, qui m'a patiemment et pertinemment guidée dans le logiques de cet écrit, et Sylvie, qui, avec son regard affuté et sensible m'a aidée à clarifier les rouages de ma création. Ainsi que tous les comédiens qui ont joué dans mon spectacle en s'adonnant avec engouement aux jeux proposés par les masques.

Les phénomènes de la nature sont des phénomènes de l'esprit.
Ils seront consultés, médités, provoqués, séduits, menacés, combattus, divisés.
Puissances naturelles, s'il le faut, nous vous couperons la tête, le vent sera fouetté.
Nous attribuons à la toute-puissance naturelle des idées toute la responsabilité du
monde.¹

¹ Paul Eluard, *L'art Sauvage*, 1929, texte publié dans le numéro spécial de *Variétés*, *Le Surréalisme dans le monde*, Bruxelles, juin 1929, page 37.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.	6
I. CREATION, DESCRIPTION ET USAGES DES MASQUES INUIT EN ARCTIQUE	11
1. Les conditions de la création des masques	11
a. Place du chamane dans la création.	11
b. Matériaux utilisés.	15
c. Visages distordus, décalés, enchâssés.	17
2. Les conditions de la représentation des esprits.	20
a. Usages cérémoniaux.	20
b. Cultes populaires.	21
c. Représentation des mondes et musicalité.	24
3. Les conditions de leur théâtralité.	28
a. Espaces mus par des regards.	28
b. Allongements et extensions.	32
c. Traversées et antagonismes.	36
II. FABULATION, DESCRIPTION ET DRAMATURGIE DES ELEMENTS.	41
1. Vers les éléments, à l'intérieur des croyances inuit.	41
a. Fabulation élémentaire.	41
b. Yua et les éléments	42
c. Leurs représentations.	44
2. Description dramaturgique : vers d'autres figurations.	48
a. Adaptation élémentaire.	48
b. Images et matières des éléments.	50
c. Leurs mouvements.	53
3. Vers d'autres fabulations : analyse dramaturgique	57
a. Rôles et masques des poésies	57
b. Rôle des demi-êtres.	65
III. ECARTS ET DEPLACEMENTS : VERS UNE NOUVELLE THEATRALITE ?.. 71	
1. Une saisie du monde à partir de ses éléments naturels	71
a. Signification des matières et des éléments.	71

b. Mobilité des matières et des éléments.	76
2. Transferts imaginaires : Espaces polaires, espaces poétiques.....	79
a. Poétique du presque rien et de l'apparition.	79
b. Banquise et cosmogonie.	83
c. Poétique des associations.	85
3. Vers la totalité.	88
a. Pensée du Tout.	88
b. Scène et monde.....	90
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.	98

INTRODUCTION.

Pour commencer, une attirance marquée pour l'objet masque, qui trouve sa source dans une affinité plus globale pour les personnages abstraits, les humanités déplacées, délavées et détournées par l'imaginaire. Le thème est vaste et couvre des créations variées, puisqu'il est étalé historiquement et géographiquement. C'est mon esprit ayant un fort penchant pour l'irréalisme et l'imaginaire qui l'a dans un premier temps naturellement rétréci. J'ai en effet toujours été passionnée par des courants artistiques tels que le dadaïsme, dont j'apprécie surtout les quelques formes théâtrales foisonnantes d'étrangetés, usant de costumes plein de volutes, d'angles et de courbes, soucieux d'inventer de multiples créatures ou figures, en mêlant avec une désinvolte liberté tous les arts pour justement n'en faire aucun. Cette affirmation de quelque chose qui est a priori insensé me parle particulièrement, et m'a toujours semblé être une grande fenêtre poétique.

J'aime le théâtre lorsqu'il éveille l'onirisme et/ou le sensible ; lorsqu'il fait rêver, lorsque, désenclavé, il ironise le monde en le transfigurant, le questionne en s'échappant de ses réalités visibles, en bouleversant ses images. Marionnettes et masques sont deux pratiques propices aux abstractions et à la convocation d'irreprésentables. Ils permettent, par leur plasticité, le déplacement des représentations donc l'éveil de formes démarquées de la réalité, ainsi que la traduction palpable d'invisibles. J'ai découvert les premières de manière pratique, en suivant l'enseignement proposé au conservatoire et les seconds de manière visuelle et théorique, dans des livres. C'est pour cette raison de divergence des approches que j'ai souhaité approfondir l'étude théorique des masques, ce dont je n'avais pas envie avec les marionnettes, que je préférais découvrir corporellement, de manière collective, créative et pour le coup sensible, sans mener de recherches en parallèle. Ces deux manières d'apprendre sont différentes mais ont été amenées à se rejoindre, dans le cadre de mon étude des masques. Grâce au cursus de « master-crédation » que je mène, la pratique est invitée à rejoindre la théorie.

Une curiosité envers les cultures archaïques a poursuivi le processus de rétrécissement du thème et de focalisation. J'ai alors entamé un tour d'horizon de leurs apparences dans diverses parties du monde, accompagnée parfois d'une légère instruction liée à leurs usages et de quelques précisions quant à leur contexte culturel. Cette première approche était tout de même avant tout visuelle. Après cette entrevue globale, je suis tombée nez à nez, et par hasard, sur quelques masques inuit dans le livre *Masques : Chefs-d'œuvre du musée du quai*

*Branly*² à la bibliothèque. J'y ai découvert un objet Yupik débordant de mains, comprenant l'une sur l'autre une tête humaine et une tête animale ainsi qu'un masque en peau de phoque épilée issu du Groenland. Ce dernier est tout noir et strié de lignes blanches. L'extravagance foisonnante du premier et l'élégance plus contenue du second m'ont immédiatement plu. Par la suite, en enrichissant leur connaissance visuelle, ils ont été, à mon sens, les plus singuliers et m'ont paru déroutants. Ce sont des images irréelles qui, avec une incroyable liberté d'expression et une intarissable inspiration, déjouent la réalité, sans pourtant vouloir s'en éloigner, au contraire pour l'embrasser dans sa pluralité. Là se tient leur beauté. Ils ne cherchent pas à réinventer mais, avec une sensibilité empreinte d'animisme et avant tout intuitive, les inuit ont sculpté ces visages aux multiples expressions. Des visages de bric et de broc, d'os, de tendons, de plumes, de bouts de bois trouvés de ci de là. Parfois doubles voire multiples, ils imbriquent les entités, rassemblent souvent plusieurs figures dans l'espace d'un seul objet. Ouverts sur d'autres strates, ils convoquent des allongements et des expansions en s'agrémentant d'autres figures et/ou en se prolongeant d'évanescences voire de paysages. Leurs couleurs sont délavées, jamais criardes. Ce sont les formes qui crient et non les teintes, toujours douces. C'est en feuilletant le grand livre *Masques Eskimo d'Alaska* dans la bibliothèque du musée du Quai Branly que le choix de mon sujet s'est assuré, et c'est de ses nombreuses images que j'ai pu tirer ces données générales. La richesse de ses illustrations et la grande poésie de son étude ethnologique ont été déterminantes. En m'ayant permise d'envisager une riche partie des productions arctiques, il m'a convaincue du fait qu'aucun thème général n'en découle, qu'un hétéroclisme plein de variables et de variantes remporte. Il constitue d'ailleurs ma source principale d'illustrations.

La surprise esthétique est passée pour laisser place à celle du contexte culturel, puis est revenue, en ayant pris une tournure différente, puisque augmentée par ces données. Les masques, quels qu'ils soient, doivent de toute manière être compris avec leur entour mythique et symbolique. En effet, tout masque est « inséparable de son geste et de sa geste »³. C'est en étant placés et saisis dans leurs environnements originels ainsi que dans les croyances qui les ont dictés que leur compréhension et leur juste appréciation peut opérer. Le mot inuit regroupe plusieurs peuplades et cultures ayant quitté la Sibérie il y a fort longtemps en franchissant le détroit de Béring qui était encore une langue de glace épaisse pour s'installer dans divers recoins du Groenland, de l'Alaska et au nord du Canada. Installés dans ces

² LE FUR Yves, *Masques : Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly*. Masque Yupik : p.109, début du 20^{ème} siècle, bois, ancienne collection Jacques Lebel, Alaska, 86-88-52 cm. Masque groenlandais : p.113, issu de la Mission Expédition Française Groenland, 1934-1935, région Ammassalik.

³ DULLIN Charles, *Les masques Dogon*, Paris, Institut ethnologique, 1938

contrées particulièrement froides et hostiles, les inuit ont su redoubler d'inventivité pour survivre dans ces rudes conditions climatiques en utilisant les rares ressources disponibles, principalement issues de la chasse et de la pêche. Les animaux servent ainsi à tout, non seulement à se nourrir mais aussi à fabriquer des vêtements, des armes, objets ou outils, à produire de la chaleur, etc. L'instabilité et l'imprévisibilité de ce monde les a amenés à développer des croyances animistes, à envisager l'esprit de toute chose composant l'univers : sa conscience, ou *sua*, qui signifie « sa personne ». Cette force interne inhérente aussi bien aux plantes, hommes, animaux qu'aux éléments naturels et paysages est nommée dans leur langue *inua* ou *yua*, selon les dialectes.

La culture des inuit est une culture lointaine, isolée, intemporelle, infinie et mystérieuse. Leurs masques sont peu populaires, et les ouvrages sur le sujet sont rares. Ce facteur a été déterminant aussi puisque, les ayant découverts, il m'a semblé important de développer ce sujet, afin d'être apte à en parler donc à faire découvrir ces merveilles en diffusant les connaissances que j'ai au fil du temps acquises. Les masques inuit et leur culture seront alors envisagés tels que découverts dans les livres qui rendent compte du temps, passé, où leur culture était encore intacte, préservée du contact avec les européens, qui a débuté lentement et sporadiquement au 17^{ème} siècle, où quelques explorateurs ont découvert certaines parties des terres arctiques. Ce n'est que deux siècles plus tard, donc au 19^{ème} que des explorations plus longues ont débuté, ainsi que les rencontres avec leurs habitants, encore désignés Esquimaux, un mot qui signifie « mangeur de viande crue » ou « parlant une langue étrangère » auquel les désignés préfèrent celui d'inuit, qui est le pluriel d'*Inuk*, signifiant « être humain ». La découverte de leurs objets date de ce siècle et c'est à ce moment de l'histoire que les Occidentaux se sont intéressés à ces contrées et leurs habitants de plus près. Ils s'y sont inscrits peu à peu, y ont apportés des matériaux, des denrées, d'autres techniques et leurs croyances chrétiennes. Certains inuit des régions isolées ont été préservés de ses intrusions culturelles jusqu'au 20^{ème}. Qu'importe leur temporalité, c'est de ces cultures inaltérées ou inchangées dont je parlerais, au travers de leurs masques fascinants et attrayants, sans me soucier des évolutions culturelles. C'est donc au présent que j'élaborerais leur étude ethnologique, même si certaines pratiques, cérémonies et croyances ne sont plus d'actualité. Elle établira des lignes générales me permettant de décrire des pans de la culture inuit.

Cette dimension descriptive et formelle est essentielle à la contextualisation. Elle mettra en avant des éléments servant la compréhension du caractère esthétique, rituel et populaire des masques ainsi que leurs fonctions et usages. Cependant, je n'ai jamais pensé à me contenter de données ethnologiques, ai plutôt toujours eu comme idée le fait de les mettre

en comparaison avec d'autres domaines. Cette perspective était d'ores et déjà soulevée par le master-crédation qui propose d'allier théorie et pratique au travers d'une création. Il m'a amenée à composer un spectacle qui est le résultat de ma saisie de leur univers. Au travers de cette transposition, leur dimension théâtrale rentre en compte. Elle me permet aussi de les confronter à leur théâtralité. Cette notion est rapidement intervenue dans cette étude. Même en dehors de la considération du spectacle créé, elle sera questionnée corrélativement aux pièces inuit et à leurs usages.

La création concernée fourmille de masques. Elle a été précédée d'une autre forme, élaborée durant ma première année de master : *L'obscurité désassemblée*. Elle comprenait une bonne dizaine de comédiens manipulant des marottes (des marionnettes en tissu manipulées à l'aide de bâtons plantés dans leurs têtes.) au milieu de trois hauts paravents de bois peints qui représentaient chacun l'obscurité, la clarté et le suspend. Ces personnages mythologiques étaient coincés dans des parties de ce monde où jours et nuits ne s'écoulaient plus puisqu'ils avaient oublié leur histoire. J'y convoquais la représentation d'un monde ne correspondant pas à la réalité, au travers de peintures et figures. J'ai continué à parcourir cette question de figuration. Le second, qui sera au cœur de ce mémoire, place la question de la représentation du monde au centre de sa dramaturgie. C'est une cosmogonie directement inspirée par les masques inuit ainsi que par ce qui les entoure, c'est-à-dire leur contexte de croyances. Elle dénote donc de l'appropriation de certains pans culturels et plastiques. Cette forme est plus réfléchie. Elle a bénéficié du regard attentif de mes deux maîtres de recherches qui m'ont invitée à la construire à partir de trois maquettes. Dans la dernière, un story-board a été effectué. Il a ensuite été créé grandeur nature, en avril 2018 lors d'une résidence d'une durée de deux semaines à la Briqueterie. Certains masques avaient été fabriqués en amont et le texte était déjà couché sur papier. Cette version a été présentée à trois reprises : lors de la sortie de cette résidence, au même endroit, puis début mai à la Maison de la Culture, dans la salle New Dreams, et en juin, sur la petite scène du théâtre de marionnettes Chès Cabotans. De grandes modifications ont été réalisées plus tard, durant la même année, en novembre, suite à des rêveries automnales et pour la perspective d'une représentation dans le cadre du festival des JIMEC, « Journées Internationales des Musiques Electroacoustiques et de la Créativité ». La progression de cet écrit tiendra compte des aspects réenvisagés qui en permettent d'ailleurs les avancées puisque les changements opérés m'ont éclairée sur bien des points.

Cette création dénote du regard que je porte sur cette culture et ainsi en élargit les portées signifiantes, déjà vastes. Cette vue-là est poétique, elle a d'ailleurs été aiguillée par l'ouvrage qui me les a fait pleinement découvrir et qui sera fréquemment cité : *Masques*

Eskimo d'Alaska dans lequel Bernard Abel écrit sur les masques suivant un style particulier, scindé en courts paragraphes, avec des mots aussi doux que complexes qui narrent par métaphores et accumulations l'aspect plastique des pièces et ce qui y est convoqué. Il laisse ainsi le champ libre à d'autres interprétations ou rêveries. J'envisagerais moi aussi la part poétique des masques au travers de ce qu'ils racontent du corps et du monde, des règnes et des images. Puis, comme mon esprit créatif est, me semble-t-il, poétique, ce caractère imprègne l'écriture, la création ainsi que les réalisations plastiques de mon spectacle. Cette saisie a été guidée par d'autres lectures. Qui sont pour la plupart celles de poètes. Certains recueils m'ont en effet inspirée dans ce processus de comparaison appliquée. La poésie, à mon sens, fait frissonner l'envers des choses pour en révéler la polysémie, raconte des harmonies, met en place des associations inattendues, brouille pour clarifier, détourne et déplace. Elle s'affirme alors comme liant et point de vue.

Les masques seront alors pensés et interprétés sous diverses coutures. Le patrimoine ancien qu'ils recouvrent sera interrogé aussi bien à l'intérieur de son contexte d'origine, au sein des croyances et de l'environnement de ceux qui les ont façonnées qu'à l'extérieur de ce système de représentation : de mon point de vue, qui est étranger, et dans un autre cadre géographique. Cela dénote d'un mouvement de transfert. Ce glissement particulier convoque des données poétiques et confronte l'objet d'étude à des données théâtrales. Dans quelle mesure les mouvements dont dénote cette étude comparée sont poétiques, quelle idée de la théâtralité et quelles images du monde déploient-ils ?

I. **Création, description et usages des masques inuit en Arctique**

D'une tentative de classification ou plutôt d'un essai de déroulement descriptif des masques inuit découleront plusieurs données culturelles essentielles ayant été seulement effleurées en introduction comme la place essentielle de l'animal et les portées et applications de l'animisme. Ces objets permettent alors de pointer certains aspects de la structuration sociale de ces peuples, de comprendre leur rapport au monde ainsi que leurs croyances. Cette partie répondra donc à ces interrogations : comment les masques, plastiquement et lors de leurs utilisations rendent compte de toutes ces données spirituelles, comment à partir d'une gamme de masques étendue et plurielle se sont profilés des traits communs et dessinées des caractéristiques et, enfin, comment les phénomènes qu'ils condensent rendent compte de dynamiques en écho avec celles propres à la théâtralité.

1. Les conditions de la création des masques

Dans un premier temps, les masques inuit seront envisagés incréés. Leur présence sera donc rembobinée vers leur absence afin de dévoiler les manières dont ils sont élaborés et les nécessités à l'origine de leur création. Ainsi que le rôle de leurs créateurs, qui sont déterminants de leur plasticité, tout comme les matériaux utilisés. Ce trajet permettra la considération de certaines pièces et éclairera ce qu'elles représentent.

a. Place du chamane dans la création.

Les masques inuit sont pour la plupart sculptés selon des indications reçues en rêve par le Chamane, nommé *angaqoq*. Cette personne, pouvant être de sexe féminin ou masculin est experte en mysticisme et occupe des fonctions variées qui recouvrent plusieurs domaines. En effet, elle est à la fois guérisseur, prophète, dépositaire des traditions, chargée de l'organisation des cérémonies culturelles et religieuses et résolveur de faits liés à la vie quotidienne comme retrouver les objets perdus ou trouver la racine des querelles et du mécontentement. Elle est de plus chargée des prédictions quant aux saisons de chasse ou de pêche, afin de définir si celles-ci seront fructueuses ou si le gibier sera rare. Afin d'établir ces pronostics, le Chamane peut par exemple disposer des têtes de bois sculptées aux extrémités de l'aire où vivent les caribous. Il les observe de temps à autre afin de constater la présence ou l'absence de traces de sang autour de leurs bouches béantes. Ces marques sont des signes qu'il analyse et élucide. Il en invoque de nombreuses comme le montre cet autre exemple où

les empreintes laissées par le feu sur des os d'animaux permettent d'en retrouver les traces puisque ces fissures y dessinent la géographie de leurs déplacements. Ainsi, les composants naturels de la réalité sont des moyens pour interpréter le monde et anticiper les saisons. La première méthode utilise la plus haute partie du corps humain, qui est la tête. Sculptée, ses orifices sont porteurs de signes. Cette information est essentielle et se déroulera, aiguisée par de nombreux autres exemples dans d'autres parties de cet écrit.

Les visages semblent d'ores et déjà au cœur de la pratique chamanique. Cette information corporelle est confirmée par l'usage de masques qui l'aboutissent puisque ils sculptent des têtes et sont susceptibles de se trouver dans une grande proximité avec de vrais visages. Les revêtir démultiplie encore les facultés du chamane. Lorsque les ressources alimentaires manquent, par exemple, ils ont recours à ces objets. Ils revêtent des bêtes sculptées afin d'assurer la régénérescence du gibier. Dans ce cadre utilitaire, les animaux sont représentés avec des saumons ou d'autres proies dans leur gueule, parfois même avec des phoques dans les oreilles. Suivant une semblable idée, un masque Yupik⁴ comprend un « bras toboggan » dans lequel glissent vers la bouche de l'animal une multitude d'oiseaux. L'animal représenté entouré de gibier à sa disposition est dans une posture agréable et confortable. Son orgueil s'en trouve satisfait. C'est une manière de leur rendre hommage et de les rassurer quant à la justesse du partage des ressources en leur assurant que l'homme ne s'emparera pas de tout. Le chamane veille ainsi à la bonne entente entre les créatures, à l'harmonie des règnes ainsi qu'à celle de l'univers.

Pour préserver cet équilibre concernant une vastitude, il rend visite à des entités lointaines comme le maître du temps qu'il fait, à des figures sous-marines depositaires du gibier marin, il fait des haltes au pays des morts et peut parler aux divers astres. L'accès à ces sphères normalement inaccessibles est possible durant la période de rêverie ou durant les transes. Le fait qu'il accomplisse des voyages vers d'autres mondes rend lisible sa capacité à arpenter de nombreuses strates de l'univers. Le chamane est le premier garant de l'harmonie entre les mondes visibles et les mondes invisibles. Lors de ces voyages extraordinaires, il revêt des masques qui les permettent et les facilitent. Souvent, des animaux y sont sculptés. Ils l'accompagnent de manière bienveillante. Dans un masque⁵ utilisé par un chamane pour rétablir le beau temps, deux chiens sortent leurs têtes. Ils l'accompagnent vers le soleil et la lune, représentés au travers de pales évoquant leurs rayons lumineux qu'il souhaite implorer. Ou alors, toujours pour assurer sa réussite, le sorcier lui-même est représenté en tant que

⁴ A.V, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.266, « Masque ». Figure n°1.

⁵ *Ibid.*, p. 182. Figure n°2.

vainqueur. Certains masques en effet l'érigent au statut de *tunghalik* : « maître et propriétaire des esprits », ou « celui qui a des esprits », souvent au travers d'une figurine de bois ou de paille. Ces personnages à petite échelle sont figés dans une position dynamique et mis en scène avec un *tunghak*, un esprit mauvais ou démon maître du changement et de la fausse apparence, ayant été apprivoisé, possédé, incarné, que l'homme expose avec un air ravi. Dans un masque de ce type⁶, un personnage fait de paille représentant le chamane chevauche un esprit malicieux auquel est conférée une allure particulière. En effet, sa tête est décorée de deux sphères en relief criblées de trous. De longs bouts de bois jaillissent de toutes parts, tous surmontés de plumes ou de duvet. Une autre pièce⁷ présente une figure faite de la même matière aux commandes d'un vaisseau composé de deux oiseaux siamois reliés par un phoque, un visage humain et une tête d'animal terrestre. Il conduit à l'aide de longues rames reliées aux ailes. Ce triptyque au-dessus duquel il se tient exprime la prudence dont il fait preuve. Il s'accompagne de représentants de tous les milieux lors de certains de ses voyages si périlleux. Les dangers qu'ils comportent sont quelquefois symbolisés par des suspensions de bois frappant au moindre souffle d'air le petit chamane sculpté. Paré de ces compositions, il assure donc la communication des hommes avec les esprits, les maîtres des éléments et les mondes-autres, qui peuvent être inférieurs, supérieurs, ou sur le même plan que la réalité. Dans tous les cas, invisibles. Des géographies de cette cosmologie seront détaillées dans la deuxième sous-partie puisqu'elles interviennent aussi dans les espaces où les masques s'animent.

Les connaissances et facultés des chamanes recouvrent donc des domaines variés. Cette diversité leur permet d'éclairer la vision des autres hommes, et l'en distingue. Ce statut de « Celui qui voit les yeux fermés » peut s'acquérir de plusieurs manières, bien qu'ils soient souvent reconnus dès leur plus jeune âge. En effet, aux enfants ayant un comportement psychotique ou anormal sont inculquées des connaissances en botanique et des pratiques magiques et spirituelles. Ce statut peut aussi être octroyé à un homme ayant eu des visions particulières, souvent mystiques ou ayant été possédé par un esprit. Des rencontres ou révélations peuvent aussi mener certains inuit vers ce statut. De nombreux récits relatent ces histoires de devenir au travers de la découverte de facultés jusqu'alors inconnues à l'humain concerné. D'autres histoires glorifient la figure du chamane dans l'imaginaire commun. Elles sont souvent liées à des coups de harpons et à d'autres rudes épreuves mettant en danger l'intégrité physique dont les sorciers sortent toujours indemnes. Elles servent à le rendre

⁶ A.V, *Masques Eskimo d'Alaska*, page 260, « Masque ». Figure n°3.

⁷ *Ibid.*, page 262, « Masque ». Figure n°4.

supérieur spirituellement certes mais aussi corporellement, en le dotant d'une carcasse résistante et même inébranlable, pouvant être transpercée, brûlée ou plongée sous la glace mais se réparant aussitôt et même survivant sans aucune marque apparente. L'intégralité des récits relatant des moments de vie de ces personnes sont toujours surprenants puisque pleins d'effets spectaculaires et surnaturels.

Comme ces récits, les masques glorifient le chamane et insistent sur son caractère incroyable. Ce, puisque ils comprennent des formes animales et /ou évoquent la force des vents, des marées, du froid, des astres et de manière plus générale, des esprits. Puisque c'est cette personne qui les dicte puis les porte, il se fait représentant de toutes ces données du monde, après en avoir été le visiteur. Ces objets, de leur création à leur utilisation confèrent toute sa puissance au chamane dont le statut est si particulier dans la culture inuit. Il est parfois accompagné d'autres personnes qui revêtent aussi des masques. Tous de par ce fait sont investis par des facultés appartenant à d'autres règnes puisque les esprits représentés s'expriment au travers d'eux. Ils s'incarnent dans les objets les figurant. Le fait de les porter est ainsi souvent synonyme de possession et confère une intensité aux rites dans lesquels ces masques interviennent, par exemple ceux de guérison et de divination. Les chamanes ont une incommensurable force de représentation, qui se lit d'abord dans les réalisations plastiques. Elles sont la retranscription de l'apparence d'esprits entrevus durant leurs songeries éveillées ou endormies. Cependant, puisqu'ils sont chargés de multiples activités, et sans doute vite happés par la vision d'une autre entité, ils n'ont généralement pas le temps de sculpter les masques dans leur intégralité. Ils réalisent souvent un schéma en volume contenant l'essentiel et commandent le modelage du reste. De par cette délégation, l'imagination du second sculpteur se faufile dans la réalisation. Il arrive aussi que « celui qui voit les yeux fermés » réalise un modèle qui donne lieu à de multiples variations. Dans ces deux cas de figure, il donne des directives et directions aux hommes préposés à ces activités. Il leur rend visite régulièrement pour constater l'avancée des travaux. En vue des importants pouvoirs et de la véridicité des esprits, le sculpteur cherche à finir la pièce le jour où il l'a commencée, de crainte d'être visité durant la nuit car les esprits se tiennent dans chaque recoin de l'obscurité et n'apprécient guère les choses inachevées. Cette prudence mise en œuvre pour ne pas les offenser se répercute dans la manière de transporter l'objet fini. Il est caché, emballé dans un habit et déplacé lorsqu'il fait noir. Après les cérémonies, les masques étaient brûlés, ou jetés au loin. Ce, avant que les inuit ne découvrent l'attrait des Occidentaux pour leurs objets. Les inuit ayant conscientisé leur valeur et souhaitant revendre leurs masques brûlaient, à la place, une masse de bois équivalente.

Ces objets, de par leur pluralité et les multiples nuances qu'ils convoquent dénotent des grandes facultés d'invention et de la force de représentation du chamane. Afin de persuader les incrédules de la véracité des incarnations lors desquelles les esprits se manifestent, ils mettent en œuvre des farces, des ruses et des tours de passe-passe. Comme fourrer des parkas en fourrure dans un masque posé à terre pour que l'objet tienne tout seul sur sa tête enfoncée donc bloquée dedans. Il semble alors se relever selon sa propre volonté, sans besoin d'aucune main. Ce stratagème est l'un des plus fréquents, il fonctionne aussi avec des lanières de bouche cachées. Il rend visible et étaye le caractère magique de la faculté de réveiller les esprits dont le sorcier s'enorgueillit. Cela constitue la culminance de sa plus grande force. D'abord, il rend visible ces entités invisibles au travers de sculptures, puis il cherche, par divers moyens, à rendre lisible le fait que ce ne soit pas de simples représentations mais bel et bien des objets au travers desquels ils interviennent en se manifestant. Et que leurs mises en mouvement ne dépendent pas uniquement des mains de l'homme. Leur animation va au-delà de la manipulation.

b. Matériaux utilisés.

Les masques sont alors des sculptures emplies de vivacité. Cette désignation est appropriée puisqu'ils sont fabriqués à partir du peu de ressources disponibles en Arctique donc résultent de mélanges. Généralement, ils sont réalisés en bois flotté d'épicéa ou de peuplier. D'autres, plus rares, sont faits avec des peaux de mammifères marins. Cela varie selon les matériaux présents, qui diffèrent puisque l'implantation des Inuits recouvre un vaste territoire, et selon la manière dont le sculpteur exploite son environnement. Dans l'ensemble de l'Archipel Kodiak, des bouts de bois variés sont ramassés sur les plages. Grâce aux courants maritimes, ils débusquent souvent de l'If du Pacifique, du sapin de Douglas, de l'épicéa, du cèdre rouge ou jaune. Ainsi que du bois d'aulne ou de bouleau nain. Ils trouvent même parfois des bouts de peupliers de Virginie dans les fourrés. A ces bois s'adjoignent, pour la fabrication, du duvet d'aigle, de la peau d'intestin, des tendons de marsouin et d'autres fragments issus de la faune. Des épines de porc-épic sont utilisées pour représenter les moustaches du phoque. Les poils de caribous sont souvent utilisés pour composer une collerette encadrant le masque, souvent associés à un triptyque de plumes d'oie rognées ou de celles du Harelde Kakawi, une espèce de canard. Les plumes les plus larges sont utilisées sans rien d'autre autour, mais parfois sont adjointes, au bout, des petites figurines, généralement de deux à neuf, bien que ce nombre puisse aller jusqu'à vingt-six. Par contre, sur la côte face à l'île Saint Michael et aux alentours du bas du fleuve Yukon, les plumes ne sont pas disposées

de manière éparses mais rassemblées en foule en haut, densément. Au Groenland, elles sont très rarement utilisées. En trouvant le moyen de transformer en pigments des matériaux bruts, ces peuples sont parvenus à une gamme de couleurs un peu étendue. Des ocres, ces roches ferriques composées d'argile pure colorées par un pigment naturel d'origine minérale sont frottées à même le bois ayant été préalablement léché. Elles offrent un éventail de teintes allant du rouge au jaune, en passant par le brun. Grâce aux cendres ou à la pierre graphite sont obtenus le noir et le gris. Plusieurs nuances de bleus trouvent leur essence dans l'oxyde de cuivre et les mauves et violets résultent du pressage de baies. Des écorces d'aulne trempées dans de l'urine ou de la cigüe bouillie (une plante toxique) deviennent rouge carmin. Du rose peut être obtenu avec du jus de myrtilles. L'argile blanche sert à la couleur contenue dans son nom. Par pillage d'un champignon, un vert terne peut être obtenu. Toutes ces couleurs sont fixées à la vapeur, grâce à l'acidité de l'urine croupie. Ainsi, les masques inuit résultent d'une mixture entre de nombreux éléments naturels hétéroclites, d'un mélange et d'un assemblage. Ce sont des visages de matériaux. Cette donnée explique aussi la pluralité des œuvres et leur variété.

Les matières premières et secondaires diffèrent d'un masque à l'autre. L'intégralité des masques inuit sont cependant rassemblés par un point commun. C'est leur souci de figurer et de signifier plutôt que de représenter et ressembler. En effet, de ces matières mêlées, travaillées, colorées et sculptées adviennent des visages complètement décalés et jamais réalistes. Les mélanges organiques dont ils résultent, l'imaginaire du chamane et le fait qu'ils convoquent des entités appartenant à d'autres mondes expliquent cela. Les masques inuit sont empreints de pluralité. Cette donnée est intervenue au travers des objets ayant servi d'exemple (Figures 1 à 4) qui rassemblent plusieurs figures. Cependant, ce phénomène d'amalgame sera exploré plus profondément dans la troisième sous-partie, tout comme la présence d'éléments qui prolongent les masques. Avant d'envisager ce qui s'étend autour de ces objets et leurs combinaisons, l'accent sera mis sur le simple et unique intérieur de la tête, sur les façons dont un visage unique est traversé par des distorsions ou des décalages faisant qu'il est déjà plus qu'une tête. L'asymétrie régissant certains visages fait écho à des jeux arctiques consistants en des grimaces affreuses dans lesquelles la face se voit divisée en deux états, concevant des êtres mi-joyeux – mi-tristes. Ces grimaces sont généralement adressées au soleil lorsqu'il réapparaît après plusieurs mois d'obscurité, pour l'irriter. L'énervant ainsi, ils le poussent à briller plus fort, à émettre plus de chaleur et à poursuivre son ascension. Les distorsions asymétriques emplissent les productions des peuples vivant en Alaska, ainsi que celles issues du Groenland, qui diffèrent en plein d'autres endroits, mais admettent ce trait commun. Une

déroutante impression s'en dégage parce qu'ils sont grotesques et attirants à la fois. Les éléments faciaux y sont chamboulés, comme pris dans une tornade ou emportés par un courant d'air les ayant déportés. Ces décalages éveillent quelque chose de cocasse. Une certaine drôlerie s'en dégage. Ils composent des images aux antipodes du réalisme.

c. Visages distordus, décalés, enchâssés.

La mise en place de cet irréalisme passe par des simplifications. La mise en place d'une bonhomie, la représentation d'une tête tiennent à peu de choses : à quelques traits nécessaires qui, formés et disposés librement, composent des visages. Les masques de l'Archipel Kodiak, créés par les Sugpiat sont à ce propos les plus significatifs puisque c'est leur principale caractéristique. Ils proposent une kyrielle d'émotions ou sentiments différents uniquement de par l'usage de formes différentes pour les bouches et les paupières. Les premières peuvent être rondes, triangulaires, en quart de lune ou bien ovales. Les secondes sont tantôt tombantes et lourdes, tantôt incurvées vers le haut, tantôt inexistantes. Au travers des variations de ces deux données anatomiques, peuvent être dressés de multiples états affectifs tels que la surprise, l'envie de pleurer, la tristesse ou encore la moue. Ces émotions trouvent ainsi leur immuabilité. En effet, elles sont simplement effleurées et c'est grâce à cette attitude détachée que leur condensation fonctionne et en révèle l'essence. De la même manière, sont mimées des activités comme le veilleur et le siffleur, ou encore des façons d'être telles que le souriant, le pitoyable⁸, le sceptique ou encore le muet. Et des dénominations encore plus précises, pouvant être liées à l'effet d'une personne sur son entourage, à une fonction occupée à un moment donné, à une plongée intérieure se manifestant selon une avalanche de rides creusées ou encore liées à des caractéristiques pouvant sembler futiles. Ainsi se voient traduits : « Celui qui fait peur », « Celui qui apporte la nourriture », « Celui qui est en pleine réminiscence », « Celui qui est plat » et « Celui qui a l'esprit ailleurs ». Des teintes s'adjoignent à ces variations anatomiques : du rouge et du noir qui permettent la cristallisation d'autres états. Ainsi, le « Très grand chercheur »⁹ et le souffleur¹⁰. Les figures ont parfois une allure plus complexe : les masques sont encerclés à distance d'une bande de bois. Celles-ci indiquent des tempéraments mobiles, des connaissances précises ou au contraire une lacune de savoir. De la sorte sont matérialisés « Celui qui ne sait pas », « Celui qui a de la chance », « Celui qui annonce le temps » -dont la face ovale est décorée de gouttelettes blanches-, « Le Voyageur », ayant plus de récepteurs

⁸ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque Koniag », p.313. Figure n°5

⁹ *Ibid.*, « Masque Chugach », p.327. Figure n°6

¹⁰ *Ibid.*, « Masque Chugach », p. 329. Figure n°7

sensitifs que les autres puisque doté de quatre yeux et de deux bouches, « La Reconnaissance » et « Le Voyageur nocturne »¹¹. La moitié de la figure de ce dernier est couverte d'un sombre bleu répandu uniformément parce qu'il a croisé un esprit mauvais lors de son périple et cette vue-là a provoqué l'embrasement d'un demi de sa tête. Les bouleversements de l'anatomie du visage engagent une impression d'un autre ordre, celle de la splendeur figurative qui détourne et déforme sans soucis de ressemblance. Il s'agit bien de figurations puisque ces objets rendent perceptibles en les représentant des aspects caractéristiques des représentés. Les figures sont torturées, pressées, élaguées, jusqu'à ce que l'expression seule demeure.

Selon les mêmes procédés de construction et de figuration, sont bâtis l'oiseau et le corbeau, ce qui rappelle à quel point la ligne de dissociation entre l'humanité et le règne animal est poreuse chez les inuit. A travers les masques, les animaux se révèlent pour montrer aux hommes ce qu'ils ont de commun avec eux, c'est-à-dire leur âme ou esprit, *Yua* (ou *inua*). Sur la plupart de ceux ayant comme sujet une espèce composant la faune, se trouve un petit visage anthropomorphe. Ces têtes sont incluses à l'intérieur des animaux sculptés, sous leur bec ou leurs narines, sur leur dos ou encore à l'intérieur de leur gueule ouverte. Ainsi, le masque *l'Yua d'un macareux*¹² représente l'oiseau marin cerclé de poils blancs dressés en épis continus et doté d'une large bouche pleine de dents particulièrement expressive. Le passage d'un bec à une bouche béante dénote d'une transformation. Un des aspects de cette espèce d'oiseau marin laisse entrevoir sa qualité humaine, sa faculté de crier et sa liberté d'expression. Parfois, à l'inverse, le nez d'un visage prend la forme d'une tête de volatile. C'est ainsi que « l'animal et son double humain, l'*inua*, sont inscrits sur la même face. Est ainsi restitué l'état primitif, lorsque l'enveloppe était un masque qu'on écartait à volonté pour apparaître en homme ou en animal, changeant d'apparence, non d'essence. »¹³. La présence d'un visage niché dans le dos de l'oiseau est récurrente. Comme dans ce *Masque de l'Yua d'un oiseau*¹⁴, dans celui de *l'Yua d'un plongeon*¹⁵ ou encore dans une autre représentation de macareux¹⁶, pour n'en citer que trois. Pour révéler au public la présence de ces esprits, les chamanes ou les danseurs les plaçaient sur le dessus de leurs têtes en faisant frétiler les plumes de l'oiseau puis les rabattaient sur leurs visages d'un seul coup. Ces masques utilisent

¹¹ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque Koniag », p.325. Figure n°8

¹² *Ibid.*, « Masque de l'Yua d'un macareux », p.138, Figure n°9.

¹³ *Préface du Catalogue de l'exposition Masques* (annexe du musée Guimet), rédigée par Roger Caillois, décembre 1959

¹⁴ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque de l'Yua d'un oiseau », p.150, Figure n°10.

¹⁵ *Ibid.*, « Masque de l'Yua d'un plongeon », p.142, Figure n°11.

¹⁶ *Ibid.*, « Masque de Macareux avec un morse dans le bec », p.154, Figure n°12.

la pluralité et l'analogie pour signifier et rappeler les temps premiers où régnait une indifférenciation entre hommes et animaux, comme l'exprime la citation. Ces représentations opèrent par fusion en convoquant une dualité. L'*yua* nous y scrute. L'esprit émane d'une partie anatomique, au beau milieu des plumes ou poils et est représenté au travers d'une partie corporelle, la tête. Bernard Abel a décrypté ainsi ces évocations révélatrices :

A présent enchâssé dans un code, l'animal – son corps, son image, son souffle-décodé, recodé par le masque selon les lois d'une grammaire visionnaire, l'animal est vitalisé encore, étrangement pluralisé, surinvesti : agent désormais d'un savoir immiscé dans le Tout par l'exercice périlleux d'un dialogue incertain, débridé, délirant avec l'autre monde ; expectative d'une transe, d'un voyage réservé aux esprits, aux héros et aux dieux.¹⁷.

En somme, les esprits révèlent leurs apparences dans les images psychiques des chamanes, qui les révèlent aux autres hommes par des retranscriptions visuelles, matérialisées dans les masques. Ainsi, ces instances volatiles, invisibles et immatérielles sont rendues matérielles. Ce passage ou transfert antinomique induit des abstractions, des bouleversements et des enchâssements. Saisir une expression ou caractéristique, c'est aussi en saisir l'esprit. Les visages atteignent alors leur immuabilité dans les masques, dont il est possible d'admettre comme constante absolue cette particularité de représentation faisant qu'ils s'attachent aux esprits, au sens de présences animant tout être vivant, objet et élément naturel, ainsi qu'au sens de ce qui caractérise simplement un ensemble de données complexes. C'est pour cela que les masques figurent, ils vont au-delà de la simple représentation en donnant à voir les caractéristiques du représenté. C'est pour cela aussi qu'ils signifient. Ils sont les signes de quelque chose voire de plusieurs choses, rassemblées dans un même espace. Signes de l'invisible et de ses êtres. Les visages mélangés sont transfigurés puisqu'à leur expression est octroyée un rayonnement ou un éclat inhabituel qui est celui de l'esprit qui l'habite. La mise en lumière de la figure du chamane a rendu lisible la présence grouillante de ces instances invisibles, dont il est tuteur, observateur et révélateur. Le déplacement figuratif nécessaire à cette dernière action est souvent lié à un phénomène de distorsion. Cette particularité de désaxement met en place un effet de mouvement, de manière paradoxale puisque il s'inscrit au sein de l'immobilité du masque. Les visages sont amovibles, saisis durant une si intense contrariété ou gaieté qu'ils semblent pouvoir s'assouplir dans peu de temps, se défroisser, se détendre.

¹⁷ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, pp 49-50.

2. Les conditions de la représentation des esprits.

Quand bien même un mouvement immobile se ferait ressentir, ces objets connaissent aussi des mobilités réelles, puisqu'ils sont utilisés dans de nombreux contextes cérémoniaux et/ou festifs. Si l'animisme des Inuit a guidé ces figurations qui saisissent l'éclat des esprits, il sera guide aussi des manipulations de ces objets. Des chamanes ou d'autres personnes leur confèrent un dynamisme en les portant, à la main ou sur le visage. Cela faisant, ils interpellent les esprits en les invitant à se manifester au travers des formes leur ayant été octroyées. Les contextes et ambiances de ces animations, mot employé au sens d'insuffler de la vie à un inerte, seront explorés dans cette partie.

a. Usages cérémoniaux.

Lorsqu'ils sont amenés à être manipulés, les masques déploient de vastes gammes de mouvements, corrélativement à la multitude de figures s'y trouvant inscrites. Les masques Sugpiaq issus de l'Archipel Kodiak ayant été décrits précédemment en sont un bon exemple puisqu'ils sont portés lors de danses usant d'une multiplicité de modes de déplacements : lourdement, bondissant, en sautant, en sautillant ou encore tournoyant. Cette variété dévoile la traduction du mot danser, qui se traduit dans leur langue par : « se mettre la tête à l'envers ». Les déclinaisons de ces mouvements et d'autres gestuelles se révéleront peu à peu. Elles prennent en tout cas place lors de cérémonies liées à l'univers ou aux vies humaines qui célèbrent les saisons, leurs transitions ou d'autres moments de passage et ont lieu dans plusieurs villes ou zones arctiques. Elles exaltent ces traversées. La plupart prennent place durant le long hiver plongeant leur monde dans les ténèbres. C'est avant l'avènement de cette nuit prolongée que commence le cycle des réjouissances. Les célébrations jalonnent cette obscurité ininterrompue, scandent l'attente du renouveau et de la lumière. Avec l'hiver, vient le temps de tisser des liens : avec soi-même, ses voisins, les animaux, les esprits et les ancêtres. Les diverses festivités rituelles durent plusieurs jours ou semaines. Le *Festival de la vessie, Nakaciuq*, est célébré en de nombreux endroits dans un double but : assurer le succès de la chasse et faire office de service de mémoire pour tous les animaux tués l'an passé. Les danseurs masqués doivent influencer la partie la plus intime située profondément en l'âme de l'animal ou oiseau qu'ils souhaitent flatter, afin que la flatterie ait lieu en retour, soit réciproque, et pour que le garde-manger s'approvisionne abondamment durant la prochaine saison de pêche ou de chasse. Cette supplication passe aussi par l'usage de vessies puisque, selon leurs croyances, c'est dans cet organe que l'esprit habite. Elles sont gonflées puis

peintes, décorées avec des motifs variés, et suspendues dans la maison cérémonielle. A la fin de ces jours de danses, chants et autres activités, les vessies des phoques sont remises à l'eau, sous la glace, à l'endroit où les animaux furent pêchés. Tous se rassemblent sur la glace du rivage et observent le trajet de ces organes sous l'eau. Ils sont attentifs à leur vitesse de progression, à leurs ombres, aux formes que celles-ci revêtent, à leur placement, ainsi qu'au son produit par le fait qu'elles filent vers le large. Tous ces détails peuvent servir à prédire le succès de la prochaine chasse. Durant une autre cérémonie, consacrée à la chasse à la baleine, des chants dansant la relation entre la terre et la mer avaient lieu.

Les danses précisent fréquemment la nature des êtres vivants dans ces deux milieux en mettant en avant des esprits incarnés au travers de plusieurs entités, pouvant être humaines ou animales. Les transformations sont nombreuses et dénotent toujours d'un mélange entre les règnes puisque ce sont des hommes qui revêtent et incarnent des esprits bestiaux ou marins. Une cérémonie s'étant déroulée aux abords de St Michael illustre bien ce phénomène. Elle comprenait un tambour ayant la forme d'un rapace suspendu dans les airs de manière à pouvoir descendre en rafle et fondre sur sa proie, à s'arrêter ainsi qu'à se diriger ; s'approcher lentement ou remonter dans les airs en étant tiré. La proie est une hermine fixée au sol par les jambes. Il y avait un trou au milieu du sol de l'espace de cette représentation. Des inuit revêtant des masques d'animaux arrivaient par les côtés en sautant. Autour de ce trou, l'un d'eux exécutait des mouvements de ballotements et faisait volte-face en grognant à la manière d'un ours. Un autre en sortait comme un poisson. Et d'autres, plus tard, surgissaient de derrière les lampes avec des figures démoniaques. Ils répondaient aux signes du chaman qui les faisait se lever, s'asseoir, etc. A la suite de cette pléthore de gestes issus du quotidien, ils lèvent tous leurs bras en l'air de manière à désigner les quatre points cardinaux pour ensuite déclarer la fin de la cérémonie avec un sifflement. Les âmes des animaux sont ici incarnées de par le fait que ce soient des hommes qui les figurent et les donnent à voir.

b. Cultes populaires.

A ma connaissance, toutes les cérémonies animistes et sociales perpétrées par les inuit comprennent des masques. Elles gagnent en profondeur de par le fait qu'elles résultent presque systématiquement d'un mélange entre des masques sacrés, ayant été dictés par le chamane qui sont capables d'interférer directement avec les entités autres, et des masques profanes, réalisés par les habitants. Ainsi, ils confèrent au sacré une humanité, le transcendent en recourant au grotesque. Le fait de ce rassemblement apprend beaucoup quant à la pensée esquimaude et éclaire le pourquoi du recours mobile à ces objets, dont le rôle est aussi bien

spirituel que social. Cette dernière fonction s'accomplit par le biais du rire, ce qui n'est guère étonnant en vue du large humour des inuit qui ne se cantonne à aucun domaine. Il imprègne les contes et les histoires racontées d'un caractère débonnaire et d'une merveilleuse simplicité et se laisse aussi remarquer dans la vie de tous les jours, au travers de situations spontanées ou de par les rires et sourires qui traversent les visages. Cette tendance souriante se répercute dans les masques, dont l'incurvation des fentes oculaires évoque d'ailleurs souvent un éclat de rire franc. Cette joyeuseté qui les traverse a été envisagée par Claude Duthuit, petit-fils du peintre Henri Matisse et fils de Georges Duthuit, un poète, ethnographe et critique d'art ayant été fasciné par l'Arctique et ses habitants :

Chez les Esquimaux, les masques ont un rôle social. Rien de leurs masques n'inspirait la crainte, au contraire, chacun à sa manière avait un petit côté rigolard, une grimace qui n'arrivait pas à faire peur, narquois, avec leurs yeux de guingois et la bouche prête à lâcher quelque énormité. Ce n'était pas une congrégation de cisterciens mais tout l'opposé.¹⁸

L'humour, puisque tendant à une omniprésence, s'exprime dans diverses formes de bouffonneries, des joutes presque vindicatives entre deux personnes, des danses séculaires, et des moments à dimension carnavalesque, qui fleurissent un peu partout. Les premières sont garnies de blagues creusant le sournois jusqu'à atteindre son paroxysme. Les masques utilisés pour ces occasions n'ont aucune portée spirituelle, ils ridiculisent la particularité physique de quelqu'un ou d'un groupe de personnes. Ces moqueries publiques sont généralement accompagnées de préludes, durant lesquels les invités peuvent par exemple être accueillis par une mélodie particulièrement et même exagérément dramatique, comme le son tonnant et tonitruant de boîtes à percussions ou par des poupées mécaniques. Elles sont ainsi englobées. Le deuxième type de « représentation » où interviennent des blagues plus ou moins déplacées révèle le terrible de ces processions et du rire provoqué vilement par les autres. Cela est très bien raconté par des observations de l'homme précédemment cité :

La charge que les masques détiennent dans une société où le ridicule littéralement tue, où l'humour est plus dangereux que la charge de l'ours blanc. De derrière la neutralité de ces masques, les duellistes s'affrontent lors de joutes verbales sans merci. Les observateurs sont comme au spectacle, ravis, se tordant de joie à chaque moquerie, à chaque pique qui fuse de derrière ces fragiles remparts de bois où se dissimule l'émotion. Le masque cachera l'humiliation du vaincu anéanti par

¹⁸ DUTHUIT Claude, *Esquimaux ou des arts derniers*, un article paru le 10 octobre 2010, dans *Une fête en Cimmérie : Les Esquimaux vus par Matisse*, p.18.

un sarcasme sans répartie. Peut-être même fuira-t-il son clan. Le harpon n'a pas la même portée.¹⁹

Le rire est donc une épreuve qui se doit d'être traversée.

Car le rire revêt encore le masque ; tout est bon pour le rire : tout, rien et surtout les disgrâces sans fin, les traîtrises de l'apparence, les monstres et les fous : masque-charge, masque-torve, masque-groin, masque du sérieux, de la brute, du faible larmoyant, empathique, qu'on roule dans l'ironie, qu'on trempe dans l'hilarité, qu'on assaisonne d'une sauce caustique, ou qu'on marine un temps dans l'anecdote, dans le mordant, le futile.²⁰

La portée expressive survient aussi ici, désemparée et rendue à sa primauté au travers du culbutement des règnes et des images. D'autres formes humoristiques ont lieu au Groenland, ce sont des cultes dénommés *Mitaartut*, ou des dérivés de celui-ci. Ils ont pour thème le fait d'enlever une épouse. Celle-ci se retrouve dans une alcôve de douceur avec un autre homme que son mari. Cette transgression a la valeur d'un acte sacré, au travers duquel les participants pensent échapper aux malheurs. Ce sont pourtant des cérémonies profanes, ce qui démontre bien que l'un baigne dans l'autre et inversement, si bien que tous deux semblent inséparables. Les visages y sont cachés par des masques plats²¹, faits de peaux cousues, d'une bonhomie souvent enfantine due sans doute à leurs larges joues et, une fois de plus à la simplicité de leur bonhomie. Ce culte est si fort qu'il a survécu, et existe encore. Il fait écho aux festivités nommées *East Cultic Games* qui mettent en scène des personnes des deux sexes habillés le plus grossièrement possible et revêtant ce genre de masques de peaux. L'un est équipé d'un phallus énorme et imite grotesquement l'acte sexuel jusqu'à atteindre un bien dense climax. Les masques plats servent donc pour des farces satiriques et sont aussi utilisés certains soirs d'hiver, où enfants et grandes personnes courent de maison en maison à minuit, le visage ainsi couvert, en émettant des grognements. Parées de la sorte, leurs faces semblent grumeleuses. Dans la même lignée, et au même moment, lors du solstice d'hiver, des chamanes déguisés de manière extravagante visitent les maisons en dansant pour taquiner les jeunes filles et les hommes. Ils se livrent parfois à des parodies sexuelles et exhibitionnistes. Dans certains lieux, ils tentent d'enduire de suie le visage des habitants, comme pour les éteindre et reçoivent en échange des mèches de lampe à huile, empreintes d'une symbolique solaire.

¹⁹ DUTHUIT Claude, *Esquimaux ou des arts derniers*, dans *Une fête en Cimmérie : Les Esquimaux vus par Matisse*, p.18.

²⁰ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.77.

²¹ GEERTSEN Ib, *Greenlandic masks*, « Mitaartut Mask », p.17 et p.18. Figures 13&14.

Les avalanches de rires n'empêchent donc pas la perpétuation de données mythiques, au contraire, elles permettent le renouveau de leur vitalité. Les garants de cette perpétuation sont les masques puisqu'ils offrent des images aux croyances archaïques de manière à ce qu'elles soient toujours en vigueur. Ils sont la jonction de plusieurs symboliques, de plusieurs visages et de plusieurs règnes se trouvant fondus en un seul objet. Donc marqués par une addition de couches de sens qui étaye encore le fait qu'ils signifient une pléthore de données. Les masques profanes sont aussi distordus que les sacrés et condensent aussi. Leurs portées sont multiples. Ils ont cependant comme visée principale le fait de représenter des esprits, qui peuvent être ceux des animaux, des éléments naturels ou encore le caractère des hommes. Lorsqu'ils sont utilisés et animés, ils permettent à ces derniers d'avoir une emprise sur les entités autres, qu'elles soient extérieures à eux ou intérieures. Les masques détournent et ironisent les invisibles qui dépassent l'humain, déjouent la crainte et servent la glorification d'événements marquants, liés par exemple aux phénomènes lumineux. Ces moments ont comme point commun le souhait d'unifier les diverses choses composant l'univers, d'intégrer les hommes qu'ils sont à ce vaste ensemble, de restaurer leur passé en le confondant avec le présent et de conférer une agréable et douce humanité aux vastes et insolubles problèmes de l'univers.

c. Représentation des mondes et musicalité.

Ces moments rituels, lorsqu'ils ne se déroulent pas à l'extérieur prennent place dans la maison cérémonielle, dénommée *qasgiq*, un vaste endroit présent dans chaque village. Dans ces espaces clos, les inuit mettent en place une multitude d'effets scéniques. Ils sont permis par une ingénieuse bien que modeste machinerie et rappellent d'ailleurs les stratagèmes employés par le chamane pour faire en sorte que les masques s'animent sans la mobilité de ses mains. Des effets surprenants et imprévus sont réalisés grâce à des systèmes de trappes et à une entrée dissimulée dans le toit de la maison cérémonielle qui permettent des arrivées propageant la terreur. Tout aussi bien cachés, des trous d'eau dans lesquels les danseurs chutent parfois. En guise d'ornements, se trouvent parfois dans l'espace scénique des trous de phoque, des berges d'argile signifiées avec des peaux étendues au sol ou fabriquées en bois, ainsi que des formes triangulaires dressées pour singer des montagnes. Des paysages sont ainsi représentés. L'espace peut aussi être investi par des cerceaux ou arceaux représentant les mondes superposés qui composent leur univers. Leur disposition échelonnée illustre leur vision stratifiée de celui-ci. Ils peuvent être traversés par les danseurs, ou balancés, du sol au plafond du *qasgiq* grâce à une corde permettant de monter ou d'abaisser ces sortes de cieux.

Ce mouvement de balancement représente l'approche et le retrait, deux antagonistes qui symbolisent les voyages chamaniques, ayant lieu sous- terre ou mer et dans le ciel. La voute céleste est composée de cinq sphères qui correspondent à des endroits où les âmes des morts peuvent séjourner. La graduation due à leur disposition correspond à des stades de purification. Selon les Inuit, ayant une ferme conviction de la véracité de la réincarnation, l'homme renaît cinq fois en tant qu'homme puis quitte la terre et rejoint des domaines célestes afin de passer à une autre existence, au dehors d'une quelconque forme corporelle. Il peut ainsi être amené à vivre dans les aurores boréales, les nuages ou les étoiles. Si les âmes siègent en des endroits différents, c'est parce que leurs comportements moraux sont variables. Les strates et leurs dénominations varient selon les cultures. Les Sugpiat nomment par exemple « pays joyeux de l'éternel retour » un endroit d'abondance où peuvent se reposer les esprits des chasseurs rusés et des femmes aux tatouages complets. Ces inscriptions corporelles sont en lien avec leur(s) mariage(s), dénotent d'une appartenance à un clan ou à une famille et les protègent des ennemis. Les personnes moins sages, quant à elles, sont recluses dans l'écorce terrestre où l'on ne mange que des papillons. Le sort des êtres mauvais est encore différent, ils vont vers l'ouest. Durant ce périple, leur tête s'allonge jusqu'à devenir pointue et des yeux surviennent derrière leur tête. C'est tout cela, ou des parties de cela, qui sont donc figurées au travers de ces arceaux pouvant être suspendus dans l'espace rituel. Adjoints, ils figurent la terre, ses sous-bassement et les déclinaisons de la voute céleste.

Ces éléments scénographiques, ces mouvements et toutes ces emphases gestuelles accompagnent les esprits mis au jour durant les danses masquées. Ce phénomène d'incarnation est mis en mots par Bernard Abel, en clôture de ses notes à propos des masques Yupik :

Alors l'esprit, spectateur dans l'ombre, être de vagabondage et d'incomplétude, alors l'esprit, cette force, voudra bien s'impliquer, être altéré d'incarnation, dans l'entre-deux du masque ; s'investir-vrai acteur du masque sculpté à son image-et se posséder lui-même. Alors l'esprit entraîné par la conviction de l'acteur qui, dans l'abnégation de l'effort, réitère sa prière ; alors l'esprit, emmené par le train des tambours qui bourdonnent, qui ballonnent, des hochets, des grelots qui grésillent, qui scintillent, des voix qui ânonnent, qui fredonnent ; alors l'esprit enserré dans la danse, enchâssé dans la fibre, dans le bois, dans l'encoche, alors

l'esprit offre à l'œil du profane qui s'écarquille, la vision extatique, la prestation éphémère, inoubliable, de son incarnation.²²

Là est bien traduit le caractère envoûtant de leurs incarnations, ainsi que la réalité ineffable de cette apparition vivante. D'ailleurs double puisque l'esprit a été figuré dans une matière et survient dans cette même matière, en faisant corps avec celui qui la revêt. Cette mise en vie est organique. Elle ne pourrait avoir lieu sans image palpable. Cependant cette dernière n'est pas suffisante, ne pourrait pas frémir sous le joug de celui qu'elle représente sans une dimension sonore, qui permet aussi bien qu'accompagne la venue de ces entités. Elle est en effet agrémentée de diverses mélodies ou bruits et accompagnée de cris ou d'autres sons produits par les spectateurs investis et engagés. Le tambour est au cœur des cérémonies et des festivités. Diverses intensités et hauteurs de bruit peuvent être obtenues en frappant la peau de différentes manières et des résonances différentes sont obtenues grâce à des variations de la matière première dans laquelle sont façonnés les bâtons servant à battre la mesure. Ils peuvent être en bois, en os ou en ivoire. S'y adjoignent des petits procédés sonores tels que des claquettes réalisées en ossements issus de poitrines d'oiseaux. Un fracas, des claquements ou des cliquetis peuvent être obtenus par le fait de leur entrechoquement. Sur certaines capes issues de Point Barrow sont cousues des dents de moutons, qui tintent, devenant donc musicales lorsque l'habit est mis en mouvement. Ces machineries musicales permettent l'évocation de multiples sons présents dans la nature, évoquent les intempéries ou bien rythment des états afin de rendre plus lisibles les déplacements des esprits signifiés au travers des masques. Ainsi, un florissant et prospère battement de tambour reproduit les martèlements du cœur de l'aigle géant. Durant un festival ayant lieu dans le village de Mary's Igloo, situé dans la péninsule de Seward -ayant lui aussi lieu au début de la tombée de l'hiver-, une danse utilise des amalgames de résonances variées pour atteindre un paroxysme émotionnel et représentatif. Elle commence dans un quasi silence, rythmé par une note de percussion à des intervalles très espacés, où les gestes se suffisent à eux-mêmes pour narrer. Ils racontent l'arrivée des oiseaux au printemps. Les battements acquièrent en rapidité de manière graduelle, petit à petit, jusqu'à vrombir à la cadence effrénée de l'orage. Un silence complet fait suite à cette emphase atteinte. Des branches de saule sont trainées sur le sol, ce qui laisse entendre des frémissements semblant être les hululements du vent. Durant cela, le rythme des danseurs ne suit aucune constance. Il est traversé par diverses intensités et scandé de multiples poses dans lesquelles l'immobilité règne soudainement. Cette performance s'achève dans un

²² ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.78

énorme et extraordinaire fracas. Atteignant et cristallisant alors l'emphase primaire du tragique, qui connaît des moments de culminances ne s'éternisant pas, trouvant au contraire leur ampleur en se contrastant, en s'abaissant et en laissant retomber toute leur cacophonie pour atteindre son contraire : le calme. Ceci dénote d'une dualité, qui n'est pas sans rappeler celle existant entre immobilité et mobilité, qui résulte de l'animation du masque. Celle entre jour et nuit aussi, qui détermine le jalonnement cérémoniel puisque fonde la temporalité arctique. Les antagonistes fondent le monde, et apparaîtront régulièrement comme les piliers de la pensée esquimaude. Ces contrastes sont, lors des moments où les masques s'animent, dépositaires de l'intensité d'une incarnation. Les esprits intervenant de la sorte ramènent les spectateurs à l'indifférenciation première, aux temps d'avant la diversification et la différenciation. Ce balayage est offert au sens des spectateurs qui assistent à leur cosmicité, partagée entre eux aussi bien qu'avec leurs ancêtres. Ils renouent donc avec elle, éprouvent leur place dans l'histoire mythique et dans leur monde décuplé qui était unité. Ce, puisque les événements antérieurs, les figures et formes invisibles sont, sous leurs yeux, représentés.

Ainsi, dans un espace précis et selon certains mouvements les esprits s'incarnent pour se manifester, accueillis par diverses sonorités, dans les masques qui les figurent. Les pulsations intérieures, les sonorités des éléments, les bruits de l'environnement et les souffles cachés se font entendre sous une lumière tamisée. C'est une autre donnée accompagnant et permettant les interventions de ces entités. Dans la *qasgiq*, il ne fait ni sombre, ni clair, il règne une pâle luminosité. Dans des presque pénombres surchauffées par le grand nombre de spectateurs émulsés, actifs et serrés les uns contre les autres, s'instaure une proximité. De plus, les regardants sont proches des regardés, spatialement et spirituellement ainsi que socialement puisqu'ils interfèrent avec eux. Les esprits peuvent alors se manifester. Aussi bien ceux représentés au travers des masques utilisés que d'autres, encore immatériels, qui volètent partout. Ils sont souvent appelés de chaque coin de la pièce avec ces monosyllabes : « Goy ! Goy !goy !goy ! ». Puis, se font entendre les sons du chamane, qui, possédé par un bien grand pouvoir, pousse des gémissements et des hurlements, émet des plaintes et des chuchotements. Geignard, il semble bêler. Plus tard on entend les évanescents. Bourrus, d'une faible voix ils zézaient, zozotent et sifflotent. Ils sont animés par des modes d'expression particuliers, par une rythmique. « Esprits interlopes, sifflant, baragouinant, sinistrement. »²³.

Ainsi, les entités invisibles sont restituées dans des environnements sonores, visuels, lumineux et au travers d'oscillations rythmiques. Ces données sont indissociables de la

²³ AV. *Masques Eskimo d'Alaska*, p.76

manifestation de ces évanescents. L'énergie qui émane de leur fusion est intérieure aux matières et éléments du monde. Convoquée, elle se répercute, irradie vers l'extérieur. Elle permet le regroupement des règnes.

3. Les conditions de leur théâtralité.

Les moments rituels convoquent donc de nombreux éléments tels que la lumière, les bruits, les émotions, les paysages, l'occupation de l'espace ou encore le fait de devenir autre. Ils ne sont pas sans rappeler ceux qui prennent place au théâtre. Ils étayent donc l'aspect scénique des cérémonies animistes et des cultes populaires. La mesure dans laquelle ils peuvent être envisagés comme théâtraux sera à présent traitée. Ainsi que, suivant cette pensée, ce qu'il en est de leur théâtralité.

a. Espaces mus par des regards.

Les masques assemblent, détournent et signifient, aussi bien plastiquement que lors de leurs usages. Ces visages de matériaux sont des œuvres de pluralité qui convoquent des données mythiques pour rendre l'éclat et l'apparence singulière des esprits. Leurs manifestations sont doubles puisqu'elles opèrent aussi bien au sein des images qui leurs sont octroyées qu'au travers des ambiances scéniques qui les convoquent. L'aspect théâtral de ces cultes et cérémonies est alors un cadre structurel, visuel et sensoriel qui restitue les entités invisibles dans un monde. Une fois de plus, cette information rejoint la plasticité des masques où ce souci d'un environnement englobant est présent. C'est un cadre spatial qui fait écho à la théâtralité. En effet, la condition nécessaire et absolue de cette notion est la présence d'un espace dans lequel peut se dérouler l'action. Il est certes spatial, mais aussi structurel, basé sur une entente tacite : celle d'« assister à un acte de représentation inscrit dans une temporalité autre que celle du quotidien, où le temps est comme suspendu et pour ainsi dire réversible, qui impose à l'acteur le retour toujours possible à sa position de départ.»²⁴. Cet « autre temps » est spécifique puisque s'éloigne de la linéarité temporelle du monde en y intervenant comme une parenthèse. Les spectateurs sont complices de ce subterfuge qui est sans doute lié au suffixe « re » faisant que les choses ne sont pas simplement présentées mais présentées de nouveau. Elles ont été élaborées et vécues un nombre variables de fois, et le public sait aussi cela.

²⁴ FERAL Josette, « La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre 1988, p. 348.

La question de cet ajout du suffixe « re » établissant l'antériorité du fait peut-elle se poser dans le cadre des festivités inuit ? La plupart des événements y ayant lieu engageant, pour les porteurs de masques, d'intenses bouleversements psychiques et un état inconscient de possession dû au fait de l'intervention des esprits. Si ces derniers se manifestent, c'est aussi grâce à la présence encourageante des spectateurs dans un espace confiné. Si bien qu'il semble peu probable que les protagonistes traversent ces états dans un autre contexte. Les esprits s'incarnent subitement mais ne répètent pas leurs manifestations. De plus, les masques, dont la présence est forte, irradiante, et intrusive sont souvent déballés peu de temps avant les cérémonies y ayant recours, et brûlés ensuite. Durant cet interstice de vie limité, ils guident les porteurs, qui s'abandonnent au joug de ce qui est représenté dans l'objet. Toutefois, les agencements, parfois un peu techniques, doivent être réfléchis et installés en amont, et les histoires mises en place sont prévues antérieurement. Ainsi, seule l'incarnation relève de l'instantané. Les études des religions archaïques de Mircea Eliade apportent sur ce point des réponses attendues puisque ayant été entrevues lors de descriptions des utilités cérémonielles. Il affirme que :

Tous les rituels ont la propriété de se passer maintenant, dans cet instant-là. Le temps qui a vu l'événement commémoré ou répété par le rituel en question est rendu présent, « re-présenté » si l'on peut dire, si reculé qu'on l'imagine dans le temps.²⁵

Les rituels sont des ouvertures fulgurantes sur le « Grand Temps », une époque mythique caractérisée par un imbroglio entre le passé, le présent et le futur, qui les annulent tout en les rassemblant. C'est une période créatrice durant laquelle le Cosmos fut organisé, où le monde structuré est advenu, avec son lot de choses vivantes et son lot de choses inertes. Après l'état premier, qui était celui, en Arctique et ailleurs, de l'indétermination où les formes étaient fluides et les espèces non fixées. Chez les inuit, cette histoire mythique apparaît en effet comme un long processus de différenciation en des éléments contraires, antagonistes et complémentaires. Les cérémonies permettent le renouvellement de ce temps antérieur qui s'y voit réinstauré donc remis au goût du jour. L'intact et la continuité temporelle dont ils témoignent leur permettent de graver ces événements dans les mémoires des personnes qui y assistent. Ils composent un ensemble d'images en mouvements, de formes et de couleurs donc sont à même de conquérir l'imaginaire avec ces visions dynamiques. L'imaginaire commun est ainsi nourri avec précision, et la primauté des mythes est restaurée.

²⁵ ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, p.136

Le fait d'une théâtralité nécessiterait donc un espace quelconque offert à la vision où se déroulent des faits que les spectateurs sont amenés à voir, et ce parce que quelqu'un a vu précédemment, a instauré ce qui maintenant est donné aux yeux et aux sens. Ce quelqu'un est, chez les inuit, le chamane, dont les visions éclairent. C'est une idée déployée aussi par le dramaturge Valère Novarina, qui détaille la composition se mettant en place lors de ces échanges optiques ; elle est «très ferme, tout est logique, surlogique et rythmiquement juste - mais aussi parce que quelque chose est caché. [...] Vous allez être voyants et voir autre, parce que je vous présente quelque chose de très précis et invisible.»²⁶

En faisant fi de l'espace, admettons alors comme première constante pour la définition de la théâtralité celle des phénomènes de regards. Le fait d'une représentation engage une certaine complicité entre regardés et regardants. Le théâtre est un « endroit où l'on vient tous ensemble voir singulièrement. »²⁷, un endroit qui restaure l'intégrité d'être au monde en la déjouant puisqu'il offre au regard des événements ou actions souvent préméditées. A ce propos, l'œil, chez les inuit est plein de symboliques. Largement développé et souvent représenté, il se fait thématique. Cette partie anatomique est souvent exacerbée, devient large béance. Elle revêt diverses formes et se voit déplacée.

L'œil est lieu de repérage, codifié, rond, comme la phase pleine de la lune, croissant qui éloigne, qui se désintéresse, relevé encore de points, rappelé par le cercle, pour mieux dire l'imminence du passage, du franchissement : transfert de lumière au seuil de la nuit.²⁸

La thématique du passage intégrée à celle de l'orbite sera explorée plus tard. Ce qui fait clairement surface dans ce propos, c'est la récurrence du motif circulaire et ses résurgences. Certaines œuvres mettent cette démultiplication en avant. Comme ce masque²⁹ où un esprit est doté d'un œil en fente inscrit dans un ovale constellé de points blancs. Les avalanches de petites formes circulaires sont la marque d'une vision décuplée. Ils constellent parfois une face ou un corps entier, n'étant plus qu'œil multiplié. Une autre pièce³⁰ représente *Tungrangayak*, le *tunghak* suprême de l'Alaska. Sa tête blanche est recouverte de pois bleu ciel et dotée de petites dents pointues Il regarde de tous côtés. La présence de ces points symbolise des yeux intérieurs jugeant l'homme. Leur présence érige le masque au statut de prédateur moral et regardant. De la même manière, certaines pièces sont dotées de doigts à

²⁶ NOVARINA Valère, *L'envers de l'esprit*, p.59

²⁷ *Ibid.*, p.56

²⁸ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.66

²⁹ A.V, *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque », p.198, Figure n°15.

³⁰ *Ibid.*, « Masque » p.200, Figure n°16.

pois, ce qui signifie et symbolise le déplacement de la vue vers d'autres parties anatomiques. De ces conceptions émerge une créature : *toe-to-toe*³¹, un personnage mythique doté de deux paires d'yeux scrutant avec une inégalée précision. Ses représentations comportent généralement une corolle de longs poils blancs. Les questionnements autour de la vision semblent hanter les Inuit, comme le prouve cette croyance en des entités capables de tout voir. Elles surveillent, inlassablement. La vue est partagée, dirigée aussi bien vers les hommes que vers les esprits. C'est pour cela d'ailleurs que les premiers peignent leurs masques. En y apposant des couleurs, ils les rendent visibles aux seconds.

Le double trajet de cette faculté de perception témoigne de la bonne entente entre ceux qui peuplent le monde visible et ceux qui peuplent le monde invisible, et étaye donc une première donnée concernant une théâtralité pouvant leur être propre. Il convient en effet de penser ce terme en deçà ou au-delà du théâtre. Sa composition comprend l'adjectif désignant cet art et un suffixe ajouté. Cet agrandissement du mot comprend l'idée de potentialité, en tant que mouvement vers, visée. « L'objet se définit alors par sa finalité externe, par son devenir : est théâtral ce qui désire le théâtre ».³² Cela élargit considérablement le champ d'action du terme concerné, lui octroie des possibilités d'applications aussi vastes que les domaines auxquels il est susceptible de se référer. On peut louer la théâtralité d'un opéra, d'une sculpture, d'un instant vécu, etc. Suivant cet étirement, celle propre aux masques est envisageable et va être envisagée, au travers de nouvelles données plastiques et de leurs portées symboliques.

Les fréquentes distorsions, les simplifications et le souci de signifier sans préoccupation de vraisemblance sont apparus comme une première ligne de classification dans la première sous-partie. D'autres particularités plastiques apparaissent de manière récurrente, comme les extensions, faisant que le masque ne se contente pas de la forme d'un visage mais s'étend au-delà. En reprenant les lignes ayant servi le développement d'une idée de la théâtralité, des parallèles semblent pouvoir se dessiner. En effet, elle est mue par un phénomène d'extension nécessaire au phénomène de bouleversement des regards faisant que la temporalité autre qu'elle convoque englobe les spectateurs. Le temps présenté et d'ailleurs représenté s'étend jusqu'à eux, spécialement pour eux.

³¹ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque de Toe-to-toe », p.256, Figure n°17.

³² PLANA Muriel, « De la théâtralité externe (ou théâtralité-désir) », essai pour la rubrique « Lexique du drame moderne », dans la Revue *Registres/4*, p.144.

b. Allongements et extensions.

Les élargissements faisant que des choses s'étendent au dehors de la structure du masque étayent l'idée de pluralité ayant été effleurée puisque ces appendices permettent la convocation de plusieurs figures. En effet, de nombreux masques sont prolongés par des plumes, du duvet, et/ou encerclés par des cerceaux de bois. Les matières issues des oiseaux peuvent évoquer « des étoiles ou des flocons de neige, une couronne d'écume, le scintillement des astres, ou d'autres symboles des éléments fluides. »³³. Leur portée métaphorique et signifiante est vaste, et c'est de la sorte que l'esprit représenté est resitué dans son propre univers. D'autres choses peuvent se tenir autour du visage sculpté et l'encercler avec plus d'ampleur : les attributs. Sculptés, ils ont eux aussi diverses fonctions. Ils peuvent servir à compléter le corps d'un animal –ce sont alors des mains palmées, des nageoires ou des queues d'oiseaux-, à étayer un état humain avec des objets qui ont alors valeur d'indice, ou encore à étendre la forme d'un esprit. Fréquemment, il y a des mains à quatre doigts collés les uns aux autres. Elles peuvent représenter des ailes ou des membres aquatiques. D'autres types d'attributs sont observables, comme des personnages, des engins de chasse, de la nourriture appréciée par les esprits qui gravite autour d'eux pour assurer leur contentement, ou bien n'importe quoi d'autre étant inclus dans l'interprétation du chamane ayant dicté la plasticité de l'objet. Ces figurines et objets sont attachés autour des masques à l'aide d'écorce de saule, de bandes de cuir brut ou encore avec des fanons de baleine lorsqu'un mouvement précis est souhaité. En effet, grâce à ce matériau, les formes suspendues peuvent frémir, frissonner ou bondir comme si elles étaient fixées sur des ressorts. Les mouvements associés au masque sont particulièrement précis, et il se trouve que les ressources naturelles en permettent de nombreux. Ils correspondent aux caractères des esprits représentés. Les intestins décolorés par exemple serpentent dans l'espace tels des banderoles courant ou coulant dans les airs. Un masque représentant un oiseau ayant dans sa gueule un morse est doté d'un cou en chiffon alors sa tête se balance, oscille sous le poids de sa prise. C'est en plein mouvement que s'exprime le mieux l'incroyable et indépendante volupté des masques, que les plumes ainsi que les membres ou les objets sculptés et suspendus prennent tout leur sens.

Yua ; âme au centre, spatialisée, instruite à travers le corps par l'élément qui le meut –air ou eau qui agite la patte d'une loutre, qui fait bruisser l'aile d'un oiseau...- sur sa nature véritable : mouvante et fluide, comme le jeu ondoyant des plumes, l'évanescence d'un duvet. Plumes : corolle diaphane, aérosol laiteux qui toujours nimbe le masque ; faisceau opalescent qui solidarise l'âme, par le corps, à

³³ BIHL Catherine, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.110.

l'élémentaire, au fluide, exorcisant le lourd, le tellurique, l'ours, le loup, la terre enfin, cette mère possessive des premiers temps.³⁴

Bernard Abel examine ici le rapport ténu entre l'âme et les mouvements induits par elle, la manière dont elle s'éloigne de son lourd ancrage, dû au corps, pour acquérir une pleine légèreté. Puisqu'elle révèle sa nature archaïque et sincère au travers des attributs, leur ondolement est aussi important que les mouvements dansés accomplis par le porteur. Les touffes débordantes saisissent l'impulsion du danseur puis se balancent d'elles même. Elles affirment ainsi leur virtuose indépendance. De manière plus subtile, cet effet se retrouve dans la manière dont les danses masquées inuit mettent en relief la relation entre l'immobilité d'un objet et son agitation, indépendante ou non d'un corps. La stabilité finit toujours par être abolie. Ces attributs supplémentaires sont donc faits pour rayonner ou pour se trémousser.

Au-delà de leurs manières de se mouvoir et de leurs significations, ces formes en sursis témoignent de nouveau de l'incroyable liberté d'assemblage qui a déjà été pointée au travers de l'énumération des hétéroclites matériaux utilisés, ainsi que de la facilité avec laquelle une idée s'accroche à une autre. Cette manière d'associer se retrouve dans la langue inuit, qui, agglutinante, polysynthétique et incorporante fait qu'une chaîne infinie d'idées se lie dans un seul mot contenant alors une quantité infinie de préfixes. L'assemblage devient amalgame. Les formes sont vectrices d'une multitude de signifiés, elles signifient des composants connus, ou les suggèrent. Les masques sont polysémiques, ils admettent une seule structure, qui peut signifier plusieurs choses. Ainsi, le ciel et la terre se trouvent représentés eux aussi, comme en annexe, à côté de toutes les autres choses, au travers des larges arceaux concentriques présents sur certaines pièces. Ces cerceaux, nommés *ellanguat*, suivent la même idée de concentricité, présente aussi parfois dans la *qasgiq*, l'espace où se déroulent certaines parties de cérémonies, comme évoqué plus haut. Toutes ces formes circulaires permettent de passer d'une identité à l'autre, allégrement, d'une strate de ciel à une autre avec fluidité. En mettant ainsi en avant la facilité de ces traversées, elles renouent elles aussi avec l'indifférenciation première.

D'autres techniques sont utilisées pour compléter et complexifier les masques et pour insérer les visages ou figures dans des environnements. Le dessin ou la peinture notamment, qui servent à montrer diverses manières de chasser, à inscrire un récit dans le bois modelé ainsi qu'à inscrire la figure figurée dans le parchemin de l'Histoire. Comme au sein des masques Koniag nommés *Suumacillra*, mot traduit par : « La façon dont ils vivaient ». Au

³⁴ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.60.

sein de l'un d'eux³⁵ sont rassemblés un visage aux yeux presque clos et une arcade couverte de dessins où sont naïvement peints en rouge et bleu des caribous, d'autres cervidés, des mammifères marins, des poissons et des pêcheurs. Leur présence témoigne de l'ancrage de l'homme dans les activités quotidiennes. Il est inclus dans le monde, proche de lui et des créatures qui le peuplent. Donc un événement de la nature, en phase avec elle. Un autre dispositif, constitué de planches s'étendant à l'arrière, ornées graphiquement elles aussi, sert à représenter la terre, l'air ou l'eau. L'univers en somme, au travers de ses matières constitutives. Parfois même jaillissent, au même titre que des plumes aux inclinaisons contraires, des pancartes porteuses de signes zoomorphes, s'apparentant à des ombres de créatures. Les masques figurent toujours l'*Yua*, ou *inua*, cette conscience de l'étendue temporelle de l'être et de ses strates, cette conscience tranquille du centre et du fluide s'apparentant à l'âme animale. Cependant l'âme de l'homme est plus volatile, résume sa nature inquiète et vagabonde. Puisque son essence rassemble ces deux forces, elle se répand dans chaque recoin du corps l'accueillant, ce qui engendre des tensions, des manques et des craquelures, pouvant, de par ces déchirements, expliquer la présence des multiples matières qui allongent l'ensemble.

Il est en effet frappant de constater à quel point les masques s'étendent hors de l'espace initialement prévu pour eux et avec quelle aisance ils imprègnent l'espace environnant. Le dedans se propage dans le dehors jusqu'à interférer sur lui, l'influencer. Tous deux entretiennent une relation directe. Cette donnée extensive permet un rebondissement vers l'étude de la théâtralité. Le fait qu'elle puisse s'appliquer à ces objets a été effleuré, d'abord au travers du double trajet de la vue. Leur tendance au prolongement, se trouvant être symptomatique est le second fondement de cette approche. Les choses sont en effet poussées à l'extérieur plutôt violemment, rejetées comme si l'intérieur n'était pas en mesure de les contenir. Les attributs et appendices permettant les prolongements peuvent être comparés aux roches et laves jaillissant d'un volcan en éruption. Ariane Bayle décrypte la théâtralité comme l'extension métaphorique du dispositif et du langage théâtral, c'est à dire un allongement d'images et d'autres perceptions sensorielles pas directement ni forcément logiquement liées à ce qui est vu. Cet effet, selon elle, est inhérent à toute représentation qui ne dévoile pas clairement la présence du théâtre. Ce dernier est alors un événement sous-jacent, dans des contextes où il est pourtant le premier mot auquel penser pour définir l'endroit où l'on se rend en tant que spectateur. Le théâtre est ici envisagé comme un «espace architectural et un réseau

³⁵ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque Koniag », p.316. Figure n°18.

métaphorique.»³⁶. Cette définition, isolée, rend parfaitement compte des phénomènes propres aux masques qui s'affirment comme des espaces narratifs en englobant un/des monde(s) ainsi que le/les personnage(s) s'y tenant et en signifiant plus que le postulat de départ. Ils sont prolongés par des attributs donc augmentés. L'espace qu'ils donnent à voir irradie en dépassant ses limites. Au travers de ces extensions, une logique d'intrusion du dedans vers le dehors se met clairement en place. Ce qui rappelle le fait que, dans un cadre de représentation théâtrale, généralement, les choses se passant à l'intérieur de l'espace scénique se propagent au-delà, désenclavent les frontières spatiales pour toucher sens et consciences.

La logique venant d'être pointée connaît une autre déclinaison ayant été effleurée précédemment, au travers des thématiques de l'oculaire et/ou de la circularité. Une de leurs significations est la notion de franchissement. En effet, plusieurs masques comprennent des ouvertures symboliques qui sont des lieux de passage. Par exemple, le masque d'*Isanuk*³⁷, l'esprit des morses a un œil plissé en une fente peu riieuse et un autre creux, incurvé vers le bas figurant une bouche s'ouvrant en cercle lui servant à guider les troupeaux vers les lieux de chasse ou au contraire hors de la portée humaine. Certaines entités invisibles sont dépositaires du gibier, qu'elles relâchent et guident par le biais de leurs trous. De la sorte, les ailes-mains adjointes à certains masques sont souvent ajourées, prêtes à lâcher de petits oiseaux symboliques. Le mouvement de captation des mains tendant leur paume percée semble chercher à palper l'intangible. Cette notion de trajet d'un endroit à un autre, de transition entre deux mondes est omniprésente dans la pensée inuit. Elle noue des liens entre le visible et l'invisible. L'idée de passage, toujours inhérente aux objets est incluse en eux. En donnant accès à diverses strates, ces béances transparentes sont des fenêtres qui donnent à voir le monde ainsi que des portes entre les divers mondes. Les trouées sont propices aux traversées, qui sont souvent celles du gibier tombant sur la terre. L'espace se trouve rétréci, confiné dans la structure des objets qui nous intéressent ici. Cependant, cet espace est dense, toujours en extension et ouvert sur d'autres de manière à supposer ou permettre leur émergence –sous-entendue par les creux béants-. Au travers de toutes ces choses adjacentes et fourmillantes en tous sens, « l'âme déploie ses appâts, ses artifices et ses pièges. »³⁸ Elle n'est pas une évanescence enveloppant une carcasse physique mais tributaire d'impulsions et d'affects aussi variés que profonds. Capable d'actions aussi. Les attributs sont des appendices pour saisir,

³⁶ BAYLE Ariane, *Romans à l'encan : de l'art du boniment dans la littérature au 16^{ème} siècle*, dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°69, 2009.

³⁷ A.V, *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque d'Isanuk », p.118. Figure n°19

³⁸ ABEL Bernard, *Ibid.*, p.61

tâter, attraper le fluctuant et le rétractile. Pour brasser. Le masque l'amplifie et l'accomplit, si bien que l'âme se fait prédatrice ou prédateur.

Il est donc des dynamiques inhérentes aux masques, des données qui sous-entendent des mouvements, tout en restant des choses fixes. Ils convoquent des dimensions se situant au-delà du visible, puisque représentent des esprits. Ces entités sont rendus visibles au travers de plasticités et, de ce palpable créé s'opère un glissement vers l'invisible.

c. Traversées et antagonismes.

Les mises en mouvement des esprits convoquent des données tout aussi sensibles mais en partant, à contrario, de données réelles comme le mouvement des animaux ou des activités quotidiennes tels que la chasse, la cueillette et la pêche. En partant du visible, on atteint alors l'invisible mystérieux nécessaire à la représentation ou convocation des impalpables imprononçables. Des actions profanes deviennent, dans le cadre de cérémonies, donc représentées, des actes significatifs. En effet, en les imitant, on touche à leur dimension archétypale, perpétuant alors le geste du dieu ou de l'ancêtre ayant eu lieu à l'origine des temps. Ainsi se conjuguent aussi le profane et le sacré. Cette dynamique de reprise sacrée a été étayée par un extrait du *Traité d'histoire des religions* au début de cette partie. Suivant cette logique, rien n'est insignifiant. Les Inuits tentent de tordre l'essence des mouvements quotidiens pour en déguster la beauté. En réalisant de simples pantomimes ils convoquent le suprême et le mythique. Cela passe parfois par une économie gestuelle, surtout lorsque des femmes assises ne bougent que leur tête, la poitrine et les mains, sous une parka translucide fabriquée avec des parois d'intestins, les visages couverts par des masques de peaux. Dans la même dynamique de passage à l'infime, des masques de doigts étaient fréquemment utilisés. Ainsi, même l'esprit du plus petit oiseau pouvait être mis au jour donc rendu visible sans lui ôter sa caractéristique échelle :

Même les plus petits oiseaux ont leur *Yua*, farouche comme eux, mâle (clair et souriant) ou femelle (sombre de couleur et d'humeur) et d'une telle agilité à se révéler et à disparaître dans les plumes, que seul un geste fin et féminin pourrait l'évoquer avec justesse.³⁹

Ces masques de la taille d'un abricot sont des visages simples ou bien d'une abstraction totale : des formes enchevêtrées, des successions de cercles serties de plumes s'épandant largement en décrivant des formes corollaires ou de couronnes plus ou moins touffues. Souvent certaines plumes sont incurvées vers un côté. Penchant ainsi, elles évoquent un

³⁹ BIHL Catherine, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.130

mouvement de rotation. A leur antipode, des masques imposants sont suspendus au plafond à l'aide de solides cordes. Lorsqu'ils sont utilisés, le porteur se tient derrière, dissimulant ainsi sa tête. Son corps remue derrière, allant d'un côté à l'autre. Parfois d'un bond il sort de l'image faciale que le masque lui octroie. A toute allure, il exécute ce mouvement si bien que son visage apparaît simultanément de l'un et de l'autre côté de l'objet. Ce dernier semble alors pris dans un tourbillon, se meut dans son immobilité statuaire. Claude Duthuit envisage ainsi certaines pièces imposantes qu'il a croisé dans son enfance, à l'intérieur de la maison de son père ou plus tard, au dehors : « Les grands masques étaient beaux dans leur silence, semblables à des fauves à l'affut. »⁴⁰. Cette manipulation, une fois de plus, ne nécessite pas les mains et donne à envisager un autre aspect de l'ambivalence entre mouvement et absence de mouvement, l'un se retrouvant à l'intérieur de l'autre. Comme si l'âme prédatrice contenue dans le masque s'agitait diablement, cette fois au travers d'une illusion d'optique. Des poignées sont accrochées à l'intérieur de la plupart des masques de taille modeste utilisés durant les danses, pour une raison évidente de confort. Ce système les rend plus légers. Ils peuvent alors être tenus à la main ou entre les dents. Les danseurs portent des gants, peut-être pour protéger les esprits de la contamination humaine. Ainsi, se trouvent aussi liés le Petit au Grand. Les masques appartenant à la première catégorie laissent place à ceux appartenant à la seconde, sans être engloutis ; ils se tiennent même parfois en corrélation, tous deux dans l'espace de représentation pour narrer un semblable fait. La théâtralité de ce bouleversement des grandeurs est envisagée par Valère Novarina :

Principe de l'avancée comme un non-retour cyclique. Passer d'une chose à l'autre, verser un acte dans un autre : l'échelle humaine est ici démontée. Défaite de l'échelle humaine barreau par barreau. Scène des degrés. Le canevas spatial des figures humaines jette son trouble géométrique. L'ordre est rythmique et on entend plus dedans que le récit du temps.⁴¹

Les tailles, azimutées, se mêlent et révèlent ainsi des choses se situant au-delà du langage, des rythmiques intérieures. Une danse qui relate comment les *tunghat*, ces esprits mauvais, ont été vaincus par le chamane va dans ce sens. Un homme y porte un masque représentant l'un de ces esprits maléfiques sous les traits d'un cyclope marin dévoilant sa lacunaire dentition sur lequel trône un chamane brandissant son arc⁴². L'une des nageoires de l'être est percée, ce qui rend désormais possible le passage du gibier marin des eaux vers les hommes. Le fait que

⁴⁰ DUTHUIT Georges, *Esquimaux ou des arts derniers dans Les Esquimaux vus par Matisse*, p.18

⁴¹ NOVARINA Valère, *L'envers de l'esprit*, page 15

⁴² A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque de Tunghak », page 242, Figure n°20.

l'homme soit vainqueur est étayé par la présence d'un squelette juché au-dessus de lui. La danse relatant cela est accompagnée d'un jeu de mains avec des bâtons et des masques de doigts ayant pour motif un crâne. Une certaine idée de la mort est alors divulguée de par ce jeu d'échelles constituant une mise en abyme rendant limpide, tout en le chargeant de sens, l'évènement relaté. C'est de la sorte que des petites choses mystérieuses peuvent gonfler en signification. Les gazouillis et les pavoisons, par exemple, doublement évoqués, gagnent en ampleur et en importance.

Ces exemples étayent encore l'incroyable pluralité dont dénotent les masques. Elle peut être louée une dernière fois avec une pièce particulièrement en phase avec l'idée d'un tourbillonnement pluriel puisque la complexité de l'amalgame y atteint une intensité rare, le faisant pencher vers une agglutination tant il contient de choses hétéroclites rassemblées. C'est une drôle de tête⁴³ au-dessus de laquelle sont sculptés cinq chasseurs dans des kayaks ayant une forme animale. Ils chevauchent un *Tunghak-monstre des mers* comprenant deux phoques en guise d'arcade sourcilière et de lèvre supérieure. Son menton est figuré par un couteau courbe, *oulou*, utilisé par les femmes pour dépecer le gibier, ses dents sont des têtes de harpons et, pour parfaire le tout et adjoindre encore un peu plus de vie, de tout petits phoques sortent par en bas. L'effervescence imprévue de cette composition peut être mise en connivence avec la définition de l'objet théâtral développée par Anne Ubersfeld : « Chose figurable et manipulable, ayant des significations multiples, une "galaxie" »⁴⁴. Les masques inuit, en assemblant, en amalgamant et en se répandant déploient des gammes d'expansions célestes qui peuvent donc s'appliquer au théâtre. Ces incroyables objets sont aptes à dire mieux que n'importe quel visage les innommables présents partout autour de nous. Deux choses différentes y sont toujours intrinsèquement liées de manière à en dissoudre l'antagonisme. Les rapprochements sont inattendus. Cela est en connivence avec la formation des masques qui résultent de procédés de bricolage. Le fait qu'ils rassemblent diverses matières et formes évoque le brouillage ou la fusion des règnes, et, une fois de plus, l'indéterminé. Ils sont emplis de plusieurs données qui conjointement donnent lieu à des images inconnues. Les déformations saugrenues et les déplacements anatomiques sont tels que l'âme s'en trouve unifiée. Les choses, rassemblées, appartiennent à un même flux, les mondes se compénètrent et s'unissent, alors, l'esprit peut apparaître.

L'âme unifiée dans la violence d'une accélération, d'un déplacement, être dépouillé, giratoire, tournoiement d'être et de temps, l'âme se réapproprie

⁴³ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque », p.264. Figure n°21

⁴⁴ UBERSFELD Anne, *Les termes clef de l'analyse théâtrale*, p.62

l'attribut, la désinence, l'utilitaire : nageoire, arc, palme... comme l'inflexion de sa variance, de sa fuite ; et l'œil, noyau d'être, force au centre, ralliement d'une conscience rivée à son devenir, l'œil est confirmé dans sa puissance d'organe prédateur : œil qui fait face.⁴⁵

Puisque ces objets sont contenus et partie intégrante des danses, un enchâssement s'opère. Des antagonistes rassemblés matériellement, a priori immobiles, se voient accrus par d'autres contraires s'exprimant lors de leurs mises en mobilité. Des ambivalences particulières s'y mettent donc en place : entre l'immobilité et l'agitation, le silence et les martèlements sourds, l'infime et l'imposant, l'intérieur et l'extérieur.

Alors le masque interpelle ce qu'il y a de religieusement établi dans l'être, le touchant en son fondement, en son identité : l'homme est double ; il est un ; mais l'âme, mais le corps, l'habitent ensemble de leur dualité. Le corps est un : microcosme à la dimension de l'homme et du monde mais le corps qui ourdit le mystère, le corps d'ombre double, le corps étendu, éclairant, de l'homme.⁴⁶

Ici est exprimée la dualité première propre à l'homme, si prégnante dans leur mysticisme, et pourtant trouble puisque contestée, animée par des interférences assurant l'unité, puis de nouveau, la désunion. C'est cet état qui importe le plus, qui forge. La chair est duelle de par ce qui l'anime, et en elle-même, de par ses obscurs secrets et ses lumières. Ces antagonismes favorisent la pertinence de leurs apparitions. L'âme naît de cette dualité et se trouve doublement représentée. En effet, elle est mise en forme et en espace, mise en vibration dans une enceinte aussi spirituelle que débonnaire, troublée et animée par un environnement sonore. Au travers de ces dimensions sensorielles où elle est incluse, l'âme est exaltée par la médiation du sacré.

Les nombreuses dualités oscillent entre abolition et affirmation. Elles servent ainsi la continuité de la prégnance du mélange originel en en rappelant les désunions, en révélant comment les contraires se sont bâtis et comment les frontières et les différences sont apparues entre les genres, distinguant les hommes et les femmes, les humains et les animaux, le jour et la nuit, etc. Les diverses mises à vue octroyées à la duplicité rappellent que même les amalgames sous-entendant leur possible désunion supposent une union pouvant être reconquise. Les chamanes maintiennent ces équilibres ayant été déroutés, à présent instables. En tant qu'animateurs des cérémonies, ils rappellent l'avènement de forces contradictoires et en tant qu'intermédiaires, ils assurent la continuité de la cosmogonie et la perpétuation des

⁴⁵ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.69

⁴⁶ *Ibid.*, p.55

croyances. La vigueur de ces dernières est aussi maintenue grâce à la culture orale, faisant que les histoires mythiques passent de générations en générations. Leurs contenus se sont bâtis autour des chamboulements qui expliquent la constitution actuelle et décuplée du monde.

II. **Fabulation, description et dramaturgie des éléments.**

De nombreux types de masques inuit, ce qu'ils convoquent et avec quels matériaux, leur place dans la vie quotidienne et cérémonielle ainsi qu'une théâtralité pouvant leur être propre ont été envisagés. Si bien que leur étude dénote déjà d'un regard croisé. Dans la présente partie interviendra le spectacle que j'ai créé corrélativement à cette recherche théorique. Portant comme titre *Mélimélémentonie*, les masques dont il fourmille représentent des éléments naturels. Ce transfert créatif dénote d'abord d'une appropriation, puisque je m'inspire de thématiques arctiques en les réinventant. Cela faisant, j'ai pu les envisager sous un autre regard et ainsi procéder à une application dont dénote d'ailleurs la réinvention.

1. Vers les éléments, à l'intérieur des croyances inuit.

Ainsi, de la large thématique des esprits s'opère un glissement vers celle des éléments naturels. C'est le premier palier de cette appropriation. Ceux-ci sont peu intervenus dans la précédente partie, bien qu'ils n'en fussent pas absents pour autant. Il me semble important de palier à cela dans un premier temps, en envisageant leur place dans la mythologie inuit et certaines de leurs représentations qui furent déterminantes dans l'élaboration du spectacle puisque sources d'inspiration.

a. Fabulation élémentaire.

Les éléments sont d'une vive prégnance en Arctique, où la survie dépend non seulement de la présence des animaux mais aussi des conditions climatiques, les deux étant d'ailleurs souvent liés. Les latitudes nordiques sont plongées longtemps dans le noir, livrées aux quatre vents, leurs glaces sont incertaines, leur enneigement profond et des tempêtes prolongées peuvent empêcher les inuit de mettre le nez dehors, donc de pêcher ou chasser. Ils dépendent donc tout à fait des éléments. Ceux-ci peuvent désigner toute chose présente en même temps que d'autres ou les quatre matières premières. Ce second sens est explicité par le philosophe Merleau-Ponty : « le vieux terme d'élément au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. »⁴⁷. Dans cet écrit, ce mot sera compris selon cette dernière caractéristique, qui me paraît essentielle puisqu'elle pointe l'action de se répandre,

⁴⁷ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, p.184.

d'influer sur d'autres composants lui étant extérieurs voire de les transformer. Ainsi, le soleil irradie de sa lumière jaunâtre tout ce qu'il éclaire, et fait briller, étinceler les couleurs. Pareillement pour la lune, qui baigne de sa lumière pâle et blanchâtre ce qui se trouve à sa portée. Les nuages, en voilant ces astres, répandent leurs ombres. Les paysages du dehors contiennent et sont imprégnés par les éléments y étant présents. Le terme d'« élément » me servira donc à désigner plus commodément certaines déclinaisons des quatre auxquels on pense spontanément de manière à y inclure les astres et les phénomènes météorologiques. Ces deux catégories sont au cœur de la mythologie arctique et seront aussi au centre de mon spectacle qui narre leurs apparitions et, au travers de celles-ci, une des manières dont le monde aurait pu se composer.

. Chez les Inuit, ils sont inclus dans divers mythes qui en narrent aussi les apparitions. Les éléments sont généralement des humains qui se sont transformés. C'est le cas des astres. Les deux grands luminaires célestes, le soleil et la lune, étaient jadis orphelins, puis sont devenus ce qu'ils sont aujourd'hui. Le frère était épris de désir pour sa sœur qu'il a visitée une nuit alors qu'elle était endormie pour la caresser. Celle-ci, réveillée par cette intrusion a enduit le visage de son agresseur de gras noir issu de sa lampe à huile afin de pouvoir le reconnaître dans la lumière du lendemain matin. Puisque c'est le visage de son frère qui était barbouillé, elle est entrée dans une grande colère, s'est coupée le sein, l'a enflammé. Il l'a poursuivie, muni d'une torche qui s'est éteinte lors d'une chute. La première a commencé à flotter au-dessus de la surface de la terre, et brille maintenant d'une lumière vive, devenue soleil, toujours suivie par le second, répandant une lumière froide et pâle, devenu lune. Ils continuent inlassablement leur poursuite dans le ciel. Tous deux habitent dans un igloo céleste comprenant deux entrées distinctes. Les étoiles, pareillement, sont des êtres portant des capuches à fourrure courte, ce sont des hommes, femmes et chiens dont la poursuite s'est poursuivie dans les cieux. Leurs emplacements là-haut dessinent et expliquent les constellations. Ils vivent dans des *yarangues*, des tentes faites de peaux servant d'habitations en été. Ces histoires montrent à quel point les astres sont quelconques. Ils usent des mêmes us et coutumes que les hommes, commettent aussi des erreurs, jouent des tours, tombent amoureux, se laissent emporter par de grandes colères ou encore gagner par la tristesse.

b. Yua et les éléments

Ces trois types d'astres, lors de leurs envols, ont suivi les mouvements du grand *Sila*. Cette entité est la force du monde, son air et son atmosphère, elle anime l'univers puisque est maître des mouvements cosmiques et météorologiques. Sa présence étaye la logique de ce

glissement des esprits vers les éléments. En effet, les premiers, volatiles et aériens, peuvent être compris comme des capsules siégeant à l'intérieur du corps de toute chose contenant de l'air appartenant à cette vaste entité. *Sila* englobe donc toutes les âmes. Elles appartiennent à un monde commun qui est le sien puisque en suivent et en respirent les effluves. Les hommes et les animaux en contiennent une partie, qui lui sera restituée à leur mort puis de nouveau distribuée à l'intérieur d'un autre corps. Les éléments naturels, quant à eux, parcourent et accompagnent ses mouvements. Dans la mythologie inuit, ils deviennent des figures annexes et auxiliaires à *Sila*. La lune, le soleil et les astres ont été guidés par lui ou elle vers le ciel et suivent toujours ses mouvements. Les deux premiers se pourchassent d'ailleurs toujours sur ses effluves. D'autres en distribuent les souffles, comme *Tomalik*, le faiseur de vents, ou *Negakfok*, l'esprit du froid. Un autre encore précise la qualité de l'air, c'est *Narrjuk*, le responsable du beau et du mauvais temps. Ainsi, si *Yua*, comme entrevu précédemment est souvent restitué dans des environnements, aussi bien plastiquement que lors de son animation, *Yua*, cependant ne se contente pas de faire partie du monde, il le guide et le rythme, sous les ordres du grand *Sila*.

Le statut de la lune est un peu différent des autres puisque son esprit guide des données plus globales. Sa visible évolution cyclique influe sur de nombreux phénomènes tels que les marées, l'évolution des végétaux, les pluies ou encore la fécondité. Elle est un instrument de mesure. Ses rythmes et ses forces réduisent au même dénominateur une multitude infinie de phénomènes et de signifiants. Elle relie par son mode d'être une foule immense de réalités et de destins. Si bien que, pour les inuit, son esprit exerce une influence sur l'intégralité des éléments, s'érige maître des quatre fondamentaux : « Alors, miroité dans le glaciaire délicat des eaux profondes, on le voit maître encore : *Yua* des marées, des courants, *Yua*, il administre les airs, distribuant, en météorologue, giboulées, coups de vent, *Yua*, il accapare les gibiers, secoue la terre de tremblements, féconde les femmes imprudentes. »⁴⁸. C'est son esprit qui guide une grande partie des faits du monde, souvent naturels. Sauf les phénomènes solaires qui lui sont antagonistes. Les éléments naturels sont dotés d'âmes tandis que l'air, l'invisible des invisibles, est seulement nommé. Les inuit n'envisagent ni son esprit, ni son visage. *Sila* est à la source des croyances animistes, qu'elle dicte, disperse et dispense. La lune, contrairement à lui ou elle, est clairement visible, c'est peut-être pour cela que lui sont transférées la plupart des qualités de l'entité de l'air. Cet astre nocturne l'allégorise. Il a un rôle prédominant chez les inuit et un rôle d'une cruciale utilité dans la dramaturgie de

⁴⁸ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.62

Mélimélémentonie puisque ce sera le premier élément à apparaître. Leur attachement à ce corps céleste tient aussi au fait que tous les animaux chassés rejoignent les courbes de sa pâleur. Considérant cette croyance, la lune est un endroit transitoire entre la vie et la mort, entre ce qui est passé et ce qui adviendra, un lieu propice aux renaissances et aux régénérations. Ce luminaire céleste est loué par des interjections pour cette raison, ce qui étaye encore à quel point le rituel fait partie du quotidien. En effet, lorsque les inuit voient la nouvelle lune, ils crient : « Merci, merci, tu nous as apporté du gibier ! » Des cris joyeux retentissent aussi lorsque le soleil apparaît après ses longs mois d'absence. En plus de grimaces, il donne lieu à d'immenses clameurs : « *Hahinang sounainn sékrénôk* ! Salut à toi, soleil ! *Sekilinâk* ! Le soleil apparaît »⁴⁹. Après avoir dit cela une première fois, ils jettent leurs gants en l'air en criant de nouveau.

Ainsi, les éléments sont au cœur de la fabulation. Leur prégnance est vive, comme l'étaient ces deux types de paroles adressées dans lesquels les hommes parlent avec eux comme s'ils étaient encore hommes. Et ils le sont toujours, puisque habités par un esprit. Si les mythes expliquent le rôle de leurs *Yua* respectifs, les masques les représentent. En effet, ils figurent les responsables climatiques au travers de têtes, qui comprennent les éléments d'un visage mais toujours selon des distorsions et de savants amalgames créant des détournements. Cela faisant, ils abolissent le clivage entre les apparences puisque rendent compte des transformations en en signifiant l'avant et l'après, c'est-à-dire l'aspect humain et l'aspect élémentaire pour restituer l'éclat et la place particulière de *Yua*. Leur figuration a des vertus rassurantes. En effet, les inuit sont à la merci des éléments, en dépendent tout à fait, alors il est plus commode de les percevoir selon des caractéristiques humaines. Cela permet de les comprendre, de s'en sentir proche, et déjoue l'immédiat illogisme de leurs comportements et fureurs.

c. Leurs représentations.

En transférant les éléments au statut de figures nommables, les inuit diffractent l'ensemble de l'atmosphère en plusieurs parties, qui permettent de déjouer la force climatique globale en la fragmentant. La plupart des auxiliaires de *Sila* que j'ai évoqués au début de cette partie sont figurés au travers de visages mouvants, truffés d'artifices et de formes diverses susceptibles de se mettre en mouvement, ou sous-entendant un mouvement prochain. Le soleil apparaîtra comme une exception puisque, à ma connaissance, il n'est pas représenté. L'esprit de la lune par contre connaît de nombreuses variantes plastiques. Il est souvent associé à la

⁴⁹ MALAURIE Jean, *Les derniers rois de Thulé*, p.283

figure de « L'Homme-Lune » ou « Homme-de-la-Lune » au travers de pièces sculptées qui signifient en particulier sa qualité de gardeur des âmes du gibier. Ainsi, ce masque le représentant⁵⁰ est marqué par une bouche dont les plissures descendent, engoncée dans un triangle aux pointes arrondies et percé de trois trous, qui désignent simultanément le monde céleste où réside le gibier gardé par l'homme-lune et la terre suggérée par la présence d'une belette et d'un castor (des figurines sculptés escaladant la tête), tout proches encore de ces lieux de passage. Une corolle de plumes blanches allonge la partie supérieure. Puisque si fortement associé à la dispersion du gibier, il se trouve même être en corrélation avec l'esprit gardien des ressources marines : « Poissons verts et phoques rouges traversent la voute céleste ronde et blanche. Gibier marin, offrande du ciel au chasseur. L'homme-lune, toujours.»⁵¹. Cet être est maître des marées, d'où cette simultanéité qui abolit d'ailleurs la structure verticale terre/mer et ciel en les mélangeant. Cette caractéristique fait écho, une fois de plus, au caractère liant de *Sila*. En effet, sur un autre masque⁵², les figurines jaillissant de son visage sont des phoques. L'Homme-de-la-Lune est un maître incontesté ayant de multiples pouvoirs. Il est aussi lié aux cérémonies de propagation, observateur attentif des interdits transgressés, ainsi que source de la clairvoyance des chamanes. A ce bel astre blanc sont donc octroyées diverses fonctions. Il semble à portée de pas, mais une autre figure annexe existe, garante de son mystère et de son inaccessibilité : « Une excursion là-haut est à la portée de tous, mais peu s'y hasardent, redoutant la rencontre de la compagne de l'Homme-lune. Celle-ci s'ingénue à vous faire rire et lorsqu'elle y parvient, vous tranche le ventre et vous dévore les entrailles.»⁵³.

Une autre de ses représentations signifie son important dynamisme au travers d'une imposante pièce⁵⁴ dotée de huit mains et de trois plumes disposées de manière éparse sur le dessus. Se laisse encore remarquer la présence de membres sculptés, qui étaient présents aussi autour des précédents masques figurants les esprits des éléments. Les mains ainsi disposées abolissent la démarcation entre corps et visage, composent de nouveaux êtres, des « corps-visages », qui, du fait de cette condensation sont imprégnés d'une grande vitalité. Les mains offrent une impulsion au visage, le signifient comme conscience motrice et directionnelle. Ce dynamisme est celui des esprits, et dans ce cas, celui des éléments, qui irradiant, surprennent, se répandent et dirigent leurs intensités. Les distorsions qui affectent leurs visages évoquent le

⁵⁰ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque », p.178, Figure n°22.

⁵¹ BILH Catherine, *Ibid.*, p.194.

⁵² A.V, *Ibid.*, «Masque de l'esprit gardien du gibier marin. », p.195. Figure n°23.

⁵³ BIHL Catherine, *Ibid.*, p. 192

⁵⁴ A.V. *Ibid.*, « Masque », p.184, Figure 24.

mouvement des astres, ainsi que les états lunaires. Cette métaphore peut d'ailleurs se voir étendue à la quasi intégralité des masques, qui sont forts de leurs ambivalences, déplacements anatomiques et asymétries. La lune, comme par échos, répand ce qu'elle comprend, ses notions d'harmonies, de symétries, d'assimilations, de participations, et bien d'autres encore. « La lune, nous dit l'histoire, est le premier masque »⁵⁵. La connivence entre lunes et masques peut aussi se voir étayée par le fait que les visages diffractés de la première se déclinant incessamment font écho aux suites de masques qui eux aussi varient et se composent toujours différemment, admettant certes des styles et des catégories, cependant toujours renouvelées. Même au sein d'une branche esthétique ou pour une même chose représentée sont constatables mille variations. Les masques saisissent alors, précisément ou plus largement, de par leur simple essence, l'immuable destin de la lune et sa puissance d'astre : «Le destin immuable de l'être lunaire, être de puissance et en devenir, le masque, dans sa fixité, saura bien le saisir. Il en va d'ailleurs, au travers de cette saisie, de l'identité même de l'être universalisé dans l'astre ; d'une ontologie par le masque.»⁵⁶.

D'autres éléments auxiliaires à « la force du monde » ont été entrevus au début de cette partie. Leurs esprits aussi aériens que dynamiques sont aussi traduits au travers de la plasticité de masques. Ils signifient d'autres données, se répandent eux aussi, aussi bien en tant que ce qu'ils représentent que dans leurs représentations. Ainsi, *Negakfok*⁵⁷, l'esprit du temps froid laisse passer le vent du Nord au travers de son menton prenant l'allure d'un cylindre. Ses grandes pupilles dilatées sont mouvantes. Ce sont des bouts de bois circulaires insérés dans le globe à l'aide de ficelles. Autour de sa figure se tiennent des mains illogiquement placées pouvant changer d'inclinaison afin de diriger les rafales. Ces dernières, en passant, font s'entrechoquer bruyamment les tubes en métal suspendus au-dessus de sa tête. Le Faiseur de Vent : *Tomalik*⁵⁸ est tout aussi redoutable. C'est un être divisé entre le désir de souffler les brises délicieuses de l'été par sa bouche et son devoir -car il est sous les ordres du grand maître cosmique et météorologique *Sila-* de dispenser par son appendice frontal les blizzards mortels de l'hiver arctique. Sa face est prolongée par une queue de baleine où pendent des tiges, susceptibles de tinter en s'entrechoquant les unes contre les autres. Ses deux dynamiques duelles sont donc symbolisées au travers d'une bouche bien ronde et d'un autre rond sur son front. Les positions des éléments du visage sont significatrices puisque la puissance et la température susceptibles de jaillir de la partie haute

⁵⁵ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.63.

⁵⁶ *Ibid.*, p.64

⁵⁷ A.V. *Ibid.*, « Masque de Negakfok, l'Esprit du temps froid », p.170, Figure n°25.

⁵⁸ *Ibid.*, « Masque de Tomalik, le faiseur de vent », p.166, Figure n°26.

ou de la partie basse de sa tête sont radicalement opposées. Les têtes des élémentaires sont souvent empreintes d'une dualité et investies par le phénomène d'asymétrie. Cette tendance est radicalisée par ce qui est susceptible de sortir de leurs orifices. Le chamane a aussi pour fonction de tenter de calmer ces esprits ravageurs et effrayants. D'autres instances naturelles semblent plus paisibles. C'est le cas de l'esprit des bulles : *Walaunuk*, dont la représentation, chez les Yupik⁵⁹, comprend des tiges tombantes accrochées à deux formes ovales un peu anguleuses se trouvant près de son menton. Sur un bâton incurvé placé sur cette partie se tiennent, comme suspendus, des petits cercles transpercés au centre de manière à s'imbriquer sur cette forme. Ils représentent des globes d'air remontants à la surface. Le fait qu'ils soient en ascension vers le vide est ainsi rendu visible. Leur trajet est rendu concret. La narration s'ancre dans la forme, capable de démontrer la formation des bulles par une graduation de taille de ces dernières et leur évolution au sein du mouvement effectué. Il est le maître des phoques qui respirent, un partenaire indispensable puisque, lors de la chasse, ces formations à la fois aquatiques et aériennes permettent de repérer ces mammifères marins.

Ainsi, dans un milieu marqué par l'austérité et la solitude, il n'est guère étonnant que les inuit aient cherché à s'expliquer le monde qui les entourent en humanisant les forces de la nature pouvant être à tout moment redoutables, pour les conjurer, les apprivoiser et tenter d'être en harmonie avec elles. Ces rudes conditions arctiques sont bien décrites par Paul Eluard :

On ne rêve plus du jour qu'en s'éveillant, en pleine nuit. On se secoue, on gesticule, on interroge, on essaie de croire qu'il n'y aura dans ce faux aujourd'hui que cette lumière constituée seulement de fourrures, de viandes, de rires. Sinon, c'est la peur, la solitude, la faim, le mal. Le squelette des morts, pourtant, on ne grimace pas. Et plus lugubre que lui, le masque amplifie le bourdonnement des puissances de désolation. Une fécondante idée fixe détruit à jamais l'équilibre du visage humain, le délivre de la peur et de la tristesse apogées en les enfermant dans leur représentation extrême. Visage de bois, face aux éléments hostiles, sommés de ne pas en finir avec l'homme, figure d'outre-saison désignée entre toutes pour désigner la fragilité humaine aux prises avec son climat.⁶⁰

Les inuit fixent la fragilité pour lui rendre de la force, acceptent le changeant des éléments naturels en changeant aussi, en tant qu'homme. Pour cela, ils créent des images achevées de troubles extrêmes, afin de s'en délivrer en se persuadant qu'ils ne sont que passagers. C'est du

⁵⁹ A.V, *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque de Walaunuk, l'Esprit des bulles qui sortent de l'eau », p.172, Figure n°27

⁶⁰ ELUARD Paul, « La Nuit est à une dimension », *Cahiers d'art* n°5-6, 1935.

moins ce que m'évoquent les distorsions et asymétries qui traversent les visages sculptés. Ils tendent une expression tant et si bien qu'un relâchement ou assouplissement semble proche et inévitable. Ils usent de cette affabulation complexe pour se protéger.

Les visages mélangés, extrêmes, de nouveau enchâssés et plein de signifiants ont donc servis la représentation d'éléments. Les quatre éléments naturels, si vastes, diffus et quelque part sous-jacents ont été cernés au travers de leurs manifestations concrètes. L'eau s'est vue traduite au travers de ses formations géométriques, les bulles et l'air au travers de la pléthore d'entités qu'il convoque, selon le vent de ses forces et selon les formes des astres qu'il contient. Guidée par ce que les inuit disent des éléments, je les ai revisités, aussi au vu de ce que je voulais en dire. L'eau, l'air, le feu et la terre contiennent et transmettent des états, tels que le chaud, le froid, le sec, l'humide, le lourd, le léger, l'amertume ou encore la douceur. Leurs quantités et mélanges les caractérisent. Ils sont donc liés aux états possibles de la matière qui fonctionnent par antagonismes. Chaque matière est caractérisée par une pléthore de qualités, propriétés, couleurs, perceptions sensorielles, attitudes et comportements génétiques. Il est donc possible d'en établir une classification vaste puisqu'il est plein de matières dans les éléments, et, dans les matières, il est plein d'états. Certains aspects de cette vastitude ou florilège recueillent certains éléments naturels ayant été transférés, dans les créations arctiques, au statut d'images en volume. Il en va de même au sein de *Mélimélémentonie*, avec d'autres matières et un autre enrobage narratif. Ces passages dénotent des liens existants entre matières, éléments et états. Le geste créatif transforme les matières en les détournant de leurs aspects d'origine et en les associant entre elles.

2. Description dramaturgique : vers d'autres figurations.

Les maîtres du temps qu'il fait et du temps qui passe ainsi que d'autres forces élémentaires sont donc aussi habités par des esprits. Cette contenance en fait des personnes et guide leur transfert de l'impalpable vers le palpable ; leur figuration. Leurs visages sont sculptés et leurs forces et pouvoirs signifiés. Je me suis imprégnée de ces mouvements de passage vers matérialité et anthropomorphisme afin de façonner d'autres éléments. Leurs natures, consistances, images et caractères respectifs seront décrits dans cette partie.

a. Adaptation élémentaire.

La traversée de toutes ces entités les figurant chez les inuit, la perspective offerte par le fait de narrer les éléments et leur présence diffuse et pourtant indéniable m'ont en effet

donné à entrevoir des possibilités d'images de personnages affiliés à des immensités. Dans la pensée des peuples arctiques, leur prégnance dans la réalité est extrêmement forte puisqu'il n'y a rien d'autre et que la survie en dépend. Admettant ce cadre, la nécessité de fabulation semble évidente, pour rendre leur présence limpide et logique et pouvoir appréhender leurs effets ou portées sensibles, leurs émotions, constantes et inconstances. Dans notre société occidentale contemporaine, il y a tellement d'éléments au sens de choses. Ils fourmillent tant et si bien que les naturels sont généralement relégués à une fonction simplement météorologique, qui n'entraîne a priori aucune histoire. D'autant plus que, bien souvent, les données scientifiques et le concret chimique l'emportent face au mythologique. Pourtant le fait qu'ils soient là constitue une étrange et inexplicable évidence. C'est suivant cette pensée que j'ai construit un spectacle à partir et autour d'eux ; que j'ai imaginé leurs faces, leurs visages, leurs masques.

Chez les inuit, les entités naturelles sont rassemblées par leur appartenance à l'air, *Sila*. Dans mon spectacle *Mélimélémentonie*, ils sont rassemblés par une dramaturgie bâtie sur leurs avènements. Ils arrivent là où il n'y avait rien. Ni ciel, ni sol, ni soleil. Ils adviennent tour à tour de manière à composer un paysage, un espace atmosphérique et, plus largement, l'univers. S'y inscrivent la lune, le vent, devenant ciel, la nuit, la pluie, les astres, le tonnerre et, enfin, le soleil. Leurs apparitions successives tissent un récit de l'origine du monde. Dans cette histoire inventée, l'univers se remplit de ses élémentaires, de ce qui le ponctue de manière naturelle. Ce récit fait ainsi partie des cosmogonies, « ensemble de récits mythiques ou de conjectures scientifiques, cherchant à expliquer l'origine et l'évolution de l'univers »⁶¹, qui sont comme des systèmes pour mettre en mots et en images le grand mystère de l'aurore ou la naissance du monde. Un thème intemporel et aux multiples variantes puisque ayant questionné l'intégralité des peuples autochtones et questionnant encore aujourd'hui les scientifiques. « La cosmogonie est un genre littéraire d'une remarquable persistance et d'une étonnante variété, l'un des genres les plus antiques qui soient. On dirait que le monde est à peine plus âgé que l'art de faire le monde »⁶². A la fois littéraire, mythologique et scénique, *Mélimélémentonie* rend compte d'une création du monde en mouvement et images concrètes. Au sein de cette particulière cosmogonie, tous les composants ont des visages. Ce qui laisse supposer un monde gouverné par la paréidolie, truffé de têtes et composé de figures. Celles-ci, intervenant une à une, sont comme des niveaux s'agencant dans la structure dramaturgique en la définissant. Ce sont des couches calmes, presque indépendantes puisque distancées et

⁶¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

⁶² VALÉRY Paul, *Variété I*, 1924, p.136.

successives. Il n'y a pas d'explosion première, ni aucun phénomène à la dynamique accrue qui mettrait en mouvement les choses non-nées pour les faire naître. Ce sont de paisibles avènements dont l'origine est obscure. Cette non-explication me distance du genre cosmogonique. Ce qui lie les diverses apparitions, c'est leur ordonnancement, qui n'explique rien a priori mais montre une des manières dont le monde aurait pu se composer.

b. Images et matières des éléments.

Les éléments arrivent dans l'ordre ayant été énoncé au début : d'abord la lune, qui navigue au-dessus des rideaux occupant le fond de la scène –ils sont de couleur bleue, chacun avec une bande de tissu saumon, accrochés dans un paravent à trois pans-, puis passe, traverse l'espace. Elle intervient la première, ce qui suppose que le reste des élémentaires ne pourraient s'installer sans elle, c'est une première donnée étayant son importance. Elle est figurée par une sculpture hétéroclite⁶³ comprenant des morceaux de napperon, des branches de vignes, des fils électriques et quelques chutes de cuir servant à la composition de diverses formes de lunes. Ainsi, il ne s'agit pas vraiment de la lune mais des lunes. Cet élément est nommé « Phases Lunaires ». La structure soutenant les petites lunes est une pièce de métal qui, adjointes à d'autres, devait former un porte-manteau. Ayant presque la forme de la lettre « S », son bout le plus courbe a été chapeauté d'un bonnet de tissu y inscrivant la forme d'une lune gibbeuse. Au-dessus, accrochées à des bâtons de bois se tiennent d'autres phases de la lune. Désaccordées, diffractées et désordonnées, elles semblent y pousser. Dans un second temps, intervient le Vent⁶⁴, dont la tête a été sculptée avec du papier kraft brun. Pleine de rides et sertie de deux petites pupilles d'un bleu diaphane elle est cousue sur le dossier d'un fauteuil en rotin tressé. Cette structure solide forme l'arcade de son dos et de ce fait, lui offre une consistance. Cet ensemble est prolongé par deux bouts de tissu ayant chacun une teinte de bleu différente. Ils forment son grand corps. Le Ciel est la même figure. Leur différenciation s'effectue aux travers de leurs mouvements. Le premier, vif et grognant, secoue son drapé en tous sens tandis que le second s'étire calmement pour répandre son bleu. Ensuite, viennent les Nuits, transcrites au travers de deux têtes bleues foncées faites de crépon qui peuvent, comme des cerfs-volants, se gorger de vent. L'une est prolongée par un pan vert foncé, cousu sur une barre de métal et l'autre, par une couronne de plastique frissonnante. Elles apportent l'obscurité, le premier principe lumineux survenant dans ce récit. Le mot « nuit » rime avec « pluie ». Celle-ci⁶⁵ a été fabriquée à partir d'un bloc de mousse modelé par des creux et des

⁶³ Cf. Annexe : Figures I et J

⁶⁴ Cf. Annexe : Figures J, M et C

⁶⁵ Cf. Annexe : Figure K.

bosses. Une demi-calebasse y a été intégrée. Elle formait comme son menton. Cependant, à force de manipulations, cette partie de bois s'est cassée jusqu'à se réduire en petit morceaux qui tintent au bout de son menton affaissé. Les creux symbolisent les pluies déjà écoulées et les bosses, son antinomique, les pluies à venir. Cette structure est enveloppée d'un tissu gris pâle. Ses yeux exorbités sont figurés par les deux moitiés d'une bobine en bois agrémentée d'un bouton bleu. Des arcades de tissus verts et bleus agrémentent ses courbes. De par leur disposition étalée, cette tête de Pluie est cernable peu importe le sens dans lequel elle apparaît. Son menton est aussi front, ou joues. Ensuite, les Astres⁶⁶ qui, comme les lunes, sont conglomérés au travers d'une composition qui tient plus de la sculpture que du masque. Du fil de fer souvent enbobiné de laine en dessine les courbes et les rayons. Ces formes sont colorées par des morceaux de tissu cousus à l'intérieur. Les Astres raffistolés sont démultipliés au travers d'une sorte de suspension. Ensuite, le Tonnerre⁶⁷, dont j'ai surtout retenu les fracas, le tintamarre et les secousses. Il a une forme carrée, définie par un côté de fauteuil d'osier criblé de fins et longs rectangles de bois, qui, affectés par des élans, s'entrechoquent et deviennent bruyants. Enfin, le Soleil⁶⁸, représenté par deux paniers de teinte et vannage divergents sur l'envers desquels sont dessinés des visages joviaux, un peu effarouchés et surpris au milieu desquels de longs nez de bois se balancent. Ces descriptions rendent compte d'une variété de matériaux. De nombreuses matières aux textures, teintes et propriétés diverses ont servi leur élaboration. Le fait qu'elles se mêlent et se complètent de manière hétéroclite fait écho à l'assemblage dont résultent les masques inuit.

Les Nuits et les Soleils n'étaient pas des masques uniques. Ils étaient nommés au pluriel puisque faisaient l'objet d'une double représentation. S'ils étaient rassemblés par cette particularité de dédoublement, c'est parce qu'ils sont tous deux le substrat nécessaire à l'écoulement des jours et des nuits : des principes lumineux fondamentaux. Les quatre masques leur étant affiliés ont été complètement refaits lorsque j'ai ré-envisagé certains aspects de ce spectacle, en automne. Les anciens paniers-soleils ont perdu leur fonction figurative mais gardent la première, ils sont toujours des contenants servant à ranger les autres éléments. Ces objets ayant servi à les représenter étaient de toute manière trop peu détournés, trop paniers, trop prosaïques. L'astre radieux s'en trouvait désacralisé. Les nuits de crépons étaient, au fil du temps, de plus en plus chiffonnées, donc de moins en moins aisées à manipuler. Je les ai donc démontées. A présent, nuit et jour sont représentés chacun par un

⁶⁶ Cf. Annexe : Figure D et L

⁶⁷ Cf. Annexe : Figure K

⁶⁸ Cf. Annexe : Figure E

seul masque plus imposant. La Nuit⁶⁹ est faite de morceaux de kraft bleu pliés puis superposés. Ses petits yeux bleus sont soulignés par une bande de papier blanc qui attriste quelque peu –ou adoucit- l’expression de son visage. Des bouts de laine de mouton non modifiés sont noués sur un côté de sa tête, ce qui lui fait comme une chevelure ou une barbe et ajoute encore une nouvelle matière à la déjà riche palette. Cette composition est maintenue sur un angle droit en plastique rigide – un objet de bricolage servant à poser des étagères- et allongée par deux grands bouts de tissu bleu foncé cousus l’un sur l’autre, qui, comme le drapé bleu du ciel ont été gainés de fil de fer pour des raisons de tenue : pour affermir cette fibre textile ayant tendance à retomber molement. Le nouveau Soleil⁷⁰ a un corps aussi mais il n’a pas nécessité cet effort de renforcement puisque son drapé d’un prestigieux jaune moutarde est très épais et certains de ses contours sont sertis de décorations tissées qui rendent la masse encore plus importante tout en cassant l’aspect brut de cette matière tombante. Sa face est constituée par un abat-jour blanc crème en tissu satiné dont certaines parties se sont déchirées. La plupart de ces pans tombants ont été rassemblés par des petites formes de papier jaune pâle ayant permis de coudre ensemble les chutes de cette matière qui s’effiloche et craque naturellement. A l’intérieur de la partie la plus large de cet abat-jour est solidement cousu au fil de lin un petit panier agrémenté de deux yeux, qui sont de nouveau des boutons, cette fois par contre surmontés de cils de papier et satin.

Le processus de composition des masques inuit a donc été une grande source d’inspiration. Elle est indéniablement décalée puisque je l’applique dans le contexte où je me situe et avec ce que j’ai à portée de main. Au vu de la distance géographique et du contexte citadin me concernant, ceci est forcément différent, bien que le principe de récupération puis d’assemblage soit presque semblable. Dans les deux cas, il s’agit de signifier en collectant, en rassemblant et en mélangeant. Tandis que pour sculpter une version de l’esprit de la lune les inuit choisissent des plumes et diverses pièces de bois dans la banquise, j’ai rassemblé, afin de composer les Phases Lunaires, des fils électriques trouvés dans un bureau, certaines chutes d’un porte-manteau trouvées sur un trottoir, des napperons d’Emmaüs, etc. Récolter toutes ses matières a été une quête intéressante, pas vraiment une recherche puisqu’elle n’était pas toujours axée vers un but précis qui serait l’objet cherché mais plutôt une saisie intuitive de ce qui se présentait, dans la rue, l’atelier et la caverne du Tas de Sable, les quelques fermes où j’ai séjourné et les rayonnages, grenier et couloirs de la Briqueterie. Avec attention, je me suis saisie de matériaux inspirants qui m’évoquaient toujours presque immédiatement l’entité

⁶⁹ Cf. Annexe : Figure J et L

⁷⁰ Cf. Annexe : Figure L

qu'ils serviraient à sculpter. Parfois à l'inverse, je songeais à un élément et traquais ce qui pourrait en servir la signification. Qu'importe dans quel ordre, je me suis emparée d'inertes qui prenaient la poussière en vue de les animer, les ai assemblés avec ce qu'ils n'avaient jamais côtoyé, les ai surpris en les mettant en lumière.

Tels que je les ai conçus, bien que de textures diverses, chaque élément est constitué par une base matérielle principale qui le caractérise. Ainsi, le fer pour les Lunes, le papier pour le Ciel, le crépon puis la laine pour la Nuit, la mousse pour la Pluie, le rotin pour le Tonnerre et, pour le Soleil, l'osier. Ces divergences de composition les singularisent. Au-delà de ces matières premières, la suite du processus créatif est teintée d'hétéroclisme. Il est des récurrences qui harmonisent toutes ces entités, comme le fil de laine, les boutons, le tissu. Les éléments sont des matières et fondent la dramaturgie de l'ensemble. Cependant, aucune histoire ne les enrobe individuellement. Ils apparaissent, se manifestent, répandent les éléments qu'ils incarnent, et c'est tout. Ils passent, comme par nécessité et puisque ça doit être ainsi. C'est leur avènement qui compte. Les événements, ce sont leurs dévoilements successifs. C'est comme s'ils étaient tous contenus dans une sorte de magasin, situé hors champ, derrière les coulisses, qui ont lors de la plupart des représentations été matérialisées par le paravent-rideau. Les figures sont toutes là, elles attendent patiemment. Il s'agit de les ordonner. Ce qui importe alors, ce sont surtout les visages, matérialisations et déplacements de chacun. Au travers de leurs images en mouvement est rendue lisible une de leur possible manière d'être. Ces figures sont des matières brutes et inertes avant de devenir forces élémentaires. En effet, elles ne se manifestent pas immédiatement, ne sont pas directement investies d'un caractère et d'une mouvance, ne sont pas gorgées par leurs effets dès leur arrivée. Le phénomène de mise en mouvement, c'est-à-dire leur animation, intervient souvent après leur apparition en tant qu'objet immobile. Du temps se déroule entre inertie et mouvance, il correspond à celui de la découverte plastique, palpable et métaphorique. Ce temps de passage et de transition intervient souvent au moment où un élément apparaît pour la première fois. Ce n'est cependant pas toujours le cas puisque ces deux pôles imprègnent aussi le rythme intérieur de leurs manipulations. Composer leurs manières de se mouvoir a induit de nombreuses expérimentations, des questionnements, des essais et des jeux.

c. Leurs mouvements.

Le travail mené au printemps a abouti à l'élaboration de gestuelles pour chacune de ces matières élémentaires. Leurs mouvements sont liés à leur plasticité puisque s'adaptent à leurs formes respectives en envisageant leurs possibilités. Au fil des répétitions, ces données

se sont précisées et fixées, les caractères de ces entités se sont dessinés. Selon ces dessins, ils ont été ainsi manipulés lors des premières représentations, et certaines données sont d'ailleurs toujours d'actualité : Le Vent est d'abord roulé en tous sens par une personne qui ne sait pas encore ce qu'il est mis à part un grand tissu, ou du moins n'ayant pas encore remarqué son visage. Elle ne parvient pas à le désembobiner alors le jette sur ses camarades, qui discutaient dans le canapé ou à l'avant de la scène. L'un des assis en trouvera la tête, et s'y fondra pour laisser se manifester le Vent, en le devenant. Cette figure récemment apparue est bien vite agacée par les autres personnages qui rient de son corps bleu en le tordant dans tous les sens, tentant d'en comprendre les fonctions. Le premier grognement du Vent les pousse à se fondre dans son corps bleu, à le sculpter par bosses. L'élément s'en trouve plutôt satisfait, mais peu de temps après, il se dresse, de nouveau mécontent. Cette figure debout dont le corps tombe mollement rend les autres personnages moqueurs. Ils l'embêtent de nouveau, le tiraillent en le tirant par divers côtés. Il frappe du pied, grogne encore alors elles se faufilent sous lui, dessinent son corps en longueur. Peu à peu, elles l'animent, deviennent Vent, donc participent à l'entité. Il passe, de plus en plus agité, par bourrasques. Le ciel quant à lui fait se mouvoir sa vastitude bleutée avec fluidité, va d'un point à un autre en répandant ses fards, jusqu'à s'installer sur un mat faisant partie du décor. La pluie rebondit et ricoche, accompagnée de bruits de gouttes fracassées, ou d'eaux coulant à grandes sources. Au début comme une averse ou un lourd fardeau d'humidité qui courbe le dos, la pluie est lancée, les personnages la fuient, craignant ses gouttes, essayent de se la refourguer, l'un la plante sur la tête d'un autre, dont le corps se dissout. Peu à peu, il ne reste que des petits gouttes éparses alors la pluie s'en va, en roulant. Les Astres gravitent dans les airs en décrivant alternativement de larges ou d'infimes formes concentriques. Le Tonnerre est comme une porte qui s'ouvre et se referme en claquant, marquant ainsi un éclair, et se déplace géométriquement, avec angularité, dessine des fenêtres à divers endroits de l'espace. Puis, il est prolongé par un grand bout de papier kraft, dont les chiffonnements, intervenant quelques secondes après chaque fracas, sont les grondements du tonnerre. Les Nuits, tantôt rapides, tantôt lancinantes, arrivent majestueusement, en occultant les têtes de leurs manipulateurs. Elles sont accompagnées par un sourd bruit de gorge et se postent à divers endroits, s'y immobilisent pour se répandre.

Les éléments, dans la première version étaient donc manipulés un à un. De manière successive, ils dévoilaient leurs caractères et répandaient des sentiments pour ensuite s'installer dans le décor. Seul le Ciel entrait en interaction avec ses congénères, puisque dans la réalité tous affirment leur visibilité au travers de lui. Bien que l'intégralité de leurs représentations soient irréalistes et déplacées, leurs manières de se mouvoir, bien que décalées

elles aussi, correspondent cependant à la réalité de ce qu'ils représentent. Cette cosmogonie suit donc aussi des principes de vraisemblance afin de narrer quelque chose du monde tout en le déjouant. Le Ciel se trouvait ainsi directement affecté par certaines des apparitions. Des parties de son être se voyaient recouvertes par les Nuits, donc assombries. Il était chamboulé par la Pluie, qui l'agace. Trempé, il devait s'essorer et cela le faisait fuir. Cette entité se confronte aussi au Tonnerre, qui le surprend. Ses fracas et sa proximité le poussent à se détronner pour s'avancer en serpentant, menaçant. Il respire fort, se prépare à l'affrontement. Les deux figures se toisent, gagnent en ampleur, grandissent l'une face à l'autre, se rapprochent, se mêlent et puis reculent, en se faisant le plus imposants possible. Le Tonnerre s'affaiblit, tandis que le Ciel ne perd pas de sa hauteur. Il finit par le balayer en le faisant disparaître derrière son bleu. Ré-envisagés en automne, les éléments, puisque nous en avons trouvé les premières gesticulations, ont développé des interactions les uns avec les autres de manière à composer comme des tableaux météorologiques. Si on s'en réfère de nouveau au monde réel, cela paraît sensé puisque le tonnerre par exemple, s'accompagne souvent de pluie, étoiles, lune et nuit coexistent, etc. De par cette multiplication des relations, la cosmogonie gonfle en sens. Ses couches événementielles perdent en indépendance puisque se complètent les unes les autres.

Dans la seconde version, le Ciel va à la rencontre des lunes qui naviguaient il y a peu au-dessus des rideaux. Face à face, ces deux éléments s'envisagent par hochements de tête, s'apprivoisent. La figure au long manteau bleu s'éloigne ensuite dynamiquement, fait le tour à petits pas, envisage cet élément lunaire avec plus de distance, le regarde de nouveau de près pour enfin l'admettre en envoyant son drapé par-dessus la sculpture des lunes. Après son passage et son acquiescement, elles cherchent leurs inclinaisons. Il a dû leur murmurer les bases du hiéroglyphisme. La Nuit, dès son arrivée, frissonne près des Phases Lunaires. Elles arpentent les quatre coins de sa tête, y creusent des petits trous qui laisseront transparaitre leurs lueurs diaphanes. La Nuit, bien qu'encore un peu émue s'avance avec sûreté, s'élance vers le ciel et, nullement intimidée par sa grandeur, le toise de son bleu plus foncé. Cette légère querelle des teintes laisse rapidement place à une affection puisque le Ciel accepte l'obscurité. Ces deux têtes faites de kraft, toutes proches, reculent en se lançant de réguliers et doux regards. Vient ensuite la Pluie, qui s'enroule. Elle n'est guère appréciée par les deux autres éléments venant de se rencontrer. La Nuit, sous ses gouttes, s'emplit de froideurs. En rouspétant, elle tremblote à côté du Ciel, tout aussi grognon puisqu'il déteste toujours être mouillé. Les deux rôleurs se retirent derrière les rideaux, comme pour s'y abriter, et, passant leurs têtes de ci de là, laissent encore transparaitre leur mécontentement. Une fois celle-ci

redevvenue calme, réduite à un léger clapotis, ils réintègrent l'espace : le Ciel avec une grande majesté, la Nuit avec crainte. Les Astres arrivent précipitamment. Avant de se poser, de s'installer dans l'immensité de la voute céleste, ils s'agitent, tournent, éclosent bruyamment. Avec les Phases Lunaires, ils se livrent à un endiablé ballet, qui devra être arrêté par un autre manipulateur, sauvant par ce coup de main sa partenaire qui s'était laissée emportée par les rotations peu concordantes des uns et des autres. Les Astres, ces sémaphores nuptiaux brillent un peu trop. Ils tricotent la nuit de toutes part et ce faisant, l'illuminent à son sens un peu trop. Ils l'empêchent de dormir. Cette entité obscure essaye alors de chasser ces lumières en train de se planter dans le décor. Ils entraînent une symphonie. Symphonie atteignant une apogée devant être écourtée par un cri répandant une inquiétude. Ce terrain est propice à l'arrivée fracassante du Tonnerre, qui, finalement, se trouve être malade. Désorienté, il ne sait pas tonner, ne sait plus faire retentir ses foudres. Au lieu de brandir ses éclairs, il tombe mollement de biais. La Pluie vient soigner cette entité, s'approche de lui puis l'accompagne en lui murmurant où aller. Puis, en dernier lieu, survient le Soleil. À peine a-t-il pointé le bout de son lustre étincelant que déjà en roulant la Pluie s'en va, que déjà les Astres tournoient timidement dans le coin où ils s'étaient installés, sans se faire remarquer. La Nuit, tapie derrière le rideau, observe avec méfiance, rassemble son courage, écoute le rapide encouragement des Phases Lunaires et s'avance. Le Soleil belliqueux y va de ses rayons et sans plus tarder frappe de son corps la Nuit, dont la tête s'affaisse de plus en plus. Le Soleil assurément la fait fuir, évince ses froideurs et ses froissures. L'entité bleue foncée s'en va la tête basse, attrape au passage les lunes et fait signe aux Astres de la suivre. Ne se résolvant pas à dégager tout à fait l'espace au gros astre, les trois compères, relégués au fond, observent discrètement. Le Ciel surprend le Soleil, et s'engage alors entre ces deux éléments un jeu de pouvoir. Ils cherchent l'un et l'autre à se gouverner, se passent devant et, en grandissant, se couvrent simultanément, se cachent.

Les éléments étaient devenus figures de par leur création matérielle ayant supposé un anthropomorphisme. Leurs gestuelles et sonorités créent leurs rôles. Retravaillées, elles les précisent et du même coup, clarifient le monde inventé. Les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres en étayent encore les fonctions et traits caractériels. De par ces attributions, ils deviennent personnages.

3. Vers d'autres fabulations : analyse dramaturgique

Figuration va de pair avec fabulation. Ces deux termes désignent en effet des activités de l'imagination. Si la première propose des images, la seconde assemble des faits au sein d'un récit et propose des mots. Le spectacle *Mélimélémentonie* est caractérisé par leur alliage. Au travers des images en mouvement des éléments, des personnages sont advenus. Le récit et son aspect visuel s'étoffent grâce à l'intervention d'autres figures. Elles seront décrites dans cette présente partie.

a. Rôles et masques des poésies

Mes éléments, comme dans la mythologie inuit, sont allégorisés. Cependant, bien que personnages, ils sont avant tout matières inertes. C'est pourquoi d'autres personnages, cette fois en chair et en os et non pas de bric et de broc les manipulent. Ce sont des marionnettistes masqués. Le fait qu'ils soient couverts eux aussi assure la cohérence de l'égalité. Tous les personnages sont masqués et les seconds, dont je pointe actuellement l'existence constituent le deuxième niveau du processus d'invention de cette cosmogonie. Pour que les deux s'agencent bien, les manipulateurs se parent donc de masques expressifs. Ces objets permettent une échappée au réalisme acerbe du visage humain qui aurait vite coupé court à la figuration onirique des éléments, l'aurait complètement désacralisée. Sous leurs masques, les comédiens marionnettistes se fondent dans le décor. En effet, comme le signale le mime Etienne Decroux : « On peut être sublime avec un masque alors qu'avec un visage, cela n'est pas possible. Le visage possède quelque chose d'irréductiblement réaliste. Il est là, c'est tout, alors que le corps, lui, peut se transformer facilement, puisqu'il est constitué de larges volumes. »⁷¹. Grâce à ces objets, les manipulateurs s'intègrent gracieusement dans l'ensemble. Heureusement, puisque toute la vitalité de ce spectacle dépend indéniablement d'eux. Les personnes masquées habitent l'espace, s'y déplacent, bavardent, se font des signes, pépient, s'amusent, fourmillent, murmurent, répandent comme des rumeurs, bavardent, réfléchissent et s'activent. Ils insufflent du dynamisme. Cette place et leurs masques ont entraîné la création du rôle de « poésies », embrassant tous les comédiens-marionnettistes. Je leur ai affilié cette dénomination puisque si les éléments rythment les météorologies, je ne les croise pas que dehors. Je les rencontre aussi dans les recueils de poésie où ils sont rendus présents par le biais des mots. La poésie est apte à dire le monde, à inventer des combinaisons pour en

⁷¹ DECROUX Etienne, entretien « Le corps est un clavier musical » (-Le masque, à l'origine du mime corporel-) dans Guy Freixe, *Les Utopies du Masque*, p. 282.

bouleverser les réalités. Elle m'a semblée apte aussi à orchestrer les venues et départs d'éléments naturels, devenus visages. C'est suivant cette réflexion que je leur ai attribués ce rôle.

Les poésies étaient du nombre de six lors des représentations printanières, formation modifiée et réduite à cinq pour les automnales. En effet, deux des comédiens, en novembre, étaient absents. Une autre marionnettiste a donc rejoint l'équipe. Si je faisais partie des poésies au printemps, j'ai confié mon rôle à une autre personne afin de me concentrer sur la mise en scène. Toutes opèrent communément et sans désaccord afin de construire le monde à leur manière, elles sont au service des apparitions puis manifestations. Afin d'en parler, ou de discuter d'autre chose, elles usent d'un langage qui leur est commun, composé d'onomatopées et de petits bruits vocaux, qui correspond bien à leur dénomination. Leur langue est tissée de termes savants, ou du moins peu employés couramment, de rapprochements incongrus et de quantité de figures de styles. Leurs masques sont taillés dans la même matière, suivant à peu près la même forme et ont tous la même couleur. Les premiers créés sont en similicuir marron-beige, épais et un peu rugueux. Cette matière a été récupérée sur un fauteuil. Les parties faciales y sont délimitées par des bouts d'autres cuirs, colorés, cousus sur le premier grand bout. Leurs inclinaisons, places, formes et couleurs permettent le dessin d'une vaste gamme d'expressions. Rien que retailler un sourcil ou l'inverser chamboule cette dernière qui tient donc à bien peu de choses, à d'infimes formes seulement. Deux trois taches de couleurs suffisent à en définir une. Ainsi se sculpte un visage ou des visages puisque les possibilités de composition peuvent se décliner infiniment. Ce, parce que les têtes fabriquées qui sont envisagées dans cet écrit ne sont pas concernées par des soucis de réalisme. Les caractéristiques faciales peuvent se démultiplier ou s'absenter, les distorsions et les dispositions trouver toujours un nouvel angle. Cette simplicité vectrice de pluralité fait écho à celle des Masques Sugpiat étudiés dans la première partie qui figent aussi des expressions abstraites et précises avec pas grand-chose. Même dans des désaxements, des abstractions et des distorsions extrêmes, les visages existent. C'est peut être grâce au fait que la plupart des masques comprennent des fentes pour les yeux de celui qui les portera donc évoquent aisément cette partie anatomique. Des aplats de cuir placés en-dessous évoqueront ensuite aisément des cernes, même sans y ressembler ; des bandes sur le front, des rides ou le plissement d'un crâne qui réfléchit, des coutures autour de ces béances-yeux, des cils, etc. Les six masques ont donc été façonnés selon la même base et les mêmes procédés mais les expressions qu'ils dégagent diffèrent grandement. Afin de les composer, j'ai été directement

inspirée par certains masques groenlandais : ceux façonnés par les habitants avec des peaux de mammifères marins d'usage profane.

Suivant l'idée d'une entité poétique décuplée et agissant comme un chœur, il m'a vite semblé important qu'ils diffèrent moins les uns des autres. Les expressions des précédents m'ont finalement lassée. Je me suis alors lancée dans la création d'une deuxième série de masques, avec du simili cuir bordeaux particulièrement fin, cette fois acheté, ayant un envers en suédine. Grâce à cette matière plus noble, les nouveaux masques sont un peu plus sophistiqués, plus élégants et plus doux. Puisque souples, ils suivent les courbes du visage réel qu'ils enveloppent. Si bien qu'à chaque mouvement, même petit, leurs plissures changent, s'affinent et s'affutent. Ils dégagent ainsi plus de vitalité. Concernant la suite, le procédé de création et de colorisation à l'aide de touches d'autres cuirs est semblable. Cependant, il est plus ornemental qu'expressif. Ce sont des bandes minces allant en s'élargissant pour se terminer en formant plusieurs petites courbes, souvent du nombre de trois. Ces formes sont apposées sous les trous des yeux. La plupart sont bleues mais chaque poésie a quand même une couleur qui diffère de celles des autres. Cette ressemblance gonfle encore le phénomène de groupe en en créant une image comprenant des entités presque semblables. Le « presque » est particulièrement important, puisque, même si les poésies sont comme un seul personnage, il est décuplé. Diffracté même puisque chacune se singularise par son caractère et sa manière d'être. Les poésies peuvent être traversées par toute la gamme des émotions sans penchant particulier qui inclinerait leur caractère. C'est un peu plus subtil. Il en est une qui accumule un peu plus en ajoutant avec effervescence toujours plus de mots et d'idées, une autre qui fait un peu plus de blagues et rit plus spontanément, une autre encore ayant un peu plus d'aisance concernant la formation des métaphores, analogies et comparaisons. Et puis, une qui décrypte avec plus délicatesse, une un peu plus sombre et dévastatrice, une plus précise, qui ramène les choses à ce qu'elles sont et une dernière, plus maladroite et tête en l'air. De par ce changement, s'opère un passage de l'expression vers le caractère. Leurs particularités caractérielles correspondent d'ailleurs à leurs dénominations. J'en ai décrit sept puisque j'ai travaillé la première fois avec deux comédiens qui ne faisaient pas partie de la seconde version, ayant intégré une nouvelle Poésie. Je n'ai pas proposé une réintégration du même caractère à celle ayant rejoint ce projet puisque j'estime ces rôles personnels. Par contre, j'ai donné la même Poésie à ma remplaçante, en la laissant composer et l'inventer à sa guise, sans doute parce que je suis dans l'incapacité de m'observer et souhaitait conserver ce caractère. Une fois saisis, certains traits poétiques restent donc à la

personne les ayant incarnés antérieurement. Suivant l'ordre dans lequel elles ont été décrites elles sont ainsi nommées :

- L'Accumulatrice
- La Marrante
- La Métaphorique
- La Délicate
- L'Organique
- La Précise
- L'Oublieuse

Ces noms pointent donc des penchants mais toutes sont drôles, subtiles, métaphoriques, pas toujours dégourdiées, et quelque fois un peu sombres ou logiques.

Ces attributions sont des indications pour les comédiens marionnettistes qui se doivent d'incarner le personnage qui leur est octroyé. Ils se doivent aussi de manipuler les masques qu'ils portent sur la tête. Ces deux nécessités se rejoignent puisque concernent l'invention d'une géographie du corps qui sera marquée par des gestuelles rendant lisibles les nuances de leurs caractères. Lors des expérimentations liées au trajet vers ces trouvailles, je les ai assez vite guidés vers une saisie de deux ou trois gestes seulement, liés au fait d'avancer, de reculer et de se déplacer sur le côté ; des gestes souvent guidés par une des parties du corps, entre l'anodin et l'anormal, jamais extravagants, plutôt mesurés, qui simplement singularisent. Le fait de masques a contribué à cela puisque grâce à eux, les comédiens sont libérés de la force expressive de leurs visages et poussés à transvaser cette expressivité dans d'autres parties corporelles de manière inventive et créative. Ils sont alors, tout comme leurs noms, des appuis pour l'imaginaire. En envisageant ces paramètres selon leurs sensibilités respectives, chaque comédien a trouvé les traits corporels et les dynamiques de son personnage et brodé sa figure selon sa sensibilité, en lui conférant des attitudes pas forcément en phase avec les mots que j'utilise pour les caractériser, mais les rejoignant toutefois. C'est ainsi que L'Organique semble plutôt frénétique et malicieuse. Elle est animée par des soubresauts, opère par mouvements saccadés. Ses bras, toujours en activité se tordent, ainsi que ses mains. Ces torsions sont accompagnées par un mouvement de balancement allant vers le bas qui induit une vouture du dos. Une certaine nervosité transparaît au travers de ces désaxements, mêlée à quelque chose de chaleureux. La Précise se laisse guider par son doigt, qui, pointant, entraîne le corps. Ce geste la fait osciller entre stabilité bien droite et instabilité. Ce qu'elle indique ou le fait d'indiquer manque parfois de lui faire perdre l'équilibre ou l'endort ostensiblement. L'Oublieuse marche lentement, avec une certaine prudence. Ses impulsions viennent de ses

bras, qui se joignent en formant un cercle au-dessus de sa tête ou au niveau de son ventre. La Métaphorique se tient toujours comme sur une rambarde ou un rebord de fenêtre, s'installe dans une vision puis se laisse happer par d'autres images, dans lesquelles chaque fois elle s'attarde, parfois en pliant les genoux pour mieux scruter. Elle regarde avec attention. Ses doigts palpitent au bout de ses mains jamais loin l'une de l'autre. Les doigts de l'Accumulatrice ne cessaient de frétiler et pour avancer ses jambes opéraient par croisements. Portée par une autre personne, elle avance comme sur une corde et ses mains pour la guider prennent toujours des inclinaisons diverses. La Marrante, quant à elle, penche souvent d'un côté ou de l'autre. Sa tête oscille, souvent guidée par sa main placée au-dessus, responsable des inclinaisons du corps entier. La Délicate se meut en partance de ses genoux, plus ou moins pliés. Les mains dans le dos, elle envisage les choses en hochant doucement la tête.

Les comédiens marionnettistes sont concernés par deux types de manipulation. Celle des masques couvrant leurs visages les rendant poésies, et celle des masques-marionnettes manipulés à la main qui sont les éléments. Passer de l'un à l'autre est complexe et suppose des passations. Nous les avons développées jusqu'à définir comme une gamme ou partition ayant plusieurs ressorts ou notes pour assurer sa tenue. Les poésies sont actives, dynamiques, ancrées chacune dans une corporalité, une manière d'être et un état d'esprit. Elles exécutent des mouvements comme tapoter sur le sol, balancer la tête, tordre les mains, etc. Ces mouvements savent s'arrêter pour laisser place à une immobilité guidée par une soudaine contemplation adressée à un objet-élément récemment apparu. Ce changement, accompagné d'ailleurs d'un mouvement de tête vers l'objet contemplé lui laisse toute l'attention. L'immobilité succédant à la mobilité est un des ressorts pour la passation. Un second : les regards. Les têtes des poésies sont souvent tournées vers les éléments manipulés. Une attention multiple leur est ainsi adressée. De plus, s'y additionne, dans le cadre d'une représentation, les regards des spectateurs, qui, naturellement, en suivant le phénomène de convergence, sont guidés vers ce qui sur scène est regardé. Les regards guident aussi au sein d'une manipulation. Lorsque La Marrante quitte le Ciel pour redevenir poésie, son masque se place au-dessus de la tête de kraft de cet élément. Ces deux têtes regardent loin devant puis nonchalamment et en maintenant ce contact tactile, ils descendent vers le sol en chaloupant. C'est l'exemple d'une passation opérant en douceur. Cette qualité se retrouve lorsque les poésies se mettent au service d'un élément pour la première fois. Elles prennent le temps de comprendre comment ça fonctionne, de se demander ce que c'est que le Vent en s'essayant à rythmer ses souffles, à gonfler son bleu céruléen puis à créer ses bourrasques. L'Oublieuse se demandera qui est le Soleil, en prenant aussi le temps d'en comprendre les fonctionnements.

Lorsqu'il s'agit de figures déjà advenues, ces moments consacrés au fait de devenir élément, sont raccourcis, nets, immédiats et d'un dynamisme précis. Un quatrième ressort se situe dans le mouvement, qui sera toujours duel. Les poésies ont leurs petits gestes connus auxquels elles se doivent de revenir immédiatement lorsqu'elles incarnent leur personnage. Par contre, si elles sont au service du Ciel, alors elles penseront à sa corporalité, à ses petits pas. C'est presque facile dans les déplacements travaillés, beaucoup moins lors de moments aléatoires ou qui ne se passent pas tout à fait comme prévu. L'aspect sonore est double aussi. En effet, Ciel et Nuit ont leurs grognements, les poésies leurs onomatopées expressives et la Pluie clapotant, ses gouttes. Les poésies qui ne la manipulent pas en font les bruits mais, restées dans leurs personnages, dodelinent. La dernière note de cette gamme de passations induit un retour au réel de ces masques-éléments, au fait qu'ils soient du tissu, et/ou d'autres matières inertes d'ailleurs sans visages lorsque leurs têtes sont cachées. Ainsi, la Métaphorique sort du Vent comme d'une couette, La Marrante se jette un bout de Ciel sur l'épaule comme on y déposerait une serviette. Ces retours au prosaïque marquent l'amusement des poésies qui jouent à devenir ou incarner les grands masques. Ce sont en effet des personnages joyeux qui s'amuse de la construction de ce monde. Je leur ai souvent dit cela lors des répétitions. Mais, parfois, tout d'un coup, ce n'est plus vraiment amusant. Il est alors temps de passer à autre chose, de procéder à l'avènement d'une autre entité naturelle pour que le jeu continue.

Les relations entre éléments et poésies sont denses, du fait des manipulations. Cette densité est accrue par une gamme d'états affectifs et émotionnels qui se mettent en place successivement. Ce n'est plus un niveau lié aux passations mais une donnée qui dicte l'atmosphère des animations ou le jeu des comédiens devenus poésies. Ils sont en effet ressentis par ces deux sortes de personnages. Dans la première version, les poésies étaient souvent dépourvues d'éléments puisqu'elles les manipulaient un par un. Elles étaient donc amenées à respirer régulièrement en tant que poésie et se situaient dans une émotion pour habiter ces moments de flottement. Les ressentis de ces deux gammes de personnages concordaient souvent, mais pas toujours. Le Ciel, fier est orgueilleux inspirait aux manipulateurs une béatitude. La Pluie, tantôt vive, tantôt douce faisait naître en eux une crainte : celle d'être mouillés, voire trempés. Face au Tonnerre, lourd, régulier et majestueux, elles s'emplissaient d'un immense respect. Le Vent attisait la nervosité. Les Astres bien que dynamiques, amenaient un émerveillement, une nonchalance rêveuse, les Nuits, bien que vaporeuses, des sensations électriques, des élans d'exaltation. Ce travail autour de ce qu'inspirent les éléments a été nécessaire pour les apprivoiser, pour en comprendre les traits abstraits et les rendre concrets. Ce passage est nécessaire puisqu'ils sont des personnages

visibles. Dans la seconde version, les poésies sont beaucoup plus occupées. Les moments où elles ne manipulent pas d'objets sont plus rares. Cela a permis l'élaboration d'un nuancier dans les états traversés par les éléments naturels, tantôt vigoureux, tantôt lents et amoureux, parfois grognons ou enclins à guider. Le Tonnerre, au début souffreteux retrouvera sa puissance, le Ciel, parfois excédé est souvent satisfait, presque orgueilleux. De par le transfert de la gamme affective opéré entre poésies et manipulés, les tableaux élémentaires sont riches en changements d'états. S'il y avait quatre personnes pour s'occuper d'eux, alors, je suppose que les composants du monde représentés au travers de masques-marionnettes ne se poserait plus, qu'ils seraient constamment en mouvement et en ressentis, et qu'alors le tout pencherait vers une danse, un ballet ininterrompu. Pour l'instant, le fait que trois poésies les animent régulièrement et longtemps étaye déjà leur statut de personnages. Leurs portraits sont de plus en plus clairs.

Pour ne pas délaissier le caractère ou les caractères des poésies aux dépens des éléments, afin qu'elles soient elles aussi présentées et célébrées, il est un temps consacré à l'expression de cette entité décuplée. C'est un moment choral, où, ensemble et sans encombrement, les poésies discutent. Elles inventent et élaborent une histoire plus ou moins décousue et plus ou moins compréhensible. Lors de cet abstrait bavardage, leur langage transparait pleinement, tout comme leurs imaginaires et leurs intériorités. Ce, puisque leur discussion se construit autour d'images mentales qui sont propres à chacune d'entre elles. Leurs vues intérieures se rejoignent parfois, ou bien s'éclipsent vers un imaginaire non partagé. Le premier chœur était pour six poésies et intervenait après la manipulation de la Pluie. Le second, pour cinq, intervient au début de la pièce. Cette modification de l'ordre est lié à un rétablissement du presque vide premier où il n'y a que ces personnages, qui avant toute autre apparition ont l'occasion de parler. J'ai réécrit cette discussion puisque les poésies et leur nombre étaient différents. Ces changements ont nécessité un nouveau chœur, et j'avais aussi envie d'inventer une nouvelle « histoire ».

Dans la première⁷², elles entrevoient au début communément une image qui les pousse à se rassembler dans une partie de l'espace. Cette première formation chorale s'éclate peu à peu, au rythme des départs des poésies, qui se propulsent vers des imaginaires plus personnels. Elles rejoignent les rideaux, où certaines glissent leurs têtes et y évoquent des choses diverses, n'ayant rien à voir avec ce que racontent les autres. Leurs propositions entrent en désaccord. La Précise, agacée par cette désorganisation les pousse, par une

⁷² Cf annexe : *Mélimélémentonie*, premier texte printanier.

remarque sèche, à regagner la première image, celle du « courant d'air ayant pris la forme plus aisée à imaginer de narines », à la scruter avec plus de concentration, et même à regarder à l'intérieur. Son coup de pied final les propulse toutes dans des coins différents, et les amènent à s'isoler pour se concentrer. C'est comme si elles regardaient chacune dans un hublot et que tous étaient reliés. Leurs entrevues se complètent et s'enrichissent les unes les autres. Soudainement, la disparition des cavaliers qu'elles avaient aperçus entraîne la saisie de la « métaphore du bleu-recoin » qui les met de nouveau toutes d'accord et les amènent à se rassembler de nouveau. Ainsi vont les mouvements de rassemblement et de dispersion du chœur des poésies. La même dynamique d'éclatement/regroupement existe dans le second chœur⁷³. Bien que l'histoire y soit différente, les mêmes courants s'y dessinent, des paysages aussi peu à peu se forment, des personnages apparaissent, un décor imaginaire se bâtit. Cependant il est précédé d'une raillerie, ou bouderie, faisant que les poésies, espacées, grommellent dans leurs coins. La Métaphorique se lève et lance, plutôt gaiement une phrase vague et brumeuse à partir de laquelle n'importe quelle idée pourrait se greffer : « En s'engouffrant à l'intérieur de la rive, dès à présent devenus brumes ou tresses de pépins aériens. ». En proposant cette réplique, elle cherche à restaurer l'ambiance, invite ses camarades à la rejoindre dans le langage. Ça fonctionne à merveille. La Marrante la rejoint aussitôt et ajoute des personnages. Ensuite, La Délicate, qui amorce la composition d'un paysage. Une histoire commence alors à se dérouler, celle de Saintes ayant perdu leurs pantalons dans les allées d'un jardin, devant les yeux écarquillés de messieurs effarouchés par cette vision, qui scandalise d'ailleurs aussi un Bélier ainsi que le Capricorne, qui peut désigner aussi bien l'insecte que la constellation. Toutes les poésies finiront par se rejoindre autour de ce substrat narratif où L'Accumulatrice vient préciser les diverses matières qui composent les demeures que les messieurs s'empressent de regagner. Le paysage global étant déroulé devant leurs yeux, elles suivent, avec maintenant plus d'exaltation, les mouvements des personnages advenus, qui sont amenés à chuter, puis à se relever pour disparaître de nouveau, par égarement. Les poésies se sont égarées aussi. Au sein de ce chœur, ces fuites, évanouissements incontrôlés et cette perte de consistance agacent La Délicate. Elle les reprend en rouscaillant, les ramènent au réel en leur rappelant qu'elles étaient censées faire se manifester concrètement et non pas faire disparaître mentalement, qu'elles sont là pour construire le monde avec des images non pas orales et décousues mais plastiques et cousues. Les poésies acquiescent, chuchotent et admettent avant de se mettre au travail.

⁷³ Cf annexe : *Mélimélémentonie*, second texte automnal.

Au travers de ces deux chœurs ainsi que dans l'intégralité du spectacle gravitent alors ces personnages poétiques, maîtres des mots, des dynamiques, de la temporalité, des inventions, des relations, de la vitalité, des états émotionnels ainsi que des apparitions, avènements et manifestations. Toute la logique de cette cosmogonie-spectacle dépend donc de ces êtres, qui sont pourtant intervenus dans un second temps, se sont adjoint au premier substrat faisant sens et narration déterminé par les éléments naturels. Sa tenue tient donc non seulement à la dramaturgie de leur classification mais aussi à ceux qui gravitent ou s'appesantissent autour. Les poésies orchestrent. Cependant, elles ne suffisent pas puisqu'elles en savent déjà trop. Elles connaissent les visages des éléments, leur nombre et ont une idée de comment se composera le monde. Pour que son assemblage ait du sens, s'est affirmée la nécessité d'une troisième gamme de personnages, eux aussi auxiliaires, qui ne savent rien de tout cela, voire rien du tout.

b. Rôle des demi-êtres.

Du nombre de deux, ils sont aussi des masques ou plutôt les moitiés d'un seul masque. De taille modeste, à peu près de la longueur d'un avant-bras, ils sont manipulés à la main. Ils sont deux fragments d'un grand plat rouge carmin ayant été brisé. Leurs bords intérieurs laissent transparaître la couleur de leur matière constitutive : l'argile, visible au travers des éclats dus à la brisure. Ils sont deux bouts du même plat, ce qui laisse imaginer leur possible fusion, mais, pour déjouer cette tentative de recomposition qui rendrait la tête complète, ronde et duelle, ils se tiennent tous deux dans le même sens de manière à offrir un semblable profil. Dénommés « L'un » et « L'autre », leur rouge est vif. Cette couleur n'apparaît que très peu dans le reste des objets composants ce spectacle, dont les teintes sont plutôt naturelles, pastelées et passées. Ils ressortent donc, et dénotent, d'autant plus qu'une sorte de vernis recouvrant la peinture les fait briller. Leurs yeux et sourcils sont dessinés par des tesselles, utilisées en mosaïque. Ces personnages ont été inspirés par une figure présente dans la mythologie inuit : le « demi homme »⁷⁴. Ce dernier existe afin de contrebalancer la perfection cyclique dont use la lune, qui, lorsqu'elle est juchée dans le ciel nuptial offre inlassablement et quotidiennement ses transformations, dont la progression est géométriquement logique, précise et fluide, ainsi que sa perfection symbolique. C'est pourquoi les inuit ont inventé une lune d'errance, « dépossédée de son corps, exhérédiée du corps du monde, lune en partance, désencadrée pour l'exil.»⁷⁵. Elle induit des notions

⁷⁴ A.V. *Masques Eskimo d'Alaska*, « Masque de demi-homme », p.239. Figure n°28.

⁷⁵ ABEL Bernard, *Ibid.*, p.64.

d'éloignement, de détachement, de manque et d'absence ainsi que celle de passage sans but. Il est intéressant de constater que pour aborder cela de manière figurée, ils recourent à l'une des phases de la lune : la gibbeuse. Le «demi- homme » en revêt la forme puisqu'elle est propice au signalement d'une partie amputée. Il est l'image tragique du manque, un morceau quitté par son *inua* et sa mouvance normalement naturelle et organique, laissé de côté par les mouvements de l'air. Cette posture est inconfortable, voire tragique dans un monde de régénérations et de transformations perpétuelles. L'effet lacunaire, l'idée d'être en pleine transition, le jamais contenté et le jamais parachevé qui les caractérisent évoquent le déséquilibre. Ils sont régis par un trouble désaxé. Le fait qu'ils soient à demi raconte l'errance, qui est un des stades de l'âme ou *inua*. Les demi-masques, au sein de *Mélimélémentonie* sont des demi-êtres. Ils admettent aussi quasiment la forme d'une lune gibbeuse ; quasiment puisqu'ils ne sont pas nettement coupés et sur un des bords, écaillés.

Ils sont les premiers objets présentés et animés donc apparaissent avant les figures élémentaires. Dès leur premier entretien, laconique, vague, scindé de longs silences et d'un vocabulaire pauvre, ils s'affirment comme complètement perdus, en pleine errance, lymphatiques et un peu bêtes aussi. Ils rendent compte du « presque rien » caractérisant le début de cette cosmogonie puisque ne discernent rien aux alentours et ne remarquent rien, ni sol, ni ciel, ni plaine. Ils ne sentent même pas leurs orteils, dont ils supposent alors l'inexistence. Ce sont les témoins du vide. Lors de cette première discussion, ils sont comme suspendus. Cependant, il est une structure en dessous d'eux. Cet élément scénographique a aussi évolué entre le printemps et l'automne. Il a aussi été essayé, pour rendre compte de cette suspension, de les manipuler dans l'espace à hauteur de buste mais ils perdaient indéniablement en présence. La première structure faite essentiellement de bois était rectangulaire et comprenait plusieurs mats et piliers permettant le dépôt de certains éléments ainsi que diverses couches horizontales. Elle était aussi agrémentée de barres de métal et de morceaux de carillon. La première couche se situant au-dessous de leurs « pas-pieds » est un grand morceau de papier kraft chiffonné et plié. Il est posé sur un assemblage de paniers plats noués sur une structure faisant que tous tiennent ensemble côte à côte de manière à constituer un second sol. Plus bas, il est une corde où ils se feront funambules. Cette structure était particulièrement bringuebalante. Lors de la nouvelle conception scénographique, j'ai demandé à plusieurs artistes de la Briqueterie conseils et matériaux. Leurs yeux avertis m'ont guidée plus précisément que mes précédentes et premières flâneries. J'ai ainsi récupéré dans le stock des éditions du monstre deux structures en métal, particulièrement solides. Ce sont des carrés comprenant deux pans strié de fines barres de métal pouvant se déplier afin de former, vu du

dessus ou de dessous, des triangles. J'ai lié les deux à l'aide de cordes et des barres de métal récupérées sur la structure précédente. Au-dessus, sont toujours posés ces paniers assemblés, puis le kraft. Le mat du ciel s'est désolidarisé de cette bâtisse. C'est maintenant un pied de lampe décoré de cercles de papiers d'emballage. Le mat des astres était lui aussi bringuebalant alors je l'ai refaçonné, avec quatre bouts de bois visés sur un carré.

Ainsi, tout tient mieux. Et parfois je me dis que ça tient d'ailleurs trop bien mais c'est une question qui sera explorée dans la suivante et dernière grande partie. En tout cas, les demi-êtres se cantonnent à cet endroit, qu'ils ne quittent pas. Les déstructurations liées au fait d'enlever des couches les étonnent et les effraient. Ils sont là, indéniablement, tout le temps visibles. Leur rôle est celui d'observateurs. Ce sont les premiers spectateurs des avènements. Ils constatent et remarquent les choses nouvellement apparues mais n'en sont pas affectés. Ils ne sentent pas les brises venteuses, ni les gouttes de la pluie, ne remarquent ni obscurité ni clarté, seulement des têtes, des couleurs et des formes. Ils s'affirment alors comme regards sans sensations. A contrario, les poésies se laissent investir par les états des éléments naturels, les ressentent en les incarnant. Ces dernières et les demi-êtres sont tout à fait antagonistes, cela transparait clairement au travers de leurs langages respectifs. Ces derniers usent d'un langage familier, constellé d'interjections familières, emploient des « Bah » et des « Heu » à tout va, hésitent, cherchent leurs mots, laissent parfois échapper des injures, bredouillent, ne savent pas très bien comment nommer les choses, se répondent et apprennent ensemble à décrire ce qui les entoure. Sans la présence de ces deux personnages naïfs et singuliers, les venues des éléments voire l'ensemble du spectacle serait tout à fait flottant, relégué à la simple et sans doute incompréhensible poétique. Leur concret contraste. De par cette franche opposition, se tisse aussi l'histoire du langage, celle du fait d'apprendre à nommer. En effet, au fur et à mesure, celui des deux assiettes s'étoffe, ils utilisent de plus en plus de mots qui leur permettent de définir avec de plus en plus de précision ce qui bouge autour d'eux. En fait, ces deux groupes de personnages ne s'entendent pas, les paroles des uns ne semblent pas audibles pour les autres, et inversement. C'est comme s'ils parlaient deux langues différentes, sauf lorsque « L'un » constate l'éclosion de drôles de formes sur la tête de son partenaire -ce sont les Astres-, qu'il définit comme : « Des étoiles qui ont fait jour, et font le jour. » A cette réplique, leurs langages se rejoignent, un instant communs, si bien que les poésies toutes proches de lui rétorquent, encourageantes : « Bien dit ! ». Il existe encore une autre dissimilitude qui concerne l'expressivité. Les demi-êtres réfléchissent et se tourmentent à voix haute, sans aucune gêne. Ils laissent apparaître leur curiosité et le fait qu'ils soient en plein apprentissage. Ils s'extasient, s'émerveillent, surenchérisent leur admiration par des

« Whaaaa » de plus en plus sonores, aigus et délurés. Pour eux les venues incessantes d'éléments toujours nouveaux sont une avalanche, ou plutôt « un torrent à plein de formes qui vrombit ». Ils sont affectés par une peur démesurée lorsqu'ils chutent du sol fait de paniers au fil tendu sur lequel ils s'improvisent finalement aisément funambules. D'une surface à l'autre ne se profile qu'une faible distance, mais ça ne les empêche pas de crier à gorge déployée. Ils sont alors beaucoup plus expressifs que les poésies.

Ces deux morceaux d'assiette sont ainsi la troisième couche de sens de cette cosmogonie. Ils s'y intègrent parfaitement, bien que tout à fait antagonistes à l'ensemble, comme cela vient d'être constaté. C'est peut-être d'ailleurs en contrastant fortement qu'ils s'incorporent si bien à l'ensemble. Ils se fondent aussi dans le thème, d'abord en dévoilant la banalité et en cernant la vacuité du vide, ensuite puisque au travers de leurs paroles échangées transparaissent d'autres élémentaires, particulièrement la terre, très peu représentée au travers de toutes les nuances élémentaires devenues figures qui sont plutôt éthérées. L'Un et L'Autre parlent de plaine, éprouvent l'idée de sol, au début sans le distinguer ni le sentir puis en s'exerçant sur son horizontalité, même sans pieds, lorsqu'ils « marchent » sur le sol-panier. La structure et ses couches existent essentiellement pour eux, qui sont les garants du tellurique advenu. Ce n'est pas le seul des quatre éléments dont ils parlent. Ils recourent aussi à l'eau pour décrire l'effervescence des apparus qui leur évoquent des torrents et des cascades. De même pour exprimer leur déportation dans le vide, qu'ils associent à une marée. Ils appréhendent aussi la qualité de l'air, physiquement et concrètement, comme à leur habitude. Ces deux-là sont profondément archaïques, puisque sont un appui stable pour les présences premières telles que l'eau, l'air et la terre, dont ils donnent en quelque sorte les bords. Ils régissent la cohérence en appréhendant la matérialité, tandis que les poésies sculptent l'immatériel. Ces bouts d'assiettes arpentent des endroits concrets, même s'ils ne les discernent pas très bien, tandis que les figures masquées flottent, sans ancrage. Elles se fichent du sol qu'elles foulent, se déplacent dans leurs émotions, leurs images mentales et leurs mots. Si L'Un et L'Autre voient du bleu, alors il y en a. Avec les poésies, on n'en serait pas tout à fait sûr, en vue de leur inventivité délurée. Ils garantissent aussi la logique de l'échelle. En effet, les éléments sont plus grands qu'eux alors, de leur point de vue, le Ciel est vraiment ciel, il peut les recouvrir de son bleu, alors que pour les poésies, qui font presque sa taille, il est plutôt nappe, « manteau bien étiré repassé », front plutôt que globalité. Conscients, et bien conscients, ces marionnettes sont les yeux du spectacle. Les demi-êtres voient tandis que les poésies savent. Ils sont alors résolument antagonistes, et complémentaires. Les spectateurs

sont invités à comprendre à travers leurs yeux débonnaires, grossiers, rudimentaires, et à découvrir avec eux les visages des éléments ainsi que leurs fonctions.

La fonction oculaire de ces deux êtres fait écho à la symbolique de cet organe chez les inuit qui est aussi bien lieu de transfert que marque de la fonction observatrice de l'âme, symbole du double trajet de la vue et géométriquement analogue à la lune. Pour L'Un et L'Autre, la nuit, dès leur début est complète et noire. Le jour se fait peu à peu alors s'opère une graduation lumineuse faisant qu'ils voient de plus en plus clair. Et ce, indépendamment de l'arrivée des deux figures responsables de l'éclat et de l'obscurité. Ils sont alors aussi garants de la réalité de ce transfert lumineux. Suivant le déroulé temporel de *Mélimélémentonie*, donc peu à peu, ils s'appréhendent et comprennent ce qui les entourent de mieux en mieux. Si bien qu'à la fin, ils sont en mesure de construire de longues phrases leur permettant de faire le point sur tout ce qui est advenu devant leurs yeux. Le Soleil, dernier élément à advenir, fait place nette avec ses irradiants rayons et son caractère belliqueux. Une fois cet astre sorti, la scène est à nouveau vidée de ses élémentaires, il l'a comme lavée de ses récentes apparitions. Dans cet espace dégagé, les poésies reviennent presque en file indienne, le corps caché derrière le tissu bleu du Ciel. Elles se dirigent ainsi parées vers les deux assiettes pour les prendre et les greffer sur le dessus de ce tissu. De par ce geste, les demi-êtres sont allongés d'un corps qui les rassemblent tous deux, ils grandissent et guident l'ensemble de la troupe. Tout s'achève alors sur une transformation marquée par cet ajout corporel et l'élargissement de leur espace. C'est encore en phase avec les retentissements de cette figure chez les inuit, qui symbolise un état de déperdition qui ne durera pas, qui évoluera. L'errance mène à un chemin plus clair, à une forme plus aboutie. Ces demi-masques symbolisaient l'errance puisque étaient manipulés à la main, et toujours était visible derrière eux les poésies les manipulant. Une fois grandis et libérés de leur petite zone d'évolution, ils renouent avec leur corporalité, intègrent le monde créé et semblent se manipuler d'eux-mêmes.

Le transfert lumineux de leur cheminement fait office de liant temporel. Les éléments naturels, intemporels, arrivent tour à tour, se succèdent et puis forment, en rejoignant les déjà apparus ou rejoints par eux, du moins dans la seconde version, des tableaux aux chromatiques variées, toujours rehaussées par le rouge si vif des personnages-assiettes. Si les poésies n'étaient pas là pour nommer, annoncer, récupérer et animer les éléments, si les demi-êtres n'étaient pas là pour les regarder et s'en étonner, ils tomberaient sur le sol et le joncheraient. Ces trois gammes de personnages élaborent donc communément la réflexion autour des éléments. Les comédiens masqués en insufflant vitalité et poésie à leurs représentants et L'Un

et L'Autre en étant garants de la présence impalpable des quatre généraux. Ces trois sortes de personnages sont donc les piliers de cette cosmogonie. Ils en assurent la logique. La diffraction figurative du terme élément dénote d'une appropriation puisque se retrouve aussi dans la mythologie arctique où l'air est décuplé. Au travers de ces deux fabulations est intervenue la nécessité d'un panthéon de figures pour signifier ce mot et tout ce qui en découle. Ainsi, au travers de la description plastique et de l'analyse formelle de ma cosmogonie a été envisagé un glissement de la mythologie d'une culture lointaine vers une dramaturgie contemporaine.

III. **Écarts et déplacements : vers une nouvelle théâtralité ?**

La construction de ce spectacle a donc été altérée par la culture inuit. Je me suis réappropriée plusieurs pans de celle-ci, diverses figures et idées. Ces éléments saisis sont comme des principes qui échafaudent ma dramaturgie. Ils ont été rêvés, remodelés et sortis de leur contexte d'origine. Les éléments naturels et la figure du « demi homme » ont ainsi été intégrés dans une pensée scénique puisqu'ils ont été créés pour un spectacle. Des questions de représentation et de fabulation issues de la culture inuit ont été transposées dans un autre contexte, qui est aussi bien le mien, culturellement parlant, que celui d'un spectacle. La description de ce dernier a révélé ce transfert en termes d'images et de narration. Au-delà, autour de ces deux données ainsi qu'entre leurs interstices gravitent des symboliques et des significations. Elles seront explorées dans cette présente partie. Plus analytique, elle révélera en effet la multiplicité de ce transfert, l'essence de ses mouvements, sa nature ainsi que ses portées philosophiques et poétiques. La théâtralité rejaillira aussi.

1. Une saisie du monde à partir de ses éléments naturels

Lorsque les masques inuit ont été décrits, j'ai mis l'accent sur leur entour symbolique et significatif. Les éléments, s'ils ont été largement envisagés plastiquement ne sont pas encore passés par cette étape analytique. Dans cette partie seront envisagés des significations relatives aussi bien à ce à quoi ils renvoient dans la réalité qu'à la manière dont je les ai figurés donc à ce qu'ils racontent du monde. Une toute autre lumière sera donc projetée sur eux.

a. Signification des matières et des éléments.

Les éléments naturels sont intervenus, aussi bien au sein des cultures arctiques que dans ma cosmogonie tels des fondamentaux. Cette manière de les envisager s'est construite et élaborée à partir de leur prégnance et de la crainte qu'ils font naître dans les latitudes polaires. Comme ils sont à l'origine des imprévisibilités du monde, il ne faut guère déclencher leur colère. La survie en dépend. Alors, je rêvais à leur importance perdue, à leur force oubliée ou banalisée et au fait qu'ils ne soient plus que de simples paramètres météorologiques. Avec les moyens que j'avais à disposition, je les ai alors façonnés, non pas pour conjurer leurs puissances respectives mais pour renouer avec leur pouvoirs poétiques. Cette cosmogonie des manifestations n'explique rien mais pointe du doigt la banalité du monde étalonné de faits

météorologiques et d'astres, l'étrangeté des présences visibles ou sensibles qui nous entourent avec prégnance et auxquelles les hommes sont habitués. Cela faisant, elle met en avant le fait que ces éléments sont des détails en mesure d'enfler jusqu'à devenir figures donc rend ces phénomènes naturels extraordinaires. De plus, et cela corrobore le caractère énoncé, ils sont transformés. En effet, dans un cas comme dans l'autre, ils sont transférés au statut de matières.

Les processus d'élaboration dont découle *Mélimélémentonie* sont intimement liés à une rêverie autour de ces dernières. Elle passe par un détournement de leur logique réelle et ce faisant ouvre une vision teintée d'onirisme de ce qui nous entoure. En effet, les matières premières, qui peuvent d'ailleurs être des objets, sont transformées par le geste créatif. En épousant leurs formes initiales puis en les détournant et les agrémentant d'autres textures, des choses cachées qui étaient comme des sujets contenus dans les textures sont dévoilées. Cette dénaturation a à voir avec l'alchimie, définie comme une suite complexe de réactions et de transformations souvent mystérieuses. Transformés, les matériaux deviennent figures. Cette alchimie représentative va de pair avec la poésie, au vu du sujet et du fait que je ne sois pas chimiste mais marionnettiste. L'alchimie ainsi convoquée s'éloigne du scientifique. Ce n'est plus seulement la matière qui réagit mais le geste la transfigurant qui lui invente des réactions. Ainsi, des données associatives interviennent dans des questions de figuration. Cela corrobore le fait qu'il semble envisageable de parler de théâtralité de la matière.

Les matières signifient puisque sous-entendent la présence visible d'éléments naturels pouvant, à tout moment, être révélés. Dans les productions arctiques, les matériaux sont choisis avec méticulosité. Les Inuit en écoutent les craquements et souffles avant d'y figurer un esprit. Ensuite, le fait de les mêler leur permet de saisir une adéquation parfaite entre une pensée et sa matérialité. Polysémiques, leurs masques signifient des dynamismes et des transformations, des environnements et des états aériens. En envisageant conjointement les leurs et les miens, se dégage donc une constante liée au signe. Cette notion se trame dans le rapport entre objet et référent, dont elle est indissociable. Dans mon spectacle, les matières sont des objets qui sont signifiants. Les référents, les signifiés, ce sont les éléments.

Les arrivées de ces matières devenant entités complètent certes un paysage qu'ils tissent mais, au-delà de ce dessin du monde, ils amènent des principes fondamentaux puisque sont chargés de données symboliques. Ainsi, au travers de la lune intervient la temporalité. Le caractère changeant de cet astre désenclave le définitif, au profit du changeant. En Arctique, la fuite du temps lunaire, jamais figé, toujours en mouvement est appréhendée synthétiquement, de manière récurrente, « en forme de puissant accéléré, entuillant les séquences, compénétrant

les paliers en un continuum d'images et de temps : dissymétrie. »⁷⁶. La lune inspire le processus d'enchâssement ainsi que celui d'alliance faisant que les choses s'associent dans un même espace. Son effervescence vitale en constante expansion a conduit Jean-Loup Rousselot à inventer la formulation de « Dramaturgie lunaire », qui complète et étaye cette idée de composition. Il la définit comme : « la dissymétrie envahissante, fusionnelle, générant ses propres règles, totalisant le visage en une somme unifiée, sur-imprimée, pluralisée. De cet embrasement pourra naître l'abstraction : figure vraie du changeant, du versatile, du transfuge. »⁷⁷. Sur le même plan, sur un même visage, sont consacrés une multitude de possibles. L'effet de pluralité qui s'en dégage est responsable de l'impression de mouvement dégagé par les masques inuit, souvent complexes et fourmillants qui, même immobiles, semblent frétiller et laissent entrevoir des changements ou animations à venir. Mes masques et sculptures –celles des Phases Lunaires et des Astres-, transfigurateurs eux-aussi, dénotent certes d'un alliage matériel mais se concentrent chacun autour d'une figure, leurs espaces ne sont pas traversés par une multitude. C'est l'ensemble de ces objets animés qui pourrait évoquer une « dramaturgie lunaire ». Cet astre froid donne le ton. Cette divergence dénote d'un transfert et d'une application de certaines questions de représentation chez les inuit.

Le Vent succède à la lune, il complète sa mouvante temporalité en amenant le mouvement, il complète l'idée d'être en devenir promue par le premier astre en convoquant un dynamisme aigu se situant, contrairement aux phases de la lune, du côté des invisibles. Dans de nombreuses cosmogonies, il est à l'origine de créations qui trouvent leur origine dans le tourbillon, la fureur, l'ébranlement ou la tempête. Cet aspect colérique du Vent a été analysé par l'important épistémologue et philosophe Gaston Bachelard.

Le tourbillon cosmogonique, la tempête créante, le vent de colère et de création ne sont pas saisis dans leur action géométrique, mais comme donateurs de puissance. Rien ne peut plus arrêter le mouvement tourbillonnant. Dans l'imagination dynamique, tout s'anime, rien ne s'arrête. Le mouvement crée l'être, l'air tourbillonnant crée les étoiles, le cri donne des images, le cri donne la parole, la pensée. Par la colère, le monde est créé comme une provocation. La colère fonde l'être dynamique. La colère est l'acte commençant. Si prudente que soit une action, si insidieuse qu'elle se promette d'être, elle doit d'abord franchir un petit seuil de

⁷⁶ ROUSSELOT Jean-Loup, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.68.

⁷⁷ *Ibid.*, page 67.

colère. La colère est un mordant sans lequel aucune impression ne marque sur notre être, elle détermine l'impression active.⁷⁸

De par son agitation immesurable et son dynamisme sans but, l'action du Vent, symboliquement, est déterminante. Lié à l'air, il est son dynamisme capable de toutes les inventions, en mesure de semer les étoiles, de camper à leurs places respectives la lune et le soleil. Ses incontrôlables fureurs sont si fertiles qu'il se trouve à l'origine d'autres éléments. Il est de plus capable de les emporter dans son important mouvement, d'occulter ou de raviver. « Quand le feu s'en va, il s'en va dans le vent. Quand le soleil s'en va, il s'en va dans le vent. Quand la lune s'en va, elle s'en va dans le vent. Ainsi le vent absorbe toutes choses. »⁷⁹. Tout comme l'astre blanc nocturne, il interfère sur les autres élémentaires. Le Ciel, quant à lui, les recouvre tous ou les contient dans son arcade. A contrario du vent, il est immobile. C'est la couleur étalée, la couleur répandue. Cette uniformité, cette expansibilité sans lignes inspire une sentimentalité pure puisque sans objet, invite à un détachement simple et calme puisque hostile aux bigarrures, aux mélanges, aux événements, aux heurts et aux histoires.

Les étoiles fixes et les filantes ainsi que les comètes sont rassemblées sous le terme d'« Astres », qui permet de les désigner tous à la fois. Cependant, la lune et le soleil en font partie aussi alors qu'ils se manifestent au travers d'autres formes. Cette ambiguïté est voulue puisque je souhaite, par le biais de ce spectacle questionner l'ordre du monde. Sa composition brute et première inclut des phénomènes d'ostracisme ou d'englobement qui ont tendance à effacer les singularités de chaque élément. Les étoiles, par exemple, sont remarquables et remarquées en tant que globalité constellée, puisqu'elles appartiennent toutes au ciel s'étant paré de nuit. Cependant, il en est des bleues, des jaunes, des vertes, des lointaines, des mourantes et des déjà mortes dont la lumière nous parvient encore. Le portique les figurant rend compte de cette différenciation par le biais des couleurs. Y sont suspendues plusieurs étoiles, les unes sur les autres. Leurs tailles sont divergentes et les teintes formées qui les habitent diffèrent. Afin de leur rendre leur mobilité, j'ai suspendu ces étoiles et comètes au bout de fils souples pour qu'elles puissent osciller et/ou graviter de manière plus ou moins circulaire. Les filaments qui les prolongent évoquent aussi une idée de mouvement cette fois en le représentant. Les dynamiques réelles qui agitent l'intégralité des éléments représentés dans ce spectacle sont permises par le fait qu'ils soient des masques manipulés. Le Ciel, bien

⁷⁸ BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, pp.293-294

⁷⁹ *Ibid.* p. 306

que fixe et calme, se meut. Cette mobilité généralisée contrarie une certaine idée de l'irreprésentable du Vent.

A vivre intimement les images de l'ouragan, on apprend ce qu'est la volonté furieuse et vaine. Le vent, dans son excès, est la colère qui est partout et nulle part, qui naît et renaît d'elle-même, qui tourne et se renverse. Le vent menace et hurle, mais ne prend une forme que s'il rencontre la poussière : visible, il devient une pauvre misère. Il n'a toute sa puissance sur l'imagination que dans une participation essentiellement dynamique ; les images figurées en donneraient plutôt un aspect dérisoire.⁸⁰

Cependant, une image figurée pouvant s'animer ne lui fait pas perdre de sa majesté, du moins je l'espère. La marionnettisation des éléments permet de contrecarrer une autre idée, celle du dessin des constellations. L'homme, en ayant inventé celles-ci a projeté dans le ciel étoilé des contenus terrestres, des images issues de sa réalité comme un arc, une baleine, des personnages, une lyre, un cygne, une horloge, des poissons, chiens et voiles lui ayant permis de le cartographier, le diviser, en faire un tout universel. Pourtant, les étoiles scintillent en points épars. Elles sont isolées comme des diamants, ne sont proches les unes des autres que de notre point de vue, au contraire très espacées dans l'espace tridimensionnel. Il revient au rêveur les contemplant de tirer ou non des lignes imaginaires entre elles, à sa guise, et selon ce qu'à cet instant il y découvre. Ces points scintillants ne peuvent se figer dans des représentations puisqu'ils tournent et meurent, puisque « la voie lactée palpite au vent comme un long voile »⁸¹. Le portique représentant ces astres éveille le chaotique de leurs positions instables. Cela faisant, propose de nouveau une vue déplacée de ces habitants du ciel. Du point de vue de la classification des élémentaires, donc en portant un regard chimique sur ces astres, les comètes sont du feu qui cherche à redescendre sur terre, les météorites de la terre inclinée par la même volonté et semblablement pour la pluie incluse dans l'élément eau qui, en partant du ciel, rejoint notre planète sous la forme de gouttes. Ces mouvements descendants rendent compte du fait que les composants naturels et premiers peuplent l'intégralité de l'univers puisque se retrouvent dans ces composants et compositions telluriques et aériennes.

⁸⁰ BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, p.292

⁸¹ BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, p. 257

b. Mobilité des matières et des éléments.

Le monde est fait d'éléments, de matières et d'états qui peuvent être détournés et associés à l'infini par le geste créatif. Les éléments naturels, au sein de *Mélimélémentonie*, avec toutes leurs symboliques, ont été complètement détournés. Leurs représentations sont déplacées, en décalage avec la réalité. Leur création plastique a supposé un transfert matériel plein de dérives imaginaires. Les éléments s'en trouvent éloignés de leurs textures habituelles. Les matières qui leur sont conférées marquent un déplacement par rapport à leurs consistances naturelles. D'ailleurs, selon leur nature mais c'est souvent le cas, leur composition est insaisissable et/ou impossible à éprouver tactilement. Octroyer d'autres textures permet l'établissement de figures et des ouvertures métaphoriques. Ces dernières sont concrètement appliquées et étendues par les paroles des poésies manipulatrices. Le Soleil, par exemple, est concerné par cette ébullition langagière qui déplace. L'Accumulatrice, pour le décrire, évoque une multiplicité d'autres matières qui pourraient lui être octroyées : « soleil de fleille, d'œillets, de plomb, de rouille, de verre, soleil de terre, d'ambre, de cristal. ». Ainsi l'astre brûlant, brillant, éclatant, réchauffant voit sa composition déformée doublement : dans sa figuration et dans sa description. Il en est de même pour les autres éléments, qui sont toujours présentés métaphoriquement par les poésies. Ces décalages sont importants puisqu'ils permettent un éveil imaginaire en mettant en place des images premières, qui sont comme sorties de nulle part. Cette annulation référentielle permet de renouer avec l'anonymat des grandes formes de la nature et avec les pouvoirs poétiques des éléments. En considérant cette analyse des détournements opérés, l'attribution du rôle de « poésies » aux manipulateurs gagne en évidence.

Les éléments sont alors ouverts à tous les possibles. Les poésies, en élargissant encore leurs pouvoirs et données les canalisent aussi puisque, par le biais du langage elles en définissent la nature et donnent la clef du signifié qui est dans ce cas le sens de l'association dont ils résultent, le sens de leurs images. Le référent, qui désigne les éléments tels qu'ils sont dans la réalité, ne perd par contre pas en vastitude, il peut être nommé et transposé plastiquement de multiples façons. L'expansion symbolique du signifié est plurielle aussi. Les éléments correspondent bien à la définition de l'abstraction de Bernard Abel qui en évoque le changeant, le versatile et le transfuge. Tous pourraient intervertir leurs textures, matières et objets. Leurs couleurs peut-être un peu moins puisqu'elles sont pour le coup très significatives par rapport aux réalités des éléments concernés. Là réside l'abstraction. Alors, même si j'ai transféré le fait de l'inclusion du monde à l'intérieur d'un masque présente dans les productions inuit vers celui d'un monde composé de masques, il me semble que l'idée de

« Dramaturgie Lunaire », même si elle concerne l'ensemble de ce monde-masques, s'adjoit à une dramaturgie Venteuse, à une dramaturgie Solaire, à une dramaturgie Astrale, etc. Chaque élément en effet insuffle ses principes à l'ensemble de la narration scénique à partir de celle lui étant propre. Les éléments représentent des actions, signifient des effets, ils se répandent, et rayonnent. Comme les masques inuit étendus par des attributs, appendices et autres allongements. Sous les doigts des poésies, leurs tissus s'étirent, les masques s'agrandissent matériellement, s'allongent. Elles rendent les drapés cieux, vents, obscurité ou rayons. Ce rayonnement est lié à la transfiguration, un terme qui était déjà intervenu pour parler des masques inuit qui ne ressemblent pas mais donnent à voir des esprits, dont l'immanence transparait.

Images, matières, mots et mouvements ainsi se lient et œuvrent pour une visée commune : la révélation transfigurée des éléments. Comme dans la mythologie et les représentations inuit, la lune et, selon ma transposition, les Phases Lunaires, sont des principes unificateurs. En effet, les phases de cet astre laissent croire en un monde sublunaire dans lequel aucun changement ne serait définitif, où toutes les choses entretiendraient un mouvement constant et où toute transformation serait seulement palingénèse ; donc en un monde où les éléments naturels peuvent se choisir une figure, des matières, et changer de composition ainsi que de visage. Dans *Mélimélémentonie*, se trame la révélation d'une de leurs possibilités métaphorique, figurative et caractérielle. Leur mise en forme dénote d'un transfert de l'immatériel vers le matériel ; leur manipulation, un passage de l'inanimé à l'animé. Animer, c'est une attention, une écoute sensible et sensée, c'est être transporté par l'objet. De manière centrifuge, la personne manipulant est écartée de sa propre centralité. Ces transferts s'effectuent en partance de matières, grâce aux applications merveilleuses de ce verbe. Dans *Mélimélémentonie*, ce qui surprend, c'est le fait de voir des choses a priori inertes se mettre en mouvement. Les matières, pour composer le monde sont guidées par une mouvance, à laquelle elles sont intimement liées.

"Matière, mouvement, besoin, désir sont inséparables. L'honneur de vivre vaut bien qu'on s'efforce de vivifier." conclut Paul Eluard. Soudain, pour parler comme Supervielle, devant ce lent mouvement des nuages, on sait "ce qui se passe derrière l'immobilité". Le mouvement a plus d'homogénéité onirique que l'être. Il associe les êtres les plus divers. L'imagination dynamique met "dans le même mouvement", et non pas "dans le même sac", des objets hétéroclites et voilà un monde qui se forme et s'unit sous nos yeux. Quand Paul Eluard écrit (p.102) : "Nous voyons souvent des nuages sur la table. Souvent aussi nous voyons des verres, des mains, des pipes, des

cartes, des fruits, des couteaux, des oiseaux et des poissons", il encadre, en son inspiration onirique, les objets immobiles par les êtres de la mobilité. Au début du rêve les nuages, à la fin les poissons et les oiseaux sont des inducteurs de mouvement. Les nuages sur la table finiront par voler et nager, avec les oiseaux et les poissons, après avoir mis, doucement, les objets inertes en mouvement. La première tâche du poète est de désancrer en nous une matière qui veut rêver.⁸²

Les éléments composant le monde, même les inertes, rêvés, s'animent. Cette animation a un caractère liant qui abolit la non-causalité de ces mouvements de transformation. Les éléments naturels, même non-rêvés bougent et tournent, viennent et repartent pour mieux revenir. Les astres tournent selon plusieurs axes, sens et rotations. Le monde, avec ses éléments, qu'ils soient d'office en mouvement ou le deviennent palpite, crisse et vibre. Afin de retranscrire cette essentielle vitalité, il faut du chahut, une once de chaotique, qui viendra gonfler l'imprévisible de l'ensemble. Souvent, lors des représentations ou des répétitions, certains composants du décor chutent, et les poésies parfois tombent avec eux. Ça dégringole, c'est plein de souffles invisibles, c'est éthéré. Ainsi, adjoint au mouvement, *Mélimélémentation* a, en guise de pilier, le souffle. Mais c'est un point encore hasardeux de la scénographie puisque tout ne doit pas chuter non plus constamment, et les structures ne sont pas sensées compliquer les manipulations. Leur solidification, lors de la seconde étude scénographique fait que les éléments du décor tiennent un peu trop bien. C'est donc une question encore interrogative. En tout cas, au-delà de l'assurance de leur gravité, le souffle est guide aussi de l'animation. Pour effectuer le trajet de l'immatériel au matériel qui dicte la création de masques, les inuit recourent à l'*inua*, issu du grand *Sila*, l'air. C'est l'esprit de chaque chose qui se voit représenté, justifiant ainsi la transfiguration et créant un pont entre l'insaisissable et le saisissable. L'animisme guide les représentations. Animisme et animer ont la même base grammaticale, et concernent tous deux le fait de conférer un souffle à ce qui n'en avait pas.

Ainsi, le mouvement, adjoint à l'air, apparaît de nouveau comme une donnée liante et déterminante du dynamisme, de la véracité des incarnations, de la réalité des transformations ainsi que de la prégnance des signes.

⁸² BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, p.245

2. Transferts imaginaires : Espaces polaires, espaces poétiques.

Les transferts ayant affecté la saisie des éléments sont donc inclinés par une idée de mouvement. Ces entités sont, une fois de plus, à la racine de ces déplacements mobiles. Suivant une dynamique d'extension déjà convoquée, ce thème, que l'on pourrait dire premier s'ouvre de manière à convoquer d'autres associations. Il s'élargit vers l'espace environnant en remontant aux prémices, aux espaces dénudés et dépouillés ainsi qu'à l'avant-apparition. Ainsi pourra s'opérer un autre glissement, pour le coup spatial, qui convoquera l'étendue de la banquise. Le lacunaire de ses paysages fait écho à d'autres dimensions puisqu'elle étaye la poésie des apparitions.

a. Poétique du presque rien et de l'apparition.

Les images des éléments ont été largement envisagées. Les mots ont commencé à s'immiscer dans cette vaste imagerie au travers de leur double pouvoir. Ils peuvent aussi bien l'élaguer en la focalisant lorsqu'ils définissent ce que sont les représentés qu'agrandir encore ses portées métaphoriques en énonçant d'autres matières et textures qui pourraient servir la représentation des éléments. Leur alliage fait que quelque chose se noue, que la poésie opère. Ensemble, ils servent l'analyse de la ou les dramaturgie(s) liées aux éléments. La première inspiration arctique, on ne peut plus visuelle a altéré cette ou ces dernière(s).

S'est allié à celle-ci un recueil de poèmes qui m'a résolument dirigée vers le sens sensible du fait de porter à la scène ce point de vue particulier, à dire la figuration abstraite des éléments, à les transfigurer pour les révéler, à renouer avec leurs pouvoirs poétiques et à questionner l'ordre du monde. J'ai sorti, par un heureux hasard, le livre concerné d'une bibliothèque, écrit par le poète André Du Bouchet, dont je n'avais jusque alors jamais entendu parler. J'ai été tout de suite charmée par cet ouvrage, portant comme titre *L'AJOUR*. La simple évocation de ce mot-titre rappelle les trouées permettant les passages d'un endroit à un autre si présents dans les masques inuit, ces lieux de transfert d'où adviennent des vents, du gibier, des luminosités. Ce recueil est nimbé de mystères, d'imperceptibles en mouvement et de grands espaces vides, qui sont dans les idées aussi bien que dans la mise en forme où ils s'inscrivent. Les vers, souvent courts, sont espacés. Il est plein de fugacités, de fuites, d'absences et d'éléments naturels, pas tout à fait présents au début, de plus en plus précis et ancrés au fil des pages. Lu et relu avec enthousiasme, il a été le déclencheur pour la fluidité de l'écriture de *Mélimélémentonie*, un appui pour le démêlage puis le tissage des idées qu'elle véhicule ainsi qu'un guide pour son élaboration scénographique et sa stratification.

Dans *L'AJOUR*, le lecteur est mis face à un bloc immense qui imprègne tout, dénué de signes, a priori inerte et sans failles. Au fil des poèmes, il est traversé par de multiples mouvements, animé par une épiphanie, une « prise de conscience soudaine et lumineuse »⁸³ de déchirures au travers desquelles on ne voit pas grand-chose, juste des échancrures. Cependant, c'est déjà beaucoup puisque toute l'importance est octroyé au moindre, aux choses minuscules qui animent les choses géantes. Cette sorte d'armure érigée permet la révélation des présences immatérielles, jamais achevées puisque toujours parachevées, qui se contentent de passer par là. À ce bloc, des éléments s'ajoutent, sans en augmenter ou en diminuer la masse et sans que ça se remarque. Dans ses interstices, se laissent entrevoir des entités naturelles, comme la neige ou le ciel de face. C'est ainsi le récit de ce qui demeure, de ce qui évolue, de ce qui se transforme et de ce qui succède à. Pour parler de ces états des choses, le vocabulaire est riche et délicat : fractionner, affluer, assécher, traverser, scintiller. « Cela, par éclats, affleure. »⁸⁴. Ce bloc, d'abord du côté du tellurique, qui n'avait a priori rien à dire, rien à développer, rien à montrer, se révèle être de plus en plus imperceptible, invisible et évanescent en liant et animant tout. Ce bloc, c'est finalement l'air. Cet époustouflant créateur donne une inconsistance aux apparitions et transformations qui jalonnent ce recueil. Les mots leurs donnent consistance. Il est le maître indispensable à la plupart de ces métamorphoses secrètes. Au travers de lui, « sur les dorsales de l'air », tout survient ou disparaît, l'air de rien. « A l'orée de l'air une étoile se fait jour ». Il est quand même d'autres annonceurs et substrats pour les apparitions : « Par la coulée du glacier, comme vient la prairie. »⁸⁵. Dans ce vers, le passage d'un élément à l'autre est permis par un écoulement créant un transfert de l'eau vers la terre. Parfois, c'est dans l'éparpillement que les enfouis transparaissent : « A travers les débris bleus épars des vêtements du voisin foudroyé qu'on emporte après l'avoir rhabillé, transparaît la terre froide qui contient la foudre »⁸⁶. Le sol, ce bloc compact, est entrecoupé, tout comme l'air, ce qui va presque de soi puisqu'ils fonctionnent analogiquement, bien qu'étant antagonistes. Le premier, ferme et lourd, et le second, diaphane et léger, sont partout. « Je n'ai pas vu la montagne par cette déchirure de l'air : la déchirure est elle-même montagne. J'ai reconnu en moi – sans avoir de recul, la dent du glacier. »⁸⁷. Les sensations se confondent avec les êtres. Parfois, au travers d'un virage, les choses se restaurent. Des indices sont semés. Les nuées toujours devançant, transforment. Les jointures, si elles laissent advenir et faire jour,

⁸³ Dictionnaire Larousse

⁸⁴ DU BOUCHET André, *L'AJOUR*, p. 40

⁸⁵ *Ibid.*, p.24

⁸⁶ *Ibid.*, p.11

⁸⁷ *Ibid.*, p.10

engloutissent aussi, ce sont des « jonction pour disparaître et ressurgir toujours. »⁸⁸. Les analogies muettes, si elles restaurent, assurent aussi les dissipations. Le vapoureux, ainsi, oriente et désorienté. Il ne résout rien mais déchiffre. Les poèmes sont ponctués de « cela », de « déjà » et de « comme » qui sont autant de formules pour lier et traverser. Aussi de nombreux « c'est » qui amorcent une tentative de savoir ce que « c'est » est justement. Les mots tentent de trouver des résolutions au travers de sensations et assèchements qui mènent toujours vers d'autres comparaisons. Toutes ces injonctions apparaissent comme inséparables du savoir et de l'être, eux-mêmes inséparables de l'insipide qui, en se plaçant au cœur de toute chose, en se déroulant sous le langage, en étant manié avec précaution et attention se confère une consistance, se dépasse. Cette inconsistance est froide, comme la source des indices semés. L'omniprésent air n'est pas chaleureux non plus, il est frais, et vivifiant. Le froid est nommé, il advient lui aussi, traverse et par nuées apporte le « ciel comme flocon »⁸⁹. Ainsi fractionne l'immensité bleu ou blanche étalée au-dessus du monde. Ses poussières, cependant, rassemblent aussi les paysages. Les autres éléments, ayant émergé, au début timidement, à peine perceptibles, acquièrent en matérialité au fil des pages, se détachent de l'immatérialité de l'air afin d'apparaître pour de bon. Ainsi, « le jour tel une férocité des étoiles »⁹⁰ et, « ... ce qui souffle, c'est le plat du vent »⁹¹. Etoiles et ciel, de par le caractère sauvage qui leur est associé, sont nets. Le vent, précisé, est investi d'un sol.

Ainsi, dans *L'Ajour* transparait un air ou bloc qui, se mouvant, laisse affleurer, avec la délicatesse d'effleurer seulement, des apparitions et des disparitions, qui vont parfois de pair lorsqu'il s'agit d'une transformation. Cette ébauche de jonctions propices aux événements dont l'expression nécessite au début très peu de choses n'est pas sans rappeler l'avant-cosmogonie qui se doit d'être dénudée pour surprendre ensuite en se peuplant d'éléments, entités et réalités. Dans l'Ajour, ce rien, c'est l'air, et aussi ce bloc, qui est comme une nuée, en comprenant le mot dans son sens figuré : « multitude formant un groupe compact »⁹². Il est comme une forme unique qui, si elle est mieux regardée, cache une pléthore de choses. Cet angle attentif a enclenché mon processus d'écriture et m'a permis d'élaborer une diction de l'apparu, une poésie du mystérieux et des éléments à peine advenus, ainsi que des phrases pour dire le presque rien.

⁸⁸ DU BOUCHET André, *L'Ajour*, p.59

⁸⁹ *Ibid.*, p.54

⁹⁰ *Ibid.*, p.114

⁹¹ *Ibid.*, p.94

⁹² Dictionnaire Larousse.

Si j'envisage cette source d'inspiration décalée c'est pour mieux dire encore les phénomènes d'apparition, expliquer l'imbroglia entre états émotionnels et monde, le caractère vaporeux de celui-ci. Dans mon imaginaire, les éléments sont devenus palpables grâce à l'application de multiples données issues des productions arctiques. Ils sont rendus à leur palpable, donc, une fois de plus à leur poésie, grâce aux mots. Au sein de ces deux pans inspiratoires, l'évanescence de l'air dicte les secrètes apparitions, sans s'en détacher, en en faisant plutôt partie. Avec lui, le mouvement, qui en est indissociable et confère peu à peu de l'épaisseur aux éléments, qui, comme entrevu précédemment sont, dans mon spectacle, signes. Ils ont le même statut dans ce recueil. Ce qui m'a poussée à les envisager en tant que tel, c'est d'abord cet ouvrage poétique. Ces entités naturelles effectuent des glissements : de matière à figures puis à personnages. Là se tient le nœud de ma dramaturgie. Le fait qu'ils se manifestent selon cette progression les érige au statut de signes : « Chose, phénomène perceptible ou observable qui indique la probabilité de l'existence ou de la vérité d'une chose, qui la manifeste, la démontre ou permet de la prévoir ». ⁹³ Ils sont en effet des choses sur lesquelles l'accent est mis, des événements qui invitent à l'observation et, guidés par les mots des poésies, sont démontrés. Elles en disent la nature, certaines de leurs significations, illuminent ce à quoi ils se réfèrent comme explicité dans la précédente sous-partie. Si ce mot a été guide lors du processus d'élaboration, au travers du tacite devenant événement par transformation ou révélation, il intervient aussi dans le dialogue des demi-êtres. Il leur sert à communiquer l'imprévisibilité et leur incompréhension des apparitions. La première, les Phases Lunaires, inspire d'ailleurs, de par sa forme, l'interrogation. Cette sculpture est une courbe qui évoque un signe. Ce que les éléments qu'elle comprend représentent ainsi amoncelées et décuplées est mystérieux. Puisque cet élément, en poussant sur la tête de L'Un est la première chose qu'ils peuvent remarquer, ils l'envisagent comme un signe. Le fait d'avoir prononcé ce mot les mènent par la suite à penser ce mot un peu comme un éternuement, une formule magique ayant débloqué l'avènement de choses enfouies –les éléments- : « Il suffisait peut-être de prononcer ce mot, « signe », pour en apercevoir une des manifestations ? ». Au fur et à mesure des apparitions, ils ressentent une culpabilité d'avoir créé : « C'est comme si, en découvrant la teneur du premier signe apparu, on avait déclenché comme une avalanche, ou un torrent, comme tu dis. ». Ils ont la sensation d'avoir mis en route, contre leur gré, par hasard ou accident une machine qui opère par effusions dont ils ne

⁹³ Centre de Ressources Textuelles et Lexicales.

sont pas aptes à estimer la valeur. Malgré eux, ils ont créé, et pourtant sans rien faire, juste en ayant prononcé ce mot.

b. Banquise et cosmogonie.

L'évanescence terrienne omniprésente dans le recueil *L'AJOUR*, bien ancrée et pourtant dissipée n'est pas sans rappeler la banquise, qui, au Pôle Nord, s'étire jusqu'à l'horizon, nuancée de glaces opalines ou filtrées de teinte irréelles, de neige, reliée à l'océan par des fjords ou bien par elle-même et dans ce cas, terre et ciel se confondent. Parfois aussi, son horizontalité est rompue par des glaciers abrupts. « Tout ce qui n'a pas de limites, tout ce qui n'a pas de fin, tout ce qui n'a pas de forme, tout ce qui disperse et tasse, tout ce qui est beau et triste à en perdre la tête ressemble au Pôle »⁹⁴. Une banquise, livrée à tous les vents et à d'imprévisibles météorologies ; marquée par un indéterminé propice aux survenances. Espace hostile, le monde polaire est « vécu comme à la fois insituable dans le temps et dans l'espace et perdu dans le présent. »⁹⁵ La banquise est un lieu propice aux apparitions et aux inventions. D'autant plus nombreuses durant le mois de février où le soleil, très rouge, jamais trop loin de la ligne d'horizon, répand une lumière surréelle. C'est le moment où les Inuits distinguent le plus de créatures, et d'esprits. Lieu de nulle part, de rien.

Ce retour sur la banquise mène à une réflexion autour de l'aspect scénique et la mise en place matérielle d'une cosmogonie. Au stade actuel d'évolution de *Mélimélémentonie*, il y a peut-être encore trop de choses sur le plateau puisqu'il y a une structure, des mâts et un paravent qui fait office de coulisses. Et si les éléments, étaient là, sur scène, dissimulés parmi un amas hétéroclite d'objets et meubles ? Ce serait aussi recourir à une multitude, mais abandonner l'idée de cachette. Et si n'y avait rien, pour de vrai rien du tout ? Mais les éléments doivent bien être quelque part, et s'ils tombaient d'en haut, ça laisserait supposer un ciel, alors que lui aussi apparaît. Ce qui importe en tout cas, c'est le caractère flagrant et surprenant de leurs apparitions. Lors de la description puis de l'analyse des masques et personnages composant ce spectacle, plusieurs données sont intervenues. Elles correspondent aux arrivées de composants qui avant de survenir n'existaient pas dans l'espace du spectacle. Les figures des éléments naturels apportent ce qu'ils représentent, donc leurs référents réels et ainsi composent le monde. Ils symbolisent ainsi des immatérialités. Ils amènent des images puis le mouvement, au travers de leurs matières, couleurs et formes, ainsi que des émotions. Il est encore d'autres données puisque cette cosmogonie, comme tout récit de l'avènement du

⁹⁴ DUTHUIT Georges, *Une fête en Cimmérie*, p.20

⁹⁵ LABRUSSE Rémi, dans *Les Esquimaux vus par Matisse*, p. 28.

monde part du principe d'un vide ou d'un presque vide. Ce dernier peut être aussi bien spatial et concret qu'immatériel puisque regroupe corrélativement tous les invisibles. Certes, il n'y a, au début, ni ciel ni plaine, mais pas de sons non plus, pas de mots, ni d'émotions. Dans un dénuement marqué par l'absence, chaque chose doit, en s'inventant, passer du côté des présents. Même le moindre, lorsqu'il apparaît est événement. C'est aussi suivant cette idée que sont écrits les poèmes de *L'AJOUR*, au travers de ce bloc ou air qui contient une multitude dont chaque fragment vient au jour, survient en marquant la page et les espaces. C'est un axe pas encore développé au sein du spectacle, une pensée plutôt récente, qui constituera un des axes de travail pour la suite. Notamment concernant l'apparition des sons puis du langage.

La banquise, ce lieu de nulle part propice aux apparitions et aux inventions est marqué par une viduité que les esquimaux comblent en fabriquant des mythes et des visages. Ils se fabriquent aussi des expressions pour pallier à leur vacuité intérieure. En effet,

L'Esquimau, pour donner le change, pour « se » donner le change, porte des masques successifs : aimable quoique impénétrable avec ses amis, ironique et persifleur à l'égard du visiteur qui a besoin de lui, embarrassé et pitoyable dans le besoin, technique et précis à la chasse, fort et théâtral au retour de celle-ci, flou et insaisissable lorsqu'il a été floué, violent ou pleurnichard dans l'ivresse, grave et sentencieux à l'église, la face fermée, presque mauvaise lorsqu'il joue une colère ; le masque varie selon les situations qu'apprécie continûment l'œil de l'Esquimau et sa sensibilité aux aguets. Mais si divers et mobiles soient ses masques, il semble néanmoins se trouver parfois mal, très mal dans sa peau. Aussi multiplie-t-il les raisons et les occasions de se fuir en retrouvant les autres⁹⁶

Les inuit multiplient alors leurs masques, qu'ils soient matériels ou expressifs, toujours pour se protéger, pour comprendre. Leurs fabulations se construisent autour de visages qui sont extrêmes de par l'arrêt de leur expression, aussi bien lorsqu'il s'agit de leurs propres faces, noircies par le gel et aux poils givrés, fermement encadrées par l'humeur de circonstance, ou des faces inventées, distordues, irréalistes.

Au tour des esprits d'apparaître car, si nous avons une existence, à plus forte raison les esprits en ont une, les esprits du silence et du secours au voyageur, -cette lune barbue, les dents de guingois ;ce soleil aplati où poussent des oreilles ; ce gibier de la mer à l'œil en entonnoir, ceint d'un diadème ;ce chasseur embusqué sur la tempe de l'ours qu'il dépèce et vénère ;cette baleine enfin, majesté que, ficelé aux fanons de sa large

⁹⁶ MALAURIE Jean, *Les derniers rois de Thulé*, p. 227.

mâchoire, un cygne précède dans un frissonnement de plumes et de ramille de mélèze en grand cortège, [...]tous ils ne sont là que pour écarter des fronts la pensée, et, avec la pensée, l'amertume.⁹⁷

c. Poétique des associations.

Cette citation étaye encore le fait qu'un seul ajout anatomique appartenant au règne humain suffit, en survenant sur une entité, à diffuser sa bonhomie. Dans le paysage désolé, les visages se multiplient. « Pas un visage qui n'enveloppe un paysage inconnu, inexploré, pas de paysage qui ne se peuple d'un visage aimé ou rêvé, qui ne développe un visage à venir ou déjà passé. Quel visage n'a pas appelé les paysages qu'il amalgamait, la mer et la montagne, quel paysage n'a pas évoqué le visage qui l'aurait complété, qui lui aurait fourni le complément inattendu de ses lignes et de ses traits ? ».⁹⁸ Les philosophes Gilles Deleuze et Felix Guattari envisagent ici le phénomène associatif faisant qu'une rêverie liée à l'observation d'un paysage rejoint celle liée à un visage et inversement. Les deux se lient, de manière inextinguible. Ils baignent l'un dans l'autre en évoquant l'autre qu'ils ne sont pas. De par ce phénomène associatif de renvoi et sous le joug de l'imaginaire, ils se complètent. C'est un phénomène qui peut exister dans tout paysage mais dans le paysage dépeuplé et dénudé de la banquise, les visages, sans forcément avoir besoin d'être évoqués, s'imposent, pour combler. C'est encore une ode à la paréidolie. Ce trait inventif se retrouve aussi dans la poésie, qui, pour déployer ses images a souvent recouru à ce procédé.

Il y a quelqu'un

Dans le vent⁹⁹

Ce « quelqu'un » évoque tout de suite une silhouette et son visage, même brumeux.

Toiles bleues, bâches et prophéties au soleil des carrières.

Le chien noir et le vent, assis, tournent en rond.¹⁰⁰

Ici, une indication de posture suffit à transmettre une impression de visible, à faire passer le vent, immatériel, du côté des formes. Celui-ci, présent au même titre qu'un animal puisque imbriqué dans le même mouvement que lui, fait que l'association prend chair. La mise en chair des éléments, dans *Mélimélémentonie*, passe par le mouvement et pour cela, suppose des verbes qui sont des indicateurs pour leurs mouvances. Ils font partie du phénomène de

⁹⁷ DUTHUIT Georges, *Une fête en Cimmérie*, pp.71-72

⁹⁸ DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Mille Plateaux*, p. 212

⁹⁹ GUILLEVIC Eugène, *Terraqué*, p.71

¹⁰⁰ PEUCHMAURD Pierre, *L'oiseau Nul*, p.30

personnification. Dans la poésie, les figures sont nombreuses, les analogies, les métaphores, les comparaisons et les allégories aussi. Elles sont autant de ressorts pour l'expression des transformations de chaque chose, la saisie des mille renvois qui s'opèrent entre les multiples et disparates éléments –ici au sens de « chose contribuant à la formation d'un tout »- constituant le monde. L'esprit humain unifie spontanément les morceaux disparates, dont la somme est difficile à penser en dehors de ce phénomène d'amalgame, rassemble des objets se trouvant juxtaposés dans l'espace et le temps. Le vaste ensemble auquel appartiennent mille détails qui sont autant de composants de la réalité est rassemblé, scindé, strié de fils associatifs. Le fait de lier permet de voir les choses non pas en tant que telles mais selon leur appartenance à un Tout, donc voir déjà derrière les choses, en découvrant leurs points communs, les traits semblables des visages et des paysages, le miroitement du ciel et de l'eau, les feuilles illuminées du nacré reflété par la lune. Le monde est plein de répercussions, d'échos, de simultanités, qui tissent un tout, organisé par les effets répandus et les relations. De par le mouvement, les associations et les personnifications, les règnes se rapprochent, baignent les uns dans les autres, et à tout moment un ours, ou n'importe quel autre animal, selon les croyances inuit, est en mesure d'enlever ses poils ou plumes pour dévêtir son corps d'homme. Les transformations acquièrent en réalité de par ces mouvements de révélation. Les masques, au travers de leur dualité et des brusques modifications corporelles qu'ils mettent en place, proposent une explication mythique de l'identité fondée sur la métamorphose. Ce sont des «représentations fugaces et presque immatérielles de mots, de visions et de croyances. »¹⁰¹

L'aspect parfois surnaturel du mythique ou du poétique assurent la tenue et la cohérence des ensembles, toujours mouvants, fluides et flous. Si les inuit fabulent et transfigurent, c'est aussi pour lier les diverses rares données qui se manifestent aléatoirement et imprévisiblement. Au pôle Nord, la rareté domine. Il n'y a pas grand-chose. Alors chaque signe, infime soit-il mérite approfondissement, élucidation et bien sûr, fabulation. Une fabulation, qui, nous l'avons vu a recours, de manière récurrente, à l'anthropomorphisme. Cette attention bouleverse l'échelle des valeurs et des grandeurs. L'infime devient immense. Par cet alliage de transfiguration et affabulation, leur immensité que l'on pourrait dire pauvre en composants s'invente des nuances multiples. En décuplant et en diffractant chaque détail, les inuit créent un vaste nuancier. Cette palette de l'infime est accrue par leur langue, agglutinante et pleine de gradations faisant qu'une chose, par exemple la neige ou les traces

¹⁰¹ LEVI-STRAUSS Claude, *Fienup-Riordan*, p.215, aussi dans Matisse, the inuit face, Jonathan King, 1992, Londres, Cultural Center Canadian High Commission, p11-19, cité par Marie Mauzé dans *Les Esquimaux vus par Matisse*, p.57

est multipliée puisqu'il est plus d'une dizaine de mots pour dire les particularités de chaque chose, en préciser la texture, la praticabilité, l'âge, les teintes, etc. Pour les traces, dire si elles s'en vont, vers quel lointain, si elles reviennent, etc.

S'il est un monde et une culture des signes, c'est la banquise et les inuit qui la peuplent. « En alerte, à l'affût, ils flairent le vent léger, l'odeur du sol plus ou moins tourbeux qui fume l'été, celle de l'air à grandes distances ; ils apprécient le bruit plus ou moins sec du craquement de la glace, le mouillé feutré de la neige de redoux, interprètent l'humeur des bêtes, le halo de la lune et la vibration de l'air. Ces mille signes que leur langue très riche traduit sont autant de lettres d'un alphabet millénaire dont ils déchiffrent aisément les caractères. Tel Valet du Faiseur de Pluie, l'Esquimau avait plus à apprendre par les sens, par les pieds et par les mains, par l'œil, le toucher l'oreille et l'odorat que par l'entendement... »¹⁰² Cet espace au blanc entêtant est l'endroit des apparitions où se profilent une multitude d'indices qui sont saisis par ses habitants suivant leurs sensorialités. De plus : « Leur sens de la direction est remarquable. Le moindre indice : trace dans la neige, inclinaison de la végétation, humidité ou sécheresse des parois rocheuses, direction des nuages, couleur plombée ou non du ciel, sens des pierres dans les torrents, épaisseur plus ou moins grande du sol dégelé, sont interprétés et permettent au chasseur perdu dans la bourrasque de se réorienter. »¹⁰³. Ils saisissent donc les mille signes à leur portée selon leurs propriétés et humeurs, ce qui dénote d'une attention accrue. Cet effort est nécessaire pour se mettre au niveau de la nature, afin de faire partie de ses éléments, sans jamais la violenter, en nourrissant plutôt pour elle un dévouement plein de respect. Interpréter ses traces sans fouiller ses secrets.

Ces manières de nommer et de broder autour d'un unique dénotent d'une attention ténue, d'une analyse constante et intuitive et expriment un mouvement de l'un vers le multiple. Chaque contenu est singularisé. C'est la valeur recherchée aussi dans *Mélimélémentonie*, usant de divers procédés pour différencier et conférer à chaque élément, naturel ou non, une importance semblable en les éloignant matériellement les uns des autres. C'est ainsi qu'étoiles et lunes ne sont pas noyées dans le vaste manteau de la nuit. A partir de leurs singularités, des paysages se forment. Puis se défont. Des ambiances s'instaurent puis s'éteignent. Cette rythmique ponctuée d'avènements et de disparitions ironise aussi bien leurs séparations ou déliaisons que leurs liaisons. Les choses, même les plus infimes, se doivent d'apparaître puis de se lier.

¹⁰² MALAURIE Jean, *Les derniers rois de Thulé*, p.495

¹⁰³ *Ibid.*, p.493

De nombreux points communs se sont dessinés entre l'*Ajour*, la culture inuit et la poésie de manière plus générale. Le transfert imaginaire qui s'est opéré pour la création de mon spectacle a trait à la saisie poétique d'une culture lointaine. C'est grâce à la multiplication et la concomitance des idées qu'espaces polaires et espaces poétiques conversent. Les liens qu'ils entretiennent échafaudent une certaine idée du monde.

3. Vers la totalité.

Des ramifications associatives se sont ainsi dessinées. Elles élaborent des occurrences entre divers espaces. Le monde est un vaste ensemble qui peut être saisi aussi suivant ce tissage dû à leur présence. Le monde réel a souvent été confronté au monde fictif, inventé. La relation existant entre ces deux domaines poursuivra l'étude de la théâtralité déjà amorcée.

a. Pensée du Tout.

Une attention à l'infime et aux nuances adjointe à une rêverie peu craintive du surnaturel semble pouvoir mener à une saisie du monde non pas en tant que somme éparse ou suite dépourvue de liens mais en tant que totalité aux réseaux infinis ; à une saisie du tissage des relations, interférences et dialogues existant entre les éléments hétéroclites composant cette somme. La poésie de la bonhomie, vastement explorée, est rattachée à cette idée puisque en s'établissant, elle place des ensembles divers sur le même plan, les met à niveau. La réflexion autour des liens entretenus a guidé les évolutions du spectacle *Mélimélémentonie*. Les éléments naturels y sont démontrés, exposés et remarqués puisque remarquables. Ils arrivent, repartent, reviennent et interagissent de manière à composer des tableaux de nuit, des tableaux de jour et des tableaux de tempête. Cependant, il est aussi des compénétrations, des intrusions des nuptiaux dans les ensoleillés, et inversement, comme dans le monde réel. Les étoiles et le soleil ne sont pas forcément antagonistes. Lorsque le jour point, les étoiles, presque une à une disparaissent. Elles laissent place en douceur à l'astre chaud. Il arrive aussi que la lune et le soleil soient au même moment dans le ciel. En Arctique par contre, ces deux astres ne se croisent jamais, le soleil reste juché dans la voute céleste durant plusieurs mois, puis c'est au tour de la lune de s'y accrocher pour y rester autant de temps. Mon spectacle ne se plie pas aux réalités arctiques mais les inscrit ailleurs, dans un contexte européen. Il est guidé par ce qu'il m'est donné de voir et tente de rendre compte des associations comme des amalgames, des irréductibles mouvements de liaison et de déliaison, du mouvement

ininterrompu qui les fait exister. Pour cela, il détache des détails ou parties constitutives du tout qu'est le monde et les transforme. Cette cosmogonie cherche ainsi à questionner l'englobement dénué de narrations et/ou d'attachements figuratifs, de projections, de personnifications. Ce, pour éveiller la rêverie dynamique.

Il existe une relation entre le détail et le tout, sans doute déterminante de ce dynamisme. Elle peut être discernée tout d'abord au travers de l'imbroglio opérant entre le corps et le monde, qui opère au travers de l'allégorisation des éléments. « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair. »¹⁰⁴. Ainsi se dessine une « ramification du corps et ramification du monde, correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors. »¹⁰⁵. La culture et la langue inuit se sont construites selon la semblable pensée d'un corps inscrit dans l'espace, qui en porte l'inscription, et inversement. Un « corps de symétrie générant cette faculté centrifuge de motiver par le corps le monde, l'étendue et de se reconnaître corps, encore, au dehors. »¹⁰⁶. Pour détailler la structure d'une maison ou d'un bateau, ils utilisent des noms de parties du corps humain. Il en est de même pour les éléments. La voute céleste est nommée *qilak*, un mot plurivoque désignant aussi le ventre, le palais de la bouche, la voute du toit et le cintre de porte. Sa forme est courbe, tout comme celle de la maison de neige. Les inuit se repèrent dans les deux de la même manière et selon les mêmes repères. Les contours de l'immensité du ciel sont ainsi délimités. Les étoiles y sont des fenêtres. La langue inuit est bâtie autour d'extrapolations de l'être sur le monde environnant. C'est une manière de l'irriguer d'un savoir intime, de le connaître en l'appréhendant avec familiarité. Cette extrapolation de soi sur le monde environnant est une manière de l'irriguer de son savoir, de le connaître en l'appréhendant avec, comme postulat de départ les choses les plus familières. Le corps nourrit alors l'image du monde, à la manière des masques et des mythes, qui humanisent ses divers contenus. Le statut des demi-êtres dans mon spectacle dénote d'une appropriation et application de cette idée. Ils ne se contentent pas de regarder ce qui se passe autour d'eux pour constater. Les événements ou apparitions ne sont pas toujours extérieurs à eux puisque parfois ils les regardent comme ayant poussé sur eux. Les Phases Lunaires et les Astres s'inscrivent au-dessus de leurs têtes respectives. Ainsi, pour eux le monde ne se construit pas seulement à

¹⁰⁴ MERLEAU-PONTI Maurice, *Le Visible et l'invisible*, p. 178

¹⁰⁵ *Ibid.*, note p. 179

¹⁰⁶ ABEL Bernard, *Masques Eskimo d'Alaska*, p.72

l'extérieur mais aussi de l'intérieur en complexifiant leur apparence l'espace de quelques instants.

Le langage, comme nous l'avons entrevu au travers de la poésie, donne, au même titre que les masques qui dénotent d'un transfert imagé, une approche du fait d'un « Un » contenu dans un « Autre ». Dans la poésie, une idée du Tout tend toujours à transparaître, dissoute dans les infinis et inattendus rapprochements qu'elle éclaire tout en affutant sa propre langue. Le fait de mettre en mots est donc une manière d'appréhender les petites parcelles, les grandes parties coupées, leurs prolongements, et la globalité. Les mille détails peuplant l'espace et leurs correspondances sont facilement révélés par le langage dont les mots sont d'une étrange logique, en mesure de traduire des irrégularités et des irréalités ainsi que de dépayser les sensations. Cette fonction de l'expression de la pensée est ainsi défendue par Valère Novarina : « preuve intangible de l'immatérialité de la matière. Un jeu de forces : l'émotion vient de la fugue, de la fuite, des choses qui se séparent, se croisent et se rejoignent. »¹⁰⁷. Les choses, tissées, deviennent forces. Au-delà de la figuration, ou s'y adjoignant, le fait de mettre en mots étaye la consubstantialité entre détail et tout.

Dans ce brassage nouveau reposent les soubassements de la pensée poétique du Tout, apparaissant comme un filet capable de cristalliser les relations qu'entretiennent les composants du monde. Elle prend le nom de « Tout-Monde » dans les développements théoriques de l'écrivain Edouard Glissant qui la déploie ainsi : « Tout-monde : la totalité réalisée des données connues et inconnues de nos univers, le sentiment qu'elles nous occupent infiniment, comme sur un plateau de théâtre que nos postures se partagent et où nous grandissons sans limites. La certitude aussi que la plus infime de ces composantes nous est irremplaçable. Nous mettons en scène celles de ces offrandes du monde qui, proches de nous, pourtant nous emportent au vrac des horizons. Elles créent des différences consenties, et le plateau de ce théâtre touche à la mer sans fin. »¹⁰⁸

b. Scène et monde.

Pour étayer cette théorie, il passe par une allusion à la scène, qui d'ailleurs n'est pas apparue depuis longtemps, au profit du monde et de ses éléments naturels. Cependant, envisager une analogie entre monde et scène semble approprié et adéquat. En effet, qui dit représentation dit un monde fictif qui s'offre aux yeux de spectateurs se tenant encore dans le monde réel. Ce clivage n'existe pas vraiment, ou du moins pas longtemps, et n'est qu'illusion.

¹⁰⁷ NOVARINA Valère, *L'Envers de l'Esprit*, p.29

¹⁰⁸ GLISSANT Edouard, *La Cohée du Lamentin*, « Poétique 5 », p.87

En effet, un espace autre ou espace de l'autre se crée dans le monde réel et de par son emprise ira jusqu'à déréaliser ce qui l'accueille. Cette altérité offerte est symptomatique de la théâtralité qui la fait surgir et propose la présence de l'invisible dans le visible. Elle peut être perçue comme « l'émergence d'une brisure dans l'espace, d'un clivage dans le réel »¹⁰⁹, en reprenant les mots de Josette Féral, ce qui marque bien une diffusion, une influence, un bouleversement et rejoint l'idée d'extension qui avait été déployée dès la première grande partie puis dans la première sous-partie de cette troisième partie, corrélativement aux étirements de tissus caractérisant mes masques. Le monde offert aux yeux et sa temporalité s'étendent jusque dans l'espace où se tiennent les regardants. Ce fait de quelque chose qui se répand au-delà de son espace attribué avait déjà été pointé et élucidé comme une des particularités de la théâtralité. En se référant de nouveau à *Mélimélémentonie*, cette cosmogonie retraçant l'histoire de l'arrivée des premières personnes, des premiers sons, des premiers mots, des premiers sentiments et des premiers éléments, cette idée de diffusion et d'extension peut être développée. Cette histoire est une allégorie du premier, du nouveau advenu et, aussi et avant tout, une parenthèse poétique, une forme un peu décadente, qui, de par le lointain de son thème, intemporel par ailleurs, l'abstrait de ses représentations et le complexe de sa langue, apparaît comme une parenthèse poétique. Parenthèse d'autant plus marquée que s'y immisce le rapport scène/salle, qui, de par sa géométrie spatiale, rompt. Ces deux espaces étaient cependant rassemblés lors de la représentation au New Dreams, qui est une salle plate, lors de laquelle les poésies se rendaient aussi dans l'espace occupé par les spectateurs installés dos à la baie vitrée ouverte permettant à la lumière naturelle de baigner l'espace. Ce dernier était ainsi étendu, d'autant plus que le dehors, par le biais de sa luminosité, s'y immisçait pour le compléter. Lors des autres représentations, nous avons aussi tenté d'étendre l'espace scénique, non plus en abolissant la frontière entre scène et salle mais en occupant préalablement les halls d'entrée. Dans le théâtre Chès Cabotans, les poésies erraient au rez-de-chaussée qui est l'espace d'accueil et un espace d'exposition, accueillant les spectateurs puis montaient en même temps qu'eux vers la salle de représentation. De même en novembre au conservatoire où le spectacle était précédé d'une mélodie jouée par deux musiciens dans le hall d'accueil, avec de nombreux tourne-disques artisanaux et d'autres objets. Les poésies y assistaient, s'asseyaient parmi les spectateurs, écoutaient en oscillant la tête et déambulaient derrière ces machines avant de rentrer, au même titre et moment que les spectateurs dans l'auditorium où se situe la scène. Concernant l'idée

¹⁰⁹ FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre*, p.85

d'extension, un paradoxe se dessine alors puisque ce spectacle est une parenthèse dans laquelle les spectateurs sont invités à entrer puis à ressortir pourtant précédée ou accompagnée d'un moment de côtoiement.

Le clivage énoncé, du coup, n'est pas tant clivage. Il semblerait d'ailleurs que cette dualité un peu floue entre monde réel et monde créé soit une des constantes de la théâtralité. En partant de deux espaces distincts, elle abolit les antagonismes au profit des apparences. Le philosophe Nietzsche refuse de toutes ses forces un « antagonisme entre un monde vrai et un monde faux » puisque selon lui « il n'existe qu'un monde unique, et celui-ci est faux, cruel, contradictoire, séducteur, dépourvu de sens... un monde ainsi conformé est le monde véritable... »¹¹⁰ Ce monde envisagé est celui des apparences impossibles à absolutiser puisqu'elles sont par nature et définition instables, changeantes et sans identités. Cette indétermination globalisée fait forcément écho à la poésie, d'autant plus que : « La sphère de la poésie n'est pas extérieure au monde. »¹¹¹. La représentation théâtrale inclut cette dimension, c'est « un agencement de composantes matérielles et idéelles extrêmement disparates, dont l'unique existence est la représentation. »¹¹². Elle est alors en mesure de montrer aux yeux qui la regardent l'inexistence de la vérité. En partant d'un postulat fictif, cette dernière, dont les voiles sont montrées, est décachetée. Sans voiles, il n'y a plus rien, et là réside quelque chose d'important.

La théâtralité se définit par trois faits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque.¹¹³

La théâtralité est l'art de la séduction puisque ne communique pas selon le sens mais selon les voix et les corps ainsi que l'art du brouillage, où l'absent est rendu présent par un processus de mise en images. Ainsi elle est toute proche d'une idée de dévoilement, mot qui pourrait être son synonyme. Cela est allégorisé par le masque, qui marque d'abord l'irruption d'un monde autre, en proposant des visages figés pourtant mus par des corps agités. « Le masque et la marionnette au fond ne font qu'un. C'est l'irruption d'un autre monde. Et cet autre monde, il est en nous, au tréfonds. Et le masque permet de mettre dehors ce qui est à l'intérieur ;

¹¹⁰ NIETZSCHE Friedrich, *Le livre du philosophe*, t. XIII, p. 365

¹¹¹ DETIENNE Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1973, § 8, cité dans l'article « Théâtralité hors théâtre » de Jacques Goetschel.

¹¹² BARTHES Roland, *Essais critiques*, p.41

¹¹³ CORVIN Michel, article « Théâtralité », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 820-821.

devant ce qui est derrière »¹¹⁴. C'est relié à des émotions, précise Hélène Cixous. Celui qui le porte s'offre dans l'absence, figure cette dernière au travers de sa présence, aussi paradoxalement que la théâtralité elle-même. En effet, « Le masque permet de faire découvrir les lois du mouvement et les conditions de sa théâtralité : l'ancrage dans le sol, une certaine dynamique, une capacité à articuler ses actions dans le temps et dans l'espace, une écoute affinée du sens qui émerge et une attention à la gestion juste de sa mise en forme, etc. L'acteur est conduit vers une auto-marionnetisation de son propre corps ; une marionnetisation sensible, ludique et poétique, non mécanique. »¹¹⁵. Le masque apparaît alors comme un révélateur de la théâtralité, puisqu'il illustre ses principes fondamentaux et symbolise l'art du théâtre, qui est né du besoin de se transformer ou de devenir autre, du goût du travestissement, de l'idée de projeter des simulacres de soi et du réel vers les autres.

Au vu de cette emprise de la totalité, de l'importance des voix et des corps, des espaces diffus, de la sensorialité, de la dualité abolie entre présence et absence ou encore du brouillage, il n'est guère étonnant que l'étude de la théâtralité soit souvent passée par une volonté de compréhension de la représentation au-delà du texte, sans pour autant lui soustraire son sens et importance. « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, lumières, qui submerge le texte de la plénitude de son langage extérieur. »¹¹⁶ Ainsi, l'étude s'attache au fait de rendre visible un substrat textuel, donc, à ses dépassements, au fait qu'il soit emporté par l'extériorité des corps, des objets et des situations. Ce dégagement de la littéralité du théâtre lui restitue son statut d'acte et lui redonne prise sur le monde, sur le réel, en le révélant comme tumulte d'apparences, strates, gammes et niveaux. Une représentation propose en effet une pléthore d'informations simultanées mais ayant des rythmes différents. Elle amalgame de nombreuses et diverses données. Tous les éléments scéniques, le décor, les costumes, les placements, gestes, paroles, expressions des visages, les mouvements et autres constitue selon Roland Barthes : « une machine cybernétique », au sens d'une « machine à émettre des messages, à communiquer », « une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes »¹¹⁷.

¹¹⁴ CIXOUS Hélène, dans l'entretien « Le théâtre, c'est le masque », (Le masque et l'écriture) dans Guy Freixe, *Les Utopies du Masque*, p.319.

¹¹⁵ HEGGEN Claire, dans l'entretien « Etre à la fois sujet et objet d'art » (Le masque et le corps métaphorique), dans Guy Freixe, *Les Utopies du masque*, p. 347

¹¹⁶ BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, p. 41

¹¹⁷ BARTHES Roland, « Littérature et signification », *Essais critiques*, p. 258.

La théâtralité est alors marquée par une large couche aussi bien de signifiants que de signifiés. Cette idée d'un halo de mystère offert au déchiffrement enserrant les informations données à voir est aussi évoqué par Jean-Pierre Sarrazac : « La pure présence théâtrale, c'est ce qui me donne à voir un objet, un corps, un monde, dans son hyper visibilité fragmentaire, dans son opacité à lui-même, qui me le donne à voir et à déchiffrer sans espoir de venir à bout jamais de ce déchiffrement. ».¹¹⁸ Transparaît alors l'idée d'une totalité brouillée offerte au décodage mais dont l'élucidation est impossible. Un brouillard qui renvoie clairement au voile et aux apparences. La théâtralité, cette « épaisseur de signes » c'est aussi et surtout « le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette représentation émancipée. »¹¹⁹. Donc la conjecture de données antagonistes et pourtant totalisées en une somme dense et autoréférentielle. Ainsi, l'espace théâtral est caractérisé par son ouverture sur un espace mobile, mouvant et ambigu dans lequel se déploie une multiplicité d'images et de signes. La représentation, selon un processus d'alchimie, transforme les signaux et les signes.

¹¹⁸ SARRAZAC Jean-Pierre, « L'invention de la théâtralité », dans *Esprit*, n°228.

¹¹⁹ DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, p. 178 et p. 183.

CONCLUSION.

Le langage plastique des masques inuit est complexe. Ils sont en effet caractérisés par des additions, des juxtapositions de données mobiles et la superposition d'images. Ils mettent ainsi en place une écriture de formes qui ouvre des portes de représentation très intéressantes. Leur grammaire rend compte de la relation que les inuit entretiennent avec le monde et ses éléments. Leur présence en sert l'élucidation. Ils dénotent de mouvements d'association, aussi bien matériellement et symboliquement qu'au sein des cérémonies qui convoquent aussi un alliage entre diverses données. Une densité réside dans ce langage des formes. Elle est devenue dramaturgie au travers d'une création. Au sein de ce transfert, la grammaire plastique a changé d'angle afin de devenir grammaire de la mobilité. J'ai mis en mouvement les questions de représentation qu'ils convoquent et déplacé leurs signifiants.

Ce transfert dénote d'un passage allant d'un extérieur vers un intérieur puisque j'ai saisi théâtralement un ensemble de croyances inhérentes à l'Arctique et à ses habitants. Je les ai sorties de leur contexte et transformées en partance de mon point de vue étranger et selon ma sensibilité. Entre mon univers et celui des inuit, il y a des occurrences. Entre leur monde et le mien, des différences. Ils ont cependant été associés. Le trait principal de cette association est d'ailleurs le monde réel. L'idée de le figurer traverse en effet les deux univers convoqués. Diverses manières d'en rendre compte et de le signifier ont été envisagées, aussi bien au sein d'un espace scénique qu'au dehors. Des détournements, des signifiants et des abstractions ont été utilisés pour créer une ou des représentation(s) de ce vaste ensemble sans lui ressembler. Les masques inuit matérialisent des parties de l'univers et mon spectacle déploie une pensée scénique de celui-ci étayée par des dramaturgies élémentaires et une théâtralité de la matière. Les matières ainsi agencées et enrobées de significations, parlent, au-delà d'ailleurs du sens, puisque ce qu'elles offrent n'est ni clair ni précis, plutôt offert au questionnement, au déchiffrement et à la rêverie. « L'acte de théâtre donne la parole aux muets : aux objets. La parole passe dans la matière, revient à l'homme, retourne s'enfouir chez les choses. La mémoire quitte le langage et revient à la matière : la parole redevient une onde. La parole n'est pas seulement à nous : elle est aussi inhumaine. »¹²⁰ Les mouvements parlent à l'imaginaire et la parole, transposée, s'éloigne de l'humanité, elle est le langage des choses et des matières.

¹²⁰ NOVARINA Valère, *L'envers de l'esprit*, p.47

La théâtralité, qu'elle se cantonne ou non à un espace théâtral, engage quelque chose qui concerne le monde, en en créant un à l'intérieur d'un autre préexistant. Celle ayant été envisagée n'est pas distancée des mots. Au contraire, elle les relie à une totalité en bouleversant leurs usages et provenances. Ainsi, tout se joue entre figuration et figurabilité. Comme le disait Antoine Vitez : « l'honneur du théâtre, c'est d'affronter l'irreprésentable »¹²¹. Afin de braver ce caractère, j'ai transposé des idées impalpables, qui sont les éléments naturels, au statut de masques.

Puisque le monde créé est composé essentiellement de figures inventées, tout y est signes. La condensation ainsi que l'éclatement de leur présence est au cœur de la théâtralité et de l'élaboration de *Mélimélémentonie*. Les événements se sont transformés en signes, les apparences se sont transformées en visages, les immatériels sont devenus palpables. Ils ont donc altéré mon théâtre et leur superposition tangible et matérielle en échafaude une allégorie. Au travers de cette saisie, se dessine l'idée d'une théâtralité aussi fourmillante de signes que le monde. Ils se multiplient infiniment lorsque l'on s'y penche. Cette saisie particulière est inclinée par la poésie qui permet d'envisager chaque détail et ses relations avec la totalité, par des phénomènes de renvoi et d'associations. Elle incorpore des traits différents sous un même chapeau, tisse des métaphores, des comparaisons et des analogies. Elle confère alors sa multiplicité au monde, découvre sa polysémie.

Une bascule ainsi, s'est opérée. Les éléments font partie du monde, mais, transposés scéniquement, sont devenus monde. Ainsi, il apparaît unique en tant que totalité poreuse puisque traversée de mystère et ouverte à d'autres associations. C'est bel et bien l'irruption d'un autre monde, avec toute la vastitude que ce mot recouvre, mais je ne l'emploierais pas au pluriel puisque cette étude des masques inuit a pu démontrer le fait que les mondes autres ne sont pas éloignés du monde réel, qu'il n'y en a pas plusieurs mais un unique, qui n'admet pas de dissociations, où le magique, les esprits, les signes, les gestes quotidiens et les puissances naturelles se rencontrent et se croisent, par des passages, des trouées et des interférences. S'élabore ainsi un monde « Un » et on ne peut plus multiple ainsi qu'une totalité cernable au travers de cette proximité et cette connivence entre les strates. Dans cette unité ou totalité se tient mon idée de la théâtralité, qui s'affranchit des clivages, rassemble métaphoriquement, transpose et s'emplit d'une poétique des associations. Une théâtralité qui se doit de figurer cet échafaudage de signes.

¹²¹ VITEZ Antoine, dans *Registres/4*, « Revue d'études théâtrales », p.108.

Cette théâtralité que j'ai déployée au travers de cette étude comparée est ainsi métaphorique et mouvante, elle propose un autre régime de perception, une autre vue du monde. Elle est poétique. Elle a déplacé les sens pour en créer de nouveaux, a instauré des perspectives je l'espère inattendues en mettant en lumière de nouveaux éléments tout en maintenant des liens entre la nouvelle forme et les anciennes. Les données qui les lient ne sont pas visuelles mais de l'ordre du signifiant et du déplacement de diverses questions de représentation.

BIBLIOGRAPHIE.

Ouvrages relatifs à la culture arctique

ABEL Bernard, BIHL Catherine, PIERRE José et ROUSSELOT Jean-Louis, *Masques eskimo d'Alaska*. Paris: Amezsa, 2005

DOROTHY Jean Ray et BLAKER Alfred, *Eskimo masks: Art and Ceremony*. USA: University of Washington Press, 1967

DUTHUIT Claude, LABRUSSE Rémi, MAUZE Marie, PULVENIS DE SELINGY Marie-Thérèse, RAMIO Cécile et SZYMUSIAK Dominique, *Georges Duthuit : Une fête en Cimmérie, Les esquimaux vus par Matisse*. Paris : Hazan, 2010

DUTHUIT Georges, *Une fête en Cimmérie*, Paris : Tériade, 1963

ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, coll. «Payothèque », 1975

HAAKANSON Sven D., STEFFIAN Amy F., *Giinaquq: Like a face: Sugpiaq masks of the Kodiak Archipelago*. University of Alaska Press, 2009

HIU Lucille, *Les esquimaux de Sibérie révélés par leurs contes mythes et quotidien*, Paris : Jean Maisonneuve, 1990

LE FUR Yves, *Masques: Chefs d'œuvre du musée du Quai Branly*, Paris, Musée du Quai Branly, 2008

LOT-FALCK Evelyne, « Les masques eskimo et aléoutes de la collection Pinard », *Journal de la société des Américanistes*, vol.46, 1957, p.5-44

LUDA, *Cet endroit-là dans la taïga, Contes du Grand Nord*. Paris : Hatier, coll. « Fées et Gestes », 1986

MALAURIE Jean, *Les derniers rois de Thulé*. Paris : Plon, coll. « Club France Loisir », 1976

MALAURIE Jean, *L'allée des baleines*. Paris : Mille et une nuits, 2003

NAVET Éric, *Au pays glacé de Sedna*. Paris : Gallimard jeunesse, 1994

NUNGAK Zebedee et ARIMA Eugene, *Légendes inuit de Povungnituk*. Canada : Musée canadien des civilisations, 1988

SALADIN D'ANGLURE Bernard, *Être et renaître inuit, homme, femme ou chamane*. Paris : Gallimard, coll. « Le langage des contes ». 2006

Sur le théâtre, les masques et la théâtralité

ARTAUD Antonin, *Le théâtre de la cruauté*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1964

BAYLE Ariane, « Romans à l'encan : de l'art du boniment dans la littérature au 16^{ème} siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°69, 2009, p.187-190

BARBA Eugenio, *Le canoë de papier : un traité d'anthropologie théâtrale*. Paris : L'entretemps, 1993

BARTHES Roland, *Essais critiques*. Paris : Le seuil, coll. « Points », 1984

DENKER-BERCOFF Brigitte, *Poésie en scène*. Paris : Orizons, 2015

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas, 2008

DORT Bernard, *La Représentation émancipée*. Arles : Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1988

FERAL Josette, « La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre 1988, p. 338-356

FERAL Josette, *Théorie et Pratique du théâtre*. Montpellier : L'entretemps, 2011.

FREIXE Guy, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du 20^{ème} siècle*. Montpellier : L'entretemps, 2010

GLISSANT Edouard, *La cohée du Lamentin, poétique cinq*. Paris : Gallimard, 2005

GOETSCHER Jacques, « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », *Les études philosophiques*, n°73, 2005, p145-182

HEGGEN Claire et MARC Yves, *Théâtre du mouvement*. Montpellier : Deuxième époque, 2017

KUHN Roland, *Phénoménologie du masque à travers le Test de Rorschach*. Paris : Desclée de Brouwer, 1957

LECOQ Jacques, *Le Corps poétique*, « un enseignement de la création théâtrale ». Paris : Actes Sud Papiers, 1997

NIETZSCHE Friedrich, *Le livre du philosophe*, Paris : Flammarion, 2014

NOVARINA Valère, *L'envers de l'esprit*. Paris : P.O.L, 2009

PEZIN Patrick, *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*. Montpellier : L'entretemps, 2012.

RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Revue d'études théâtrales : Registres*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, n°4, novembre 1999

SARRAZAC Jean-Pierre, « L'invention de la théâtralité », dans *Esprit*, n°228, janvier 1997, p.60-73

SHÖN Roland, *Les oiseaux architectes-Le montreur d'Adzirie*. Montpellier : coédition L'entretemps-Institut International de la Marionnette, coll. « Scénogrammes », 2009

UBERSFELD Anne, *Les termes clef de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1996

Livres philosophiques et recueils de poésie

ANTLE Martine, *Théâtre et poésie surréalistes*. Birmingham, Alabama: Summa publications, INC, 1988

APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*. Paris : Gallimard, 1992

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943

CH'VAVAR Ivar, *Le Caret*. Périgueux : éditions des Vanneaux, 2014

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, « Capitalisme et schizophrénie 2 ». Paris, éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980

DU BOUCHET André, *L'Jour*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1998

ELUARD Paul, « La Nuit est à une dimension », *Cahiers d'art*, 1935, n°5-6, p.99-101

GUILLEVIC Eugène, *Terraqué*, Paris : Poésie/Gallimard, 1968

GIRARD René, *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, coll. « Pluriel », 1972

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, coll. « TEL », 1964

MISRAHI Robert, *Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*. Paris : Laboratoires Delagrave, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1992

NERUDA Pablo, traduction Guy Suarès, *Vaguedivague*, Paris : Poésie/Gallimard, 1971

PAZ Octavio, *Le feu de chaque jour*, Poésie/Gallimard, Paris, 1979

PEUCHMAURD Pierre, *L'Oiseau nul*, Paris : Seghers, coll. « Poésie 84 », 1984

ROTHENBERG Jérôme, *Les techniciens du sacré*. Paris : Rien de Commun, coll. « Merveilleux », n°35, 2007

SIMMEL Georges, *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris : Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1988

VALERY Paul, *Variétés 1 & 2*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1998

VINCLAIR Pierre, *Kojiki, Chronique des faits anciens*, Amiens : Le Corridor Bleu, 2011

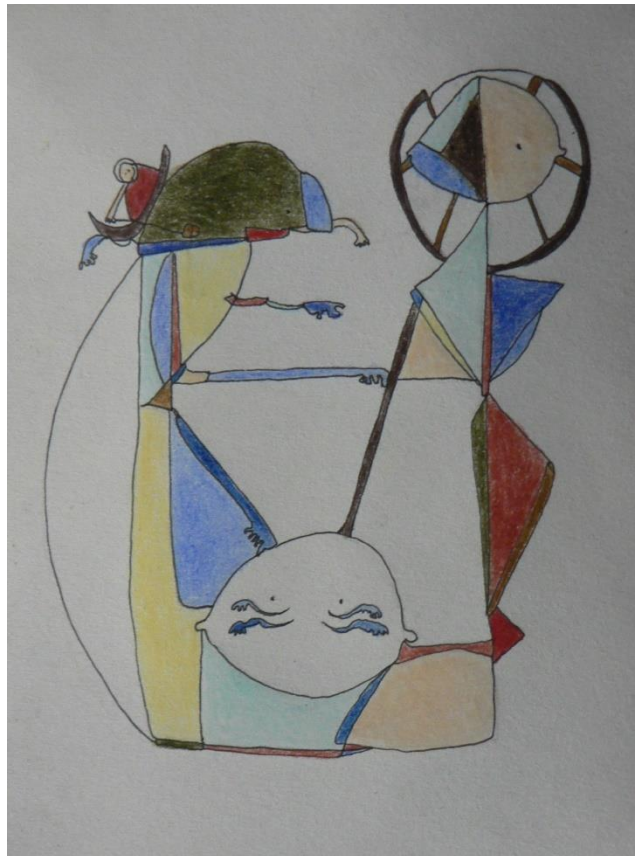
Master Arts de la scène et du spectacle vivant.

Parcours recherche-crédation.

Année 2018-2019.

Regards sur les masques inuit, à l'intérieur et au-dehors de leur contexte culturel.

TOME 2 - ANNEXES.



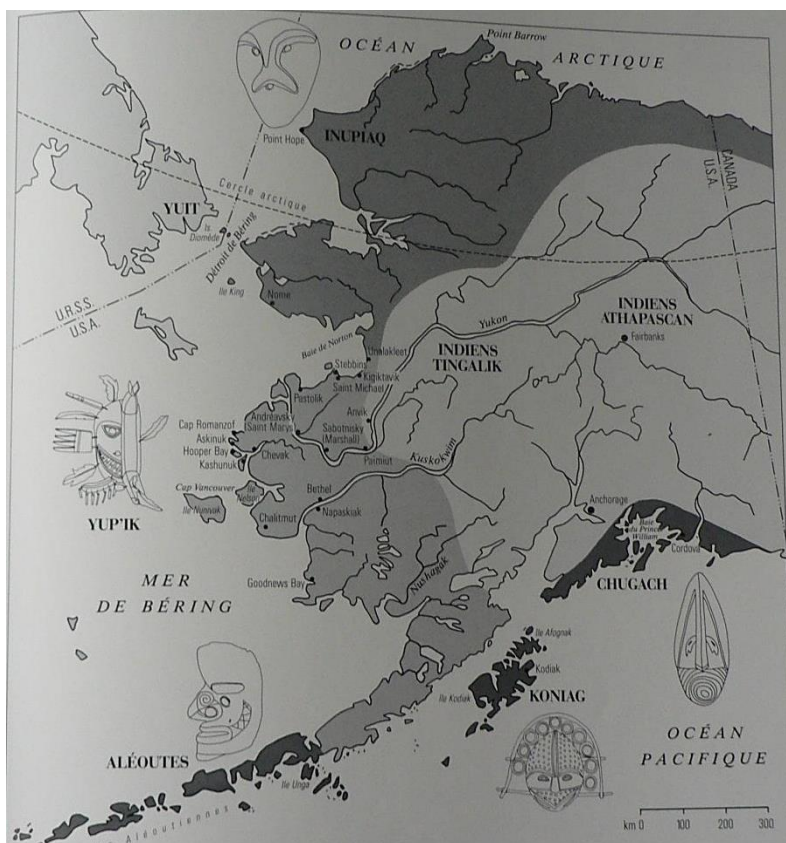
Présenté par Amandine TESTU

Sous la direction de Sylvie Baillon

Et Guillaume Pinçon.

TABLE DES ANNEXES.

- Carte..... p.2
- Glossaire.....p.3
- Masques inuit.....p.4
- *Mélimélémentonie*, premier texte printanier.....p.11
- Images de la première version.....p.19
- *Mélimélémentonie*, second texte automnal.....p.20
- Images de la seconde version.....p.29



« Carte des groupes ethniques », montrant la répartition des peuplades inuit. Issue de l'ouvrage *Masques Eskimo d'Alaska*, p.43.

GLOSSAIRE

Angakok : « Chamane »¹

Qasgiq : « maison de cérémonie »²

Inua : « conscience de l'être en équilibre, le visage caché de chose »³.

Tunghalik : Maître et propriétaire des esprits, « celui qui a des esprits »⁴

Tunghat : Esprits innombrables et errants capables de se transformer. Ils ont chacun un pouvoir plus ou moins étendu et sont souvent apprivoisés par le chamane.⁵

Yua : variante Yupik de Inua. Ame, double, ombre. « Ce terme s'applique aux animaux, aux éléments et aux phénomènes naturels, et désigne la puissance vitale de ces entités.»⁶

MASQUES INUIT.

Photographies issues des ouvrages :

- *Masques Eskimo d'Alaska*. : Figures 1 à 12 et 14 à 29.

- *Greenlandic Masks* : Figures 12 et 13.

¹ SALADIN D'ANGLURE Bernard, *Être et renaître inuit, homme, femme ou chamane*, p.436

² A.V, *Masques Eskimo d'Alaska*, p. 378

³ Bernard Abel, *Ibid.*, p. 60

⁴ SALADIN D'ANGLURE Bernard, *Être et renaître inuit, homme, femme ou chamane*, p.437

⁵ A.V, *Masques Eskimo d'Alaska*, p. 378

⁶ *Ibid.*, p. 379



Figure 1. « Masque », p.266
Bois peint, cerceaux de bois souple ; hauteur : 123,8cm.
Village de Goodnews Bay. Rapporté en 1912. Thomas
Burke Memorial Whashington State Museum, Seattle.

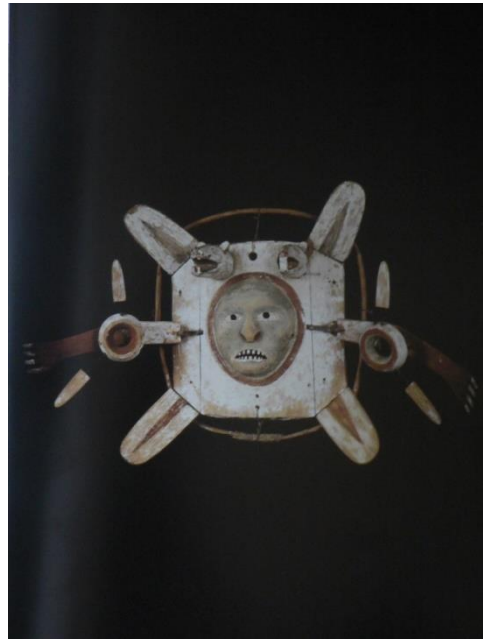


Figure 2. « Masque », p.182
Bois peint, plumes maintenant disparues, attachées à
l'origine aux « articulations » en disques troués, cerceau de
bois souple ; hauteur : 27,5 cm. Trouvé à Saint-Michael,
mais probablement originaire de Stebbins, baie de Norton.
Rapporté par un agent de l'Alaska Commercial Compagny
vers 1880. Lowie Museum of Anthropology, University of
California, Berkeley.

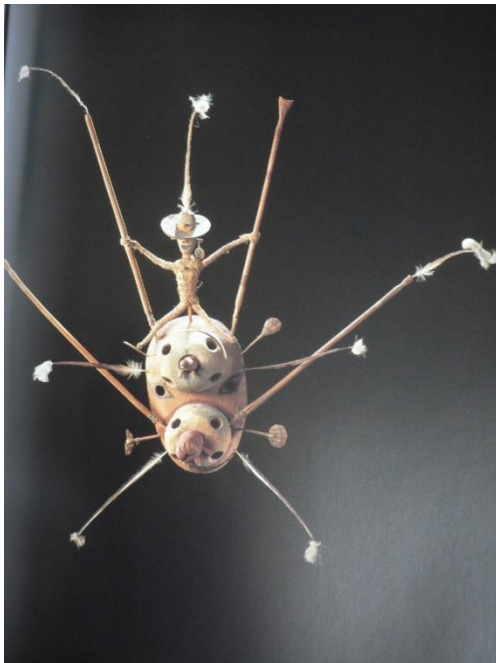


Figure 3. « Masque », p.260
Bois peint, plumes, personnage en paille, auréole de fourrure
de caribou, aujourd'hui disparue. Kashunuk. Rapporté par
J.A. Lee en 1905. Peabody Museum, Harvard University,
Cambridge.



Figure 4. « Masque », p.262
Bois peint, plume, arceau en bois souple, petit personnage
en paille, une « plume » en bois manquante ; hauteur : 51cm.
Village de Goodnews Bay. Rapporté par E.Allen en 1912.
Thomas Burke Memorial Washington State Museum,
Seattle.



Figure 5. « Masque Koniag », p.313
Bois peint ; dimensions : 22×12,5cm, épaisseur 7,5cm.
Archipel Kodiak. Rapporté par Alphonse Pinart en 1872.
Château-Musée, Boulogne-sur-Mer.



Figure 6. « Masque Chugach », p.327
Bois peint ; dimensions : 56×22,5cm. Baie du Prince
William. Rapporté par Alphonse Pinart en 1872. Château-
Musée, Boulogne-sur-Mer.

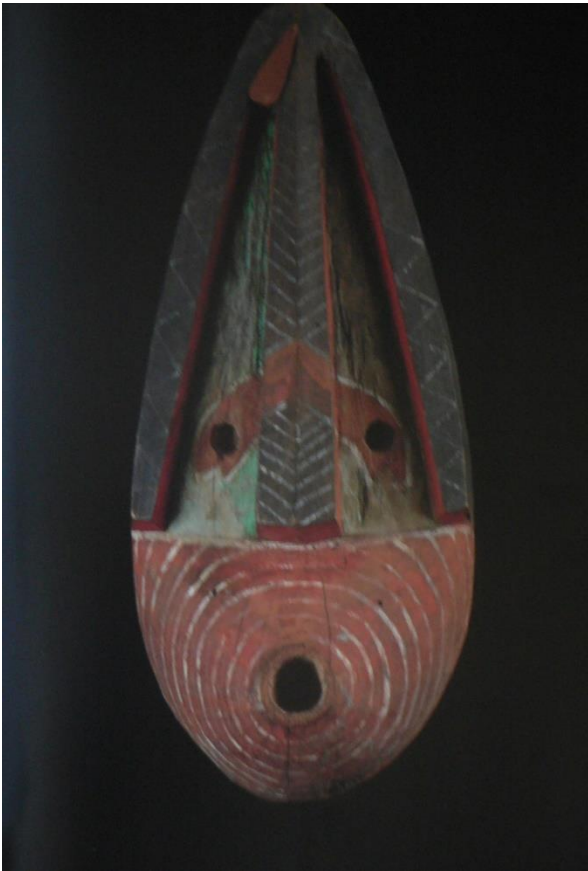


Figure 7. « Masque Chugach », p.329
Bois peint ; dimensions : 26×11,5 cm, épaisseur 5cm. Baie
du Prince William. Rapporté par Alphonse Pinart en 1872.
Château-Musée, Boulogne-sur-Mer.



Figure 8. « Masque Koniag », p.325
Bois peint ; diamètre : 19cm. Ile Kodiak. Rapporté par
Alphonse Pinart en 1872. Château-Musée, Boulogne-sur-
Mer.



Figure 9. « Masque de l'Yua d'un macareux », p.138
Sculpté dans un bloc de bois massif peint ; dimensions : 30,5×56cm. Cap Romanzof. Rapporté par E.W. Nelson entre 1878 et 1881. National Museum of Natural History, Washington D.C



Figure 10. « Masque de l'Yua d'un oiseau », p.150
Bois peint, plumes, cerceaux de bois souples. Collection Jean-Jacques Lebel, Paris.



Figure 11. « Masque de l'Yua d'un plongeon », p.142
Bois peint, plume, un élément mobile en bois représentant une aile aujourd'hui disparu ; hauteur : 26cm. Patsolik, région du Yukon. Rapporté par un agent de l'Alaska Commercial Company, Neumann, vers 1880. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.



Figure 12. « Masque de macareux avec un morse dans le bec. », p.154
Bois peint, étoffe reliant la tête mobile du morse, cerceaux de bois souple ayant jadis retenu des plumes et un halo de fourrure de caribou ; hauteur : 28cm. Sud du Yukon inférieur. Rapporté par E.W.Nelson entre 1878 et 1881. National Museum of Natural History, Washington D.C.



Figure 13. « Mitaartut Mask. », p.17
 Ouest du Groenland. Cousu à partir de peaux séchées de phoque et chien, parfois teintées. Collecté dans les années 1950 par Georges Melleman dans le district Egedesminde. 34×29cm. National Museum, Nuuk.

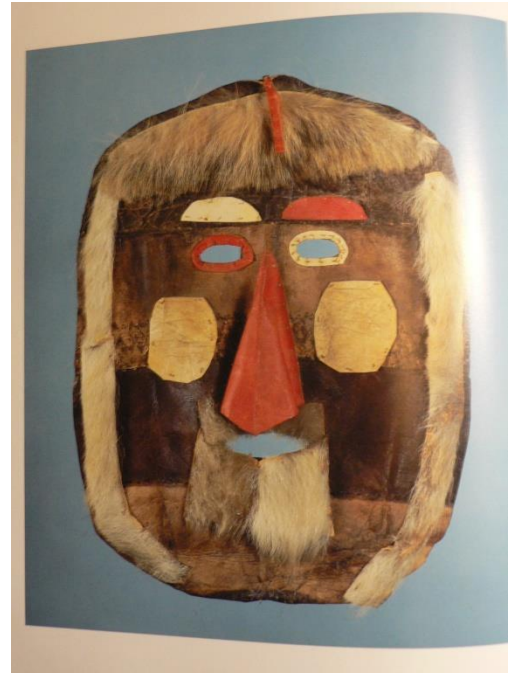


Figure 14. « Mitaartut Mask », p.18
 Ouest du Groenland. Cousu à partir de restes de peaux utilisées pour des bottes et autres, de phoque, chien et certaines teintées. Collecté dans les années 1950 par Georges Melleman dans le district Egedesminde. 34×27cm. National Museum, Nuuk



Figure 15. « Masque », p.198
 Bois peint, plumes, touffe de poils de caribou qui pendait par la bouche, aujourd'hui disparue ; hauteur : 15,25 cm. Région du Yukon inférieur. Rapporté par C.L. Hall. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.



Figure 16. « Masque », p.200
 Bois peint, plumes, points bleus peints avec les doigts ; hauteur : 49cm. Probablement baie de Norton. Fin du 19^{ème}. National Museum of Natural History, Washington D.C.



Figure 17. « Masque de Toe-to-toe », p.256

Bois peint, cerceaux de bois souple ; largeur : 31cm. Sud du Yukon inférieur. Rapporté par E.W. Nelson entre 1878 et 1881. National Museum of Natural History, Washington D.C.



Figure 18. « Masque Koniag », p.316

Bois peint ; dimensions : 43,5×25cm, épaisseur 6,5cm. Ile Kodiak. Rapporté par Alphonse Pinart en 1872. Château-musée, Boulogne-sur-Mer.



Figure 19. « Masque d'Isanuk », p.118

Bois peint, plumes, cerceaux en bois souple ; largeur : 65cm. Napaskiak, région du Kuskokwim. Rapporté par le marchand Twitchell vers la fin du 19^{ème} siècle. Collection Eugène Thaw, Santa Fe.



Figure 20 : « Masque de Tunghak », p.242

Bois peint, une rainure profonde retenait probablement un halo de fourrure de caribou ; dimensions (avec les appendices) : 27×42cm. Région du Yukon inférieur. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.



Figure 21 : « Masque », p.264
Bois peint, plumes, cerceau en écorce de cédre ;
dimensions : 40×47,5cm. Kashunuk. Rapporté par J.A Lee
en 1905. Peabody Museum, Harvard University, Cambridge,
Ma.



Figure 22 : « Masque », p.178
Bois peint, plumes ; dimensions : 30×40cm. Saint Michael.
Rapporté par H.M.W. Edmonds entre 1890 et 1898. Lowie
Museum of Anthropology, University of California,
Berkeley.



Figure 23 : « Masque de l'esprit gardien du gibier marin. »,
p.195
Bois peint, plumes, dents véritables, probablement de
chien ; largeur : 73cm. Région du Kukokwim inférieur.
Rapporté par E.W.Nelson entre 1878et 1881. National
Museum of Natural History, Washington D.C



Figure 24 : « Masque », p.184
Bois peint, plumes, cerceau de bois souple ;dimensions
(avec les plumes) : 80×77×52cm. Fin du 20^{ème} siècle.
Collection Jean Jacques Lebel, Paris.



Figure 25 : « Masque de Negakfok, l'Esprit du temps froid. », p.170

Bois peint, plumes, cerceaux de bois souples ; hauteur : 75cm. Région du Kuskokwim. Rapporté probablement par le marchand Twitchell entre 1875 et 1900. Museum of the American Indian, New York.



Figure 26 : « Masque de Tomalik, Le faiseur de vent. », p.166

Bois peint, plumes ; hauteur : 102,5 cm. Napaskiak, région du Kuskokwim. Rapporté par le marchand Twitchell à la fin du 19^{ème} siècle. Collection Edmond Carpenter, New York.



Figure 27 : « Masque de Walaunuk, L'Esprit des bulles qui sortent de l'eau. », p.172

Bois peint, plumes, cerceaux de bois souple ; hauteur : 50cm. Région du Kuskokwim. Rapporté probablement par le marchand Twitchell entre 1875 et 1900. Museum of the American Indian, New York.



Figure 28 : « Masque de Demi Homme. », p.239

Bois peint, plumes ; hauteur : 42cm. Probablement baie de Norton. Fin du 19^{ème} siècle. National Museum of Natural History, Washington D.C

Mélimélémentonie

Premier texte automnal.

* Poésies *

- L'Oublieuse
- L'Accumulatrice
- La Métaphorique
- La Marrante
- L'Organique
- La Précise

* Demi-êtres *

- L'Autre
- L'Un.

La Précise, en pointant le grand masque disposé sur la structure¹

Ça, c'est l'Ajour.²

L'Accumulatrice, présentant L'Autre

Les bringuebalants personnages.

L'Oublieuse, présentant L'Un

Les demi- têtes.

L'UN - Boah. Il fait un peu frais.

L'AUTRE - Bah, il fait plutôt bon.

L'UN - Tu vois quelque chose ?

L'AUTRE - Bah non. On n'y voit rien.

L'UN - Mais, est-ce que nous sommes sur quelque chose ?

L'AUTRE - Bah, mais pourquoi « sur » ? On ne remarque pas de surface.

L'UN - Ha. Pas de sol. Alors, pas de pieds non plus ?

L'AUTRE - Non. Je ne sens pas mes orteils. Tu ne sens pas tes orteils non plus ?

L'UN - Non. Du coup, c'est, en fait, c'est, heeeu, c'est... c'est comme si nous tombions sans tomber.

L'AUTRE - Mmmh.

¹ Toutes les didascalies, sauf celles qui annoncent la venue des éléments, ont été ajoutées afin de clarifier le texte. Elles annoncent des actions correspondant à la mise en scène lui ayant été associée.

² L'Ajour est une figure qui a toujours été mystérieuse, et pourtant correspondait à l'endroit d'où tous les éléments sortaient. C'est un grand masque fait de plaques de bois congloméré fines agencées de manière à composer ce grand masque en volume. Il était présent lors des représentations du printemps. Démonté ensuite, les deux parties de son visage ont été accrochées sur une structure servant de sol au demis-êtres en automne.

L'UN - Tiens. Y'a même pas de ciel.

L'AUTRE - Y'a pas de plaine non plus.

Les Phases Lunaires arrivent.

La Précise, *en tenant la structure des Lunes dans sa main. Pour les présenter :*

Lunées frustrées,

L'Organique

flanquées,

La Métaphorique

affublées,

La Marrante

aphones.

Les Phases Lunaires s'immobilisent au-dessus de la tête de L'Un.

L'AUTRE - Hé, mais, des huuyms, des bouts découpés sortent de ta tête. On dirait... on dirait des ventres ronds, des ventres moins ronds, et des ventres rentrés au-dedans. Bah. Ça a germé dans ta tête, ces trucs-là, c'est sûr, tiens, j'en vois presque les racines, enfouies, oui, enfouies dans ta tête. Et mais, ça vient d'où ? Ça a germé quand ? Ça se voit en tout cas. Et même ça se voit très bien. C'est la première chose que l'on peut remarquer !

L'UN - Ho ! Wha. Alors ce sont des signes !

La Précise

Les lunes, désordonnées, brament, baillent et les cheveux de l'une se dressent, ça bouillote, elle tisse en bouillotant ses pâleurs.

La Marrante

Les lunes bouillies se prélassent.

Les Phases Lunaires sont installées au bord de la scène.

L'Accumulatrice apporte un grand tissu, en le tirant de divers côtés comme si elle se débattait avec lui. N'y comprenant rien, elle le fait tomber sur La Marrante, La Précise, La Métaphorique et L'Organique, qui sont assises à côté des Phases Lunaires ou dans un canapé. Elles s'amuse de ce grand tissu bleu puis sculptent peu à peu la figure du Vent, dont la tête a surgi. Dissimulées sous son corps, elles agitent leurs pieds puis y créent des bourrasques. Le Vent ainsi manipulé se lève et arpente la scène.

L'UN - Et, là-bas, une pointe de bleu vivace ! Une maille bleue qui bouge !

L'AUTRE - Seconde chose remarquable !

L'UN - Il suffisait peut-être de prononcer ce mot, « signe », pour en apercevoir une des manifestations ?

L'AUTRE - Oui, bien nous philosopherons plus tard !

Le ciel s'installe sur son mat, au-dessus des demi-êtres.

L'AJOUR s'élève. Il s'immobilise dans les airs, juste au-dessus des rideaux.

La Marrante, en constatant le Vent immobile et répandu.

Tiens, le bras du vent se fait ciel.

La Métaphorique

Le ciel. Ce visage où l'air est séparé.

L'Organique

Le ciel en miettes, son front,

L'Oublieuse

Plutôt son manteau bien étiré repassé.

La Métaphorique, *subitement*.

Ha oui, déjà, nous déballons la nuit

Les deux Nuits de crépon arrivent, tenues par La Métaphorique et La Marrante.

La Marrante

Et la nuit déjà se répand, déroule ses nez, pour les planter partout.

Les deux poésies manipulent les Nuits en les plaçant d'abord devant leurs visages-masques. Ainsi parées, elles s'avancent. Puis, flottant tels des cerfs-volants, les Nuits arpentent l'espace en donnant des coups de nez de ci de là comme si elles peignaient l'obscurité. Elles se gonflent de vent autour de la tête du Ciel, puis se déposent sur la surface de kraft, non loin des demi-êtres.

La Marrante

Ça résonne, Nuit. Ça tinte. Ça rime avec pluie.

L'Organique

Alors la voici.

La Pluie apparaît au-dessus des rideaux.

Qui dévale, par monts et par vaux, par béances, creusées par les pluies.

La Précise

Son visage est creusé par les pluies, par les gouttelettes déjà tombées.

La Métaphorique

Elle dévale. Son visage aussi. Par grosses bosses avalées, par grosses bosses contenant les averses à venir.

Les autres poésies n'apprécient pas cet élément. Certaines se mettent à l'abri sous le sol-panier, dans la structure, d'autres arpentent l'espace en essayant de l'esquiver. La pluie tombe de plus en plus fort et courbe le dos de L'Organique qui en est toujours encombrée. Elle passe ensuite de mains en mains puisque chacune essaye de s'en débarrasser le plus vite possible en la donnant à quelqu'un d'autre. Elle atterrit finalement sur la tête de La Métaphorique et ses gouttes, de plus en plus éparses, s'apaisent. Elle se retire en roulant sur le sol.

L'AUTRE - Elles s'enchaînent vite ces apparitions ! Bien trop vite ! Nous nous étions habitués à presque pas de chose et maintenant voici qu'un un torrent à plein de formes fait plein de bruit près de nos pieds.

L'UN - C'est comme si, en découvrant la teneur du premier signe apparu, on avait déclenché comme une avalanche, ou un torrent, comme tu dis.

Ils s'extasient en se remémorant. Leurs exclamations sont de plus en plus sonores et enjouées. Ils s'emportent jusqu'à un point qui dépasse leurs manipulatrices, L'Accumulatrice et L'Oublieuse, qui, de ce fait, s'en détachent en les posant. Elles s'en éloignent et interpellent les autres poésies. Toutes, peu à peu se rassemblent jusqu'à former un chœur soudé.

L'Organique

Rancœur

L'Accumulatrice

Choralité, écholalies, ramifications qui éclosent par échos.

La Métaphorique

Dans le cœur des astres éteints

La Marrante

Au pied des astres allumés

La Précise

Plutôt interrupteurs des astres

La Métaphorique

Les courants d'air, sur leurs grands bruits, s'embourbent ; sur les peaux où les bleus commencent, démarrent en vrombissant dans les haies, et commencent à faire tomber les grêles.

La Marrante

Ça ce sont les courants d'air, pas les peaux ni les bleus.

La Précise

Donc, les grêles, de plus en plus vives.

L'Organique

Agrandies, les grêles trouent les têtes. Ensemble, massivement, grêles et courants rentrent

La Marrante

Et créent naseaux.

La Métaphorique

A bien s'y pencher, à bien se tenir au bord des naseaux, avec des lumières comme polaires dans le courant d'air, du moins, croyant créer lumière

La Précise

Au pluriel, les lumières.

L'Oublieuse

Les astres allumés ?

La Marrante

Non, non, maintenant à scruter les narines.

L'Organique

Aveuglantes les lumières, en plein œil, tiens, dans ton œil une lumière, et derrière, plus de paysages.

La Métaphorique

Les paysages avaient été dévorés par ces bêtes qui passaient, par ces bêtes-décors qui passaient, poissaient.

L'Organique

Au diable les décors.

La Précise

Avec virgules, les pattes des bêtes.

L'Accumulatrice

Pattes ou pieds, orteils, au bout des décors qui sur les paysages se collent, décalquent, entraînent ; et dans les traînes, à force de traîner, soulèvent des cascades.

L'Oublieuse

En traînant des torrents, oui, on en connaît les bruits.

La Précise

Je me permets de vous rappeler que nous en étions restés au courant d'air ayant pris la forme plus aisée à imaginer de narines, que certains d'entre vous commençaient à observer, et pendant tant de bêtes bruyantes, j'ai été amené à regarder à l'intérieur et vous feriez bien d'en faire autant.

L'Oublieuse

On voit bien des sonates à visages en regardant par ces cavités,

La Marrante

On remarque bien des personnages. Ils parcourent les prémices bleutés et bien que fougueux, prennent des pincettes.

L'Accumulatrice

Ils prenaient des pincettes, prenaient des pincettes pour dire les bleus, pour dire les trous du ciel, ses voutes.

La Métaphorique

Ils parcourent une rive sans parvenir à déchiffrer celle d'en face, brumeuse des mille naseaux soufflant d'un même à coup la torpeur lasse des airs

La Marrante

Pour parcourir leurs airs, les cavaliers lèvent leurs nez.

L'Oublieuse

Les courants d'air, sifflant dans les rideaux dessinent des chambres. En riant, les courants d'air déposent des ferrailles. En courant, ils écrasent les métamorphoses.

La Marrante

Mais quel méta, méto, mé, métatarse ...

L'Organique

Ça c'est l'os du pied.

La Précise

Encore et encore des ambiances de dévorations et ils oublient encore que les peaux frémissent. Surtout celles des parois, rebords, extérieurs des ventres des gargouilles,

L'Accumulatrice

Quand elles se délectent d'un peu d'eau croupie, brunâtre, bleuie.

La Précise

Un peu sénile, ce retour fulgurant du bleu, dont on a déjà causé.

La Métaphorique

Les cavaliers y ont laissé leurs ajours !

L'Oublieuse

Les cavaliers y sont restés !

La Marrante

Les cavaliers se sont coincés dans leurs pincettes !

La Précise

Vous amorcez donc la métaphore du bleu-recoin où les fauteuils attendent leur tout ou attendent leur assise, ou attendent qu'on les dévore pour pouvoir s'asseoir.

L'Organique

Les décors brûlent, on les regarde.

L'Accumulatrice

S'asseoir regarder ce qui perce par la flambée, regarder les odeurs dans leurs petits cartables.

La Métaphorique

On regarde aussi les bleus qui s'achètent des cartables, et dans les poches rangent leurs grandeurs, c'est moins lourd comme ça, moins encombrant, ces bleus.

L'Accumulatrice

On regarde les mouvements parcourir les brisures, les portes, les brises, les ouvertures des fenêtres, les claquements, les balcons des clapotis, les ratures invraisemblables,

L'Oublieuse

Invraisemblables, ceux qui parcourent.

L'Organique

Dans l'inferral, les bleus. Leurs manches sont trop courtes.

La Précise

Je ne vois pas quoi rajouter.

La Marrante

Pas plus.

La Métaphorique

J'aurais bien ajouté quelque chose, mais ça n'a rien à voir. Je vais m'abstenir, sans doute.

L'Oublieuse

J'avais une image aussi, mais personne ne l'aurait vue, celle-là.

L'Organique

Alors on ne cause plus. On ne suppose plus. On ne regarde plus.

La Précise

C'est déjà pas si mal. Les courants d'air, les narines,

L'Accumulatrice

Les paysages, les cavaliers, les bleus, les décors, les souffles, les poisseux

La Marrante

On aura plus de souffle lors de la prochaine discussion.

Les poésies se sont éloignées les unes des autres. L'Accumulatrice et L'Oublieuse reprennent les demis-êtres.

L'UN : Le torrent a poursuivi son cours.

L'AUTRE : Bah oui, avec toutes ces poésies-là, qu'étaient embourbées dans leur frisson de dédales.

L'UN : Elles n'ont trouvé que le grotesque pour en sortir.

L'AUTRE : Oui. Et puis la grâce, contredite, pour rester dehors.

Les Astres arrivent en tournoyant, dans la main de La Marrante. Les poésies s'émerveillent. Ils s'immobilisent au-dessus de la tête de L'Autre.

L'UN - Ho, mais, je n'avais même pas remarqué l'éclosion de drôles de formes sur la tienne, de tête. On dirait des astres. Des étoiles qui ont fait jour, et font le jour.

LES POESIES - Bien dit !

L'AUTRE - Un énième signe. Mais, dis donc, tu te prends pour un poète ?

L'UN - Et toi, pour un philosophe ?

L'éclair arrive.

L'Organique

Au virage, l'éclair !

La Métaphorique, en complétant avec le morceau de kraft la figure de l'éclair, devenant orange. En froissant ce papier, elle crée les grondements du Tonnerre.

Le soutenant, le tonnerre.

L'AUTRE, *se baladant sur le sol-paniers* - ça a l'air à peu près plat par ici.

L'UN, *après avoir chuté* - Bien qu'ajouré, de long en long.

Le sol-panier est enlevé par L'Organique. Ce qui laisse en suspens les demi-êtres, à présent dans les airs.

L'AUTRE - Encore une orée qui nous emporte !

L'UN - Une marée qui nous emporte !

Après cette chute, ayant atterri plus bas, sur une corde tendue dans la structure de bois :

- Ho, bah, j'ai un peu exagéré en fait, elle était plutôt de courte durée, hein, cette orée-marée.

L'UN - Hé bien. En tout cas, sous nos pieds se cachaient des immensités complètement insoupçonnables, un marécage d'éléments qui attendaient qu'on enclenche la première maille pour se manifester.

L'AUTRE - L'architecture de la pas-plaine où nous croyions surnager était tout compte fait truffée de visages, il y avait des têtes partout, derrière l'épais brouillard, et derrière le fin brouillard.

Les autres poésies se sont assoupies durant ce dialogue. Elles sont réveillées en sursaut par des paniers que L'Oublieuse a fait glisser sur le sol dans leurs directions. Elles se lèvent en tenant par groupe de deux ces objets. Les nuits y sont lancées. Elles font se balancer les paniers, révélant ainsi les visages dessinées sur leur envers. Les Soleils ensuite adviennent, dardent leurs rayons, font leur gymnastique et leurs rotations.

L'Accumulatrice

Soleil, de fleille, d'œillelets, de plomb, de verre, soleil de terre, d'ambre, de cristal.

L'Oublieuse

Soleil, éblouit par ses semelles, dissout la nuit, se pare du ciel.

Photographies retraçant certains aspects de la première mise en scène, prises lors d'une répétition dans le théâtre Chès Cabotans et hors répétition, dans le jardin du même théâtre.



De gauche à droite et de haut en bas :
 Figure A : La structure au début du spectacle.
 Figure B : Les demi-êtres guident le tissu bleu du Ciel devenu leur corps.
 Figure C : Les poésies endormies, le Ciel installé sur son mat, les demi-êtres sur une corde.

Figure D : Le portique des Astres.
 Figure E : Les Soleils.
 Figure F : Les Nuits sont dans les paniers-Soleils.

Mélimélémentonie
Second texte automnal.

* Demi-êtres *

- L'Un
- L'Autre

* Poésies *

- La Marrante
- La Métaphorique
- La Maladroite
- L'accumulatrice
- La Délicate

Les poésies installent les rideaux en fond de scène en s'en amusant : elles passent dedans, s'y enroulent ou les font chavirer. Certaines veillent ensuite à leur bonne mise tandis que d'autres jouent encore, ce qui agace les premières. Les trop méticuleuses en agaceront d'autres. Si bien que peu à peu chacune s'en est allée ronchonner dans son coin.³

La Délicate, *cherchant à comprendre*

Un chœur ou une rancœur ?

L'accumulatrice

Des débordements, écholalies, échos répandus, astéroïdes tout à fait fugaces, murmures inondés, coques et laines.

La Maladroite

Mais les armoires ?

L'accumulatrice

Détroussées, évidées, rongées, oubliées, percées.

³ Toutes les didascalies concernent la mise en scène actuelle. Elles ont été ajoutées afin d'améliorer la compréhension et la visualisation de ce texte.

La Métaphorique, *en se levant et avec engouement*

En s'engouffrant à l'intérieur de la rive dès à présent devenues brumes ou tresses de pépins aériens.

La Marrante

Détroussées aussi les Saintes qui sans pantalons erraient de-ci de-là

La Délicate

Par les allées

L'oublieuse

Où le jardiner oubliait de camper ses (*a oublié*)

La Délicate

Par les allées alors elles aussi dénudées, en suivant les lignes chamboulées et oblongues esquissées par les sémaphores iridescents du Capricorne.

La Marrante

Et lui avec ses cornes retroussées a arraché

La Délicate

Devant les yeux on ne peut plus écarquillés de ces messieurs costumés

La Marrante

Les pantalons.

La Délicate

Derrière les pins ils se sont cachés.

L'oublieuse

Les astres déformés ?

La Marrante, *résumant*

Non, non, non. Les détroussées, les apeurés ainsi que les dévoilés. Et les Saintes sans plus d'accoutrement que leurs couronnes de bougies que s'est empressé de souffler le bélier

La Métaphorique

Pour oublier ce qu'ils n'auraient jamais dû discerner ils s'empressent de regagner leurs couvertures.

L'Oublieuse

Déposées dans leurs demeures faites de (*a oublié*)

L'accumulatrice

Blés cornus, têtes vues, briques d'émail, revers retroussés en tubes, bulbes, planches parsemées, taules évidées. Mais.

Trop peu hauts ces occultant alors amassent découpent entrecoupent superposent les lits rangent leurs airs dans des épuisettes

La Métaphorique, *inquiète*

Les boursoufflures poussaient rouges quand un trop plein de courant d'air poisseux passait

L'Oublieuse, *tout aussi inquiète*

Et les violacés on les pensait présages mauvais

L'accumulatrice, *dans son hublot*

Dans les épuisettes s'amoncèlent aussi roches bleus, cristaux rosés, rousses nasettes, le diurne, les suées, le trop plein de lumière.

La Marrante

Les racines coincent les pieds des costumés, se rient de leurs lacets !

La Métaphorique

Comme irriguant le lacté le bélier aussi a chuté dans la boue et ses pores et ses pointes deviennent écumes

L'Oublieuse

Un courant d'air de trop et évaporés les superposés !

La Métaphorique

Le bélier se relève !

L'Oublieuse

Il se hisse sur ses souffles !

La Marrante

Il essore ses frêles pattes !

La Délicate, *soupirant*

Cette fois sans cornes et de nouveau nous avons édicté des dénuements sans dénouements.

La Marrante

Les rondins s'écroulent !

La Métaphorique

Rais et crêtes de lumière en descendant sèment sous la neige des empreintes ne pouvant être discernées que par le bélier belliqueux.

L'Oublieuse

Sitôt aperçus, les becs bleus se profilent, se décalent plus au Nord ! Et, les suivant sans lever ses naseaux

La Métaphorique

Dans le blanc manteau le bélier s'est égaré !

La Marrante

Le Capricorne aussi !

L'Oublieuse

Sur leurs têtes effilochées commencent à poindre le (*a oublié*)

La Délicate

Désidifiées les paroles, vidés les tiroirs dont déjà le fond nous apparaissait et nous ne savons toujours pas avec quoi campais le jardinier ou ce qu'il plantait, ni ce qui le hérissait, ni la nature de ses joues, les costumés sont toujours empourprés, les personnages ont encore disparus, les allées fuient toujours et rien n'est advenu.

L'Oublieuse, après réflexion.

C'est bien vrai nous devons laisser se manifester

L'Accumulatrice

Non pas laisser mais faire réaliser ramoner agencer administrer

Chuchotements agité des poésies qui, regroupées, songent à ce qu'elles étaient censées faire. Ce n'était pas inventer avec des mots mais construire le monde avec des éléments concrets.

La Marrante, coupant court à l'agitation

Oui nous sommes bien d'accord, mais sans yeux naïfs

L'Accumulatrice

Oui puisque nos globes en savent déjà trop

La Métaphorique

Et déjà sans terminer nous fusons comme laves préparées

La Délicate

Les yeux donc, adjoints a une réelle ignorance adviendront d'abord et par-dessous quels doigts ?

Certaines poésies s'éclipsent en baissant la tête.

La Métaphorique, complotant malicieusement

Doigts décousus, recousus !

La Marrante,

Têtes scindées !

Ce, en pointant les deux masques qui sont au milieu rafistolés. Ce sont ceux de L'Accumulatrice et de de L'Oublieuse. Sans un bruit ces deux poésies tentent de se dissimuler mais La Métaphorique et La Marrante les sortent de leurs cachettes et leur donnent les demi-êtres. Après avoir accompli cela, elles installent, aidées par La Délicate, les mats, la structure métallique, le sol-paniers, le kraft puis la petite structure de bois, métal et laines.

L'accumulatrice, *présentant L'Autre*

Les bringuebalants personnages.

L'Oublieuse, *présentant L'Un*

Les demies - têtes.

L'UN - Boah. Il fait un peu frais.

L'AUTRE - Bah, il fait plutôt bon.

L'UN - Tu vois quelque chose ?

L'AUTRE - Bah non. On n'y voit rien.

L'UN - Mais, est-ce que nous sommes sur quelque chose ?

L'AUTRE - Bah, mais pourquoi « sur » ? On ne remarque pas de surface.

L'UN - Ha. Pas de sol. Alors, pas de pieds non plus ?

L'AUTRE - Non. Je ne sens pas mes orteils. Tu ne sens pas tes orteils non plus ?

L'UN - Non. Du coup, c'est, en fait, c'est, heeu, c'est... c'est comme si nous tombions sans tomber.

L'AUTRE - Mmh.

L'UN - Tiens. Y'a même pas de ciel.

L'AUTRE - Y'a pas de plaine non plus.

Les phases lunaires apparaissent au-dessus des rideaux. Elles entrent en scène. Manipulées par La Délicate, elles cherchent leurs inclinaisons.

La Délicate, *signalant leur arrivée.*

Lunées frustrées,

La Marrante

flanquées,

La Métaphorique

affublées,

La Marrante

aphones.

Les phases lunaires sont au-dessus de la tête de L'Un.

L'AUTRE - Hé, mais, des huuym, des bouts découpés sortent de ta tête. On dirait... on dirait des ventres ronds, des ventres moins ronds, et des ventres rentrés au-dedans. Bah. Mais, ça a germé dans ta tête, ces trucs-là, c'est sûr, tiens, j'en vois presque les racines, enfouies, oui, enfouies dans ta tête. Et mais, ça vient d'où ? Ça a germé quand ? Ça se voit en tout cas. Et même ça se voit très bien. C'est la première chose que l'on peut remarquer !

L'UN - Mais, alors, alors, mais ce sont des signes !

Les Phases Lunaires poursuivent leur trajectoire.

L'AUTRE - Ha ouais. Des signes. Wha.

La Métaphorique

Les lunes, désordonnées, brament, baillent et les cheveux de lune se dressent, ça bouillote, elle tisse en bouillotant ses pâleurs.

La Marrante

Les lunes bouillies se prélassent.

Arrivée du Vent. Puis avènement du Vent.

L'UN - Et, là-bas, une pointe de bleu vivace ! Une maille bleue qui bouge !

L'AUTRE - Seconde chose remarquable !

L'UN - Il suffisait peut-être de prononcer ce mot, « signe », pour en apercevoir une des manifestations ?

L'AUTRE -Oui, hé bien nous philosopherons plus tard, hein !

La Marrante, étant sorti du vent dont le drapé est à présent immobile

Tiens, le vent ressemble au ciel, si bien que le bras du bras du vent se fait ciel.

La Métaphorique

Le ciel. Ce visage où l'air est séparé.

La Délicate

Le ciel en miettes, son front,

L'Oublieuse

Plutôt bien étiré repassé le manteau du ciel.

Le Ciel va à la rencontre des Lunes. Elles glissent sur son manteau bleu.

Puis, ayant laissé tomber ces éléments, redevenus matières :

La Métaphorique, tournant en rond

Dis donc dis donc. *Soudainement et avec entrain* : Ha oui ! Déjà, nous déballons la nuit

Arrivée de la Nuit.

La Marrante

Et la nuit déjà se répand, déroule ses nez, pour les planter partout.

La Nuit frissonne auprès des Lunes, qui se postent à chacun de ses points cardinaux. Elle s'est auprès d'elle emplie de courage et, bien que timide, ose à présent s'approcher du grand Ciel, le pare de son bleu sombre, ce à quoi il rétorque en la couvrant de sa teinte plus claire.

L'AUTRE - Wha, un bleu s'approche.

L'UN - Foncé, même !

L'AUTRE - Wha, mais vraiment sombre.

L'UN - Foncé quoi.

L'AUTRE - Foncé ouais. Bon.

L'UN - Bah quand même !

Après quelques jets de drapés, Ciel et Nuit s'apaisent, se considèrent côte à côte avec douceur. Ils reculent en se lançant de doux regards.

La Marrante

Ça résonne, « nuit ». Ça tinte, « nuit ». Ça rime avec ?

Les autres poésies, *une à une*

Fourbis. Alanguï. Alchimie. Décrépi. Rabougri. Ahuri. Stromboli. Encyclopédie. Voiture

La Marrant, *riant*.

Ça rime avec pluie !

La Délicate

Alors, la voici !

Arrivée de la Pluie

La Métaphorique

Elle dévale, par monts et par vaux, par béances et creux vides des pluies passées. Son visage dévale aussi. Par grosses bosses avalées, par grosses bosses contenant les averses à venir.

L'UN - Hé ! V'là une sphère grise égouttée !

L'AUTRE - Ouais, j'aurais pas ajouté le dernier mot là que tu viens de dire, mais wha, elle bouge vite, j'ai du mal à bien l'observer.

La Nuit et le Ciel n'apprécient guère être mouillés, ils fuient cet élément puis se rejoignent, toujours complices et râlent en s'essorant, se retirent derrière les rideaux derrière lesquels ils regardent, toujours en ronchonnant, si la Pluie est encore là.

L'AUTRE - Elles s'enchainent vite ces apparitions ! Bien trop vite ! Nous nous étions habitués à presque pas de chose et maintenant voici qu'un un torrent à plein de formes fait plein de bruit tout près de nos pieds.

L'UN - C'est comme si, en découvrant la teneur du premier signe apparu, on avait déclenché comme une avalanche, ou un torrent, comme tu dis.

L'averse est terminée. La Pluie s'en va en roulant, ce qui soulage les deux autres éléments. Ils reviennent majestueusement et s'installent dans le décor.

Arrivée des Astres, qui s'accompagnent des Lunes pour effectuer plusieurs rondes agitées et désordonnées, chacun dans une des mains de La Métaphorique va dans un sens inverse à l'autre. Puis, La Marrante s'empare des Lunes pour aller les déposer sur leur socle. Ces deux lumineux se calment. Les étoiles et comètes ont trouvé leur place. Les Astres s'immobilisent au-dessus de la tête de L'Autre.

L'UN - Hé, mais, j'avais même pas remarqué l'éclosion de drôles de formes sur la tienne, de tête. On dirait des astres. Des étoiles qui ont fait jour, et font le jour.

LES POESIES - Bien dit !

L'AUTRE - Un énième signe. Mais, dis donc, tu te prends pour un poète ?

L'UN - Et toi, pour un philosophe ?

Arrivée de l'Orage.

La Métaphorique

Au virage, l'éclair !

La figure de l'éclair n'est pas en forme, au lieu de faire retentir ses foudres, elle tombe mollement sur le côté, comme malade. Ce qui inquiète La Métaphorique et La Délicate. Pour y remédier, elles animent les figures élémentaires présentes, afin d'encourager la première. La Pluie murmure ainsi au Tonnerre où aller et rythme ses éclairs. Le Ciel, presque Vent, balaye l'espace et complète ainsi le tableau.

La Métaphorique, cherchant à compléter la figure de l'éclair,

Soutenant l'éclair, soutenant l'éclair...

La Métaphorique se dirige vers le papier kraft disposé sous les demi-êtres en bousculant L'Oublieuse et L'Accumulatrice. Elle essaye le son de ses chiffonnements puis, convaincue :

Le Tonnerre !

Avec le kraft, elle se dirige vers l'éclair et complète la figure qui fait à présent à peu près la même taille que le Ciel. Les deux se toisent. La tension monte. Ils s'avancent d'un pas décidé puis s'affrontent en mêlant leurs corps agités.

L'AUTRE, *se baladant sur le sol-paniers* - ça a l'air à peu près plat par ici.

L'UN, *après avoir chuté* - Bien qu'ajouré, de long en long.

Le sol-panier est enlevé par La Métaphorique. Ce qui laisse en suspens les demi-êtres, à présent dans les airs.

L'AUTRE - Encore une orée qui nous emporte !

L'UN - Une marée qui nous emporte !

Après cette chute, ayant atterri plus bas, sur la structure métallique :

- Ho, boah, j'ai un peu exagéré en fait, elle était plutôt de courte durée, hein, cette orée-marée.

L'UN - Hé bien. En tout cas, sous nos pieds

L'AUTRE - Ouais sous nos pas-pieds

L'UN - se cachaient

L'AUTRE - se dissimulaient

L'UN - des immensités complètement insoupçonnables,
L'AUTRE - Ha ouais, complètement imprévisibles.
L'UN - un marécage d'éléments qui attendaient qu'on enclenche la première maille pour se manifester.
L'AUTRE - Oui. En fait, l'architecture de la pas-plaine
L'UN - La petite plaine
L'AUTRE - où nous croyions surnager était tout compte fait truffée de visages, il y avait des têtes partout, derrière l'épais brouillard,
L'UN - le gros brouillard
L'AUTRE - et derrière le fin brouillard aussi.
L'UN - le petit brouillard.

L'Oublieuse, *regarde autour où en est le monde qu'elles sont en train de bâtir puis nomme l'élément manquant.*

Soleil.

L'Accumulatrice

Soleil. De fleille, d'œillets, de plomb, de verre. Soleil de terre, d'ambre, de cristal.

Le Soleil belliqueux, prend beaucoup de place. La Nuit, tête basse va à sa rencontre. Sa tête s'affaise de plus en plus sous les tournoyements du gros astre qui lui donne quelques coups. Elle se retire pantoise. Astres et Lunes tournoient discrètement près des rideaux, pas tout à fait près à s'en aller. Le Ciel surprend le Soleil. Tour à tour ils se gouvernent en se passant devant, se faisant toujours plus grands. Le Soleil l'emporte alors le Ciel se retire.

L'Oublieuse

Soleil, éblouit par ses semelles, dissout la nuit, se pare du ciel.

Le Soleil a fait place nette. Il s'en va aussi. Il n'y a plus d'éléments sur scène. Les poésies sortent des rideaux, leurs masques au-dessus du tissu bleu du Ciel qui n'est pas Ciel à ce moment, sa tête n'est pas mise en avant, n'est pas manipulées. Ainsi parés, ils se dirigent vers les deux demi-êtres. Ceux-ci passent de main en main au bord de ce tissu tendu, s'y installent, ils ont à présent un grand corps. Ils quittent l'espace restreint où ils sont restés tout ce temps, enfin grands. Toutes les poésies sortent guidées par eux.

Photographies retraçant la seconde mise en scène, la première prise lors de la présentation au Conservatoire, les autres lors d'une répétition arrêtée, en Salle Noire, à la Briqueterie.



De gauche à droite et de haut en bas :

Figure G : Les demi-êtres au début du spectacle, sur la structure.

Figure H : Chœur des poésies

Figure I : Les Phases Lunaires poussent sur la tête de l'Un.



De gauche à droite et de haut et bas :
 Figure J : Ciel, Nuit et Phases Lunaires.
 Figure K : Tonnerre et Pluie. Au fond, le Ciel.
 Figure L : Nuit, Phases Lunaires et Astres.
 Figure M : Soleil et Ciel se toisent. Au fond, les éléments nuptiaux.

