



HAL
open science

Prométhée, etc. Une mythologie de l'apprentissage théâtral

Antoine Meunier-Gachkel

► **To cite this version:**

Antoine Meunier-Gachkel. Prométhée, etc. Une mythologie de l'apprentissage théâtral. Art et histoire de l'art. 2011. dumas-03765793

HAL Id: dumas-03765793

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03765793>

Submitted on 31 Aug 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Paris III – Sorbonne Nouvelle – Institut d'Études Théâtrales

Master 2 Recherche Théâtre : Le texte et la scène
sous la direction d'Eloi Recoing

Prométhée, etc.

Une mythologie de l'apprentissage théâtral



Mémoire d'Antoine Meunier-Gachkel

Juin 2011



Sommaire

Les mythologues	5
« <i>Prométhée moi l'amour</i> »	7
Les enfants de Mnémosyne	9
L'homme nu dans la nuit mortel	10
Le mythe de Béance	11
Le corps de Gaia	14
Le gardien du passage	16
L'espace du regard	18
Le temps de la transmission	21
Cela commence par une répétition	24
Les premiers pas	27
Le premier pas	28
Cela commence par une répétition	30
La plaine de Mékoné	35
La première femme	35
L'enfant, l'animal et l'homme préhistorique	36
Agès de la vie et métempsychose	40
Portrait de Prométhée en pédagogue	44
La fiction humaine	47
Le don du langage	47
Les règles du sacrifice	48
« <i>Tous les arts aux mortels viennent de Prométhée.</i> »	49
Les rivières d'hydromel	51
Les dieux du spectacle	53
Le panthéon des maîtres du théâtre	56
Mythologies autobiographiques	60

Portrait de Prométhée en diplomate	73
Aux sources du feu	78
Les portes de la rêverie	79
Hyperion, le feu supérieur	82
La cime des frênes	85
Le bâton-tourneur	88
L'étincelle nucléaire	91
La belle agonie	94
Les cendres du souvenir	96
Le vol du Titan	98
L'illusion libératrice	98
Le fenouil du crime	103
L'envol	107
Châtiment et rédemption	108
Cela finit par un commencement	111
La pédagogie de la béance	113
Le mythiciel de Prométhée	115
Le théâtre de la connaissance	117
Remerciements	119
Bibliographie	120

Couverture : *Il ne faut pas jouer avec le feu*, Rémi Blanchard, Huile et Encre sur Papier, (1983).
Collection particulière.

Dans le vaste océan des études théâtrales, nous tentions de rejoindre l'Ithaque d'une simple théorie sur le spectacle de l'apprentissage théâtral... Mais devant nous se dressèrent des îles peuplées de monstres fascinants et autres Lotophages : Anthropologie, Sémiologie, Sociologie, Psychologie, Ethologie. Voilà quelques uns des noms de créatures, habitant ces contrées, qui allaient nous retenir et nous égarer pendant plus d'une année.

Lequel était Cyclope, laquelle était Circé ? Tous avaient en commun d'obéir au Logos, le discours construit, le récit qui se fige, la grande histoire, celle qu'on ne peut pas contredire.

Or nous sentions que notre destination, cet apprentissage théâtral que nous voulions aborder, était avant tout un lieu d'oralité, une terre de paradoxes, où le rêve et la poésie avaient leurs temples, où le spectacle restait vivant même lorsque qu'on l'étudiait.

Enfin, alors que nous n'y croyions plus, se manifesta un allié providentiel, une très vieille puissance de la pensée, qui nous suivait depuis le commencement mais que nous n'avions pas su voir : son nom était Muthos, la fable en mouvement, la parole fondatrice, la vision qu'on ne peut pas complètement interpréter.

Bien que prévenus de ses côtés obscurs, nous acceptâmes son aide. Nous ne raconterons pas ici le long combat que se livrèrent les deux frères, mais à la fin Muthos et Logos¹, épuisés, s'écroulèrent dans les bras l'un de l'autre pour ne faire plus qu'un être : Mythologie.

¹ Les hellénistes s'accordent sur l'interchangeabilité des deux termes Logos et Muthos dans l'utilisation qu'en faisaient les Anciens. Les deux correspondent à une parole, un discours. Mais nous situant ici et maintenant, dans ce travail, nous choisissons d'accentuer la dichotomie, telle que la pensée contemporaine semble l'envisager.

Dés lors, nous attachant au mât, nous pûmes ouïr le chant des sirènes sans nous écarter de notre direction (le projet n'étant pas d'être a-historique, mais bien trans-historique). Et au matin de la nouvelle année apparut enfin l'étoile. Prométhée, le porteur de la flamme, venait de dérober cette source de l'art aux dieux et descendait en faire cadeau aux hommes. Guidés par cette lueur, nous pûmes enfin retrouver la route et nous lancer dans la rédaction de ce mémoire.

Les mythologues

Qui s'occupe de mythologie reçoit généralement le titre de mythologue. Mais du fait des aspects ambigus du mythe lui-même, la fonction de mythologue correspond à des travaux aussi différents que la récolte de mythes anciens ou nouveaux, l'utilisation de ces mythes pour étudier les cultures qui les ont produits, la tentative par la compréhension de la genèse de ces mythes d'éclairer certaines parties profondes de l'esprit humain ou le décryptage linguistique et idéologique du mythe dans son utilisation contemporaine. Enfin, des expériences plus hardies et sans doute plus hasardeuses, telle que la « Mythodologie » de Gilbert Durand², s'éloignent d'une démarche anthropologique classique pour poser la « pensée mythique » comme une sorte d'algèbre d'une science à inventer.

Là où les mythologues semblent s'accorder, c'est sur la complexité qui caractérise le mythe, sa double nature, sa dynamique réflexive, sa circularité ouverte, sa « *structure feuilletée* »³.

Une double nature car comme l'explique Roland Barthes, « *il se produit en lui une sorte d'ubiquité : le départ du mythe est constitué par l'arrivée d'un sens.* »⁴ Le mythe, source de pensée, est dans le même temps un fruit du langage. Lui qui se pose pour dire l'origine d'une chose est un produit élaboré, dont les motivations disparaissent sous les motifs, d'où une dimension obscure aisément manipulable.

² Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.

³ Claude Levi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.364.

⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p.208.

De cette caractéristique, il résulte que le mot « *est utilisé aujourd'hui aussi bien dans le sens de « fiction » ou d'« illusion » que dans les sens familier surtout aux ethnologues, aux sociologues et aux historiens des religions, de « tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire ».* »⁵

Cette ubiquité, au contraire de nous perdre, pourrait constituer un atout dans notre projet, qui n'est pas d'affirmer une vérité scientifique sur l'apprentissage théâtral, mais bien de l'étudier en jouant avec ses parts d'ambiguïté et de mystère. Souhaitant garder un pied dedans tout en posant un œil extérieur, nous allons essayer d'instrumentaliser le mythe pour explorer cet univers pédagogique et artistique qui semble caractérisé par une ubiquité très similaire, et cela bien au delà de la représentation.

Il ressemble au vieux serpent mythique qui se mord la queue, cet apprentissage d'un art qui est lui-même un ré-apprentissage de la vie. Pour parler de cette chose qui nous contient, pour dépasser la dialectique objectif/subjectif dans laquelle un tel projet risque de nous piéger, pour essayer de répondre à cette question complexe, un outil complexe semble être adéquat. Et justement « *les mythes signifient l'esprit, qui les élabore au moyen du monde dont il fait lui-même partie.* »⁶

On précisera que notre projet est plus théâtrologique que mythologique. Et s'il nous fallait, malgré tout, la caution d'un maître, ce serait la fêrule bienveillante de Gaston Bachelard que nous choisirions pour ce travail, et nous lui emprunterons cette citation : « *Au surplus, moi mythologue, suis-je tenu à prouver quoi que ce soit.* »⁷

⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.11.

⁶ Claude Levi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.364.

⁷ Saintine, *Mythologie du Rhin*, cité par Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p.18.

« *Prométhée moi l'amour !* »⁸

Maintenant que nous avons posé cette première pierre, disons quelques mots du reste, de Prométhée et l'apprentissage théâtral.

« *Autant qu'apollinien ou dionysiaque, l'acteur est prométhéen : il transmet ce qui « s'ignifie », mais aussi, il prône la volte-face, le retour : il montre l'écrin, le support, la réplique ; il dit la fulgurance avec une puissante lenteur, l'éternité comme un coup de tonnerre, le haut comme un bas, le bas comme un haut, la lumière comme une ténèbres, il fait entendre l'antiphon, la contre-voix.* »⁹

Même s'il n'est pas traditionnellement lié au théâtre, Prométhée apparaît dans la mythologie grecque comme celui qui se soucie des hommes et leur apprend les techniques de leur humanité : le langage, le rite, le feu, le travail... Aussi avons-nous cherché en lui la figure du pédagogue. Sa présence dans les pièces d'Eschyle, d'Aristophane, les fables d'Esopé ou les poèmes d'Hésiode, le place toujours comme un intermédiaire entre les hommes et les dieux. Et sans cesse il questionne cette relation entre le bas et le haut, au détriment de sa vie même, faisant de la transmission l'un des actes les plus nobles qui soit.

Si, dans notre exercice, il n'intervient finalement que tard, il n'aura cessé de nous guider dans nos déambulations. Sa contre-voix dont parle Daniel Mesguich, c'est aussi la théâtralité, en tant qu'elle pose un discours sur le théâtre lui-même, ainsi que sur son apprentissage, sans les dénaturer. Ici, comme dans le projet brechtien, le théâtre peut enseigner tout en restant vivant et l'acteur prométhéen est celui qui, même au plus fort de sa transe, garde son intelligence en alerte et sa conscience politique active. Etre intermédiaire et être double, voilà la position que nous voudrions tenir dans ces études théâtrales.

⁸ Robert Desnos, *Domaine public*, Librairie Gallimard, 1953, Paris, p.45.

⁹ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991, p.79.

Utiliser la notion de mythe et la mythologie grecque n'est pas une action neutre, étant donné que nous fonctionnons dans un cadre de références constellé de mythes, en particulier celui d'une « Grèce, terre natale » de la pensée occidentale qui continue de nous bercer et particulièrement les discours de l'université, dans toutes ses disciplines. Au-delà de la complexité supplémentaire que cette réflexion apporte à notre moulin, elle pointe une faille dont nous allons essayer de nous servir.

Notre projet, nous l'avons dit, n'est pas mythologique et l'intérêt devient alors justement d'utiliser un mythe encore prégnant aujourd'hui pour voir comment il interagit avec autre chose, en l'occurrence le théâtre, dont nous avons évoqué les similitudes de propriété qu'il partage avec le mythe. Si l'on considère que les échanges de l'apprentissage « en général » s'appuient eux-mêmes sur du meta-langage¹⁰, on comprendra le jeu complexe des analogies croisées que nous nous sommes proposé de faire : d'une part chercher dans le mythe ce qui dit le théâtre, de l'autre dans le théâtre ce qui dit le mythe, pour enfin chercher dans cette interaction ce qui dit l'apprentissage.

Ce n'est donc plus double mais triple que nous sommes. S'il fallait classer les choses, dans la première de ces trois catégories nous rangerions les études sur « L'homme nu dans la nuit mortelle », « La plaine de Mekoné » et « Portrait de Prométhée en pédagogue », dans la seconde « Les rivières d'hydromel » et « Le vol du Titan » et, dans la troisième « Cela commence par une répétition », « Aux sources du feu » et « Cela finit par un commencement. ». Ceci n'est pas à proprement parler un plan, puisque aucune de ces études ne ressortit purement d'une seule catégorie et que nous ne les avons pas abordées de façon chronologique.

¹⁰ C'est ainsi que Roland Barthes définit sémiologiquement le mythe.

Les enfants de Mnémosyne

« A elle, neuf nuit durant, s'unissait le prudent Zeus, monté, loin des Immortels, dans sa couche sainte. Et quand vint la fin d'une année et le retour des saisons, elle enfanta neuf filles, aux cœurs pareils, qui n'ont en leur poitrine souci que de chant et gardent leur âme libre de chagrin, près de la plus haute cime de l'Olympe neigeux. Là sont leurs chœurs brillants et leur belle demeure. Les Grâces et Désir près d'elles ont leur séjour. »¹¹

S'il fallait anticiper sur une conclusion à ce travail, et pour continuer dans notre mouvement, nous remarquerions qu'un mémoire est un exercice d'écriture, et qu'un exercice d'écriture sur l'oralité risque sûrement de manquer sa cible, en se faisant pervertir par elle.

S'il est vrai que : *« Ce sont d'ailleurs, comme on sait, les poètes qui ont abordé les premiers les grands problèmes, puisque tout – et pas seulement en Grèce – a revêtu d'abord la forme poétique. »¹²* Et si : les premiers poètes s'exprimaient sans médiation, avec leur corps et leur voix, et déjà dans leur activité, qui aujourd'hui entrerait dans le champ du spectacle vivant, mettaient en jeu le processus « imitation – transformation – exposition » qui semble à la base de tout apprentissage. Alors : on concevra les limites des outils à notre disposition et l'effort que nous avons décidé de fournir pour améliorer leurs usages.

De ce jeu de boucles incessant qui nous va nous entraîner d'enthousiasmes en afflications et d'épuisements en espérances, nous voulons croire qu'il peut nous dire quelque chose de cet apprentissage théâtral qui ne commence ni ne finit jamais et qui pourtant est aussi concret qu'un éclat de rire, un saut dans le vide ou le mouvement d'une marée.

¹¹ Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier*, texte établi et trad. du grec par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p.34.

¹² Jacqueline Duchemin, *Prométhée, Histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Les Belles Lettres, 2000, Paris, p.97.

L'homme nu dans la nuit mortelle

« *Au début ils voyaient sans voir, ils écoutaient sans entendre, et, pareils aux formes des songes, ils vivaient leur longue existence dans le désordre et la confusion.* »¹³

Les hommes sont dans la nuit et le froid, comme des apprentis-acteurs sur une scène mal éclairée et mal chauffée. Ils se traînent au sol en se contorsionnant ou essaient de se relever maladroitement pour mieux retomber. Pour rajouter au drame, on peut imaginer la venue de la pluie avec l'humidité qui aggrave encore la situation. Pourtant, parmi les corps transis, certains ont réussi à se mettre debout ; l'un d'entre eux esquisse même un pas... Et en percute un autre qui se met à crier. Début de l'apocalypse : l'orage éclate, avec le tonnerre et la foudre. Crépitements de projecteurs ! Peur ! Les uns courent, les autres pleurent. Ils se prennent les uns les autres pour des bêtes sauvages ou des fantômes. Cet Ur-homme, cet homme pré-prométhéen n'est pas un bienheureux sauvage : c'est un mortel nu, frigorifié et peureux. L'ignorance et l'impuissance sont les motifs de cette première séquence. Quel manque et quel désir pourraient être formulés par ces hères dépourvus de direction ? Ils n'ont pas d'étoile, pas de soleil et pas d'orient, pas de boussole pour se repérer dans l'espace et le temps. A tel point qu'ils ont oublié d'où ils viennent et ce qui les a conduits ici.

Dans un coin des gradins, un être est le témoin de cette détresse et cette misère. Peut-être connaît-il les réponses à nos questions, mais pour l'instant il se tient dans l'ombre, à moins que ce ne soit dans un contre-jour aveuglant, et, silencieusement, il les regarde s'agiter sans but. Il y a dans ce regard une acuité certaine. Plus qu'un regard, c'est toute son attention qu'il leur donne. Il est avec eux, ils font partie du même monde : il entend leur respiration, il sent les

¹³ Eschyle, *Prométhée Enchaîné*, in : *Eschyle, Tome 1*, trad. du grec par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp.176-177

effluves de leur peur, il ressent leur impuissance et leur souffrance. Le temps de ce regard dure peut-être plusieurs vies. C'est un regard hors du temps, un regard flottant, capable de saisir toutes les potentialités de ces êtres inachevés et de les suivre en imagination, jusqu'à épanouissement. S'ils semblent perdus, comme un troupeau sans berger, chacun porte avec lui un univers entier, fait de gestes, de sons, de sens et de couleurs. Mais eux ne se voient pas car c'est encore la nuit. Ils n'en sont même pas au stade où, levant les yeux, ils apercevront leurs images en ombres chinoises sur le mur de la caverne. Le froid, l'obscurité, l'humidité, voilà ce qui habite leur cœur aveugle. Ne soyons pas trop sévères, il y a ici et là quelques éclairs et l'un d'eux découvre un nid garni d'œufs ou un arbre de fruits. Mais ils sont encore loin de partager une quelconque jouissance, alors que dire d'une véritable joie.

Le mythe de Béance

Que savaient-ils avant qu'ils n'aient appris cet art ? Quel chemin dans l'inné conduit à ces acquis ? Etudier l'apprentissage de l'art c'est d'abord se demander si avant l'apprentissage, l'homme est dépourvu d'art. « *Beaucoup de races d'hommes, comme nous l'avons vu, croient qu'autrefois leurs ancêtres, ou même toute l'humanité, étaient absolument privés de l'usage du feu. Aussi souffraient-ils rigoureusement du froid et du manque de moyens pour cuire leur nourriture, qu'ils devaient consommer crue.* »¹⁴

Nous sommes dans la question du commencement. Une question qui ressurgit sans cesse, que l'on parle de feu, de mythe, d'apprentissage ou de théâtre... Et ce qui nous semble impensable, c'est l'avant de ce commencement : pouvons-nous envisager un homme complètement dépourvu d'art, un homme qui ne joue pas ?

Chaque pas vers l'avant semble nous ramener en arrière. Ainsi pour approcher l'apprentissage de l'art, nous nous intéressons au débutant acteur, ce

¹⁴ James G. Frazer, *Mythes sur l'Origine du Feu*, trad. de l'anglais par Michel Drucker, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969, p.217.

qui nous conduit à regarder les premiers pas de l'apprenti sur une scène, et nous interroger sur ce qui l'y a conduit. Il est alors évident que cela ne commence pas là, qu'il faut fouiller son héritage et sa tradition, et remonter ainsi jusqu'au premier acteur du premier théâtre...

Cet irrésistible retour en arrière est peut-être une constante des études sur l'apprentissage. Ce qui définit un acquis c'est son absence antérieure, et son apparition dans la constitution d'un être ou d'une chose. Sans cela, comment distinguerions-nous un acquis d'un inné ?

En outre dans le cas d'un acteur, la matière de son apprentissage se mêle inextricablement à d'autres apprentissages dont certains sont parmi les plus basiques : marcher, parler, jouer, percevoir, ressentir, etc. Tous ceux-ci ne peuvent pas être séparés non plus de la manière dont la culture qui les entoure s'est constituée, elle-même née dans une humanité en perpétuel apprentissage, dans une longue chaîne d'êtres vivants et ainsi de suite jusqu'au début de la vie. Pour faire simple on pourrait dire que l'apprentissage de l'art commence en même temps que l'univers.

En acceptant de remonter (ou de redescendre) vers cet avant de l'apprentissage, nous sommes allés chercher, longtemps avant Prométhée, aux débuts de la *Théogonie* d'Hésiode, à la frontière avec un temps pré-mythique¹⁵.

« Au tout début, ce qui exista en premier, ce fut Béance ; les Grecs disent Chaos. Qu'est-ce que la Béance ? C'est un vide, un vide obscur où rien ne peut être distingué. Espace de chute, de vertige et de confusion, sans terme, sans fond. On est happé par cette Béance comme par l'ouverture d'une gueule immense où tout serait englouti dans une même nuit indistincte. A l'origine donc, il n'y a que cette Béance, abîme aveugle, nocturne, illimité. »¹⁶

¹⁵ Nous aurions d'ailleurs peut-être dû parler d'un « pré-mythe de béance », puisqu'il ne raconte l'origine de rien.

¹⁶ Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Edition du Seuil, 1999, Paris., p.15.

Ainsi ici aussi tout commence par un espace vide¹⁷ ; plus qu'un espace vide : cette Béance que décrit Jean-Pierre Vernant ressemble à un trou noir, un vide sans espace. Ici gît la masse informe des possibles et des peurs, l'inconnu total, l'absence de repère. Voilà comment la « Théogonie » raconte l'origine. Avouons toutefois que notre époque n'en sait pas beaucoup plus : ainsi lorsque les chercheurs en astrophysique se retournent vers l'origine, ils ne savent regarder au-delà d'un point situé quelques secondes après le fameux big-bang. En sera-t-il de même pour nous qui cherchons à remonter vers la source de l'art ? Y aurait-il à l'origine de l'art un trou identique ?

On peut rêver sur « ce au-delà de quoi nous ne savons rien. » comme une source d'inspiration et d'aspiration. On peut spéculer sur d'autres théories de l'avant : il y a un dieu qui est là de tout temps, ou qui est apparu, ou qui n'est toujours pas là, mais qui doit arriver, ou bien cela n'a jamais commencé car c'est une illusion et nous sommes déjà dans l'après, etc. Mais ce que le mythe grec dans sa poésie nous propose, c'est autre chose. Il exprime le trou dans la connaissance lorsqu'elle cherche à se connaître elle-même. Ce n'est pas tant la béance de l'origine des choses, c'est la béance dans notre entendement qui est ici décrite.

Il y a là une analogie apparente avec cet inconscient sur lequel la psychanalyse se construit. Il y a un endroit au-delà duquel, on ne peut plus voir. Un lieu que le regard ne peut pas atteindre. D'ailleurs est-ce un lieu, est-ce un moment ? Impossible de le savoir. C'est comme si ce qu'il y avait « avant » n'était pas de la nature de notre réalité. Là seule certitude que nous ayons, c'est cela, cette incapacité de savoir.

Et cette lacune est peut-être une nécessité à la création. Parce que savoir notre origine, ce serait tout savoir. Or, si nous savions la totalité, qu'aurions nous besoin de chercher et de créer ? Ici le manque produit un appel d'air ou un appel de terre. Gaïa est celle sur qui tout pourra prendre place.

¹⁷ Référence au livre de Peter Brook, *l'Espace vide* dont il sera fait souvent référence ici et en particulier à sa première phrase: « *Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.* »

Le corps de Gaïa

Nous tâtonnons pour trouver une scène primitive. Nous essayons de voir l'homme nu, sans artefact ni artifice, se présenter pour la première fois sur scène : l'homme est nu comme au premier jour. Il n'a pas choisi d'être nu et il n'a pas encore tissé son vêtement d'homme civilisé, pas posé de forme sur son corps et même s'il en porte un, il avance sans masque. Nous cherchons cette scène parce qu'elle a dû s'inscrire dans le corps de tout acteur qui a franchi une première fois la ligne de départ. C'est dans cette lumière qu'il s'est exposé comme acteur.

Cette scène, comme toute scène mythique, échappe à l'histoire puisqu'elle la contient étant sa source. En d'autres termes, cette idée de « l'homme nu dans la nuit mortel » doit nous paraître lointaine, peut-être abstraite parce que nous ne sommes pas dans ce cas là : nous ne sommes pas complètement ignorants et nous nous y connaissons un peu en théâtre, aussi.

Comment définir l'apprentissage théâtral, ou tout au moins les conditions de cet apprentissage, du point de vue de celui qui ne sait pas ? Cette question ouvre un champ si vaste que nous allons nous y perdre sans doute, mais c'est aussi ce que rencontre celui que nous nous efforçons de comprendre. Car autant le sage pourrait être pris de vertige devant telle entreprise, autant l'innocent s'y aventure avec une inconscience légitime et nécessaire.

Ici vient Gaïa, le corps de l'existence : « *Née de la vaste Béance, le monde a désormais un plancher.* »¹⁸

Sans explication, soudain elle est là. Impossible d'expliquer une quelconque causalité à cette apparition, à cette existence. Elle est là, un point c'est tout. Comme une tautologie ontologique parfaite. Hésiode ne dit même pas

¹⁸ Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p.16.

qu'elle est née du Chaos, juste vient-elle après lui : « *Avant tout fut Abîme, puis Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants...* »¹⁹ Elle est là dans toute sa réalité qui est déjà la nôtre. Jean-Pierre Vernant la qualifie de plancher du monde : une sorte de théâtre cosmique, pour l'instant encore vide, mais d'un vide que nous pouvons à présent penser.

Nous pouvons le penser mais sans perdre de vue que nous sommes à l'intérieur, du moins potentiellement. Nous sommes sur ce plancher, nous sommes dans ce théâtre. Nous sommes dans cette réalité, nous ne sommes pas ailleurs. Ici, pas encore de séparation entre la scène et la salle. Ici, il n'y a la place que pour des acteurs. « *Il n'y a pas de passé, pas d'avenir. Il y a le présent, l'acte présent.* »²⁰ C'est le temps mythique, un présent qui se déploie à perte de vue.

Plus que la Terre, Gaïa, c'est la Création – ou, pour utiliser un terme moins connoté : l'Expérience. Ce n'est pas en tout cas une abstraction, un monde de symboles et d'idées, non, Gaïa est faite de réalité et de matière. Elle est sa propre théorie qu'on ne peut connaître qu'en la vivant. Autant avec Béance nous étions face à l'inconnu le plus total, autant Gaïa nous plonge dans une connaissance si grande, qu'on ne peut pas plus la dire. Il faut la pratiquer.

L'initiation n'est pas autre chose que cette expérience vécue. Il s'agit d'entrer dans un monde de connaissances qui ne peuvent se résumer à une doctrine, à des idées. Il faut faire l'expérience de l'erreur et de l'ignorance. L'existence d'éventuels secrets est une vision extérieure au processus. Ils ne sont que l'autre nom de l'impossibilité à nommer la partie concrète de l'apprentissage.

Le gardien du passage

¹⁹ Hésiode, *op.cit.*, p.36.

²⁰ Ariane Mnouchkine in : Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère, rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions Théâtrales, 1995, 2001, p.31.

Entre l'inconnu et la connaissance il y a, justement, la naissance. La naissance de Gaïa. Elle naît à un moment donné. Avant tout, elle n'est pas, puis elle est. La venue de Gaïa dans Béance, son émergence, son évidence, fonde une première formation du réel, un premier passage. Si nous sommes impuissants à dire autrement l'avant qu'en l'appelant Béance, et l'après, Gaïa, en revanche nous sommes capable de dire sa naissance.

Son nom chez Hésiode, c'est le Vieil Eros. Sorte de régisseur initial, son rôle est de fait jaillir, sourdre, poindre, « *de faire venir à la lumière ce qui était contenu dans l'obscurité des puissances primordiales.* »²¹ Il est le grand maïeuticien, qui fait sortir la matière du néant, la forme de la matière, qui révèle le rythme de la forme et le drame dans le rythme. Plus qu'à Désir, cet Amour primordial ressemble par bien des égards à ce que le philosophe appelle la volonté de puissance²².

S'il n'apparaît qu'en troisième dans cette première triade, c'est qu'il n'existe que par et dans cet acte de création. Le Vieil Eros n'existe que dans le moment transitoire. Mais cette intervention ponctuelle va se reproduire indéfiniment. Il est la force qui permet l'acquisition, qui permet l'illumination. Il est ainsi présent au cœur de chaque mythe, puisque chaque mythe raconte « *comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution.* »²³ Chaque fois qu'un savoir est acquis, c'est le Vieil Eros qu'il faudrait remercier. Plus prosaïquement, il provoque l'événement : un enfant naît, une porte s'ouvre, un cri retentit, Eros est aux manettes, jamais seul mais toujours vaillant. Et il préside aussi au franchissement du seuil de cette enceinte que l'on nomme théâtre. C'est lui qui fait que le simple spectateur décide un soir, en place de

²¹ Jean Pierre Vernant, *op.cit.*, p.26.

²² Le concept est trop large pour être défini en une note, mais citons pour notre ouvrage cette stance : « *J'ai besoin de partir de la « volonté de puissance » comme de l'origine du mouvement. Par suite, le mouvement ne peut être conditionné du dehors, ne peut être causé... J'ai besoin de points d'origine du mouvement, de centres de mouvements à partir desquels la volonté agit...* » Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance I*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1995, p.239.

²³ Mircea Eliade, *op.cit.*, pp.16-17.

mille autres activités, de se rendre au théâtre. C'est lui qui a mené l'acteur aussi sur cette scène. Mais ne confondons pas cette force qui semble mouvoir êtres et choses avec la vocation, dont nous parlerons plus tard. « *Amour, le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir.* »²⁴ Ce Vieil Amour impose l'évidence dans une violence majeure. Ici, au temps du mythe, l'évènement n'est jamais anecdotique : c'est un avènement. Gaïa advient et en vient à précéder Béance. Le Vieil Eros révèle l'immanence du présent qui déborde ses causes, qui s'établit totalement en englobant le manque dont il est issu.

Avant de franchir à notre tour ce passage, que nous ne cesserons ensuite plus d'emprunter car il ouvre la voie à chaque génération d'être et, dans la vie de chaque être, marquera le point de différence entre l'inné et l'acquis ; avant de nous y engager, essayons d'en bien choisir le seuil. Il ne faudrait pas perdre notre destination de l'apprentissage théâtral. Nous sommes remontés loin, très loin et ce faisant, nous nous apercevons que la mythologie, même si elle peut être notre alliée, ne servira notre projet que si nous la forçons un peu à nous y conduire. C'est le Vieil Eros qu'il nous faut convoquer.

Mythologie est pareille à la nymphe Calypso, elle nous tient fascinés par sa gorge sublime, prisonniers dans ses hanches parfaites, nous enivre de l'ambrosie de ses visions et le nectar de son enchantement. Nous savons qu'en elle, tout est meilleur et que cela pourrait durer éternellement. Pourtant, c'est le théâtre qui, telle Pénélope, avec ses odeurs de sueurs et ses rides sous le maquillage, tient notre cœur²⁵. Pour lui nous sommes prêts à vivre à en mourir, plutôt que d'être immortels avec l'autre. Nous sentons que les mots merveilleux qui ne meurent pas sont plus pâles que l'éclat des mots maladroits qu'on ne dit qu'une fois. Car c'est d'oralité dont il faudrait pouvoir user dans cet exercice, oralité qui viendra à l'heure de la soutenance, mais pour l'instant nous sommes rivés à bâtir un monument.

²⁴ Hésiode, *op.cit.*, p36.

²⁵ En réalité, si l'on en croit Marcel Detienne qui l'écrit dans *La Vie quotidienne des dieux grecs*, les dieux suent aussi et se maquillent. Il aurait fallu être plus trivial pour que l'allégorie soit bonne. Mais faire péter Pénélope, nous n'aurions pas osé l'écrire ailleurs que dans une note.

L'espace du regard

Nous n'avons pas parlé de la descendance de Chaos, de celle que seul il a enfantée. « *D'Abîme naquirent Erèbe et la noire Nuit. Et de Nuit à son tour sortirent Ether et Lumière du Jour.* »²⁶ Nous n'en parlerons pas ou peu car ces rejets sont nimbés d'un mystère presque aussi grand que leur origine. Peut-être hantent-ils le théâtre quand il est endormi ou peut-être tournent-ils autour de cette scène que nous commençons à percevoir : Nuit et Lumière du Jour à l'extérieur du théâtre, restant devant le seuil, et Erèbe, l'obscurité totale et définitive, et Ether, la lumière absolue, dans la coulisse, au delà de ce mur du fond, là où dans le théâtre grec était érigé la statue et le temple de Dionysos, dans lequel on ne pénétrait pas... Restons dans le théâtre et regardons-le se créer. Avant tout il y eut un trou, d'où se déploya la possibilité d'un théâtre, un grand, un ur-théâtre où toutes les potentialités de la vie s'activèrent pour se donner forme.

*« Je suis fasciné par l'idée et la supposition, peut-être mystique ou utopique, que dans chaque œuvre d'art existe une ur-matière, indépendante de l'artiste, qui prend forme toute seule et dans laquelle vit toute l'infinité des variantes possibles de la vie. »*²⁷

Alors vient Ouranos, le ciel étoilé. Avec lui, et son frère Pontos, le flot marin, et les montagnes, et les vallées peuplées de fleuves et d'arbres, l'espace vide devient organisé.

Il y a une nouvelle génération, mais il n'y a pas encore de succession. Ces premiers enfants que Gaïa conçoit, par parthénogenèse, mais à l'aide d'Eros, sont comme un prolongement d'elle. Le spectacle n'a pas commencé. Mais l'aire de jeu est praticable. C'est la scénographie du monde qui est ici fondée.

²⁶ Hésiode, *op.cit.*, p.36.

²⁷ Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, trad. du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes-Sud-Papiers, 1990, p. 17.

En particulier avec la venue d'Ouranos : « *par une sorte de duplication, elle l'a fait égale à elle-même.* »²⁸. Avec son existence, le monde est dédoublé. Il y a deux espaces qui se font face, Terre et Ciel. Enfin, la réflexion va pouvoir commencer. Dans cette première séparation du monde, toute la série des doubles du théâtre et de la vie se profile déjà. Dans cette séparation, c'est l'espace du regard qui peut prendre place. Avant elle, aucune distance n'était possible, maintenant s'est ouvert l'écart qui la permet. Car cette première entrée dans le théâtre du monde, c'est d'abord la pénétration d'un regard. Le corps se tient encore à la périphérie, mais le regard, lui, est déjà à l'intérieur.

Ça y est, nous y sommes ! Nous sommes devant et nous sommes déjà dedans : le lieu de l'apprentissage. Et cette scène de l'apprentissage, c'est déjà un théâtre. Était-il l'instant d'avant un lieu dédié à une autre activité, qu'il est à présent un théâtre. La présence de ce regard à la périphérie le permet. L'espace théâtral et le regard sont indissociables dans notre mythologie : du « théâtre »²⁹ de la Grèce ancienne à l'espace vide de Peter Brook, c'est le lieu qui permet les visions du théâtre et c'est le regard qui définit le lieu théâtral. La capacité d'incarnation de l'acteur aura alors de quoi prendre toute son ampleur.

Cette scène de l'apprentissage, c'est non seulement un espace vide, mais aussi un espace inconnu. Parlons d'un espace vierge, en tout cas encore vierge pour ceux qui vont venir, à moins que ce ne soient eux qui soient encore puces, comme s'ils sortaient directement du jardin d'Eden et que leur innocence leur voilait la folie de l'acte qu'ils s'appêtent à commettre, l'acte irréversible qui les privera de la tranquillité de l'âme et accessoirement du baptême. En place d'ignorance nous pouvons aussi parler d'innocence. L'innocence sied mieux que l'ignorance à proposer une vision « positive », innocence qui évoque la genèse, innocence attribuée aux enfants. L'innocence

²⁸ Marcel Detienne & Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence – La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p.66.

²⁹ « On retrouve les deux sens – voir et avoir des visions mystiques – dans le verbe *théaomai*, dont dérive *théatron*. Le théâtre grec serait ainsi le lieu d'où l'on voit, ce qui est couramment admis. Mais il serait également le lieu d'où l'on a des visions mystiques, provoquées par le verbe et l'enthousiasme, au sens premier. » Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, 2000, Paris, Armand Colin, p. 15.

engage l'être entier quand l'ignorance se réfère au savoir, fut-il manuel. L'innocence, elle, s'étend jusqu'au bassin.

Le premier lieu de cet apprentissage c'est le corps entier, c'est là que l'acteur va devoir tout ré-apprendre, dans sa peau, ses ongles, ses cheveux, ses muscles, ses organes, ses veines et jusqu'aux humeurs les plus subtiles. Ici, le mystère de la dualité ne se situe pas entre le corps et l'âme, mais entre le corps dont l'âme est une moitié et le regard de l'autre qui lui fait face. C'est ce corps qui est indissociable du regard, tout en y étant opposé. Si Gaïa est le corps du monde, Ouranos en est le regard. Et dans l'espace qui les sépare, et que Chronos, d'un coup de serpe, bientôt fixera à jamais, la conscience peut prendre sa place.

« Le théâtre n'est pas une activité, mais deux. Activité de faire, activité de voir. On peut objecter que c'est vrai de tous les arts, et d'autres choses encore. Sans doute. Mais la spécificité du théâtre tient à ceci que les deux activités y sont indissociables et que « le théâtre » n'existe qu'à condition de leur simultanéité. »³⁰

Vision illuminante et corps sacrifié, ubiquité de ce théâtre qu'une fois encore le mythe sait si bien raconter. Ici c'est le mythe du jardin d'Eden, où le serpent a pris la place de Prométhée, Eve celle de Pandore et la pomme d'or celle du feu. Quant à l'homme, il reste cet éternel ingénu. Nous essayons de croquer ce moment fugitif qui prélude à la première fois, moment intime, irréparable et maladroit. Nous pourrions dire : c'est la rencontre d'un acteur puceau et d'une scène vierge.

Mais patientons encore un peu avant de les faire se rencontrer. Pour le moment, ni puceau ni vierge, mais de vastes puissances qui commencent à s'entre-déchirer. Avant d'affronter le passage à l'acte, le candidat à la volupté trouve souvent le ciel moins doré que dans une illustration de Gustave du même nom, au contraire : il voit l'humidité sur les murs de la chambre conjugale, il entend le marteau-piqueur dans la rue d'à côté et l'odeur de sa propre sueur commence à le gêner. L'architecture de la première fois est aussi celle où

³⁰ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 1997, p.12.

l'acteur se révèle, là où il fonde sa profession. Rares sont ceux qui commencent leur carrière sous le plafond d'un opéra peint par Chagall ou qui, tel Stanislavski, ont à leur disposition un théâtre que leur a fait construire leur père. Les salles de classe, les « maisons de quartier », les garages abandonnés sont plus accessibles au commun des mortels, c'est de là qu'ils vont devoir s'élever.

Le temps de la transmission

*« Sur le théâtre du monde, voilà le décor planté. L'espace s'est ouvert, le temps s'écoule, les générations vont se succéder. »*³¹

Avec Chronos, le temps s'organise comme cela s'est fait pour l'espace avec l'avènement d'Ouranos. Une dramaturgie prend place qui redéfinit tout ce qui l'a précédé et tout ce qui lui succèdera. Avec Chronos s'enclenche le cycle de la succession. A la fois parricide et infanticide, Chronos marque le passage entre les générations. Le présent se définit en négation du passé comme du futur. Il faut qu'une génération meure pour que l'autre se lève. Naissance, lutte, procréation, règne et anéantissement, tel est le cycle. *« Regarde la lumière et admire sa beauté. Ferme l'œil et regarde ; ce que tu as vu d'abord n'existe plus ; et ce que tu verras ensuite n'est pas encore. »*³²

Comme le vieil Eros permettait à Gaïa de surgir du néant, Chronos établit la circulation entre le ciel et la terre. C'est l'image d'un grand sablier, où les grains tomberaient un à un inéluctablement, en recouvrant ceux qui les ont précédés. C'est le renouvellement perpétuel de la vie et l'oubli pour ce qui fut avant. C'est le processus mécanique de la transmission dans la tradition dont on voudrait ensuite effacer les traces de lutte, du vol, de la trahison et du meurtre, heureusement symbolique.

³¹ Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p.29.

³² Léonard De Vinci, *Textes choisis*, trad. Peladan, Paris, Mercure de France, 1919, p.163.

C'est Hercule, d'une flèche perdue, blessant mortellement Chiron, son ancien instructeur ; c'est Morgane enfermant Merlin dans un cercueil de verre. « À peine élu recteur, un Wagner triomphant éconduira le Faust moribond, son ancien magister. »³³ On dira : le disciple tue le maître, mais c'est pour porter plus loin sa parole. Il faut légitimer le nouvel ordre en place. Lugné-Poe et Antoine, Dullin et Copeau, Meyerhold et Stanislavski, occuperont ainsi ces rôles avant que tous ne reprennent en toute sympathie leur haute place dans notre panthéon des maîtres du théâtre. Ainsi dans la *Théogonie*, une période de paix, un premier âge d'or fleurira avec l'avènement de Chronos, avant que la génération suivante à son tour n'intervienne.

« Le théâtre du monde se trouve donc non seulement planté, mais il est maintenant occupé, déchiré par cette guerre interminable entre la première génération de dieux et leurs enfants. »³⁴

Gaston Bachelard a proposé de nommer « complexe de Prométhée » « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres plus que nos maîtres. »³⁵ Certes, « comparaison n'est pas raison », mais c'est en se comparant qu'on a l'impression d'avancer. René Girard place au fondement des institutions de la religion et de la culture un principe qu'il appelle la « *mimesis d'appropriation* »³⁶. Cette hypothèse qui n'est pour l'instant ni confirmée, ni infirmée, permet d'articuler la dimension acquisitive, y compris du savoir, et la dimension conflictuelle des rapports humains. C'est par des ritualisations, dont l'invention du théâtre n'est sans doute pas la moindre, que les sociétés se dégageront ensuite de ce premier niveau brutal, de cette problématique de l'imitation. Plus tard, la cité grecque inventera la règle de « l'agôn » qui pose la rivalité comme un encouragement au dépassement de soi-même et de ce fait comme un stimulant fondamental de l'apprentissage. De cet agôn, le théâtre ne semble jamais s'être détaché et les histoires de joutes entre les comédiens sur la

³³ George Steiner, *Maîtres et disciples*, trad. par P-E.Dauzat, Paris, Gallimard, 2003, p.12.

³⁴ Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p.34.

³⁵ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.26.

³⁶ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Garnier-Flammarion, 2009.

scène n'ont cessé depuis l'âge classique d'alimenter son feu. Comme à la criée du port, la surenchère est de rigueur, surenchère de talent, de cette virtuosité subtile qui mêle investissement physique, écoute de l'instant présent et complicité avec le public.

Mais pour l'instant les dieux s'entretuent et les races d'hommes aussi vont se succéder. Le poème de leurs noms commencent à se déployer. Avec Chronos et les titans, avec les olympiens qui les suivront, la généalogie se dessine. La toponymie du temps vient croiser celle de l'espace. Les lieux de la pensée se peuplent peu à peu. Comme dans le chant du griot, plus long qu'un monologue de Valère Novarina, les anciens sont appelés pour accompagner les vivants. Que reste-t-il d'une guerre qu'un monument aux morts avec les noms ? Le théâtre peut prendre place quand on peut parler des morts à des vivants. Par cette parole, ceux que le temps avaient divisés peuvent se réunir. Le présent devient le lieu où cela se passe, où les fantômes prennent vie et où la communion des humains sort du mystère religieux pour régénérer la société civile. L'invention du passé et du futur, du souvenir et de l'espérance, permet à l'imagination de bâtir sur ce présent brutal que toujours Béance habite.

Jusqu'ici nous avons pris garde à ne pas nous éloigner de notre thème mythique. Et c'est source de joie que de voir jaillir l'histoire de sa source. Mais le théâtre, pareil à l'eau, est le ruisseau qui se dessine et la rivière qui fleuve vers la mer. Il est temps de faire entrer l'homme sur la scène du monde. Pour ce faire, nous allons quitter quelque peu la poésie du temps mythique pour nous projeter dans le rite théâtral et son apprentissage. C'est un peu la traduction du récit que nous venons de parcourir dans le récit quotidien d'un atelier de théâtre pour débutants.

Cela commence par une répétition

«

*pas pas paspas pas
paspas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
la mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspaspasse
passe passe il passe il pas pas
il passe le pas de pas du pape
du pape sur le pape du pas du passe
passepasse passe le sur le
le pas le passi passi passi pissez sur
... »³⁷*

En coulisse, mais presque à la sortie, l'acteur potentiel s'apprête pour la première fois. Droit comme il est, il paraîtrait en train de se concentrer, mais il se tient trop droit, comme aux prises avec un angoissant débat intérieur. Ses pieds sont littéralement cloués sur place, ses poignets bloqués, sa gorge sèche, ses yeux hésitant entre renoncement et panique, tandis que les battements de son cœur accélèrent.

³⁷ Ghérasim LUCA, *Passionnement* in : *Héros-Limite*, Gallimard, 1953, Paris, p.169.

Il est trop tard à présent pour reculer. Il est comme l'étudiant devant sa page vide. Pourtant, s'il décidait de ne pas entrer... La performance aurait bien lieu car les spectateurs sont là qui ont été conviés. Ils sauraient, après l'attente, les interrogations, l'indignation, s'unir dans un grand chœur de protestation. Mais l'acteur, lui, ne naîtrait pas à l'art, il resterait un nom sans corps et le spectacle se passerait de lui.

Si maintenant, il entrait pour expliquer qu'il est incapable de jouer, ce serait différent, car il y aurait son corps et sa voix, et cela ferait théâtre. On pourrait même alors placer l'acteur dans un style, dans une tradition, celle des faiseurs « d'outrages au public » qui remonte en ligne droite à Dada en passant par *La cantatrice chauve*, et qui eurent sans doute, comme toujours au théâtre, d'illustres prédécesseurs maintenant oubliés. On pourrait alors aimer ou non le spectacle, juger de la prestation de l'acteur ou des intentions du metteur en scène, mais cela serait toujours sur des critères subjectifs, souvent relatifs à une école de jeu ou une autre. Quoi qu'il en soit, personne dans l'assistance ne douterait qu'il est au théâtre.

De là à parler du théâtre comme d'un « art tautologique », il y a qu'un pas que nous allons franchir. C'est un mot dont on use souvent avec mépris. Une fois qu'il est prononcé, on a tout dit : c'est une tautologie. Et pourtant ce serpent qui se mord la queue, ce vice d'élocution pourrait bien servir à donner une certaine définition du théâtre. C'est une idée qui est apparue à force de tourner en rond, de constater que « c'est en théâtrant qu'on devient théâtron » parce que « *Le théâtre n'existe que dans l'acte du théâtre, dans cette fusion et cette effusion de la représentation, dans le moment dramatique.* »³⁸ et que le reste, c'est du commentaire. Ce sont des histoires, source certaine d'un théâtre à venir, certes, mais c'est de la mythologie.

A notre époque socialement spectaculaire, de rhétorique en couleur et en relief, cette idée d'une enclave théâtrale dont la force de résistance serait cette qualité à « être ce qu'elle est » a de quoi séduire. Un théâtre gardien de ses propres lois qui pose ici et maintenant un point au croisement du réel et de la

³⁸ Louis JOUVET, *Témoignage sur le théâtre*, Flammarion 2002, p.192.

fiction, qui ne mente pas sur son mensonge, échappant ainsi à la pensée unique et en dévoilant la mascarade.

Du reste, cette circularité, nous la croisons ici sans cesse, dans la circulation entre le mythe, le théâtre et l'apprentissage, et dans l'apprentissage, au delà de l'éternel retour des générations nouvelles, dans ce cercle de l'acquisition du savoir théâtral : je fais, je sais, j'oublie. Je fais sans savoir, je sais en faisant, je ne fais ni ne sais plus.

C'est cela que le corps de Gaïa nous inspire. Si le théâtre est une expérience à vivre, apprendre le théâtre ne peut se faire hors de cet acte et de ce lieu que sont le théâtre. C'est sur la scène que le théâtre se construit, sur la scène aussi que l'homme peut prétendre à être un acteur. Et même, sans doute, l'est-il alors. Là, sous le regard d'un autre, était-il encore novice l'instant d'avant, qu'il ne l'est plus. Sur la scène de ce regard, l'homme devenant acteur n'a d'autre choix que d'apprendre le spectacle. Une fois entré, il n'est déjà plus un novice mais l'apprenti qu'il ne cessera plus d'être. C'est en produisant le geste qu'il se fonde, et le savoir est ici avant tout un savoir-faire. Le voilà entré dans cet apprentissage sans fin qu'est l'art. Il ne peut pas faire autrement.

Dès lors, il ne s'agit pas de savoir, si une séance de théâtre doit commencer à l'heure, s'il faut s'échauffer au début d'un atelier ou s'il est préférable d'avoir une tenue particulière. Il s'agit de se demander ce que ça raconte de commencer l'atelier de telle ou telle manière, ce que ça raconte vis à vis du monde où nous nous trouvons. Ces règles du jeu explicite ou implicite sont le synopsis de l'histoire à partager.

Mais de quoi alors est fait cet apprentissage, ce « savoir-faire théâtral » qu'il semble bien que le comédien doive acquérir ?

« Alain Cuny disait : « Moi, je n'ai jamais appris à jouer, j'ai juste appris à marcher sur un plateau ». Dans L'Equipe, Carlos Monzon disait : « Je n'ai jamais appris à boxer, j'ai juste appris à me déplacer sur un ring. » Cela m'a

sauté aux yeux de manière incroyable, j'ai compris qu'au théâtre, contrairement à la musique, il n'y avait pas de technique objective. »³⁹

Les premiers pas

Qui a assisté aux séances d'un atelier de théâtre et aux premiers pas de comédiens en herbes, a pu voir avec quelle maladresse nombre d'entre eux se meuvent. Même ceux qui, au quotidien, se comportent et s'expriment avec aise, ici, semblent ne plus savoir se tenir, ni marcher et encore moins parler. Leurs mains bavardent tandis que leurs jambes disent le contraire de leur visage. Pour grossir le trait, soit ils gesticulent, soit ils sont paralysés.

Une étude particulière permettrait peut-être de lister et de classer les maladresses les plus communes parmi les débutants, mais nous généraliserons en disant qu'ils ne sont pas naturels. Voilà le « naturel de théâtre » dont nous aurons l'occasion de reparler, avec son étonnant paradoxe : plus l'acteur débute et qu'il est proche de son « état de nature », moins il a l'air naturel ; tandis que l'acteur chevronné, celui qui a appris les artifices saura donner l'illusion que lui est là « naturellement ».

Pour peu qu'on s'enquière ensuite de savoir comment ils ont vécu cette expérience de l'intérieur, on entendra le flou, le tremblant, les blocages, la panique qui les ont submergés. Certains incrimineront l'inhabituelle lumière frontale ou une quelconque autre cause extérieure, d'autres au contraire iront chercher en eux les raisons du malaise.

Mais d'aussi bonne foi qu'il soit, le témoignage d'un acteur sortant de scène peut-il être objectif ? S'il est pleinement dans ce qu'il fait, la seule chose qu'il peut savoir qu'il nous montre, c'est justement ce savoir de ce qu'il nous montre. Ce savoir du présent de soi, il le construit ici. Son être entier sur la scène

³⁹ André WILLMS, *L'école du jeu*, sous la direction de Josette FÉRAL, 2003 L'Entretiens éditions, p. 246.

dit ce qu'il est en train de traverser plus justement qu'il ne pourra le faire après l'avoir quittée.

Une fois en scène, toutes les questions qu'il se pose, et toutes les réponses aussi évidemment mauvaises soit-elles, font déjà partie d'un apprentissage. Déjà, il découvre que son corps a besoin d'une discipline et qu'il lui faut réapprendre ce que dans la vie il connaît déjà. Il découvre aussi que cet apprentissage passe par le regard d'un autre. Et sous ce regard, il oublie qui il était hors de cette scène. Ici et maintenant, sa personne connaît en quelque sorte une nouvelle naissance, où il lui faut tout réapprendre.

« Puissé-je conserver longtemps ces flots d'émotions qui vous noient ; ces émois vierges qui vous transportent aux portes de l'évanouissement. »

Revenons à cette maladresse que nous avons subjectivement observée. En parlant d'un homme maladroit, nous l'opposons implicitement à un homme adroit dans un passage de l'un à l'autre qui est le centre de notre intérêt.

Le premier pas

Nous parlions dans la première partie, du Vieil Eros, permettant à l'acquis de surgir dans l'inné, de la force de mouvement qui préside au passage. Irons-nous jusqu'à imaginer un point dans l'espace-temps où ce passage est réalisé, un point de repère, un point « présent » ? Il y a dans la « dramaturgie théâtrale » un instant qui rappelle puissamment ce point, c'est l'entrée (entrée en scène et entrée de jeu), c'est le moment du premier pas, définitif.

C'est pour chaque acteur, dans chaque spectacle, l'endroit le plus inconnu et le plus inévitable. Même si, comme le reste, ce geste se renouvelle à chaque spectacle, à chaque fois qu'il le franchit, ce seuil marque le passage d'un avant à un après.

En nous appuyant sur ce concret du théâtre, nous ne sommes pas dans les sciences cognitives, mais il y a réellement un moment de passage, un moment existe où l'homme ne sait pas quelque chose qu'il saura ensuite, un point qui existe physiquement et qui peut même être vu. Il y a ici une coïncidence entre ce que vit l'acteur et ce que voit celui qui le regarde. C'est cette rencontre qui en fait un point crucial. Et ils sont rares les repères tangibles dans cette impermanence que constitue l'art théâtral entre mythe et histoire, poésie et réalité. Ce drame de l'entrée, amené à se répéter, pose un repère. L'entrée sur la scène fonde le point de présent sur lequel peut s'ajuster le temps théâtral. Cela est valable pour la représentation elle-même et, par le jeu des répétitions qui va venir, pour tous les spectacles : cela a peut-être commencé tel jour, à telle heure, mais ce commencement est lui-même fondateur du temps qui s'ensuivra.

Pour chacun des participants, qu'il soit acteur ou spectateur, cette entrée dans le lieu de la représentation est fondamental dans l'histoire de la représentation qui va se jouer. D'autres seuils existent : l'entrée du théâtre et la porte de chez soi, un peu plus tôt, et l'utérus maternel. Mais ces passages appartiennent encore à une réalité simple, positive, tandis que cette entrée-là ouvre sur la dimension que nous qualifierons de transitionnelle⁴⁰, parce que l'imaginaire et la conscience s'y marient si bien qu'elle n'est ni notre réalité quotidienne, ni autre chose que cette réalité. Du reste, ce seuil peut se situer partout, puisque un spectacle peut occuper tout un théâtre, peut occuper la rue, et même une salle d'accouchement, telle celles de nos rois de France ou des maternités vidéosurveillées d'aujourd'hui. Pour piocher dans la définition qu'en fait Richard Schechner, la performance prend place « ... *entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu (c'est à dire la zone où le théâtre a lieu) et celui où le dernier spectateur en sort...* »⁴¹ Ces moments, qui peuvent se situer en des lieux différents, marquent ce point dont nous avons parlé.

⁴⁰ Ce concept est développé par Donald Winnicott dans son livre *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, traitant de psychologie de la petite enfance. Il l'utilise en particulier à propos d'espaces et d'objets transitionnels, aires de jeu qui ne sont ni réalité, ni irréalité. Les gens de théâtre ont très vite vu les implications de cette notion dans la compréhension de leur art.

⁴¹ Richard Schechner, *Performance*, trad. par Marie Pecorari, Montreuil, Editions théâtrales, 2008, p.31.

Ce repère-là, outre qu'il peut être utile à la situation de l'acteur en jeu, semble par extension utilisable pour situer le début de son apprentissage. Hors du théâtre, point de théâtre, et au théâtre, tout fait théâtre. Entre les deux, un point, l'entrée : entrée de théâtre, de scène ou d'artistes, ce point marque aussi la porte d'un apprentissage. Pour apprendre à marcher, il faut se lancer. Au théâtre, c'est pareil. Il faut faire le pas, son entrée. En-deçà de ce seuil, aucun acteur n'existe. C'est par ce pas que l'aspirant entre dans l'histoire du théâtre. C'est par le premier pas.

Cela commence par une répétition

Rejouons au ralenti ce premier pas sur la scène de l'apprentissage. L'acteur franchit avec son pied, avec sa jambe, avec son bassin et tout le reste de son corps, l'entrée de la scène. Par ce geste, il réalise le passage de l'absence à la présence. L'acteur subjectif rencontre l'espace objectif. Il devient ce qu'il montre autant que ce qu'il est. Comment cet instant de prime incarnation ne serait pas décisif ? Ce qui est dit alors : la manière dont il entre.

Voilà, le pied s'est posé, il ne peut plus revenir en arrière. Il peut retirer son pied et disparaître, mais cela n'effacera pas cette première entrée. Elle est définitive, jusqu'au prochain spectacle. Mais même alors, si, pour des nouveaux spectateurs, ce pas est le premier de cet acteur sur la scène, lui garde en mémoire, au moins dans son corps, le premier pas précédent. Et tous les premiers pas précédents, jusqu'à celui de la « première ». Et ce pas-là, l'acteur l'aura répété. A chaque fois qu'il aura travaillé cette entrée, il exécutera ce premier pas, peut-être plusieurs fois pendant certaines répétitions. Mais dans chacune de celle-ci, il y aura un premier pas, et ainsi de suite jusqu'au premier pas de la première répétition. Or, sauf si c'est son premier spectacle, le premier pas de cette première répétition ne sera pas sa première entrée sur une scène. Et l'on pourrait revenir ainsi de spectacles en répétitions, jusqu'à ses tout premier pas sur une scène, ou dans l'atelier où le cours qui l'aura vu débiter.

« Toute ma vie je me rappellerai ce jour d'hiver 1931. Ce Moment, cet instant même (la marche de l'univers entier, à cette minute, me semblait tout à coup stoppée) où je sortis du Collège Chaptal, où je pris le boulevard des Batignoles, les places Clichy, Blanche et Pigalle, où je passai devant Médrano à l'odeur de cheval, où je m'essoufflai un peu plus en escaladant la petite rue Dancourt, où tout à coup mon cœur se mit à m'obstruer mon cœur devant la façade de l'Atelier et où enfin la concierge de l'Atelier : Madame Verny, si gentille pour moi plus tard, me guida jusqu' à la loge de Ch. Dullin... »⁴²

Il faudrait écrire en la vivant cette scène primitive, avant qu'elle ne devienne ce souvenir qu'elle ne cessera plus d'être. Il faudrait la filmer, nous pourrions alors étudier comment les hommes abordent l'art. Celui-ci foncera tête baissée, quand cet autre au contraire marchera penché en arrière. L'un et l'autre nous montrent une attitude vis-à-vis de la scène, de l'acte du théâtre. Mais quelle est la part de conscience dans ce geste ?

Cette conscience est peut-être la condition à cette illusion de « naturel » dont nous parlions. C'est parce que la conscience est claire et sereine qu'elle peut être partagée. C'est parce que l'acteur sent qu'il se tient comme ceci ou comme cela et que ce faisant il nous montre à la fois une attitude envers la vie et envers la scène, qu'il peut donner cette impression de naturel.

Tandis que le débutant qui affronte la scène, lui, nous montre ce par quoi il est soudain submergé : l'hypertrophie des sentiments jusqu'à la confusion des sensations, le mélange de frustration et de triomphe, l'impotence qui enrobe une intuition de vérité, la voix faussée par le tout et le temps qui file inéluctablement dans une insupportable lenteur. L'impression de la découverte est trop grande et ce à quoi ce débutant voudrait jouer, la fiction théâtrale, est submergée par ce à quoi il joue vraiment : le théâtre.

Il manque à ce débutant la distance, celle que le dispositif permet à celui qui regarde, pour pouvoir embrasser les deux jeux à la fois. Si le spectateur abolissait cette distance et venait rejoindre l'acteur sur la scène, il serait comme

⁴² Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Editions du levant, 1996, p. 9.

lui plongé dans cette confusion. Et ce qui va permettre le dédoublement de l'acteur, ce n'est plus un dispositif spatial, mais temporel : c'est la répétition. Et c'est la variation dans la répétition qui ouvre l'écart où la conscience de l'acteur peut se mettre au travail. L'acteur n'est pas ici et ailleurs en même temps, il est maintenant et dans un autre temps au même endroit.

« Pas de personnage sans sa répétition. Un personnage n'est jamais « propre », n'est jamais neuf – et cela, même le jour de la « première » d'une création mondiale – ; il est toujours « d'occasion ». »⁴³

La répétition, voilà le processus par lequel le théâtre et l'apprentissage se révèlent. On pourrait remonter dans le temps de ces répétitions, chercher le présent qui ne serait pas la représentation d'un présent antérieur. On pourrait voir dans la naissance de l'homme cette scène originaire ou se tourner vers l'humanité toute entière, ou encore dans des principes plus élémentaires. Mais dans le temps du théâtre, pour que la conscience soit, il faut bien accepter que cela commence par une répétition.

« Notion située au cœur d'une pratique essentiellement réitérative, la répétition peut être identifiée au théâtre en soi : le jeu simule l'action réelle dans une duplication à l'infini d'évènements qui perdent ainsi leur caractère inéluctable. »⁴⁴

Il se peut alors que la scène primitive n'existe pas, non pas qu'il n'y ait pas de premier pas, mais de la même façon qu'il faut au moins deux pas pour faire une marche, et deux marches pour un escalier, c'est lorsque l'apprenti acteur recommence son « entrée en scène », qu'il peut véritablement commencer à apprendre.

C'est comme si l'apprentissage de l'art s'appuyait sur des événements préexistants à l'acte même d'apprendre, s'amorçait à l'instant où l'homme

⁴³ Daniel Mesguich, *op.cit.*, p.73.

⁴⁴ *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2008, p.1157.

franchissait la rampe pour la première fois pour entrer sur la scène, mais que ce n'était que lorsque l'acteur posait une nouvelle fois le pied sur la scène, quand ce n'était plus la première, qu'il entrait dans la répétition, que l'art et l'apprentissage de celui-ci devenait réalité.

S'il fallait trouver des principes qui reviennent dans l'apprentissage théâtral, celui-ci pourrait en être un : la répétition. Entre l'imitation (d'un autre ou de soi-même) et l'inévitable trahison qui l'accompagne, la répétition, c'est le travail théâtral par excellence. C'est la répétition du geste qui fait naître l'état. C'est la répétition du morceau de musique ou du rôle qui permet de s'en libérer. C'est la répétition des représentations qui fait grandir le spectacle. C'est la répétition des anciens qui crée une tradition.

Cette répétition, si on la cherche, on va la retrouver dans toute les étapes de la création théâtrale. Il y a une répétition de répétitions. Et l'imitation n'est pas autre chose ni l'identification à travers le regard de l'autre qui se mire. Rejeu de l'acteur, rebondissement de l'intrigue, réplique des personnages, restitution du travail, représentation du spectacle, de la revue, reprise, relâche, et répertoire : voici un échantillon du lexique de la répétition théâtrale.

Dans sa théorie de la performance, Richard Schechner place comme processus commun à toutes les performance la restauration du comportement. Que le comportement restauré soit imaginaire ou ait existé, là n'est pas la question. On n'improvise pas à partir de rien, mais d'éléments déjà existants. Mais même dans l'acharnement le plus fidèle à reproduire et à imiter, on n'échappe pas à la variation, faute sans doute à cette chair vivante, fille du hasard et de la nécessité. Ce que dit le théâtre, à travers la répétition des morts, c'est la vie. C'est elle la maladresse de l'acteur débutant qui est déjà de l'art.

Enfin, tous les participants à l'acte théâtral peuvent aussi repérer cette répétition dans le passage du point de l'entrée dont nous parlions qui devient la sortie. Lorsque l'acteur sort de scène, lorsque tous les participants quittent le théâtre, ils repassent par le point temporel miroir de celui par lequel ils sont entrés. Lorsque l'acteur retourne dans la coulisse et le spectateur dans la vie.

Entre-temps le théâtre a pris place. Il a marqué chacun de sa subtile empreinte. Chacun peut maintenant se mettre à réfléchir sur ce qu'il a éprouvé, sur ce qu'il a appris. Il peut oublier ce en quoi il a cru. Et il peut décider de recommencer. « Entre-sort », tel est le nom donné à ces baraques foraines où l'on peut contempler des monstres.

Retournons nous aussi vers nos monstres, vers nos mythes hésiodiques et prométhéens, et si nous commençons à nous éparpiller, c'est pareil aux hommes qui peuplent à présent la plaine de Mékoné.

« Un paysan revient des champs, la nuit tombe, il s'allonge sur le sol et se laisse maquiller et costumer pendant plusieurs heures. Quand il se relève, tout paré pour se lancer dans la représentation, il n'est plus le même. Ses voisins, ses parents changent d'attitude à son égard. Quelque chose en lui s'est divinisé. »⁴⁵

⁴⁵ Jean-Claude Carrière, *Quand les dieux se donnent en spectacle*, Editions Plume/Adès, 1997, Paris, p.11.

La plaine de Mékoné

La *Théogonie* ne raconte pas l'arrivée de l'homme. Dans le récit, il apparaît au cours de l'histoire de Prométhée, lié à lui dans les épreuves dont naîtra notre humanité. C'est dans *Les Travaux et les Jours* qu'Hésiode va s'attarder à décrire leur déclin passé et insister sur cette décadence, d'abord avec la création de Pandore, puis dans *le mythe des races* ou cinq sortes d'hommes vont se succéder : d'or, d'argent, de bronze, d'airain et de fer. Il dit qu'avant la chute, les hommes « vivaient comme des dieux, le cœur libre de soucis et à l'abri des peines et des misères »⁴⁶. C'est alors le temps de Chronos, un temps avant la guerre, dans un endroit qui ressemble à s'y méprendre au jardin d'Eden, avant la venue d'Eve, sauf que ce pays s'appelle Mékoné. Là vont se dérouler les événements archaïques de notre humanité.

La première femme

En cet âge d'or, comme sur la scène du théâtre grec, romain ou élisabéthain, il n'y a que des hommes. Au delà du débat socio-politique que cela pose, la question d'esthétique théâtrale nous intéresse, la question d'un degré zéro de l'incarnation qui ne serait pas sexué. Avant de « devenir femme » ou « devenir homme », l'être humain est. A Rome, « jouer des rôles c'est de toute façon être efféminé. »⁴⁷ Et l'acteur pose cette question de la construction sexuelle comme on construit un rôle, qu'il soit métaphysique ou social. Dans la plaine de Mékoné, l'homme né de Gaïa, l'homme jailli de l'ur-matière, n'est pas encore réalisé. Il ne s'est pas encore construit homme ou femme. Il est comme une coquille vide, il n'est pas encore habité, ni par la douleur, ni par l'indignation, ni

⁴⁶ Hésiode, *op.cit.*, p.90.

⁴⁷ Florence Dupont. (2011). Travestissement 2/3, *La fabrique de l'histoire*, par Emmanuel Laurentin, France, France Culture, 08.06.11, 09h.05.

par la révolte, ni par aucune passion. Il n'a le choix de rien, il est uniquement dans la pré-expression. Il est un jouet des dieux, sans conscience. Il n'a pas accès à la flamme qui brûle en lui.

Dans cette perspective, nous pouvons lire la création d'Eve/Pandore comme une nouvelle fracture, comme le cadeau d'un monde intérieur, d'une inversion possible de ce qui sans elle resterait une simple surface. Cette jarre que Pandore va ouvrir, ressemble au corps du Falstaff de Shakespeare, cette outre pleine de toutes les tares qui non seulement affligent l'humanité, mais avant tout l'humanisent. Cette séparation, ou cette variation dans la duplication, c'est la répétition des premiers commencements. Quand Ouranos jaillit, mais ici c'est le ciel dans l'homme qui s'organise et prépare le face-à-face du corps et du regard. Pandore montre le mal niché dans l'être. N'en déplaise à l'idéologie manichéenne qui en définitive génère ce mal pur qu'elle prétend combattre, il n'existe aucun homme véritablement bon, en tout cas sur une scène de théâtre.

L'enfant, l'animal et l'homme préhistorique

Il y a un fruit de l'arbre du théâtre qui nous ferait chuter l'homme de son innocence. Et quand il s'en aperçoit, c'est trop tard. Il ne lui reste qu'un regard nostalgique à tourner vers l'arrière. Est-ce si éloigné de cette aspiration maintes fois formulée des praticiens de l'art à retrouver l'enfance du pouvoir de jouer ? L'enfant au naturel, l'enfant sauvage, l'enfant magicien des histoires qu'il invente, l'enfant maître du jeu comme un dieu héraclitéen, le pouvoir à l'imaginaire.

*« Chaque degré de culture commence par l'enfance. C'est pourquoi les plus savants d'entre les hommes sont si semblables à l'enfant... »*⁴⁸

Combien ont souligné ce lien inextricable entre le jeu de l'acteur et celui de l'enfant ? Pour certain, l'enfance est même la cause du théâtre, tel Michael

⁴⁸ Novalis, *Fragments*, trad. de l'allemand, par Maurice Maeterlinck, Paris, Librairie José Corti, 1992, p.195.

Lonsdale⁴⁹ faisant remonter le désir de théâtre des spectateurs aux histoires que l'on leur racontait enfant.

Tandis que Jerzy Grotowski entraînera ses disciples vers la recherche de leurs « racines culturelles », par le biais de chants issus de leur folklore - ce sera le Parathéâtre et le Théâtre des Sources - d'autres, plus prosaïquement, demanderont aux étudiants de jouer des bébés, qui réapprennent à marcher, qui réapprennent à parler.

Il y a le rêve d'un acteur débarrassé de ses tensions et de ses cicatrices, qui puisse prêter son corps juvénile au règne de ses fictions. C'est la recherche de notre bon sauvage intérieur, cher à nos plus grand maîtres.

« *Tout notre Système vise, par une technique consciente, à convoquer la création subconsciente et à faire intervenir notre nature : la meilleure artiste, c'est la nature...* »⁵⁰

De François Riccoboni⁵¹ à Constantin Stanislavski, ils sont nombreux ainsi à voir dans la nature le premier des principes.

Avec le « grand naturel », c'est alors Pan qui surgit et la tentation d'un théâtre premier, un théâtre païen et pourquoi pas préhistorique... La question de l'origine c'est également la manière dont l'homme et l'acteur se réabreuve à sa source. « *On chante ce qu'on est* »⁵² dit simplement la chanteuse provençale Martina de Peira avant d'entamer un chant de troubadours aussi ancien que sa

⁴⁹ Michael Lonsdale. (2001). Michael Losdale 2/5, *A voix nue*, par Sandrine Treiner, France, France-Culture, 17.05.11, 20h.00.

⁵⁰ Constantin Stanislavski, *La ligne des actions physiques, répétitions et exercices de Stanislavski : Cours de Stanislavski avec les assistants pédagogues*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Montpellier, L'entretemps 2007, p.172

⁵¹ « *Tout l'art du théâtre se réduit à un petit nombre de principes. Il faut toujours imiter la nature. L'affectation est le plus grand de tous les défauts, quoi que ce soit le plus commun. Le goût seul peut nous contenir dans les étroites limites de la vérité.* » in : *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, édités par Sabine Chaouche, *L'art du Théâtre à Madame****, par François Riccoboni, (Paris MDCCCL), Paris, Éditions Champion, 2001, p.756-757.

⁵² Martina de Peira. (1991). *Chants d'Oc*, par Manu Théron, France, Marseille, Radio Utopie, 1991.

voix semble intemporelle. Combien d'heure de travail et de répétitions pour atteindre une telle grâce ?

A côté de ces « serviteurs » de la nature, s'élèvera la voix d'autres artistes qui pensent que l'art doit montrer l'apprentissage de l'homme, que cette disposition à créer des langages, des rituels, des civilisations est aussi essentielle que la tentative de rejoindre l'énergie brute. Loin de s'opposer aux premiers, ceux-là veulent ouvrir la jarre de Pandore, percer le secret, afin d'embrasser une vérité plus complète. C'est la contre-voix dont nous parlions au début : mettre en scène l'artifice, montrer la convention, dévoiler les règles du jeu ; autant de signes de l'humanité dans l'enfance, cette incarnation d'une conscience sans laquelle nul ne pourrait saisir ladite la nature. Il ne s'agit pas tant de cueillir le don de la nature, que de montrer comment ce don peut fructifier, comment de la nature de l'enfant germe une intelligence adulte.

Pour essayer d'accorder ces deux points de vue, et parce que l'on pourrait dire la même chose en parlant de la nature de l'enfant, laissons parler Jacques Copeau : « *Shakespeare dit (Hamlet, acte II, scène 2) que la nature du comédien est contre nature, qu'elle est horrible et qu'elle est en même admirable. Il le dit d'un seul mot Monstruous* »⁵³ Quel miracle que ce « Monstruous » ressemble tant au « Deinos » du grec ancien, dont le chœur des vieillards qualifie l'Homme au début du premier stasimon d'*Antigone* de Sophocle, qui fut longtemps traduit par « Merveille », jusqu'à ce que Hölderlin rappelle qu'il signifiait aussi « Terrible » ! Et miracle pour nous que ce même stasimon semble écrit comme une réponse au *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle, opposant à l'intervention du Titan, l'autodidactisme de l'humanité. De la merveille au monstre ou du monstre à la merveille, lequel est l'inné de l'acteur, lequel est son acquis, à moins que ce dernier ne soit la possibilité de les concevoir allant ensemble.

Cette tentative de faire se rejoindre l'inné et l'acquis, on la trouve aussi dans la quête de l'animalité, l'économie du corps de la bête et tout l'anthropomorphisme que cela suppose. Merci à Esope et à La Fontaine qui

⁵³ Jacques Copeau, réflexion d'un comédien sur le paradoxe de Diderot, in : *Diderot et le théâtre, II, Les acteurs*, préface, notes et dossier d'Alain Ménil, Paris, Pocket, 1995, p. 330.

inspirèrent tant d'initiations scolaires au théâtre. Des figures animales des masques de la Commedia, aux maquillages des théâtres d'orient, des improvisations de Jacques Copeau aux exercices de Jacques Lecoq, il s'agit soit d'aller chercher l'animal en l'homme, soit de saisir des traits de caractère humain que l'acteur croit percevoir dans le règne animal : totémisme ou anthropomorphisme. Certains tenteront même de se mettre dans la peau (l'écorce) des arbres et, Jacques Lecoq, encore, proposera à ses élèves de figurer les « éléments naturels ».

« PROMÉTHÉE ET LES HOMMES

Prométhée sur l'ordre de Zeus, avait modelé les hommes et les bêtes. Mais Zeus, ayant remarqué que les bêtes étaient beaucoup plus nombreuses, lui commanda d'en faire disparaître un certain nombre en les métamorphosant en hommes. Prométhée exécuta cet ordre. Il en résulta que ceux qui n'ont pas reçu la forme humaine dès le début ont bien une forme d'homme, mais une âme de bête.

La fable s'applique aux hommes balourds et brutaux. »⁵⁴

Enfants, animaux, hommes préhistoriques, voilà trois figures de celui qui ne sait pas encore. Les deux premiers ont d'ailleurs la réputation d'avoir sur la scène une présence inégalable (pour l'homme préhistorique, l'expérience n'a pas encore été tentée). On raconte aussi la même chose du feu.

Pour les réunir, un petit texte fort instructif d'un neuro-biologiste fameux : « *Bien plus étonnante est la ressemblance frappante du jeune chimpanzé avec l'homme adulte. Il est beaucoup plus « humanoïde » que le chimpanzé adulte dont les traits proprement simiesques apparaissent avec l'âge... Y a-t-il eu chez le chimpanzé addition terminale d'un visage de singe à un ancêtre commun plus humain ? Le chimpanzé descendrait-il de l'homme ? Ou au contraire, s'est-il produit une délétion terminale par arrêt du développement du crâne et, de ce fait, une persistance des traits fœtaux chez l'adulte humain... Comme « ce qui*

⁵⁴ Ésope, *Fables*, trad. du grec par Emile Chambry, Paris, Les belles Lettres, 1985, p.141.

est une étape de transition de l'ontogenèse des autres primates est devenu une étape terminale chez l'homme ». »⁵⁵

Autrement dit : l'homme serait-il un chimpanzé resté coincé au stade infantile ? Ici, l'homme est joueur, comme un éternel apprenti, il n'est même que ça : homo ludens. Et c'est par ce jeu incessant qu'il se serait jadis distingué de ses cousins primates, avec cet appétit du jeu qui le conduira bientôt à jouer avec le feu.

Ici au théâtre, il ne s'agit pas de rester enfant, cet enfant innocemment égoïste, vaniteusement joli, mais de retrouver dans le jeu de l'adulte la puissance créatrice de l'enfant, pour la mettre au service des aspirations que l'adulte a choisies pour siennes.

Pour en revenir à l'une de nos questions initiales, nous dirons qu'il y a jeu et jeu : un jeu sauvage et intuitif et un jeu construit et réfléchi. C'est ce jeu où la conscience émerge que nous cherchons à saisir.

Âges de la vie et métempsychose

Et pour remonter encore plus loin dans la source, afin de revenir en arrière puisque tel est le mouvement, voici ce que nous apprend aussi la scène dans la plaine de Mékoné : « *au temps de Cronos, dans le monde de Mékoné, le feu était à la disposition des hommes sur les frênes* »⁵⁶. Nous reviendrons sur les circonstances de la perte du feu, mais arrêtons-nous sur ce fait : les hommes avant de ne pas avoir, eurent une première fois. Contrairement à la synthèse que fait Frazer⁵⁷, dans ce temps originaire de Mékoné, les hommes avait un accès direct et gratuit au feu. C'était l'âge d'or, avant le temps du travail. Et *Les*

⁵⁵ Jean-Pierre Changeux, *L'Homme Neuronal*, Paris, Arthème Fayard, 1983, p.154.

⁵⁶ Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p.76.

⁵⁷ J.G.Frazer, *op.cit.*, pp.7-8.

*travaux*⁵⁸ racontent alors la chute, les chutes qui nous éloignent irrémédiablement de ce lieu disparu, foulé par cette race ancestrale et parfaite.

Avec cette vision d'un temps où les hommes eurent de nombreux pouvoirs qu'ils perdirent ensuite, ce sont deux thèmes de la mythologie théâtrale qui s'expriment : la métempsychose et les âges de la vie. Ici, répétition et incarnation s'associent. D'un côté, plusieurs corps traversés par une même âme, de l'autre un seul corps animé par plusieurs esprits. Dans les deux cas, il s'agit d'essayer de se souvenir et de se préparer à oublier.

Des âges de la vie, nous avons évoqué le premier : l'enfance. Il reste à parler des autres, et en particulier du dernier, celui qui précède le départ vers la mort. Dans *Les Atrides*, spectacle du Théâtre du Soleil, des comédiens incarnaient le chœur des vieillards, des beaux vieillards, des vieux sages qui puisaient en eux ce qui leur restait de force pour s'adresser à nous. Le travail sur la forme de « l'ancêtre » est riche d'enseignement dans tous les sens du terme. Le vieillard est en effet celui qui enseigne et, tel Prospéro ou Tirésias, lui aussi est un magicien, mais sa magie à lui agit non dans le domaine du pouvoir mais dans celui du savoir. C'est une magie de mots, la magie de nommer les êtres et les choses, et de raconter les histoires du passé pour les transmettre, avant de disparaître. L'art du conteur est étroitement lié à cette forme. Cet art des récits de la mémoire et de l'inspiration, sans doute l'un des arts fondateurs des cultures humaines, exista dans la grecque antique, longtemps avant que le théâtre ne naisse. C'est grâce aux aèdes, ces poètes de l'antiquité, que les épopées attribuées à un certain Homère nous seraient parvenues, que le mythe à travers le souffle de la musique et du verbe s'est fait chair et livre.

Entre l'enfant et le vieillard, il y a d'autres âges. Combien y en a-t-il en tout ? Quatre dans telle tradition, cinq pour telle autre... Shakespeare par la voix de Jacques, dans *Comme il vous plaira* en propose sept, qui pourraient avoir servi de matrice aux « emplois » du théâtre classique⁵⁹. Nous laisserons ces

⁵⁸ C'est ainsi que les hellénistes nomme familièrement *Les travaux et le jours*.

⁵⁹ « JACQUES — *All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts, His acts being seven ages. At first the infant, Mewling and puking in the nurse's arms. And then the whining school-boy, (...) Last scene of all,*

autres âges à d'autres études. Mais cette roue des âges de la vie, comme la question du sphinx, nous dit le chemin de l'homme dans les expériences et les apprentissages, la multiplicité des points de vue qu'il croise et des rôles qu'il endosse face aux autres, face au monde. Dans le théâtre moderne, un acteur n'est-il pas sensé jouer, plus que son rôle, toute la pièce ?

D'un côté un acteur qui joue différents rôles, de l'autre un « personnage » qui s'incarne dans différents comédiens.

La métempsychose dit la puissance d'une âme, d'une volonté à garder son intégrité à travers les véhicules qu'elle emprunte. Le conducteur de char tient fermement les rênes de ses montures. Dans notre théâtre, le personnage sera le conducteur et l'acteur sa monture. Les rênes par lesquels l'un dirige l'autre pourraient être un texte ou la partition d'un rôle. Voici Agamemnon ou Hamlet sur lequel l'interprète peut se poser toutes les questions qu'il souhaite, mais c'est en définitive le « personnage » qui aura littéralement le dernier mot. Remarquons qu'en général les « grands personnages » n'appartiennent même pas à un seul auteur et qu'ils traversent les siècles et les plumes, comme jadis ils passaient de conteurs à conteurs. Quand à ceux pour qui le personnage est mort et le drame est fini, les athées du théâtre, ils ne font que creuser en profondeur le motif : ici, c'est le chœur qui ressurgit, là un quidam anonyme comme une âme grise, là un acteur qui joue son propre individu, ultime incarnation d'un ego auquel il ne manque qu'un crâne pour figurer l'apparition de Dame Vanité. Et, au final, c'est le théâtre en son entier qui est l'âme voyageuse, lui qui garde le cap, tandis que les gens du théâtre se perdent sempiternellement.

« Parfois on a l'impression qu'une répétition se passe à se souvenir de lois que l'on pensait parfaitement connaître la veille. Un acteur n'arrive plus à jouer, un metteur en scène n'arrive plus à aider un acteur. On se demande pourquoi et on ne comprend pas. On a l'impression de respecter les lois et en

That ends this strange eventful history, Is second childishness and mere oblivion, Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. » William Shakespeare, As you like it, Acte II, scène 7.

*fait, subitement, on s'aperçoit qu'on a oublié l'essentiel, comme d'être au présent. »*⁶⁰

Cette chute nécessaire est le passage d'un commencement à un autre car le théâtre, en cela véritable rituel, célèbre l'éternel retour du mythe. Il surent, mais ils oublièrent ; et ce n'est qu'en sachant à nouveau, qu'ils se souviendront qu'ils savaient avant...

Dans un coin des gradins, l'être est le témoin de cette confusion et ce désordre. Pour l'instant, ceux qui viennent d'entrer en scène n'ont pas eu le temps de le remarquer, soit qu'il soit trop dans l'ombre, soit en contre-jour. Mais répétons-le, nous avons besoin de ce regard. Sans lui ce qui se joue ici resterait une expérience intérieure, comme si rien n'était montré, comme si l'acteur restait dans la coulisse. Lorsque celui-ci sort de la coulisse, il entre dans le regard de ce témoin. Le jeu commence alors.

*« Et moi n'écoutant plus le texte pour lui-même je regardais les corps, j'imaginai ce qu'ils me racontent – outre le texte. Il n'y a pas d'autre règles au théâtre sans doute. Qu'est-ce que je vois vraiment. Et si je n'entendais pas la langue, qu'est-ce que je comprendrais de ce que je vois et de ce qui frappe mon oreille. »*⁶¹

⁶⁰ Ariane Mnouchkine in : Josette Féral, *op.cit.*, p.31.

⁶¹ Antoine Vitez, *Ecrits sur le Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1994, p.193.

Portrait de Prométhée en pédagogue

« Ainsi, sous des aspects multiples, Prométhée est devenu un mot général, compris par tous, sans que l'on sache quel être on sensibilise sous un aussi grand nom. »⁶²

Quels sont les enjeux des événements qui vont maintenant prendre place ? Il s'agit du destin des mortels, de leur émancipation de la tutelle divine. Ils vont faire leur entrée dans la maturité, devenir responsables.

Le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle ne parle plus de la succession des races humaines et de leur décadence : au contraire, il les fait venir « de grottes obscures, désarmés et ignorants, en proie à tous les maux, à tous les dangers, à mille terreurs. »⁶³ et ce sera Prométhée qui les mènera alors sur les chemins du progrès. Notons cependant que c'est Prométhée lui-même qui se vante de cela, tandis que dans les poèmes d'Hésiode, inspirés par les Muses, Prométhée est à la fois le provocateur et le réparateur des fautes successives. C'est lui qui vient troubler la paix des dieux envers les hommes, qui les fait sortir de cette innocence dont nous avons parlé.

Prométhée, dont le nom signifierait « le prévoyant », possède une qualité que les Grecs respectaient entre toutes. Il s'agit de la « métis » : l'intelligence des événements à venir. De ce fait, ses actes sont rarement aléatoires. Posons-nous donc la question de ses motivations. Qu'il cause la chute ou ne s'occupe que d'y remédier, il est l'artisan de cette évolution créatrice. Est-ce pour la beauté du geste, dans un sentiment de justice, par compassion, dans un besoin de les secourir et de les sauver, parce qu'il a la vision d'eux comme des êtres fertiles et l'intuition d'un destin qu'ils ont à accomplir, la volonté de les guider

⁶² Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p.106.

⁶³ Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée.*, pp.28-29.

pour réaliser ensemble une œuvre, dans la perspective d'un triomphe dans ce défi lancé aux dirigeants des cieux, par orgueil d'être glorifié ensuite par ceux qui seront bientôt libérés ?

Voici Prométhée, l'être intermédiaire, plus ancien que les jeunes dieux et pourtant mortel. Tapi dans l'ombre des gradins sous un capuchon qui le dissimule aux regards et surtout ceux du ciel, il observe la race des hommes. Depuis combien de temps les observe-t-il ?

Celui auquel Hésiode attribue tour à tour les épithètes de « bienfaisant » et « fourbe » est un être inclassable. A cheval entre l'Orient et la Grèce, la terre et l'Olympe, la vie et l'immortalité, la chute et le salut... Un intercesseur, un être entre les deux – si l'on y réfléchit, le plus apte à la transmission, comme un être parfaitement bilingue et qui accepterait de n'être qu'un maillon de cette chaîne de la connaissance. Les autres, que ce soient les maîtres explicateurs ou les soi-disant autodidactes, au contraire de s'inscrire dans une tradition font œuvre. La seule œuvre de Prométhée, c'est de permettre aux hommes d'en faire une.

Il est des puissances qui ressortissent de deux mondes à la fois. Des esprits qu'on n'honore pas par de grands cultes, mais qu'on respecte infiniment. Parce qu'ils n'ont jamais abusé de leur pouvoir sur les hommes, que d'une certaine manière ils sont nos égaux. Ils n'ont jamais été des dieux majeurs, ou alors il y a très longtemps, quand tout était différent, quand les hommes et les dieux justement étaient égaux, tous fils de la Terre et petit-fils du Néant. Face aux dieux plus puissants, aux despotes, ils ont toujours gardé la tête haute. A la fois enfants de l'aube et du livre, car ils ont parcouru les deux vies, celle de mortel et celle de dieu et sont venus jusqu'à nous autant par la langue orale que l'inscription sur le monument. Figures pré-christiques, « Robins des bois » célestes, apôtres de la « désobéissance adroite »⁶⁴, ces êtres sont des messagers.

Hermès, le dieu au caducée et aux sandales ailées, a tenté d'en devenir le chef, comme si c'était une guilde, comme si le meilleur des voleurs devait les gouverner tous. Il a donné son nom à l'hermétisme, qui est l'apparence d'une

⁶⁴ Gaston Bachelard, *op.cit.* p. 126.

chose qui n'est peut-être qu'ignorance mais qui surtout préfère gagner du pouvoir dans le secret, plutôt que prendre le risque de le partager. Du reste, le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle en fait un très parlant portrait. Faire du vol un valet de l'institution, c'est trahir le vol, c'est le réduire à l'égoïsme médiocre d'un parasite assoiffé. C'est oublier que le voleur est un messenger, un médium et que la raison de sa médiumnité, c'est son indépendance. Car si message il y a, il est le messenger. C'est un passeur, c'est un acteur et, surtout, il sait écouter le silence. Il sait entendre le silence, celui des images, des sons, des sentiments, celui qui se niche entre deux battements de cœur.

Il existe une façon de regarder qu'on appelle peut-être « regard flottant » de la même manière qu'on parle « d'écoute flottante » en psychanalyse. Dans cet usage des sens, il s'agirait plus d'une contemplation que d'une observation, d'une méditation plutôt qu'une réflexion. Une attention flottante. Mais l'usage n'en est thérapeutique que par voie de conséquence. Ce qui importe, c'est la fréquentation (la mise en fréquence), l'éveil et la communion (la mise en commun). Pour se mettre à la place de quelqu'un il faut pouvoir entrer dans son jeu.

« Avant que tu ne t'appropries le personnage de la pièce ou ne te perdes en lui, il y a une première phase : tu apprends à le connaître et ne le comprends pas. »

Pour comprendre à quoi ils jouent, observons ces apprentis-hommes sur notre scène imaginaire. Ils ont peur les uns des autres mais se nourrissent, dorment et se déplacent avec un comportement grégaire. Ils n'agissent pas dans une pleine individualité mais la parcelle de celle qu'ils ont développée empêche l'harmonie collective d'être. Il faudrait choisir par convention, mais c'est une question socio-politique, si l'homme est un animal collectif ou individuel. Comment le groupe me transforme et comment je transforme le groupe. Cela est une équation poétique. Le passeur est celui qui résout le problème.

La fiction humaine

Le premier geste de Prométhée envers les hommes, que certains lui attribuent⁶⁵, c'est de les avoir façonnés dans la glaise⁶⁶. Prométhée ne fut pas pour rien le patron des céramistes d'Athènes. Nous savons qu'ils sont les fils de Gaïa, mais Prométhée leur donne forme. De son regard, il sculpte leurs corps en devenir. Il leur découvre la personnalité. Il est envahi par leurs rêves d'univers. Celui qu'on appelle « le prévoyant » imagine alors ces innombrables destinées qui se mélangent et construisent le monde tel qu'il est maintenant. Il se dit que ça pourrait être mieux. Il n'est pas là pour juger. Il se met à rêver à l'impensable, presque l'impossible... Comment s'y prendront-ils ? Il voit bien que leur sourire intérieur est éteint. Et le feu de son regard ne suffira pas à les réchauffer, cautériser leurs plaies et animer leurs âmes.

A-t-il alors la vision du feu qui là-haut jamais ne s'éteint ? Il faut saisir comment cet esprit fonctionne par fulgurance. Chacune de ses visions se transforme instantanément en son devenir, et voyant en avance il peut agir dans le futur. Ainsi, tandis que son regard est posé sur les hommes, il dessine déjà le geste qui décidera de leur destin et du sien.

Le don du langage

Les hommes essaient de comprendre ce qu'ils font ici. Mais leur compréhension a des hoquets que leur respiration trahit. Ils semblent se mouvoir dans une sorte d'apnée. C'est là que son attention se réveille à nouveau. Il écoute. Il entend les voix étouffées, l'harmonie et les désaccords. C'est un autre « cadeau » dont il fait mention⁶⁷: le langage.

⁶⁵ Esope, *op.cit.*, p. 56.

⁶⁶ Telle est l'étymologie latine du mot « fiction » : « *Façonner* ». *Robert historique de la langue française*, dir. Alain Ray, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994. p.844

⁶⁷ Eschyle, *op.cit.*, p. 177.

« *Tout l'effort de Stanislavski consiste à donner un langage commun aux acteurs et à l'acteur et au metteur en scène. L'acteur devient un créateur quand il peut prendre conscience de ce qu'il fait, et en nommer les parties.* »⁶⁸

Avec cette invention du langage s'achève la double opération où l'homme se distingue du groupe et que ce faisant, il définit le groupe auquel il marque son appartenance.

Tout l'art du théâtre, de l'écriture aux représentations, semble s'inscrire dans cette circulation. Les questions de production tant économiques que politiques ne concernent pas autre chose. C'est aussi l'une des constance du mythe que de nommer et d'identifier le héros qui va changer la vie de la communauté entière.

Ce don-là, c'est le vieil Eros qui lui souffle : accéder à la parole pour obtenir ses désirs, élever sa voix au-dessus du chœur pour mieux s'adresser à tous. Dans cette double articulation, qui s'incarne jusque dans la main, l'intelligence peut s'épanouir.

Les règles du sacrifice

La troisième intervention prométhéenne dans l'existence humaine s'instaure pendant le fameux partage du corps de l'animal pour le sacrifice.

Nous avons déjà parlé de la séparation. De la mise en double par la duplication. Ici, si l'on suit l'analyse de Jean-Pierre Vernant⁶⁹, c'est d'immortalité et de mortalité qu'il s'agit. Une ligne est tracée entre deux entités, les dieux et les hommes. Et cette ligne, c'est le rituel qui la donne. Cette ligne marque un passage. Il est un seuil où l'ire de la raison s'arrête, mais où l'irraison, elle, n'entre que désarmée, seule avec sa lyre. La lyre est faite d'os, impérissables, et la raison de chair, féconde.

⁶⁸ Antoine Vitez, *op.cit.*, p.61.

⁶⁹ Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Le Seuil, 1996, pp.321-328.

. Etonnons-nous ici de l'analogie entre l'animal sacrifié et l'acteur, dont la viande serait donnée en pâture aux spectateurs tandis que les os reviendraient au dieux. Chacun aura sa part sur la scène. D'ailleurs, les premiers sacrifices furent peut-être humains. De nos jours la scène est encore le théâtre d'une mise à mort : celle de l'ego de l'acteur, c'est cela qui est sacrifié. Ainsi, si l'acteur a la réputation d'en avoir un si gros, c'est qu'il l'engraisse toute la journée pour le soir le présenter en offrande à son art.

« *Tous les arts aux mortels viennent de Prométhée.* »⁷⁰

La liste des cadeaux dont Prométhée se vante d'être l'auteur⁷¹ ne s'arrête pas là : les nombres et le langage, les véhicules, chars et bateaux, les médicaments, la lecture des songes, les métaux cachés dans les profondeurs, les espérances pour échapper à l'insupportable idée de la mort.

Nous pourrions continuer nos bricolages mytho-théâtrologiques sur chacun de ces cadeaux et bien d'autres. Le jeu est facile puisque tout, dans la vie, peut faire parler de théâtre, comme le théâtre peut parler de toute la vie. Il est facile mais il n'est pas gratuit. L'un des projets de ce mémoire consiste à mettre en évidence des passerelles entre le mythe, l'apprentissage et le théâtre. Et pour ce faire, nous croyons qu'il est juste d'instaurer dans notre discours cette circulation entre le mode épique, le mode pédagogique et une certaine théâtralité, non dans l'apparence mais dans la dynamique.

« *Parménide a dit : « On ne pense pas ce qui n'est pas. » Placées à l'autre extrême, nous disons : ce qui peut être pensé est certainement fictif.* »⁷²

⁷⁰ Eschyle, *op.cit.*, p. 177.

⁷¹ Eschyle, *op.cit.*, p. 178.

⁷² Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance I*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1995, p.39.

D'abord il leur a donné la vie, ensuite il leur a donné la mort. A présent, il veut leur donner l'art qui les libérera des deux.

D'où l'importance du point d'attention où se situe Prométhée. Intuitivement, nous l'avons placé dans des gradins imaginaires. Tout comme Prométhée est un être entre deux, les gradins sont un lieu intermédiaire entre l'espace de la fiction et l'espace réel. Dans notre fable, l'espace où la fiction va avoir lieu, la scène, c'est la plaine où errent les hommes, tandis que le monde extérieur et donc réel, c'est l'habitat des dieux. Et Prométhée se trouve entre les deux, mais tourné vers le monde des hommes, comme s'il s'apprêtait à faire le pas décisif pour aller les rejoindre. Mais avant de faire ce pas, il doit d'abord aller chercher le feu.

Les rivières d'hydromel

Elevons-nous à présent à l'autre bout du cosmos. Bienvenue sur l'Olympe, demeure des immortels, l'assemblée des dieux jouissant sans entrave. Là, pareils aux stars de nos écrans, petits et grands, les dieux s'adonnent à leur orgie perpétuelle. Autour du trône du dieu joyeux, le maître de la foudre, les dieux ripaillent à grands coups d'attitudes lubriques et de grimaces, d'éclats de rire et de colère, tandis que le chœur des Muses entame les grandes orgues... Et Zeus pour la joie de tous, lance des éclairs de foudre vers la terre.

Ce n'est pas de la cruauté, c'est au-delà du bien et du mal, c'est de la beauté. Les dieux peuvent tout avoir, ils sont au-delà de l'égoïsme ou de la vulgarité. « *En premier lieu, les divinités de la mythologie grecque ne sont ni bonnes ni mauvaises : elles sont puissantes.* »⁷³ Tout ce qu'ils font c'est pour jouir de leurs passions qui sont intarissables. Ici, le pêché n'est jamais capital, et la seule hubris qui vaille serait un régicide ; ici la démesure est autorisée. Ils ont, et Zeus le premier d'entre eux, l'omniscience et l'omnipotence, l'immortalité et un pouvoir d'incarnation illimité. Eux, qui possèdent le feu, le savoir et la puissance, qui en sont peut-être les inventeurs, vivent dans une autre dimension que les mortels. D'ailleurs, tous ne sont pas indifférents aux malheurs des humains, même si aucun n'irait jusqu'à se sacrifier pour eux.

Ne les jugeons pas comme on juge des hommes. Les dieux sont des créateurs, de véritables artistes. Et ils tiennent entre leurs mains l'équilibre du monde. Sans eux les hommes n'auraient aucun repère, puisqu'ils fixent les règles, non de la bienséance mais du bonheur. Ô philosophes tristes, apôtres de décroissances, cessez donc de mentir ! s'ils vous proposaient de venir partager

⁷³ Richard Buxton, *La Grèce de l'imaginaire*, trad. de l'anglais par Micheline Wechsler-Bruderlein, Paris, La découverte, 1996, p.161.

leur table, le refuseriez-vous ? Venez goûter à l'ambrosie, à l'hydromel, et vous enivrer du chant incessant des Muses qui raconterait en boucle vos histoires.

Bref, c'est le pays des dieux et chacun, même parmi les Grecs, aura compris qu'il n'existe que dans notre imaginaire. Pourtant, on ne sait jamais... Cette brillance, est-ce seulement dans le regard de ceux d'en bas qu'elle existe ? Ou y a-t-il vraiment des êtres supérieurs régnant sur nos destinées ? Pourquoi s'être acoquiné avec les dieux si ce n'est que ces dieux ont quelques choses que nous n'avons pas ? Avons-nous inventé les dieux parce que nous avons besoin de représentations d'êtres supérieurs fabuleusement puissants et capables du meilleur comme du pire, pour nous guider, nous élever et nous fixer des repères, ou sont-ce les dieux qui nous ont inventés, humanité fragile, pour que nous les servions et que par nos prières nous les rendions essentiels ?

Nous n'avons pas raconté la chute du maître du temps et l'ascension au trône de Zeus, le metteur en scène céleste. Celui-ci apparaît pendant l'âge d'or et vient réactiver le cycle des successions. C'est à croire qu'il avait besoin de l'existence des hommes pour imposer sa suprématie. Dans tous les cas, c'est sous son règne que l'âge d'or va se terminer. Hésiode et Eschyle sont sur un point d'accord : sa victoire, Zeus la doit à Métis et à Prométhée. Grâce à leurs pouvoirs, à leurs conseils, par l'action de la ruse plutôt que de la force, le « système olympien » va triompher et acquérir une stabilité dont les précédents étaient dépourvus.

L'histoire de Prométhée s'inscrit dans le conflit des générations dont les dieux sont depuis le commencement le théâtre. Mais n'allons pas parler de lutte des classes, ce serait un anachronisme, puisque de nos jours, tout le monde sait qu'elle n'existe pas. C'est juste une vendetta, ce maléfice des Érinyes, ces créatures nées du sang versé par Ouranos, lorsque son fils Chronos, aujourd'hui déchu, l'émascula.

Les dieux du spectacle

Nous avons vu les hommes sur la scène de l'apprentissage. Demandons-nous maintenant : qui sont les dieux dans notre mythologie théâtrale ?

Sont-ils ces artistes que nous « connaissons » tous, même pour qui ne veut ni entendre ni voir ? De leurs icônes, la machine à promouvoir sature l'espace de notre vie et notre temps de cerveau disponible, et nous sommes invités à leur sacrifier notre temps et notre argent. Ils possèdent en tout cas le grand talent de faire se rassembler, qui au Stade de France, qui dans un Zénith, ou, dans une moindre mesure, dans une église, comme la Madeleine, la foule nombreuse d'un public qualifié de populaire. Tandis que dans un autre réseau, sensé pourtant être « public », d'autres vedettes, dans une démarche presque aussi industrielle, semblent s'adresser surtout à une élite, aux brahmanes de chez nous, les mandarins de la culture.

Privé ou public, ce n'est pas tant ici le vrai clivage, c'est la « jauge », c'est le nombre relatif de spectateurs qui marque le critère déterminant entre eux et les autres. Ici c'est la communication qui transforme le sang en *ikhôr*⁷⁴. Une communication plus économique et médiatique, pour les uns, plus politique et relationnelle pour les autres. Mais de cette communication, d'autres êtres, d'au-dessus, tirent les ficelles : des producteurs et des administrateurs culturels. Et si c'était eux les véritables dieux qui gouvernent l'art ? De ceux-là, qui pourtant dans la réalité agissent tels des « Pygmalion » modernes, peu d'entre nous savent leurs noms ou les honorent d'une quelconque manière. Plus qu'un complot, c'est l'opacité qui se cultive là-haut, une véritable fabrique à mystère. Les fumées de nos sacrifices se mélangent aux histoires qu'on raconte. Soudain un nom se détache, un « héros » est lancé sur la scène médiatique, où est pris acte de son geste. Si divinités il y a, celles-ci, autant qu'on puisse les concevoir, s'apparentent à de vieilles puissances chtoniennes, comme peut-être les Parques, qui tissent les destinées. Les dieux de l'Olympe eux-mêmes doivent se soumettre à des principes supérieures.

⁷⁴ L' *ikhôr* est l'humeur qui coule dans les veines des divinités, homériques.

Hélas, l'espace-temps imparti à cette écriture, ne nous permet pas de fouiller la séquence médiologique qui conçoit ces créatures. Pourtant le théâtre a évidemment à faire avec cette parade médiarchique, car nous sommes là devant un creuset à mythe. Qu'on pense au drame récent dont le personnage principal fut potentiellement le candidat élu à la future présidence de la République. Le plus frappant n'est-il pas que cette histoire s'est retrouvée débattue même dans les cercles les moins informés ? Et tous en parlaient comme on parle d'un intime mais avec la conscience de son statut de modèle, qui vit fondamentalement dans une autre réalité que la nôtre.

Mais même si ces personnages peuvent avoir un pouvoir décisif sur la politique culturelle, et même si dans l'ancien théâtre grec la scène était utilisée comme marche-pied à une carrière politique, quittons ces hautes sphères spectaculaires et recentrons-nous sur notre objet plus modeste. Quelle est l'enquête qui saura décrire *Les ghettos du gotha*⁷⁵ théâtral, mettre en lumière le réseau de domination culturelle qui conduit quelques-uns à se partager les commandes des théâtres de France, dévoiler les nombreux conflits d'intérêt artistiques ?

Ici encore le théâtre peut être un miroir éclairant du monde. Des couloirs des ministères aux buffets des présentations de saison, des intrigues se nouent, des destins se créent dans le bal d'orgueil et de vanité, les passions et la comédie se déchaînent. Et quelquefois, le spectacle du spectacle est tel, que les acteurs s'oublient et, se prenant pour ceux qu'ils singeaient, deviennent leurs singes. Non, que l'acteur ne puisse s'occuper de politique, mais à moins de s'être trompé de carrière, il saura mieux le faire avec ses propres armes. La politique peut-être le sujet du théâtre sans en être l'objet. Et s'il s'agit de le défendre, qu'en plus de ses propres armes, il choisisse son propre terrain, et qu'il commence par s'attaquer à lui-même.

« La première étape sociale du théâtre se passe à l'intérieur du théâtre lui-même : c'est la façon dont différents individus règlent leurs relations de

⁷⁵ Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Les ghettos du Gotha*, Paris, Le Seuil, 2007.

*travail, et socialisent leurs propres besoins. Le caractère de cette première socialisation décide de la place du groupe de théâtre et de son influence dans la société. »*⁷⁶

Il est des artistes dont l'œuvre plus confidentielle, n'en exerce pas moins une grande influence sur des futurs aspirants à l'art. Au contraire, la confidentialité de leur travail permet à ceux qui y ont accès de se sentir presque personnellement concernés. Cette rencontre peut même se produire hors de tout circuit professionnel. Mais, dans notre parabole, ces artistes, parfois considérés comme des véritables maîtres de l'art, seraient plutôt à mettre en relation avec des sortes de divinités locales. Notons pourtant que, dans l'histoire du théâtre, certains parmi les plus célèbres de ses praticiens ont réalisé la plus grande partie de leur œuvre dans ce, qu'adoptant la terminologie d'Eugenio Barba, nous appellerons « le tiers-théâtre »⁷⁷. Nous allons parler de ces anciens plus tard, nous observons pour l'instant la mythologie dans le théâtre d'aujourd'hui.

Tous ces acteurs, grands et petits, avec le reste des artistes de la scène et les administrateurs, forment la « grande famille du théâtre » dans laquelle on entre par cooptation. Cette famille semble organisée de façon plutôt hiérarchique, même si la simple pyramide n'en est pas la structure. En réalité, il y a plusieurs « familles », chacune construite avec ses réseaux, son économie propre, son public, ses valeurs et ses maîtres de référence. Dans un monde de spectacle il s'agit d'être identifiable.

Nous n'allons pas réécrire *Les mondes de l'art*⁷⁸, où Howard Becker expose magistralement la grande organisation complexe qui permet aux artistes et aux œuvres d'exister. Ce que nous souhaitons faire ici, c'est de dire comment cette organisation s'articule à l'aide d'histoires et peut-être à ce qui ressemble à un véritable panthéon.

⁷⁶ Eugenio Barba, *Théâtre solitude métier révolte*, 1999 L'Entretemps éditions p.191.

⁷⁷ Terme donné par Eugenio Barba à ce théâtre qui n'est ni le théâtre commercial, ni le théâtre institutionnel.

⁷⁸ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, trad. de Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

Alors, repassons la rampe, retournons dans le théâtre, pour évoquer d'autres êtres qui pourraient prétendre au statut de divinité dans notre mythologie théâtrale : les auteurs. Ils sont comme les « anciens » de nos « peuples premiers » : la plupart morts et pourtant immortels. Ils ont été de leur vivant les acteurs de notre histoire théâtrale mais ils continuent de nous parler à travers leurs œuvres.

Les gestes de leur vie ont été écrits, qu'ils aient été vagabonds, bourgeois, rebelles ou courtisans, leur histoire est devenue exemplaire. Les gens du métier se réfèrent à eux, se placent sous leur bannière. Dans cette bande des vrais auteurs de notre tradition, nous pouvons remonter jusqu'aux poètes antiques, mais les lignes de la transmission orale risquent d'être difficiles à suivre. Or, nous cherchons le vivant du témoignage dans une parole incarnée, par elle nous pourrions dire qu'une tradition se continue. Cherchons déjà plus près de nous : il y a eu au siècle dernier de grands artistes qui ont donné des règles au théâtre que nous connaissons. Bien-sûr, ceux là avaient reçu des règles d'autres maîtres des siècles d'avants. Mais témoins de leur temps, il les ont reformulées pour leurs contemporains. Parmi les gens de notre siècle, certains ont connu ou connaissent, puisque certains vivent encore, ces maîtres. Ces maîtres du théâtre, tous de grands pédagogues, nous pouvons aussi les nommer auteurs, car ils ont autorité sur le jeu qu'ils enseignent et, formant les acteurs, une autorité sur l'art peut-être plus importante que les dramaturges d'aujourd'hui.

Le panthéon des maîtres du théâtre

Aucun apprenti ne saurait trouver son maître mauvais. En effet avoir un mauvais maître serait recevoir un mauvais apprentissage. On pourra lui trouver des attributs négatifs qui, au final, serviront un enseignement qu'on ne saurait remettre en cause. D'ailleurs n'est-ce pas en réalité l'apprenti qui fait le maître ?
*« C'est la confiance du disciple qui fait de l'homme un maître. C'est la foi du disciple qui métamorphose le chef de troupe en maître-jardinier. »*⁷⁹

⁷⁹ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Editions du levain, 1996, p 22.

Il y a une sorte de contrat. Et ce contrat, s'il est mené jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la fin de l'apprentissage laissera des traces. Même lorsque du temps aura passé, que de la distance aura été prise avec l'apprentissage, il restera une considération pour le maître. Mais au-delà du maître, il y a « l'école » dont il vient. Il semble même important de pouvoir se situer dans la constellation des praticiens de l'art. Ainsi s'agira-t-il de relier son apprentissage à un nom connu. Si son maître direct n'a pas acquis la renommée suffisante, il sera nécessaire de rajouter qu'il a fait ses gammes avec untel ou untel.

Cette appartenance revendiquée est significative, elle correspond à une « vision du théâtre », à un « style de jeu », à un langage. Mais notre exercice n'est pas le lieu d'une analyse structurale. C'est plutôt sur les présupposés d'une telle analyse qu'il voudrait se poser pour réfléchir. Et le théâtre ici encore peut être l'outil de cette réflexion. Etant sa propre théorie et sa propre pratique, il ne se laisse enfermer ni dans les apories de l'une, ni dans les limites de l'autre. Le paragraphe suivant explicite clairement ce lien entre réalité et fiction que nous ne cessons de suivre dans un sens et dans l'autre.

« En théorie, il n'existe pas de règles scéniques absolues. Ce sont des conventions et une « convention absolue » serait une contradiction dans les termes. Mais ceci n'est vrai qu'en théorie. En pratique, pour qu'un ensemble éprouvé de règles puisse être vraiment utile à un acteur, il doit être accepté comme s'il constituait un ensemble de règles absolues. Pour réaliser cette fiction explicite, on estime en général utile de se tenir à distances des différents styles. »⁸⁰

Il y a une résonance directe entre cette « fiction explicite » dont cet « anthropologue théâtral » nous parle et ce que nous avons jusqu'ici saisi du « mythe ». Dans la présente partie, ce mythe intervient par les récits que les gens de théâtre se racontent. Rappelons-nous que nous sommes chez les dieux qui, contrairement aux hommes, s'inventent les histoires pour les vivre et les vivent pour les entendre après.

⁸⁰ Eugenio BARBA, *Le Canoë de Papier*, 2004, L'entretemps, p.38.

Ce qui nous intéresse ici c'est de souligner cette propension des artistes à se rattacher à un panthéon des maîtres du théâtre. Il s'agit d'entrer dans l'histoire, de prendre sa place, sans égaler d'abord les véritables dieux, mais à l'instar des héros, inscrire son nom en petit sur le monument. Là encore, le théâtre affirme sa dimension collective. Contrairement à d'autres disciplines artistiques, il est rare, voire impensable d'envisager un acteur hors de sa tribu. Cela semble même une des conditions de la réussite. Un Coluche ou un Gérard Depardieu restent malgré leur longue carrière solitaire liés au Café de la Gare qui les a vu éclore. C'est comme si cette capacité à appartenir à un groupe était aussi importante que celle de s'en distinguer.

Un acteur interviewé sur sa carrière rendra usuellement hommage à ses maîtres. Ce faisant, il s'inscrit dans une tradition. Il y eut les « copiaux », les « dullineurs », il y a encore des acteurs « viteziens », des « brookiens ». Et il y a une franchise « Théâtre du Soleil », « Ecole Lecoq », « Cours Simon », et bien entendu « Conservatoire ». Et chacun de ces maîtres, chacune de ces écoles se réfère à son tour à un maître plus ancien. Ainsi, lorsque l'un ou l'autre se réclamera d'Ariane Mnouchkine, c'est à Jacques Lecoq aussi que par extension il se rattache⁸¹, lequel s'affilie à Jean Dasté⁸² (même s'il a commencé le théâtre avec « *Claude Martin, élève de Charles Dullin* »⁸³), s'inscrivant ainsi dans la lignée de Jacques Copeau (et d'André Antoine, si on remonte par la branche de Dullin). On pourrait dessiner cette cosmogonie par où le théâtre arrive, mais cela demanderait d'explorer deux mille cinq cents ans d'histoire et au moins autant de civilisations. Dessiner cet arbre généalogique, ne serait-ce qu'à partir de Jacques Copeau, Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig et Max Reinhardt, ferait apparaître la vitalité de cette cosmogonie. Mais ce travail-là, qui serait lui-même titanesque, s'il est mené partiellement et néglige des animateurs plus discrets ou plus secrets, risque d'accoucher d'un Who's who théâtral, anecdotique et fabuleux. Et ne pas oublier, dans cette gigantesque cartographie des praticiens disparus et ceux qui sont encore vivants, que dans chaque cas les

⁸¹ Ariane Mnouchkine, *L'art du présent : entretiens avec Fabienne Pascaud*, 2005 Plon, p.26.

⁸² Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1997, p.18.

⁸³ Jacques Lecoq, *op.cit.*, p.17.

influences sont multiples, et qu'elles dépassent souvent les frontières du théâtre ou de l'art.

La tradition du théâtre moderne est riche de toute une cosmogonie et de la mythologie qui l'accompagne. Auteurs, acteurs, maîtres en tous genres accomplirent de hauts faits du théâtre. Et au delà des filiations nommées, la transmission théâtrale se construit à travers tout un jargon de références à des techniques, à des traditions, à des théoriciens, à des auteurs. On n'arrête pas de se référer. Cette transmission des mythes théâtraux fait peut-être partie des fonctions de l'école, permettant d'inscrire l'apprenti dans une histoire. Ainsi, en plus d'être, en tant que maître, « *celui qui aide le groupe à déchiffrer les signes produits par ceux qui sont au cœur du cercle* »⁸⁴, Vitez se donne comme deuxième caractéristique, un devoir de « *témoigner de sa propre mémoire.* »⁸⁵ et prenant l'exemple du rôle de Don Juan de Molière, « *témoigner à ce jeune homme de ce que faisait dans le même rôle, Jean Vilar, que j'ai vu, ou Louis Jouvet que j'ai vu aussi.* »⁸⁶ Sommes-nous alors dans le mythe ou dans l'histoire ?

Notons bien que c'est un mouvement à double sens puisque c'est le disciple qui choisit le maître. C'est d'ailleurs ce que devrait dire le théâtre à l'histoire, sa cadette : l'histoire est peut-être faite par les vainqueurs, elle est sûrement faite par les survivants. Le théâtre lui est l'affaire des vivants, ce n'est pas le même paradigme.

Mythologie des autobiographies

C'est un monde d'éclat et de brillants qui défile sur l'écran de son imagination. Au mur la petite fille, ou le petit garçon, a affiché le portrait de

⁸⁴ Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre, I – L'École*, Paris, P.O.L., 1994, p.261.

⁸⁵ Antoine Vitez, *op.cit.*, p.262

⁸⁶ *ibid.*

l'idole, celle-là même dont elle ou il porte les habits et la coiffure, dont elle ou il imite les attitudes, les mimiques et les intonations. Au pied de ce portrait est posée la « tirelire » dans laquelle il épargne consciencieusement la somme qui lui permettra de se rendre au concert pour se nourrir de la présence sublime, de tee-shirts et de disques dédicacés et, le tout, en communion avec les frères et sœurs d'adoration...

Ce geste-là est-il significatif ? Combien sont comme lui à admirer la star ? Combien souhaitent en secret faire comme elle plus tard ? Ces enfants-là ont-ils la vocation ? Se sentent-ils prêts à tout pour escalader l'échelle qui les conduira à ce sommet qu'ils imaginent ? Mais qu'est-ce qui les attire, un rêve ou un pouvoir ? A qui veulent-ils échapper ou que veulent-ils conquérir ? Ce pourrait être un point de départ que cette étude des aspirations enfantines pour l'art. Mais comment savoir si cet enfant ne deviendra pas finalement avocat ou dentiste ?

« *Combien avons-nous vu de ces jeunes gens qui se croient des futurs génies et qui ont mimé toutes les passions devant leur armoire à glace.* »⁸⁷

Nous pensons poser comme point de départ le paradoxe suivant : l'aspirant acteur souhaite participer à une histoire qu'il ne connaît pas. Mais outre que cela est le cas de la plupart des champs de connaissance (d'autant qu'à la différence de beaucoup d'autres disciplines on force rarement les gens à devenir acteur), il apparaît qu'avant même de faire du théâtre, le peut-être futur acteur n'est pas complètement dépourvu de culture théâtrale. En effet, non seulement il a déjà été confronté au jeu et à la représentation des autres et de lui-même, du cercle de famille à la cour de récréation, mais, il a entendu parler de cette chose qui s'appelle « théâtre ».

Et s'il n'a jamais assisté lui-même à un spectacle vivant, ses parents, eux, sont allés au théâtre ou au concert. Ou ils ont vu *Les enfants du paradis*⁸⁸ ou

⁸⁷ Marc Allegret in : *Gerard Philipe*, Souvenirs et témoignages recueillis par Anne Philipe et présentés par Claude Roy, L'air du temps, Gallimard, 1969, p.20.

⁸⁸ Marcel Carné, *Les enfants du paradis*, France, Pathé Cinéma, 1945.

*Flashdance*⁸⁹, et ils ont lu *Le capitaine Fracasse*⁹⁰. Ou encore toute la famille a regardé la *Star Academy*, comme une ou deux générations précédentes regardait *Le petit conservatoire de Mireille*. L'idole de la petite fille ou du petit garçon est d'ailleurs le gagnant de la dernière saison. Il a donc vu la naissance d'une étoile et c'est aussi cela qu'il admire. Il a entendu à l'école comment Molière désobéit à son père et s'en alla sur les routes avec des comédiens. Ainsi le futur comédien ne connaît peut-être pas les règles de l'art, mais il n'est pas ignorant de ses manifestations. Il connaît des bribes de cette grande histoire du théâtre.

Et c'est là qu'un nouveau dessin circulaire de la tradition apparaît. Car quelle est la source de cette connaissance ? Elle vient du théâtre lui-même, de ses praticiens, ses spécialistes et de tous ceux qui l'ont fréquenté au moins une fois. Ce sont eux qui transmettent ces « récits de vie ». Cela commence par une histoire, une histoire racontée plus tard. Voilà notre matériau d'études dans ce chapitre. Entre « d'aussi loin que je m'en souviens, j'ai toujours voulu faire du théâtre », et « rien ne me prédestinait à ce métier », entre la vocation, comme une nécessité, et le hasard, nous nageons dans la philosophie naturelle.

C'est une histoire comme il en existe une multitude, un petit conte initiatique sur la désobéissance, la persévérance et la récompense de la passion et du travail, lorsque l'opportunité saisie avec adresse se présente. Cette histoire est peut-être vraie, elle n'en reste pas moins une histoire, le récit d'un début de vie parsemé d'embûches dont on connaît heureusement la fin heureuse :

*« Raimu commence à dix-sept ans. Il se présente alors sous le nom de « Rallum, comique-troupier », par crainte des représailles de son père qui souhaite lui voir reprendre son atelier d'artisan-tapissier. Ses débuts sont difficiles, on le siffle. Il se résigne à être souffleur à l'Alhambra de Marseille. Fortuné, la vedette du moment, souffrant, se décommande. Rallum propose de le remplacer ; il connaît le rôle par cœur. On lui fait une ovation, c'est ce soir là qu'il devient Raimu. »*⁹¹

⁸⁹ Adrian Lyne, *Flashdance*, USA, prod. Don Simpson et Jerry Bruckheimer, 1983.

⁹⁰ Théophile Gauthier, *Le capitaine fracasse*, France, date de parution : 1863.

⁹¹ Chantal NICOLAS, seize fiches biographiques in : Jean-Louis BARRAULT, *op.cit.*, appendices.

Comment sont-ils arrivés là ? Quel chemin les y a conduits ? Chacun, dans sa biographie, pourra écrire son histoire, mais ce sera ensuite. Tel Epiméthée qui prend la braise en main pour vérifier qu'elle brûle, l'acteur semble condamné à ne savoir qu'après avoir fait. Ainsi ce qu'on lit dans des biographies d'acteurs reconnus comme tels, et ces confidences sont des « a posteriori » : comment on se raconte et on se la raconte ; c'est donc là ce que nous allons observer dans ce travail.

Ne sommes nous pas ici devant une problématique fondamentale, et qui plus est double ? Cette problématique qui semble concerner l'apprentissage « en général » trouve dans le théâtre, art du présent, ce qu'on pourrait appeler un cas d'école : à moins de prendre en compte les témoignages de ces êtres en désir de théâtre, dont aucun ne parviendra peut-être à la réalisation de son désir, tout ce qui pourrait nous édifier sur la période du pré-apprentissage, nous le recueillons auprès de ceux qui se situent dans le post-apprentissage.

Voilà, dirait-on, deux sortes d'êtres. Les uns se situent dans l'appétit et l'espoir, les autres dans la mémoire et la quiétude. Pourtant, ils se rejoignent en une propension commune à (se) raconter des histoires. L'un pallie le vide de son avenir, l'autre réécrit son « livre de vie ». Que ce soit dans l'espoir ou le souvenir, le sujet occulte l'objet. L'un croit, l'autre sait, entre les deux il y a le faire. Mais ce faire de l'acteur, capable de provoquer des visions, ne quitte pas le théâtre où il a lieu.

Hors du théâtre, point de théâtre. En revanche d'innombrables histoires qui y mènent. Et les histoires sont tellement innombrables, de conversations en entretiens, de confidences en autobiographies, qu'on ne saurait toutes les retranscrire. Cela déborde largement d'ailleurs les documents écrits ou radiophoniques. L'histoire de ces destins d'acteurs se transmettent dans la profession et même au-delà. Il n'y a donc pas véritablement besoin d'être allé au théâtre pour en avoir entendu parler. Il y aura l'école, il y aura Internet et la télévision...

Pour les besoins de l'analyse nous allons nous concentrer sur quelques exemples d'autobiographies et de biographies, considérant qu'elles sont l'une des sources de la transmission de ces histoires. Nous disons transmission, plutôt qu'invention, car à les lire les unes après les autres, toutes personnelles qu'elles se présentent il y a trop de récurrences pour ne pas souhaiter y déceler une sorte de mythologie de l'apprentissage théâtral. Il y aurait sans doute fort à apprendre d'une comparaison entre la structure de ces histoires et celles de certains contes dit « populaires ».

Qui en est l'auteur d'origine ? Nous ne saurions être affirmatif. Faut-il y voir un produit d'une institution ou de la tradition ? On peut se demander à leur lecture si leurs auteurs sont conscients qu'ils se voilent dans la fiction plutôt qu'ils ne s'autopsient. Du reste, en répétant ces histoires, ils ne font que leur travail.

« Se tourne-t-on vers les gens de théâtre, vers ceux qui l'écrivent, le jouent, l'organisent, le mystère s'épaissit encore. Ils sont disposés à parler de tout : morale, littérature ou métaphysique... mais non de leur travail. Ou quand ils s'y hasardent, c'est pour se présenter tantôt comme d'humbles artisans qui n'ont affaire qu'à des matériaux rebelles, tantôt comme des mages ou des inspirés par la bouche desquels, un autre, l'auteur ou Dionysos, lui-même, vaticine. »⁹²

Nous allons faire un petit tour dans ces « documents » et nous intéresser à ces récurrences narratives que nous traiterons comme des motifs mythologiques. Ce qui veut dire que ne sera pas la réalité (ou l'irréalité) de ces éléments qui nous importera ici, mais la manière dont ils s'agencent en tant qu'histoire. Nous n'allons pas lister tous les coups de théâtre possibles, les rebondissements et autres péripéties, qui font l'intrigue de ces histoires, mais nous allons tenter de suivre un chemin logique, comme une sorte de schéma narratif, dans lequel pourrait se reconnaître un grand nombre de ces récits.

⁹² Bernard DORT, *Théâtres*, Editions du Seuil, 1986, p.11.

Le don

Il est possible qu'il y ait à l'origine de toute carrière d'acteur une sorte d'étincelle qui contiendrait tout l'art en devenir. : « *Jouer, c'est simplement un don de l'être, une présence, une existence.* »⁹³ Quand on parle de soi, on l'évoque rarement. Mais des qu'il s'agit des autres, cela semble le pré-requis « incontournable », que ce soit par les auteurs des biographies ou un acteur parlant d'un de ses collègues. Ainsi de l'inévitable « grâce » de Gérard Philipe : « *Gérard, c'est le don même.* »⁹⁴

Ce ne sont pas seulement les potentialités physiologiques de l'acteur, ni son charme ou sa prestance, non, ce serait plus encore : l'aura, la présence, le « *rayonnement essentiel* »⁹⁵, ce « *je ne sais quoi* »⁹⁶, entre animalité et grâce, entre évidence et mystère. Ainsi « *De Ludmilla Pitoëff, on a pu dire qu'il passait dans cette créature une onde, un souffle, un fluide inimitable.* »⁹⁷ Le hic, c'est qu'on est incapable de le définir clairement et on s'empresse de l'expliquer comme quelque chose qui justement nous dépasse.

Certains praticiens, certains chercheurs ont tenté de cerner le phénomène de la présence scénique et de voir comment l'acteur pouvait y avoir prise. Mais face à ces tentatives qui restent marginales, le flot du discours collectif a tendance à être : « *On ne choisit pas d'être d'acteur, on naît avec...* »⁹⁸ Le don, avant même la vocation. Comme ces enfants qui naissaient « coiffés » dans les contes de Grimm. Et comme dans ces contes, plutôt que naturel, il y aurait quelque chose de surnaturel, comme une parabole de l'inégalité humaine.

⁹³ Claude REGY, (page consultée le 05.05.2009), *Sur la formation de l'acteur- Claude Régy*, <http://www.sprechgesang.net/litterature/regy.htm>

⁹⁴ Michel BOUQUET, in : Jean MAMBRINO, *Le Théâtre au cœur*, Paris, Desclee de Brouwer, 1996, p. 135.

⁹⁵ Peter BROOK, *Points de suspension*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 325.

⁹⁶ Gérard-Denis FARCY, Du singulier au pluriel in : *Brûler les planches... crever l'écran*, sous la direction de Gérard-Denis FARCY et René PRÉDAL, 2001 L'Entretemps, p.15.

⁹⁷ Gérard-Denis FARCY, *ibid.*

⁹⁸ Pascal Gregory, in : Patrice Chereau, *J'y arriverai un jour*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 136.

Notre sujet n'est pas ici de savoir à quoi correspond le don de la présence mais de noter qu'il est un leitmotiv de ces histoires théâtrales. Et qu'il est difficile de ne pas en parler, même si c'est par une sorte de prétéition : « *Je n'ai pas vraiment eu de « vocation » au sens de prédestination, pour les planches.* »⁹⁹

Ce qui nous conduit à parler de cet autre motif de départ des histoires théâtrales : la vocation. Celle-ci, qui existe aussi dans d'autres branches professionnelles, semble en effet au théâtre une notion incontournable.

« *Il n'y a pas d'élève, homme ou femme, qui venant me voir ne m'affirme sur un ton de conviction profonde : Je veux faire du théâtre parce que depuis ma plus tendre enfance, je me suis toujours senti « la vocation ».* »¹⁰⁰

Le mystère de la vocation

Que viennent faire ici ces hommes ? Qu'est-ce qu'il leur a pris de naître sur la grande scène du monde. Ont-ils entendu quelque appel, écouté quelque vocation ? « D'aussi loin que je me le rappelle, j'ai toujours eu envie de faire du théâtre... » Et l'argument de la transcendance n'est pas loin. Une force mystérieuse et impérieuse leur aurait indiqué le chemin. Le désir viendrait de l'extérieur. A moins que la petite voix ne soit à l'intérieur. Notons ce mode de l'oralité dans lequel se manifeste la vocation, ce moteur ésotérique de l'artiste que l'on ne peut vérifier qu'après coup, en parfaite adéquation avec le conte et avec la temporalité théâtrale.

La vocation théâtrale serait un appel impérieux vers le théâtre. Est-ce la voix du théâtre qui appelle ? Est-ce elle qui enseigne sa loi ? Cette voix a-t-elle une texture qui dira la matière du théâtre, une tessiture qui situera d'où le théâtre parle ? Plus qu'une loi, c'est une direction, une vision qui les guide, un commandement. Mais de qui, quel dieu du théâtre nous convie ici ? Ce dieu-là

⁹⁹ Marcel Marechal, in : Jean Mambrino, *Le Théâtre au cœur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 32.

¹⁰⁰ Charles Dullin, *Souvenir et notes de travail d'un acteur*, Lieutier 1946, p. 11.

qui les éblouit avant même qu'ils ne le contemplent, dont ils construisent l'image, l'histoire souveraine à leur désir d'avancer, image qui fonctionne comme des œillères, ou mieux comme un bandeau sur les yeux : peut-être que l'acteur n'a besoin d'entendre que la musique ! Et les autres ceux qui ne parviendront pas à intégrer pérennément l'espace du théâtre, est-ce par paresse, par hasard, ou ont-ils juste entendu des voix ?

Cette « vocation » dont l'origine religieuse du terme pourrait nous perdre dans des questionnements trop métaphysiques semble désigner un désir impératif doublé d'une volonté opiniâtre d'embrasser la profession d'acteur. Ce qui domine en effet c'est l'intensité de ce désir et sa longévité. Pour qu'un tel don soit efficace, il doit concerner un caractère bien trempé, une personne aussi têtue qu'endurante. Ainsi, si l'on suit cette piste, on peut imaginer que même s'il ne croise aucun guide, le vaillant « appelé » persévérera contre vents et marées pour se réaliser comme acteur. Nous aurons alors à faire à l'autodidacte qui a patiemment étudié les règles de l'art pour en devenir maître. La vocation se conjugue ainsi avec la nécessité du travail, car il ne suffit pas de rester assis à écouter l'appel. Comme on le sait « le talent ne suffit pas, il faut du travail et de la chance. »

Le bienheureux hasard

Voilà un autre grand motif de ces histoires de « gens du théâtre ». Bien loin de notre autodidacte, dont la construction se fait en toute une vie, nous rencontrons celui qui a été le jouet des circonstances. C'est l'histoire de cet acteur qui n'aurait jamais rêvé de comédie avant de monter triomphalement sur les planches. Là nous rencontrerons un autre motif celui du bienheureux hasard, comme un croisement de regard.

Combien d'acteurs de cinéma furent ainsi en début de carrière, projetés de la rue à la scène sans l'avoir véritablement choisi ? Ils étaient simplement « au bon endroit au bon moment ». En fouillant leur passé, on s'apercevrait

peut-être qu'ils ont suivi trois cours et « essayé » trois concours. Mais laissons la possibilité à ce « génie » d'être, il y a toujours eu des enfants précoces.

Au delà du côté « magique » de la chose, c'est tout une dimension du théâtre qui est ici abordée. Ce motif cristallise la capacité d'improvisation de l'acteur, sa conscience sauvage, sa liberté de transgresser. Un tel acteur est alors déjà un « Prométhée », voleur du feu. Mais sans aller dans un tel modèle « héroïque », il suffirait de noter la récurrence de telle phrase : « J'étais venu accompagné un ami à une audition et c'est moi qui ait été pris. » Devant une telle ingénuité, impossible de soupçonner un quelconque opportunisme. Ici, nous avons une personne avec une grande capacité d'adaptation, à l'écoute et qui sait saisir le moment présent. Ce hasard est le contraire d'une absence de choix, au contraire, c'est un subtil tissage de choix, que ces destins magnifiques de héros ont su parfaire, comme mus par une mystérieuse intuition. C'est presque une autre forme de « vocation », à la limite de la fatalité, du destin.

Le libre arbitre se transmet-il ? Comment s'acquiert la capacité de choisir ? Et voilà peut-être à quoi ressemble l'homme pré-prométhéen : un homme dépourvu du choix. Destiné à subir les éléments, à s'y fondre. Il y a des dons innés et des dons qu'on acquiert. Avec l'absence d'aléa et de choix, se profile la question d'un désir pour quelque chose que l'on ne connaîtrait pas. Une possibilité d'impossible... Et l'un des plus impossibles de ces possibles, est que l'homme peut dépasser sa peur de la mort, en en jouant, en en riant. Encore un des nombreux cadeaux attribué à Prométhée, cet oubli de la peur de la mort.

D'un côté la volonté sans faille de celui qui a toujours voulu et de l'autre celui que le destin a placé là et qui ne voulait absolument rien. Entre la vocation et le hasard, nous retrouvons ainsi deux des piliers de l'art : la discipline et l'improvisation. Mettons le tout en relation avec un troisième pilier : le rapport au public. On ne fait pas de théâtre seul, il y a un autre motif incontournable des ces chemins d'acteurs que nous nommerons :

La rencontre décisive

Au croisement du chemin de ceux qui se sentent « convoqués » et de ceux que les circonstances ont amené ici, il y a une rencontre. Car une rencontre est presque toujours à l'origine d'une vocation et, quant au hasard, il se résume souvent à une rencontre décisive.

C'est souvent d'avoir assisté à une représentation « particulière », à la performance d'un maître de l'art (Stanislavski cite Mikhaïl Chtcheptkine, Edward Gordon Craig, Henry Irving). Et c'est encore mieux si ce maître de l'art dirige aussi un cours de théâtre. Ainsi Jacques Copeau, Charles Dullin, Tania Balachova, Antoine Vitez ont à leur crédit d'avoir révélé des générations d'acteurs français qui disent leur devoir beaucoup.

Parmi les rencontres décisives, il y a bien-sûr le thème éternel des histoires d'amour. « *J'ai pris « atelier-théâtre » parce qu'il y a plus de filles.* »¹⁰¹. La scène, cet endroit où l'on regarde, où l'on est regardé, offre un tremplin magnifique à bien des rêveries d'admiration et de désir. Quel meilleur endroit qu'un atelier de théâtre pour tomber en amour ? Et hop, un petit jeu de miroir : en amour du théâtre...

Parfois, ce n'est pas une rencontre proprement dite, c'est l'éblouissement par un lieu, le phénomène théâtral lui-même, la magie du théâtre comme on dit, ou simplement l'ambiance, l'appartenance à un public, l'odeur. Mais alors, ce n'est pas tant la rencontre qui est racontée que cette fameuse scène primitive, cette première entrée dans le théâtre.

D'autres fois, la rencontre appartient au contexte familiale (l'oncle un peu fou de Charles Dullin ou Catherine Hiegel, parlant de son père : « *Il avait décidé qu'un de ses enfants serait comédien et c'est tombé sur moi.* »¹⁰²).

¹⁰¹ Entendu à Paris dans le bus 62, le 06.10.2010.

¹⁰² Catherine Hiegel. (2011). *Studio Théâtre*, par Laure Adler, France, France Inter, 25.04.2011, 23h.15.

Nous voilà arrivés à l'hérédité. Cela tombe bien : les (auto)biographies commencent toujours par un rappel des antécédents familiaux.

Antécédents familiaux

Il existe un cas général où une sorte de prédestination semble objectivement en cause : c'est celui des « enfants de la balle ». Pour eux la transmission héréditaire se mêle à la transmission professionnelle. Ceux-là sont en quelques sortes des cas idéaux. Ils sont déjà dans l'histoire, nul besoin de savoir comment ils y sont rentrés. Ils sont déjà sur l'Olympe. Tout juste leur reste-t-il le choix de continuer cette histoire.

En fait, en cherchant bien, il y a presque toujours moyen de se trouver un ancêtre artiste ou au moins passionné d'art qui aura éveillé le désir chez l'enfant. Et cela peut remonter loin :

« Alain Planès - Je pense que si j'ai ce don c'est quand j'étais fœtus bien-sûr.

Laure Adler - Ah oui, vous pensez que pendant la conception dans le ventre de la mère...

Alain Planès - Tout a fait : elle a passé son temps étant enceinte de moi à tricoter devant un poste à écouter des disques et la radio.

Laure Adler - Et vous pensez que ça vous a atteint.

Alain Planès - J'en suis sur. »¹⁰³

Parfois c'est au contraire contre l'avis du milieu familial, fut-il lui-même un milieu artistique, que le jeune s'engage sur le chemin du théâtre. Cet aspect « rebelle » de l'acteur pourrait être isolé lui aussi comme un motif mythologique. Il répond aussi à une réalité de la scène, à une relation entre l'auteur et le metteur en scène, entre le metteur en scène et l'acteur, entre l'acteur et le spectateur, où il est si souvent question de résistance. « *La relation fonctionne de la même manière qu'un rapport érotique : on est attiré*

¹⁰³ Alain Planès. (2011). *Hors-Champs*, par Laure Adler, France culture, 10.03.2011, 22h.15.

par les gens qui vous résistent et non par ceux qui cèdent vite, ou immédiatement. Ceux qui vous résistent sont ceux que l'on perçoit comme étant des êtres inatteignables. »¹⁰⁴ Séduction et résistance, voilà des thèmes centraux dans l'histoire de notre Prométhée.

Avec ou en opposition, l'important est surtout l'interaction avec l'autre qu'elle suppose. Le théâtre, art collectif l'exige. La tradition orale l'exige. Il s'agit de sortir de soi-même. Il s'agit de se nourrir du monde. De nombreux témoignages concordent : la curiosité est une source d'enrichissement inestimable pour cet art sensé tendre un miroir au monde. Plus généralement, si une tradition existe c'est dans et à travers une culture plus large.

Le succès de la gloire

On pourrait évoquer aussi l'inévitable période de la « galère », inévitable sauf pour celui que le bienheureux hasard protégerait de ces intempéries. Mais celui-là pourrait devenir suspect. Comment s'il ne côtoie pas la misère du monde pourrait-il l'imaginer, saurait-il la jouer ? « *Etes-vous prêt à crever de faim ?* »¹⁰⁵ demande Charles Dullin au jeune Jean-Louis Barrault. Difficile pourtant d'aller trop loin dans le thème romantique de l'acteur maudit, le théâtre ne saurait accepter une carrière faite uniquement d'échecs.

Enfin, au bout de ce chemin de l'apprentissage, vient un motif qui, lui, est incontournable : le premier succès, bientôt suivi par d'autres. Il est inéluctable car sans succès, nulle autobiographie commandée, ni d'interview sollicitée. Une « star » est née. Et tandis que la star naît, notre mythe se lézarde, il laisse voir ses motivations profondes : le mythe est là pour sanctifier la star. Comme on ne prête qu'aux riches, on ne parle de la vie que de gens déjà connus. Pour des héros ordinaires de la scène, combien de livres sur Sarah Bernhardt ou Marilyn, combien d'entretien avec Denis Podalydés ?

¹⁰⁴ Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 136.

¹⁰⁵ Jean-Louis Barrault, *op.cit.*, p.14

Comprenons la logique de l'histoire : il faut bien que ce chemin conduise quelque part, il faut bien donner un sens à cette épopée.

Voilà le grand acteur qui entre sur la scène. Sa réputation déjà le précède. Et l'attente était déjà chargée d'attention. Le silence se fait autant par l'art de l'acteur que par ce qu'on croit percevoir de l'homme, par ce que l'on en sait. On est venu ici parce qu'on le « connaît ». Sur la scène il représente autant ce qu'il joue que ce qu'il est dans la vie pour le spectateur. Celui-ci ne joue pas son rôle à moitié : il va être témoin d'une performance unique et celle-ci s'inscrit dans un tout plus large, une culture, sorte de tradition imaginaire qui semble réveiller en lui un savoir de ce que doit être le théâtre. Dans le rite qui a lieu alors, au delà de l'histoire que l'acteur nous raconte, c'est le mythe du théâtre qui se transmet ici. Car l'acteur peut bien porter toutes les histoires, il ne porte que la sienne propre, son histoire d'acteur qui se fond dans la grande histoire du théâtre.

La scène originaire

Un autre motif qui revient dans ces autobiographies c'est la recherche d'une scène primitive. « *Né un certain jour de Noël, on me fit jouer, paraît-il, premier acte de futur comédien, le rôle de Jésus dans la crèche. De cette scène primitive je ne sais rien, bien-sûr.* »¹⁰⁶

A l'instar de François Périer, de nombreux acteurs déclarent, après en avoir racontées plusieurs, ne finalement pas l'avoir « retrouvée » cette « première », peut-être comme dans toute bonne analyse, parce qu'elle est précisément trop primitive pour pouvoir laisser une trace claire dans la mémoire, la trace de Béance.

Nous ne nous étendrons pas sur cette scène, étant donné que l'ensemble de cet exercice y est en quelque sorte consacré. Mais notons que faute de

¹⁰⁶ François Périer, *Lettres à un jeune comédien*, Paris, Ramsay, 1995, p.11.

trouver ce point de départ, ou dans une sorte de démonstration de modestie, les autobiographes se livrent à des confidences anecdotiques dignes d'un théâtre de l'intime et du quotidien. Ainsi l'on apprendra que, petit déjà, untel ou unetelle aimait à se déguiser, jouer avec des figurines, imiter les adultes, mentir, faire rire ses camarades, se réfugier dans le rêve...

Voilà ce que répond Cléo, sept ans, qui pratique le théâtre à l'école, lorsqu'il s'agit de dire pourquoi elle aime cette activité : « *Ce que j'aime, c'est qu'on peut faire comme si on était dans un dessin animé. On raconte une histoire et on est dedans à la fois.* » Incarner une histoire et la partager, la vision a le mérite d'être précise et juste. Petites ou grandes étoiles, le métier d'acteur reste de raconter des histoires.

Puis ça continue de tourner en rond : tous ces motifs mythologiques, on va ensuite les retrouver dans le discours des apprentis acteurs. Il n'y a qu'à leur demander dans les conservatoires ou les cours privés, ils ont tous la passion, le virus du théâtre. L'histoire en tout petit se répète : allons à la sortie des concours et autres auditions. Écoutons nos candidats parler de peurs paralysantes, de massacre et de superstitieuses espérances. Ce sont les instants de passage dont le comédien a besoin pour raconter son histoire.

« Des myriades d'yeux sont habités de ce regard : millions d'existants en désir de jeu, et à qui le jeu montré sur scène peut offrir l'engouement d'une contagion pratique. Millions de joueurs en demande d'une théâtralité intègre, ludique, nue, qui compagne avec leur désir de jeu, comme toute pratique en puissance compagne avec l'acte devant elle exposé. »¹⁰⁷

Tous ces motifs font de l'acteur un véritable « matériau à personnage. » L'apprenti comédien s'y confrontera en imaginaire. Il existe même des cours où l'on s'entraîne à répondre à des interview, alors que le premier cachet n'a pas encore été touché.

¹⁰⁷ Denis Guénoun, *op.cit.*, p.166.

Que savait-il du théâtre avant d'y entrer ? On peut dire qu'il connaissait des bribes de son histoire, de ses histoires. Et même, sans doute y était-il entré. Mais connaître ces histoires et s'y identifier suffit-il pour qu'un acteur existe ? Bien-sûr que non. On peut se raconter toutes les histoires : l'essentiel, c'est que le partage ait lieu, que les histoires pénètrent le théâtre.

Ce que nous pourrions alors proposer, c'est que cette histoire que se raconte l'artiste est indissociable de son art, qu'il a besoin d'y croire pour pouvoir la communiquer et permettre à l'art d'exister. Nous retrouvons l'idée déjà pointée dans le paragraphe d'Eugenio Barba sur la « fiction explicite ».

Tout discours sur le théâtre est une forme de théâtre, et réciproquement. C'est un schéma porté par une parole. C'est un enseignement sur une chose et sa création qui se confondent.

C'est qu'en effet l'apprentissage du théâtre semble bien ondoyer entre ces deux paradigmes. Et tout deux, au contraire de s'opposer, semblent s'unir pour le pire et le meilleur. D'un côté nous avons cette présence indubitable d'une grande fiction orchestrée par l'ensemble des praticiens de l'art, où il s'agit d'appartenir à une histoire et pour cela de ne jamais cesser de se la raconter. De l'autre nous avons l'existence de véritables techniques auxquelles il faut s'exercer pour assurer plus tard une création artistique digne de ce nom. La chose se complexifie encore du fait qu'une partie de ces techniques s'appuie sur l'imagination de ceux qui les mettent en œuvre, tandis que le fait de se raconter des histoires et d'y croire fait partie de la matière même du théâtre.

Portrait de Prométhée en diplomate

« *Prométhée trouve alors une parade. L'air de rien, il monte au ciel, comme un voyageur qui se promène avec une plante à la main...* »¹⁰⁸

Le titan Prométhée s'avance dans le banquet des dieux. Il écoute les cascades de leurs rires comme il a contemplé la misère des mortels. Des visages se tournent vers lui. On le salue, on l'invite à s'asseoir, à partager la chère, à trinquer, à écouter les chants. Mais il reste debout et continue d'avancer vers le plus haut des trônes. Là, face au roi des dieux, il se tourne vers tous et il explique la raison de sa venue. Il demande aux puissances de partager le feu avec les hommes.

Et d'abord à Zeus il s'adresse :

- « J'allais dans des plaines oubliées de la terre, seigneur, et là j'ai vu : ils ne cessent « *ni le jour de souffrir fatigues et misères, ni la nuit d'être consumés par les angoisses* »¹⁰⁹. sales, maigres et se déplaçant comme des bêtes, moins que des bêtes. O dieux sages, ne pourrions-nous rien faire ? Je suis certain qu'ils pourraient s'avérer les précieux serviteurs de nos projets, si nous leur en donnions les moyens. »

Zeus se penche en riant vers la terre et lance un nouvel éclair :

- « Je leur donne le feu, mais ils sont incapables de le prendre. »

Se tournant alors vers l'assemblée de siens, il prend une mine contrite :

¹⁰⁸ Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p.75.

¹⁰⁹ Hésiode, *op.cit.*, p.93.

- « Ah ! misère !... *Ecoutez les mortels mettre en cause les dieux ! C'est de nous, disent-ils, que leur viennent les maux, quand eux, en vérité, par leur propre sottise, aggravent les malheurs assignés par le sort.* »¹¹⁰

Soudain, il tombe le masque et l'essence de majesté irradie son visage et sa juste colère :

- « Trêve de plaisanterie, c'est à toi Prométhée qu'ils doivent cette situation, à cause de toi Prométhée si je leur ai enlevé le feu. Souviens toi du coup tordu que tu fis aux dieux ! Tu me trompas en nous attribuant la part la moins bonne dans l'holocauste. En créant ce déséquilibre, tu m'as obligé à les priver du feu. Et aux allégations de Lucien de Samosate, qui se demande pourquoi je les en prive, alors que nous régalaons tant de la fumée de leur sacrifice¹¹¹, je réponds : à quoi servirait le feu pour brûler les os ? Si tu m'avais laissé la viande, bien-sûr qu'au feu, je n'aurais pas touché. Tu es le responsable d'un premier déséquilibre dans la balance entre les dieux et les hommes. Alors ne viens pas, comme un héros réclamer justice et commence ta négociation. Puisque te connaissant, je suppose, que tu apportes autre chose que des récriminations.

- Détrompe-toi, puissant cousin, je n'ai rien à te donner, pas le moindre petit secret qui pourrait t'intéresser, nulle prophétie concernant une femme dont le fils causera la ruine de son père. Quelle terrifiante idée ! Une femme qui serait si belle, que tous les êtres même les plus puissants succomberaient à son charme. Toi-même ne saurais résister. Que tu la rencontres sans savoir qui elle est et que tu la fasses « *grosse de tes oeuvres, son enfant te traitera comme tu as traité Saturne* »¹¹² ... Imagines-tu ça ? Heureusement une telle prophétie n'existe pas. Non, je comptais seulement sur l'intelligence de votre miséricorde. »

Dire le combat politique qui se joue là : si Zeus, par le pouvoir qu'il exerce, est le supérieur de Prométhée, ils sont égaux en intelligence. Tous les deux ont la métis, cette intelligence des événements à venir. C'est un combat d'esprit. Dans le désaccord qui les oppose sur la destinée des mortels, aucun ne peut se prévaloir

¹¹⁰ Homère, *Les XXIV Chants de l'Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, Librairie Armand Colin, 1929, p.6.

¹¹¹ Lucien de Samosate, *Prométhée et le Caucase*, in : *Œuvres, T.1*, trad. du grec par Jacques Bompaigne, Paris, Les Belles, Lettres, 2003

¹¹² Lucien de Samosate, *op.cit.*, p.57.

d'une plus grande sagesse, aucun d'eux ne peut se tromper. De fait, ils ont des intérêts qui diffèrent. A moins qu'ils ne s'opposent dans une sorte de nécessité rhétorique.

Prométhée prend ici la fonction de diplomate. Il est l'intercesseur. Il est le messager. Mais cette tentative courageuse est un échec. Pourquoi Zeus ne veut-il pas partager le feu avec les hommes ? Et pourquoi ferait-il ce cadeau aux hommes ? Le feu est sacré. Le feu est secret. Il est le privilège des dieux, et leur monopole. Est-ce de l'orgueil ? Ou est-ce au contraire pour les protéger ?

*« Il est dangereux d'apprendre servilement les techniques si on ne détermine pas d'abord le contexte moral dans lequel il faut les utiliser. C'est comme si on apprenait à monter les éléments d'une maison, les structures portantes et les superstructures, sans tenir compte de l'endroit où elle sera construite, sur quel terrain et sur quel environnement, s'il s'agit d'une pente rocheuse ou d'un marais. »*¹¹³

Le dieu refuse le don du feu. Il clôt la discussion et invite Prométhée à s'asseoir et à profiter du banquet.

Prométhée est issu de cette caste divine. Bien qu'il semble avoir quelques traits des mortels, il descend pourtant d'un lignage céleste. Nous avons insisté sur la double origine de Prométhée. Cette dualité qui préside aussi à l'essence du feu et du théâtre, caractérise peut-être tout ce qui vit et qui doit mourir. *« La chose divine qu'il y a au théâtre, c'est le côté éphémère. »*, ronronne Maria Casarès devant le Palais des Papes.¹¹⁴ Les dieux, quant à eux, comme les principes, ne sont pas équivoques, c'est par leur confrontation que naissent les paradoxes. Les hommes et le feu contiennent en eux cette dualité de nature, où le meilleur et le pire s'affrontent, mais où la mort fait le bilan et dresse le portrait de cette pesée finale, portrait dont aucun dieu ne peut se prévaloir. A ce moment du mythe,

¹¹³ Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, Paris, L'arche 1990, p.209

¹¹⁴ Maria Casares in : (page consulté le 02/01/09). Les Acteurs - QUARANTE ANS D'AVIGNON 1947 1987 diffusé sur FR3 le 11/08/1987

http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php?vue=notice&from=tl__ogp_int_parours&num_notice=1&id_notice=CPC87007818,

Prométhée est d'ailleurs bien mortel, et ce n'est que tard, après son supplice, qu'il recevra l'immortalité de Chiron, le centaure pédagogue.

Mais pour l'instant, Prométhée, assis dans la grande salle, rumine ses pensées. Son regard s'absente, dérivant à travers l'éther, il atteint la terre. Il est attiré par un point brillant : c'est la forge d'Héphaïstos ou c'est l'atelier d'Athéna. Là, le regard du titanide entre et contourne la silhouette du forgeron ou de la vierge, qui se découpe dans la lueur venant des fours. Il glisse au-delà des muscles saillants et de la tunique et se pose enfin sur le foyer. Alors, Prométhée se rassure. Il respire à nouveau enfin. Il va pouvoir aider les hommes. Et son simple souffle ranime les braises. Il laisse ses yeux suivre les mouvements du feu, il entre dans la flamme. Petit à petit il se laisse aller dans une rêverie.

Aux sources du feu

C'est un mythe qu'il y a un feu dans l'art qui l'illumine et par ses parois nous éclaire, nous réchauffe et nous fait mûrir. C'est un mythe aussi que l'artiste habité par ce même feu puisse le passer à un autre. Mais est-ce un mythe que le théâtre soit fait du mythe, comme en est faite la transmission ?

Dans le couple qu'il forme avec l'eau, le feu, agent de la transformation, est à la source de tant de mythes et de rites que les anthropologues en ont répertoriés des volumes entiers. En sus de permettre de fondre la matière, pourrait-il servir à concevoir des idées ?

Il est temps de redire comment notre vision des choses influe sur nos vies, comment l'imagination est le mouvement qui nous émancipe des totalitarismes de l'esprit et comment, sans l'imaginatif : les sillons de notre cerveau labouré par la pensée obscure et simplifiée, uniquement médiocre, nous nous enfoncerons en eux, avec pour seule musique le chant d'esclave de notre perte imminente.

« D'une flamme contemplée faire une richesse intime, d'un foyer qui chauffe et qui illumine, faire un feu possédé, intimement possédé, voilà toute l'étendue d'être que devrait étudier une psychologie du feu vécu. »¹¹⁵

Asseyons-nous un instant près du chimiste-poète et partageons sa rêverie du feu. Devant nos yeux danse la flamme, à la fois réelle et éthérée. Nous admirons sa grâce, sa légèreté, son intensité, ses teintes irisées, sa verticalité... Il y a pourtant quelque chose d'effrayant en elle, et ce mélange d'effroi et de ravissement, rappelle une autre fascination : celle du corps de l'acteur.

¹¹⁵ Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p.6.

C'est connu des gens de théâtre qu'il faut se méfier du feu sur scène. Simple consigne de sécurité ou rivalité impossible de l'acteur avec la flamme ? Approchons-nous du feu. De quoi est-il fait ? Où se situe-t-il ? Quelle est sa source ? Est-il l'objet de la transmission ou est-ce lui qui se faufile à travers elle ? Ou les deux à la fois ?

Peu à peu le monde autour de la flamme perd de sa substance. Et en même temps qu'elle nous aspire, la danseuse nous renvoie à notre propre danse. Les innombrables facettes qui se dévoilent simultanément ou successivement, puis disparaissent, sont autant de visages de notre monde intérieur, feux follets d'un « Tombeau de Bachelard » qu'il reste encore à écrire.

Aux portes de la rêverie

D'évidence, il semble un élément des plus simples. Dans les philosophies antiques, il est en général le premier. Mais dès qu'on tente de s'en saisir, par la main comme par la pensée, le feu s'avère d'une complexité phénoménale. Outre ses qualités et ses propriétés multiples, le mystère qui plane sur ses causes, le mot et l'élément lui-même s'adresse à une partie de nous si intime qu'ils troublent notre entendement.

C'est une qualité concrète du feu, que celle d'entraîner notre imaginaire. Gaston Bachelard fait de cette rêverie du feu, la porte d'entrée de son exploration poétique du monde. C'est en effet avec *La psychanalyse du feu* qu'il commet le premier ouvrage de cette branche de sa recherche si particulière, où seront visités les quatre éléments, l'espace et la rêverie et qui s'achèvera à travers ses écrits publiés à titre posthume des *Fragments d'une poétique du feu*.

Sur cette notion concrète de la rêverie, nous souhaiterions insister. Le feu est plus que le feu, mais nous ne parlons pas ici d'idée ni de métaphore ; le feu est plus que le feu, peut-être parce qu'il agite, échauffe et parfois enflamme tant les matières que les esprits qu'il contacte.

Cette nature du feu est telle que peu à peu celui-ci s’empare aussi de notre réflexion et de nos métaphores. Le mythe aussi devient feu, feu de la transmission et de l’apprentissage, feu de l’art et feu du théâtre. Ce qui pour la science serait source de confusion est ici un formidable vecteur d’entendement poétique qui dit la transformation et la transgression perpétuelle que le feu agit sur lui-même et ce qu’il touche. De poèmes en poèmes ses flammes se propagent et nous nous consumons. Et ce qu’il y a de terrible avec le feu, c’est que nous ne nous lassons jamais en premier de lui, c’est lui qui se lasse.

Dans la plupart des traditions humaines, le feu est la représentation d’une puissance à la fois primordiale et ultime. Dans les histoires qu’on raconte sur lui, il apparaît souvent comme un être vivant. C’est en tout cas une entité. Le feu est multiple et changeant. Il naît dans la première étincelle et meurt dans la dernière braise. Entre les deux il peut grandir, s’étendre, se nourrir et réduire en charbon ce qu’il ne consume pas, ou bien diminuer et couvrir, jusqu’à reprendre ou s’éteindre enfin. Nous pourrions presque le traiter comme un « personnage ». Tel ce feu qui apparut aux satires et qui les fascina tant qu’ils s’en brûlèrent le bouc¹¹⁶.

*« Quand on demande à des personnes cultivées, voire à des savants, comme je l’ai fait maintes fois : « Qu’est-ce que le feu ? » on reçoit des réponses vagues ou tautologiques qui répètent inconsciemment les théories philosophiques les plus anciennes et le plus chimériques. »*¹¹⁷

Les anthropologues appellent « termes-mana » ces mots qu’utilisent certains peuples pour désigner une chose évidente pour tous, mais invisible et que nul ne souhaite réduire à une seule définition, tellement la chose qu’ils désignent est

¹¹⁶ Référence au drame satyrique d’Eschyle, *Prométhée Boute-feu*, dont ne subsistent que quelques fragments. « Charmés par l’ondoiement de la flamme, qu’ils voyaient pour la première fois, les Satyres voulaient l’attirer à eux comme s’il s’agissait d’un beau garçon, et ces fragments 206 et 207 avertissent de ce méfier de ne pas se brûler les lèvres et de ne pas risquer de, en embrassant le feu, d’avoir à pleurer sa barbe de bouc. Sans doute les Satyres n’en obéissaient-ils pas moins à leur nature lubrique dont ils éprouvaient les funestes conséquences s’il est exact comme on l’a pensé, que le fragment 205 fait allusion à la charpie qui adoucira leurs brûlures. » Louis Sechan, *op.cit.*, p. 47.

¹¹⁷ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.13.

puissante et subtile. Parmi ces termes pourra d'ailleurs être rangée la « métis » de nos grecs anciens. Or le feu, lui, est visible même si ses métaphores le sont moins.

Le mot *feu* serait l'aboutissement du latin classique *focus* qui signifie « foyer où brûle le feu »¹¹⁸. A l'origine ce serait donc le nom de l'espace dédié à l'élément autant que celui de l'élément lui-même. De nos jours encore un feu de cuisine n'a nul besoin d'être allumé pour être appelé ainsi. Les flammes quant à elles ne sont que « la partie visible du feu »¹¹⁹ Si le foyer du ménage se situe généralement dans la cuisine, le foyer du théâtre est, lui, au delà des coulisses, là où les acteurs s'échauffent avant d'apparaître. Etudier la représentation sans se soucier du théâtre, c'est comme regarder les flammes sans voir le feu. Le feu est plus que la représentation qu'on s'en fait car il agit dans, sur et à travers cette représentation. Le feu est aussi la trace qu'il laisse.

Il semble-t-y avoir un glissement sémantique inévitable entre le foyer et le feu, entre le feu et l'allumage, entre l'allumeur et la flamme peut-être similaire à celui qui a lieu au théâtre entre la scène et l'art, entre l'art et l'acteur, entre l'acteur et la représentation ou entre l'école et l'apprentissage, entre l'apprentissage et l'enseignement, entre l'enseignant et la transmission. Et si nous proposons, par jeu, d'appeler « termes-théâtre » ces mots qui désignent à la fois un espace, un rituel, une technique et la manifestation d'un phénomène ? « Termes-théâtre » ou bien « nom mythique », comme si le feu jaillissait d'un autre langage, cette langue primordiale dictée par le son des choses. « Feu » est le cri du feu.

Résonances et reflets du miroir, nous en revenons toujours là. Mais ici, au contraire d'une mise en abymes, il serait juste de parler de surexposition. Comme Béance est un trou dans notre entendement, le feu est un trop-plein de lumière. Le mot de « feu » est nucléaire, fusion et fission à la fois. Il est l'avant du monde, et l'Eros au passage, et la fin, quand tout est passé qu'il ne reste que les morts pour témoigner.

¹¹⁸ *Dictionnaire historique de langue française, tome 2*, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires Paris, Le Robert, 1998, p.1418.

¹¹⁹ *Dictionnaire historique de langue française, tome 2, op.cit.*, p.1438.

Le feu est à ce point présent dans la vie de l'homme, qu'il a été interdit de la scène. Trop de théâtres incendiés. Banni de la scène dans sa forme brute, il est pourtant encouragé dans ses métaphores : l'énergie, la présence, l'action, l'aura, la vie même, autant de substantifs « chauds » dont on voudrait voir doter l'acteur en jeu. Le mot est là qui brûle les planches et enflamme l'acteur avec un feu un sacré.

« Il s'agit de rendre à la représentation théâtrale l'aspect d'un foyer dévorant, d'amener au moins une fois au cours d'un spectacle l'action, les situations, les images, à ce degré d'incandescence implacable, qui dans le domaine psychologique ou cosmique s'identifie avec la cruauté. »¹²⁰

Il y a comme des Sirènes dans les flammes et ce chant du « Feu » enivre les esprits plus incisivement que le vin de Bacchus. La fascination qu'exerce cette beauté sauvage sur l'esprit est telle, que la tentation est grande pour le pyrotechnicien de la laisser se déployer. Il faut avoir des tripes de glace pour y résister.

« Pendant des années j'ai imaginé « le spectacle qui se termine par un incendie ». (...) Je ne pouvais pas prendre le risque de faire brûler le théâtre et les personnes qui s'y trouvaient. »¹²¹

Heureusement les autorités de la sécurité ont mis au point des normes draconiennes pour protéger les âmes frêles. Fini le saut de l'ange dans le feu, le « saut d'Empédocle ». Comme le temps se répète ! Du haut de leur Olympe, les Administrateurs ont éteint les foyers de l'art. Tant mieux : il faut partir de ce rien pour arriver à connaître la flamme.

¹²⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.240.

¹²¹ Eugenio Barba, *Brûler sa maison*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p.12.

Hyperion, le feu solaire

Si nos « ... *ancêtres, ou même toute l'humanité, étaient absolument privés de l'usage du feu...* »¹²², ils n'ont jamais été privés de sa permanente existence. Au ciel, il est un feu présent dès la création du monde, à l'origine de la vie, le plus brûlant des feux, mais celui-là est hors de portée de l'homme.

Ce feu solaire, on peut le qualifier de supérieur. Tel est d'ailleurs son nom : Hyperion. Ce titan est l'un des fils d'Ouranos, frère de Chronos et de Japet, le père de Prométhée. Il est parfois nommé Hélios Hyperion, ou bien considéré comme le père d'Hélios, le soleil. Hyperion serait alors comme la source du soleil, comme si en deçà du soleil, il y avait un soleil encore plus brûlant.

Même au plus noir de sa misère, l'homme a vu la roue du char solaire qui traversait le ciel. Il a senti sur lui les bienfaits de ses rayons, il a été baigné de sa lumière. A son feu, il peut sinon cuire, faire sécher les nourritures périssables, ainsi que les herbes médicinales, plantes auxquelles ses rayons donnent vie. Mais ce feu-là peut aussi être cause de sécheresse, d'insolations mortelles et d'aveuglement, lorsqu'on s'y expose sans précaution. Il peut accélérer le croupissement de l'eau et des maladies.

Ce feu dont l'homme a identifié les effets, il ne peut l'étudier de trop près. Il est inaccessible à l'homme préhistorique qui n'a pas encore inventé la loupe, et pour cause : il aura besoin du feu pour la fabriquer. Pour cet homme d'alors le feu reste hors de portée et bien lui en garde, car s'il s'approchait, si le soleil venait pour embrasser la terre, il l'anéantirait.

Qu'il s'en éloigne pas trop non plus, de crainte que ne vienne « *la « longue nuit » qui régna jadis, et durant laquelle l'humanité était réduite à se nourrir d'écorces et de feuilles, en butte aux attaques mortelles de tous les animaux – fût-ce le moustique ou la sauterelle – au point que beaucoup préféreraient mettre fin à leurs jours, plutôt que d'affronter des monstres.* »¹²³

¹²² James C. Frazer, *op.cit.*, p.217.

¹²³ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p.299.

Rarement, dans ses études du feu, Gaston Bachelard parle directement du soleil, comme si même là il ne fallait pas trop s'en approcher. Pourtant, « *selon un récit, Prométhée conquis le feu en escaladant le ciel et en enflammant une torche à la roue flamboyante du soleil.* »¹²⁴ Mais souviens-toi d'Icare ! Cette puissance n'est supportable que par la distance entre elle et l'homme. Et cette distance s'avère être une incitation à la connaissance. Ce cercle d'une lumière trop intense qui se meut solitaire dans le ciel va sans doute poser à l'homme qui veut faire émerger sa conscience, les plus impossibles des questions. Pourtant il est aussi la présence la plus sensible qui soit dans notre univers. Chaque jour il monte inexorablement jusqu'à régner au zénith, et puis il redescend. Et tout au long de son chemin il nous accompagne.

A chaque fois nous retrouvons l'ambivalence élémentaire du feu, créateur et destructeur, qui, en tant que puissance naturelle, défie l'entendement des hommes et leurs lois. En revanche, combien il les inspire ! Et ce n'est pas vers des rêveries que le soleil entraîne, c'est à la lucidité qu'il appelle. Il est trop puissant pour servir de miroir. Celui qui naît chaque matin et meurt chaque soir, l'homme l'a associé à ses plus grandes aspirations. Tourné vers ce monde d'idées et de lumière, le philosophe place sa main en visière, telle un masque de soumission dans les orifice duquel la convoitise bouillonne. Voilà le feu d'avant le feu, le creuset du ciel, l'amant des poètes, ces hommes à l'esprit de lune. Le soleil les aveugle et ce n'est pas d'obscurité.

Dans le ballet céleste qu'il danse avec la lune, il synthétise à la fois l'origine du monde et sa fin, dans un éternel retour. Il dit le temps, il dit la solitude et il dit la nuit, lorsqu'il s'est enfui. Il raconte les pulsations du cœur, le chemin de la vie, la sexualité, la puissance de l'âme. L'homme peut y puiser ainsi autant de représentations que lui permet son imaginaire et cela peut-être d'autant mieux que le soleil se tient loin de lui. Le soleil, royauté intouchable, modèle de politique naturelle, le soleil comme un amoureux qui arrive à un rendez-vous... Il peut s'inventer toutes les histoires puisqu'il s'est trouvé un interlocuteur. Il peut

¹²⁴ James G. Frazer, *op.cit.*, pp.209-210.

s'inventer un dialogue incessant avec ce qui vu d'ici lui semble si vivant, si grand et si parfait. Et lorsqu'il en vient à tracer des symboles, le soleil est sans doute l'un des premiers, et il le décline : cercle, cercle pointé, croix, spirale... Ce feu trop brillant l'invite à la transposition. C'est qu'il reste, au ciel, un modèle, inégalable.

La cime des frênes

*« Au sein des êtres, le regard est pour les anciens – pour ceux qui ont pensé ces histoires – la lumière qui sort de l'œil. Mais celle qui va surgir de l'œil de Zeus, c'est précisément la foudre. »*¹²⁵

L'absence de vestige préhistorique d'outil à fabriquer le feu autour des foyers ne permet pas de savoir si les premiers hominidés en possédaient la technique. Aussi l'hypothèse du feu ramassé, conservé et transporté telle que décrite dans le roman *La guerre du feu*¹²⁶ n'est pas à exclure. Dans le cadre de notre recherche, elle nous intéresse particulièrement comme un modèle de transmission. Car un homme dépourvu des techniques pour le produire, devra veiller constamment sur lui, le circonscrire. D'une part pour éviter son extinction et de l'autre pour ne pas provoquer les accidents souvent inévitables dus à cet élément. Dans notre fable, mais aussi dans le mythe entier, les « origines du feu » sont toutes des histoires de passation, non sans contrainte. On y trouve l'idée, déjà rencontrée, qu'il y a une origine située dans la passation elle-même (ou le saisissement) de quelque chose qui existe déjà.

*« Avant, les hommes disposaient librement du feu parce que le feu de Zeus, le feu de la foudre, se trouvait en haut de certains arbres, les frênes, où les hommes n'avaient qu'à le prendre. »*¹²⁷ La source de ce feu se situe elle-aussi dans les cieux, en hauteur, c'est aussi un feu supérieur. Mais il est descendu jusqu'à

¹²⁵ Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p.36.

¹²⁶ Joseph Henri Rosny Aîné, *La guerre du feu et autres romans préhistoriques*, Paris, Robert Laffont, 2002.

¹²⁷ Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p.74.

nous. L'homme va pouvoir le recueillir, le toucher, le connaître et l'utiliser. La chose dont il restera incapable, c'est de le produire. Ce sont les dieux ou le hasard qui le produisent. Ce feu qu'on peut saisir mais qui ne nous appartient pas, c'est le feu de l'esprit, celui de la ruse et celui de l'inspiration. C'est normalement le privilège des dieux d'avoir accès à cette source du feu, mais certains mortels, artistes ou autres semblent, non sans dommage, y arriver. Ce feu qui foudroie les cerveaux des hommes d'éclairs de génie ou de folie, c'est celui-là qu'auraient eu originellement les hommes.

Prenons l'exemple du regard, cette lumière qui scintille lorsque l'enfant ouvre les yeux. Il ne serait pas question de s'en déclarer le maître, mais par l'action des muscles des paupières et tout l'appareil oculaire, on peut agir sur son intensité, jouer de sa focale.

« L'homme qui allume, qui active le feu travaille à majorer et cependant à maîtriser et à régler les forces du monde. »¹²⁸

L'homme ne sait pas encore comment le faire naître mais il y a accès. Il peut apprendre à s'en servir. Cette découverte du feu fut sans doute l'une des très grandes avancées de l'intelligence humaine. Nous n'allons pas faire la liste de toutes techniques qu'il acquiert grâce au feu, simplement dire en quelques mots : le cru devient le cuit, et Lévi-Strauss peut se mettre au travail.

Alors, et c'est ce qui nous intéresse, dans la construction du « politique », le feu va aussi apporter des transformations. C'est la naissance du foyer autour duquel la tribu va s'organiser. En son centre est posée le point de rassemblement des hommes. La manière dont ils vont s'installer autour décrira les « choix de société » qu'ils adoptent. Faut-il pousser les plus faibles au plus près de sa protection ou au contraire les envoyer à la marge pour que ceux qui sont déjà forts croissent encore ?

Ce feu venu du ciel, octroyé par les dieux, va sans doute aussi sceller une relation entre les deux mondes. Lors des sacrifices, des séances d'invocation ou de

¹²⁸ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.110

divination, il va en quelque sorte servir de passage. Les esprits de tous bord peuvent l'utiliser et, dans l'autre sens, les mortels y rejoindre leur dernière demeure.

La foudre a frappé un frêne ; dans le vent de l'orage il s'est mis à brûler. En place de branches, il a maintenant des flammes et vite ses flammes atteignent d'autres branches. L'incendie de la forêt a commencé. C'est la propagation du feu, celle qu'on appelle et qu'on ne sait plus contenir.

Entretenir le feu et le contenir, voilà l'art dans la tradition d'un peuple qui ne saurait pas le produire. D'un côté à tout prix l'empêcher de s'éteindre, de l'autre veiller à ce qu'il ne s'échappe pas. Voilà la discipline du gardien du feu. Nous allons le voir en action plus tard. Mais pas question de laisser le feu entre des mains maladroitement, imprévisibles ou même innocentes. Celui à qui l'on confie le feu doit connaître la manière de le protéger. La transmission de ce symbole de pouvoir politique et religieux, devra se faire selon certaines règles.

Dans la haute antiquité, il était gardé dans les sanctuaires où il devait rester pur et ne jamais s'éteindre. C'est que ce feu est sacré, à l'image de celui d'Hyperion, il est intouchable. C'était ensuite le sens des processions du feu, que de le porter des temples aux forges et aux fours. Ce sont des jours de fêtes que ces passages de flamme. Ces grandes cérémonies déambulatoires associent à des raisons pratiques, l'histoire observée jadis dans les cieux.

« A la Charme dans le département du Loiret, a cours une histoire selon laquelle le roitelet vola le feu du ciel et descendit avec sur terre, mais ses ailes prirent feu et il dut confier son précieux fardeau au rouge-gorge ; mais le rouge-gorge se brûla la poitrine en étreignant le feu ; il dut abandonner sa fonction de porte-feu ; l'alouette prit alors le feu sacré et l'apportant intact sur terre, elle remit ce trésor à l'humanité. »¹²⁹

Oui, ce feu brûle : que d'artificiers blessés, que d'accidents du travail et quelle abnégation de la part de ces passeurs de la flamme, ou quel orgueil, puisque

¹²⁹ James G. Frazer, *op.cit.*, p.206.

qui porte le feu, sceptre parmi les sceptres, détient le pouvoir.

Et ce feu connu et éprouvé de tous, chacun le sent couler dans ses veines et tous se sont vu l'attiser en eux, dans les emportements de la passion amoureuse ou colérique, ou dans l'ivresse, tous comportements dominés par cette catégorie de divinités appelées par les anciens grecs « divinités de possession », parce qu'elles prennent possession de l'homme. Les Muses en font partie, ainsi que Bacchus, Eros et Aphrodite ou Arès. Dans ces conditions qui pourrait s'arroger d'en être le maître ? Quelque fois, le dalaï-lama lui-même cède à son impatience et écrase un moustique.

Ce feu cueilli à la cime des frênes, qu'on peut donc attraper, utiliser, conserver, propager, on ne sait pas le produire. Les hommes n'ont pas la maîtrise de son origine. Ils n'ont pas encore écrit son mythe. Posséder quelque chose qu'on ne maîtrise pas c'est prendre le risque que cette chose nous maîtrise. Mais ne sera-ce pas pire quand nous saurons la produire ?

Le bâton-tourneur

Le XIX^{ème} siècle proposa une origine indienne au nom de Prométhée : Pramantha, l'un des épithète d'Agni¹³⁰, qui signifie le : « le bâton-tourneur ». La doxa contemporaine semble aujourd'hui être revenu sur cette étymologie. Mais gardons avec nous cette image, cette idée que plus que le feu, c'est la technique de sa conception que Prométhée offre aux hommes.

« Il faut beaucoup rêver en tournant le foret dans la matrice pour que le trou obscur devienne un petit soleil, une roue du soleil. On vole alors le feu au creuset qui resplendit de lumière. Feu ou lumière, travail ou intelligence, voilà les deux pôles entre lesquels se développe l'immense champ du prométhéisme. Ce champ est si vaste que la Poétique de Prométhée ne trouve jamais son unité. »¹³¹

¹³⁰ Nom sanskrit du « Feu ».

¹³¹ Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p.46.

Et même s'il monte jusqu'au palais de Zeus pour le demander, c'est ailleurs qu'il va le prendre. Sa source se situe dans les profondeurs. C'est le feu inférieur, qui permet d'entrer dans la compréhension des choses, tandis que le feu céleste, celui qui illumine reste à leur surface.

Le « bâton-tourneur » c'est la démocratisation du feu. Plus besoin d'aller le cueillir ou le voler. Il suffit de se mettre au travail. Désormais chacun peut avoir le sien. Le travail remplace le hasard et chacun avec un peu d'habileté et de persévérance saura l'allumer. Attention ! Plus de personnes l'allumeront et plus le risque est grand qu'il ne s'échappe. Pourtant le prêtre laisse sa place au scientifique et à l'artiste. Maintenant qu'ils connaissent l'origine du feu, son mythe peut être écrit. Dans la légende d'Hésiode, l'apparition du travail tourne justement autour du don de Prométhée. Ce don, c'est l'équation énergétique du travail. Le moteur de l'homme-machine va pouvoir démarrer.

« Mais pour dire la valeur humaine du feu, il faut, semble-t-il, parler un autre langage que le langage de l'utilité. Il faut communiquer en une sorte d'infra-langage par les valeurs de la vie chaude. Nos organes sont des foyers. Tout un langage de fièvres donne la mesure de nos instincts. L'existentialisme de la sensualité – y en a-t-il d'autres ? – a besoin de cet infra-langage. Il faut sentir que le feu est un bien couvé, un bien gardé sous la cendre. Les mille rêves de la chaleur intime disent l'attrait des feux enterrés. Les trésors sont brûlant. Pour eux nous brûlons de convoitise. Une sorte de conviction anime nos rêves prométhéens en nous assurant que le feu est en nous, que notre corps en contient en réserve. Très nombreux sont les mythes rapportés par Frazer où le feu est tiré du corps humains. »¹³²

Le foyer du feu est-il dans l'appareil digestif, pour que l'acteur y mitonne sa fameuse cuisine ? Est-il dans les dans les hanches, le siège ? « *Au Japon même s'il*

¹³² Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p.129.

existe une différence entre terminologies des traditions théâtrales (*nô*, *kyogen*, *kabuki*), nous trouvons un seul mot, commun à toutes ces traditions pour définir la présence d'un acteur : *koshi*. *Koshi*, en japonais, signifie une partie bien précise du corps : les hanches. »¹³³ Telle légende nous raconte qu'il est dissimulé entre le pouce et l'index d'un vieux sorcier. Dans une autre ce sera la coiffe ou l'arrière de la nuque. Là c'est la vulve d'une femme qui sert de réceptacle et de cachette au feu. « Chaque tradition et chaque acteur localise le centre d'où émane l'énergie en un point différent du tronc. »¹³⁴ La question n'est pas de définir un schéma unique. Il y a peut-être autant de prototypes qu'il y a d'acteurs. « L'important c'est que chacun localise un point extrêmement précis ; choisi non arbitrairement ; efficace, mentalement et donc physiquement ; qui diffère de ceux (jointures, articulations muscles) d'où émanent les mouvements de la vie quotidienne. (...) Autrement dit, ce n'est pas l'énergie qui nous permet de découvrir sa source, c'est au contraire en essayant d'imaginer le lieu du corps où se situe cette source qu'on peut penser l'énergie, l'expérimenter comme une chose matérielle, la décliner en de subtiles variations, l'intensifier à travers un slalom qui la façonne et transforme ainsi le bios naturel en bios scénique. »¹³⁵ Remarquons la désormais classique construction circulaire, avec ce point choisi et le schéma dynamique qui en découle, tous les deux fruits d'une imagination alimentée par la machine elle-même.

Agrandissons maintenant notre éventail parabolique avec l'action du pédagogue sur l'élève pareille à celle du bois dur sur un bois plus tendre.

Les conditions du feu semblent préexister à sa manifestation. Le feu ne se déclenche pas n'importe quand et ne se propage pas n'importe où. L'organisateur de ces conditions est comme un artificier en chef qui doit tout prévoir. L'humidité, le vent, les bons matériaux seront déterminants pour l'opération. Ensuite, l'allumeur de feu doit au premier chef libérer l'étincelle. Pour cela il va faire un acte de violence. La friction des deux morceaux de bois, le choc des morceaux de silex, est une éraflure, aussi infime soit-elle si le geste est précis. Le premier coup

¹³³ Eugenio BARBA, *L'énergie qui danse*, 2008, L'entretemps, 63.

¹³⁴ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier*, 2004, L'entretemps, p.120

¹³⁵ *Ibid.*

ne produit pas la première étincelle - comme pour les pas du marcheur, il faut trouver le rythme de la répétition. Et le premier jet, la première l'étincelle déclenchera rarement le feu. C'est au second jet que le rythme commence. L'allumage du feu, comme son entretien se fait par la répétition. Là, le feu a démarré, mais le pédagogue continue son travail, il assemble les bûches pour que l'air s'y promène favorablement.

Le feu chante en brûlant, et ce chant a les accents d'une véritable cruauté. – Dans quel texte Antonin Artaud décrit-il l'acteur au milieu des flammes s'adressant à nous au-delà d'elles ? – C'est le son du bruit des os qui craquent en se calcinant pour s'offrir par leur simple fumée aux dieux. Ainsi fait le maître « traditionnel » pour apprendre le feu à son disciple, il le brûle jusqu'à l'os, mais il ne lui dit rien. La métaphore est blême, mais l'art de la transmission est pis. Combien d'idéaux balayés avant de pour pouvoir enseigner sans illusion ? C'est les os de l'ego, et les siens en premier, que l'enseignant doit broyer afin de pouvoir se donner tout entier à la discipline. Tout donner sans rien garder par-devers soi pour ne pas juger ce qu'il donne. Et accepter enfin d'être trahi, car le bout de sa connaissance n'est pas la fin de la connaissance.

L'étincelle nucléaire

Aux temps d'Hyperion, l'homme débouchant des cavernes vit le feu dans le ciel. Il en connut les effets, mais sa substance et ses causes restèrent au ciel avec lui. Puis vint l'âge d'or et la foudre des Cyclopes répandant le feu sur la terre. L'homme alors connu l'élément, il apprit à s'en servir et à le transmettre. Mais il lui restait soumis comme il était soumis à Zeus. C'est là que le cadeau de Prométhée changea les choses : en apprenant l'art de l'allumer, il connut son origine. Et il inventa le mythe pour ne plus jamais l'oublier. Et ce mythe disait aussi un peu aux dieux : « Nous n'avons pas besoin de vous. »

La complexité de ces études réside principalement dans nos difficultés à concevoir la chose sans commencement. Si le cadeau de Prométhée est si

grandiose, n'est-ce pas, comme aurait dit Héraclite, que « *toutes choses sont constituées à partir du feu et remontent se dissoudre en lui* »¹³⁶ ?

Le feu, c'est l'étincelle, c'est déjà l'étincelle, comme la transmission théâtrale c'est déjà du théâtre. C'est un désir en devenir : le devenir-flamme de l'étincelle.

Pour qu'une illumination ait lieu, il faut qu'il y ait passage de l'ombre à la lumière. Pas d'illumination sans cette obscurité préliminaire. On apprend pas à quelqu'un quelque chose qu'il sait déjà. C'est à cause de l'absence du feu chez les hommes que l'acte de Prométhée trouve son sens. C'est quand l'obscurité se fait dans la salle que l'attente commence à se transformer en attention. Et de cette tension l'éclat de rire peut naître. Voilà l'effet de l'art, il s'allume dans celui qui le contacte.

*« Selon les Kabi, une tribu du sud-ouest de Queensland, l'aspic sourd était seul jadis à posséder du feu qu'il tenait à l'abri à l'intérieur de son corps. Tous les oiseaux avaient en vain essayé d'en avoir, jusqu'à ce que survînt le petit faucon qui fit des bouffonneries si ridicules que l'aspic ne put garder son sérieux et commença à rire. Alors le feu lui échappa et devint leur propriété commune. »*¹³⁷

Le théâtre est un feu de joie : né de la main de l'homme, il célèbre la communauté en purifiant son cœur dans un grand mouvement vers le ciel. Les cris qui l'accompagnent peuvent laisser place au silence de la contemplation rythmé par le crépitement des matières. On peut aussi être déçu d'un feu de joie raté.

Il faudrait écrire sur le rire et le bâillement, ces deux formes importante de mise à distance qu'utilise le spectateur de théâtre. Les deux sont contagieux. On peut essayer de les retenir, mais le plus souvent on les laisse sortir. Ils partent du bas du tronc, s'attardent dans la gorge et donnent les larmes aux yeux. Et sitôt

¹³⁶ *Les écoles présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, 1991, p.50.

¹³⁷ James G. Frazer, *op.cit.*, p.16.

qu'ils ont jailli, on peut les étouffer sans peine. Mais quand l'un propage sa lassitude, c'est une exaltation que l'autre transmet.

*« Lecoq jubilait quand il enseignait, et c'était jubilatoire de le voir enseigner. Il nous faisait découvrir, parce que lui-même redécouvrait tout à chaque instant. Le théâtre est l'art du présent. C'était un immense pédagogue. »*¹³⁸

Le rire est le chant de l'acteur. Il naît dans le sourire intérieur de l'orient pour exploser dans l'occident désincarné.

Il peut ainsi devenir « rire de résistance » et rire de révolte. Et c'est alors que le feu du rire redevient son propre maître, qu'il ne veut plus s'éteindre. L'artiste enflammé fait face à la froideur de l'institution et il pousse son cri : *« A des réalités détestées, nous opposons un désir, une aspiration une volonté. Nous avons pour nous cette chimère, nous portons en nous cette illusion qui donne le courage et la joie d'entreprendre. Et si l'on veut que nous nommions plus clairement le sentiment qui nous anime, la passion qui nous pousse, nous contraint, nous oblige, à laquelle il faut que nous cédions enfin : c'est l'indignation. »*¹³⁹

Résister, c'est créer, et la création est fille de joie. *« Oui, je suis l'héritière d'un rire. »*¹⁴⁰ Plus que de l'homme, le rire est le propre de l'humanité, sa valeur partagée, un meta-langage. Là où l'amour et l'humour se mélangent. Le vrai rire de théâtre est un rire de reconnaissance : se reconnaître en l'autre et exploser de joie. Dans chaque regard brûle une flamme et dans chaque ventre s'anime une forge. Le cœur humain est pris entre les deux.

¹³⁸ Ariane Mnouchkine, *op.cit.*, p.26.

¹³⁹ Jacques Copeau, 1^{er} septembre 1913. Dans la *Nouvelle Revue Française*, in : Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne, Editions de l'Aire/ANRAT, 1984, p.34.

¹⁴⁰ Béatrice Massin in : *Tout arrive*, émission présentée par Arnaud Laporte, décembre 2009.

« Un jour, j'ai demandé à Bouquet quels étaient leurs critères pour choisir les élèves. Il m'a dit : « J'ai peut-être une élément de réponse : j'ai voté pour ceux qui m'ont donné envie de travailler avec eux. ». »¹⁴¹

La propagation des flammes est une succession de moments trop intenses pour être restitués dans une continuité : à chaque fois que le feu grandit, il dévore un matériau, il transforme la vie en combustible et chaque événement de cette opération est un drame.

L'apparition de la flamme est l'incursion d'une illusion de la simplicité dans un univers de complication. Mais c'est en réalité le révélateur de l'absence, pareil aux créations de Gaïa qui rendent supportable la béance en l'emplissant de vie.

Le feu est à la fois l'auteur, le danseur et le jouisseur de son propre spectacle. Etre l'émetteur et le récepteur, voilà ce qu'on ne fait plus depuis, au moins, Diderot. « *Au cinéma ou au théâtre, faut pas pleurer, faut faire pleurer, c'est pas pareil.* »¹⁴² Et pourtant le feu, lui, le fait. Il « confusionne ». Comme l'enfant, sur la scène, et le cabotin, le jouisseur en fait trop. En même temps, la vérité brille à travers la sincérité de ce feu jouisseur. La performance gagne du terrain. Brûler est un verbe performatif. Attention, le feu libéré peut se répandre vers l'extérieur mais aussi se retourner vers son artificier pour le consumer. De même que l'acteur peut se « shooter », se complaire dans son propre plaisir devant un public, le couple maître/disciple peut s'enfermer dans une relation psychoaffective exclusive et fatale.

La belle agonie

A l'autre bout de la chaîne, il y a le feu qui consume pour ne pas mourir, qui consomme avant d'expirer sa dernière fumée. Ce feu, animé d'une sorte de rage,

¹⁴¹ Mouss in : *Théâtre : Le désir de jouer*, coordonné par Luc Boucris, Paris, ADAPT éditions - Librairie Théâtrale, 2000, p.138.

¹⁴² Maurice Garrel,. (2011). *Hors-Champs*, par Laure Adler, le 06.06.2011, 20h.15.

résiste à l'extinction. Il est comme un ventre qui se révolterait ou comme un prédicateur enivré par sa transe, tandis que son auditoire est parti. Ce feu-là est dépossédé complètement. Il est passé de l'autre côté. Il apparaît alors comme un être pourvu d'une vie propre. Il faudrait relire dans Giono, cette description de l'incendie prenant la forme de la bête. Ce feu retrouvant sa nature élémentaire ou au contraire s'en détachant semble alors avoir comme premier principe d'échapper à tous les contrôles.

Comment éteindre ce feu qui brûle dans l'acteur et qu'il a mis tant d'effort à faire jaillir ? Regardez l'acteur qui quitte la scène, malgré les applaudissements et les huées, il a bien du mal à redescendre et il n'est pas près d'aller se coucher.

Il pourrait l'étouffer avec du sable, mais s'il veut le rallumer ensuite, il lui faut d'ici là nettoyer le foyer. Et ce serait encore pire avec de l'eau, il serait alors tributaire du temps d'évaporation pour pouvoir s'en resservir. Le laisser mourir de lui-même comporte quelque danger, car l'air dans les poumons continue de circuler. Et le feu pourrait reprendre sans crier gare.

La technique traditionnelle, c'est de le recouvrir de ses propres cendres. Là les braises se conservent, restent chaudes, prêtes à se ranimer. Le Phénix s'endort avant de se ré-enfanter. Pour l'instant il se repose et chacun croit qu'il ne se réveillera plus jamais.

Nous avons beaucoup parlé de rythme et de répétition dans ce travail, mais peu de ce qu'il y a entre, entre deux battements, deux jets, deux résurrections du Phénix, deux frottements sur le bois, deux respirations, deux pas dans la marche. Entre les deux, il y a toujours une possibilité, un choix. Il y a l'être-là, tendu vers la flamme, qui entre les deux moments se régénère. C'est ce qui fait la vie d'un rythme, chaque pas est un nouveau pas et pour arriver à ce pas, il y a toute une histoire. Cette histoire est faite de vies et de morts microscopiques, celles de cellules engagées entre elles dans une transmission incessante.

Si les cendres du feu figurent dans ce chapitre sur ses sources, c'est qu'elles sont la métaphore de ce passage obligatoire. Les cendres ne sont pas neutres, elles

sont trop basiques pour cela. Elles disent le terreau, le fumier, la fange. Elles disent un temps qui oublie le rythme et la répétition. Elles disent la possibilité du repos et de la résurrection.

Les cendres du souvenir

C'est l'heure du couvre-feu, de l'extinction des feux. Que reste-t-il lorsque le feu est éteint, que les braises sont mortes ? La marque noire survit à l'incendie et, pour les plus sensibles, une brûlure.

La fumée qui s'échappe du feu et qui s'épaissit lorsque le feu s'éteint se donne à voir comme un signe du feu ; de là, tout un langage. On connaît l'utilisation par les Indiens d'Amérique du nord de ces signaux de fumée. Celle qui transite de leur calumet de la paix à leur bouche, donne une visibilité à la parole prononcée alors.

Les braises enfin sont mortes. Il reste le foyer profondément silencieux. Ses cendres grises commencent à s'envoler. Il n'est alors que temps de les récupérer. Tant d'usage à la cendre : nettoyer, conserver, soigner, tout ce qui était refusé au feu, la cendre le peut. Mais pour qui sait lire, cette cendre est aussi une écriture.

« Jouvett retrouvant l'asthme de Molière dans la ponctuation de l'Ecole des femmes. Mettre ses pas dans les pas d'un autre. La forme, qui n'est pas nécessairement l'immobilité ; la forme (en grec ils disent le schéma), la trace des pas est bien la forme des mouvements, Electre posant ses pieds dans les empreintes d'Oreste et marchant, ouvrant ses jambes comme il fit, devient Oreste lui-même – quelle différence ? et qui est mort ? qui est vivant ? quel est le sens du temps ? »¹⁴³

Si les écritures à la cendre sur les corps lors des rituels sont faites pour disparaître, l'écriture au charbon permet de laisser une trace plus stable. Mais de

¹⁴³ Antoine Vitez, *Poèmes*, Paris, P.O.L., 1997, p.86.

toutes les traces que laisse le feu, c'est celles sur le vivant qui perdurent. Les restes du feu dans la nature sont une écriture du feu, comme l'est la brûlure. La brûlure laisse une cicatrice. On a brûlé quelque chose dans cet apprentissage. On a brûlé un orgueil, un aile, une conviction, une innocence, une peur, une dénégation, une superstition. La brûlure c'est une trace active qui s'imprime dans la mémoire du corps. Il est là le phénix de la tradition.

Il y a dans la trace un « négatif » de l'épreuve, la possibilité d'une connaissance par soustraction. Tel le paléontologue qui reconstitue le présent du passé par ses traces, le témoin de l'art, une fois l'art enfui, dispose encore des marques que l'art a posé sur lui. Voilà le diamant de la transmission. Ce que le maître ne peut transmettre directement, il peut aider le disciple à l'appréhender, d'une manière négative.

Ainsi parla celui dont l'héritage théâtral est l'un des plus revendiqués de France : « *Je les ai pris aussi jeunes que possible. J'ai travaillé pour eux cinq ans. Je leur ai donné tout ce que j'ai pu. J'ai essayé de les cultiver. Mais à l'exception de deux ou trois, j'ai échoué et je sais à présent qu'on ne peut pas les cultiver, qu'on ne peut pas les éduquer.* »¹⁴⁴

¹⁴⁴ Jacques COPEAU, conférence 1919, citée par Maurice Kurtz, in : Odette Aslan L'acteur au Xxeme siecle.

Le vol du Titan

Il est à présent temps de passer à l'acte, Prométhée ! Et cet acte, dont les écrits antiques ne nous ont pas transmis beaucoup de détails, est pourtant vraiment grave autant qu'irréversible. Le terrible Prométhée, qui a déjà doublé les dieux sur la part du sacrifice, redouble son offense à présent, il réitère la faute, il reproduit son crime. Car il s'apprête à donner aux mortels l'outil de leur émancipation.

La fiction explicite

L'heure avance, mais qu'importe, le banquet des immortels s'éternise, et il pourrait durer ainsi indéfiniment. Lentement le chant des Muses et l'hydromel imbivent les convives. Prométhée a quitté sa place et se glisse entre les tables imperceptiblement. Il rit avec les autres à une blague d'Aphrodite. Et tandis que le brillant Apollon s'empare de sa lyre, lui s'approche du foyer où cuisent les fers. Une clameur silencieuse parcourt l'assistance. Il s'immobilise se retourne et il voit : le dieu musagète¹⁴⁵ serre contre lui sa lyre, les yeux mi-clos comme s'il l'accordait avec son cœur. Puis il la positionne devant lui et commence...

*« C'est grâce aux astres nonpareils,
Qui tout au fond du ciel flamboient,
Que mes yeux consumés ne voient
Que des souvenirs de soleils... »¹⁴⁶*

Prométhée se tient immobile jusqu'à la fin du poème ; enfin la fête bruyante recommence et lui son mouvement. Il est à présent près des hauts fourneaux. Il

¹⁴⁵ Celui qui conduit les Muses.

¹⁴⁶ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*,

attrape d'un air réjoui la cuisse d'un aigle tombé là par hasard et rôti, il mord dedans provoquant la moue dégoûtée d'Héphaïstos, puis, tandis que le dieu forgeron se tourne pour ranger ses outils, tandis que les puissances entament une énième libation, là au creux de la fêrule, dans l'étui de fenouil, il glisse une braise. Le geste est si rapide que nul ne la surpris.

L'habileté du geste, la ruse, la fourberie : voilà les atouts de l'Arlequin, du Roi des Singes, de Sganarelle. C'est l'œuvre d'un joueur qui joue avec le feu. La démesure se rit ici d'elle-même. Damner le pion aux dieux, leur ravir sous les yeux la lumière et ils n'y voient que du feu. Y aurait-il insolence plus ultime ?

Dans le film de Robert Bresson *Pickpocket*¹⁴⁷, un apprenti voleur apprend des chorégraphies manuelles afin exécuter ses larcins. Ainsi dut agir Prométhée, qui n'était pas tout en muscle comme son frère Atlas, ni tout en esbroufe comme Epiméthée. Au contraire, Prométhée visualise tout son trajet vers le feu, il anticipe ses propres gestes. Jean-Pierre Vernant suggère d'ailleurs qu'il a apporté avec lui le fameux étui de fenouil dans lequel il dissimulera le feu. C'est en tout cas un acte prémédité et ce n'est pas le fruit d'une coïncidence. Prométhée exécute son geste avec une telle précision, avec un tel calme que nul parmi les dieux n'en a rien vu.

C'est l'acte fondateur, la transgression qui va faire la renommée de Prométhée. Car ce geste interdit, cette infraction, cette friction est un commencement de feu. Là est glorifié la vivacité de l'esprit et du corps, dans l'habileté du geste et surtout dans cette capacité à distraire l'attention, telle un illusionniste. C'est un dédoublement, c'est une diffraction soudaine dans la perception générale qui cache la manipulation du voleur. Comme le prestidigitateur fait œuvre d'une légère hypnose pour accomplir son œuvre, ainsi le comédien dédouble le tétraèdre imaginaire de son âme. Aimantation, focalisation, illusion et pirouette, c'est autour de ce geste que tourne l'acte théâtral. Le vol est dans son cœur.

¹⁴⁷ Robert Bresson, *Pickpocket*, production Agnes Delahaie, 1959.

A-t-il parlé au moment où il vole, a-t-il annoncé une nouvelle concernant, par exemple, la déesse aux yeux pers, celle que tous convoitent parce qu'elle est encore vierge ? Et tandis que l'attention de tous se tourne sur le rougissement de la divine vestale et attend sa répartie, il en profite pour accomplir son forfait.

Le vol, c'est aussi cet instant fugace où le voile de l'illusion imperceptiblement se soulève. Le regard le plus vigilant ne saurait voir ce qui alors est dévoilé, mais, dans un coin de sa mémoire, la rétine se souvient qu'elle a été frappée l'éclair d'un instant par un morceau de lucidité.

Où s'arrête l'hypocrisie du titan qui prend congé des immortels ? A-t-il alors l'aplomb d'aller prendre en personne congé du grand dieu : « Vous allez bien, Seigneur ? », ou disparaît-il par la coulisse ?

Le vol est une effraction, c'est le passage d'une barrière. En cela c'est une initiation. Jean Genet en fit même une sorte de mystique. Mais le comédien ne se contente pas de voler des objets, c'est les manières des hommes qu'il dérobe. Tout un pan de la mythologie de l'art des acteurs, celui que les anthropologues qualifieront d'art d'inculturation et qui domine dans la tradition occidentale, font de ces acteurs les voleurs de choses qu'ils ont vu, entendu, senti ou lu, jusqu'à se les approprier et se faire passer pour des autres. Et cette usurpation peut aller, pour la plus grande joie de tous, jusqu'au ridicule ou à l'angoisse. C'est un viol des dieux que de parodier la nature et, pareil à Prométhée, de façonner des hommes.

Imiter c'est voler. On imite pour s'approprier. On imite pour connaître. On dérobe les pouvoirs de quelqu'un, on s'empare de ses attributs. Les enfants savent que c'est impoli, que c'est mal d'imiter quelqu'un et l'adulte ressent un malaise lorsque le mime, emboîtant la démarche d'un passant, le caricature. Pourtant c'est ainsi qu'on apprend. A-t-on peur par ce geste de nier les spécificités individuelles ? A-t-on peur de se rappeler que « nous sommes plus semblables que différents »¹⁴⁸ ?

¹⁴⁸ Inscription sur un mur de la rue Léon à Paris, attribuée à Miles Davis.

Imiter en trahissant dans un même mouvement. N'est-ce pas le propre de toute originalité de transgresser la norme, de remettre les dogmes en question ? Tuer le père dont nous sommes la copie et piller l'héritage ? Il y a non seulement au théâtre, mais dans l'apprentissage, toute une mythologie du vol. L'instruction, pour toute une pléiade de penseurs, se volerait, comme la liberté. La transgression serait nécessaire à l'acquisition.

« *Désobéir pour agir est la devise du créateur. L'histoire des hommes en ses progrès est une suite d'actes prométhéens. Mais dans le tissu même d'une vie individuelle, l'autonomie conquise est faite d'une série de menues désobéissances prométhéennes, de désobéissances adroites, bien associées, patiemment poursuivies.* »¹⁴⁹

De la désobéissance adroite à la trahison juste, un vent contestataire et subversif traverse le discours de ces apprentissages. Apprendre en allant à contre-courant de ceux-là mêmes qui veulent nous enseigner est le moyen de conquérir l'autonomie. Le seul maître prométhéen viable, le seul qui puisse supporter une telle contestation, serait l'un de ces « maîtres ignorants », comme Jacques Rancière appelle Joseph Jacotot. Celui-ci prôna, au début de XIX^{ème} siècle, d'enseigner ce qu'on ignore¹⁵⁰. Seul celui ne sait pas pourrait accepter que l'élève le dépasse. Etre un maître sans la béquille de son savoir, ce serait en tout cas une belle leçon d'humilité.

Mais le maître ignorant a besoin, pour enseigner, d'un disciple émancipé¹⁵¹. Jerzy Grotowski dans un texte plutôt obscur, nous donne la matière pour parler de ce disciple-là : « *La meilleure transmission c'est quand un soi-disant disciple a l'opportunité de voler les secrets du soi-disant maître. Mais vraiment, quand il est un grand voleur, quand il lutte pour attraper le secret de l'autre. Si le secret était formulé d'avance, il ne serait jamais capté parce qu'il resterait dans le domaine mental. Et encore plus, les secrets essentiels ne sont pas possible à verbaliser. Mais on peut créer, c'est comme dans les vieilles traditions, on peut créer les*

¹⁴⁹ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.126.

¹⁵⁰ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987.

¹⁵¹ Nous restons dans la terminologie rancièrèenne dans une référence à un livre plus tardif : Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

circonstances où quelqu'un d'autre peut voler la chose, la chose invisible, c'est pas voler une forme, ça chacun voit, voler une forme c'est très facile. Voler une technique, ça ne marche jamais dans le sens technique personnelle de quelqu'un d'autre, comment il se comporte, comment il joue ses trucs. Non mais c'est voler la chose cachée. Alors cette chose devient maintenant de nouveau cachée mais chez un autre, elle n'est pas visible mais les résultats sont visibles. »¹⁵²

« Voler la chose cachée », « attraper le secret », de quelle perception faudrait-il être doté pour accomplir un tel exploit ? Ce n'est plus seulement une connaissance par la soustraction, puisque ici la chose à attraper n'a pas seulement disparue, elle est invisible. Pour qui est-elle invisible : pour celui qui la détient, pour celui qui la convoite ou pour un tiers, qui les espionnerait ? Pour le dernier, considérons qu'elle l'est. Quant aux deux autres, qui ne sont que les deux étapes d'un même être, sans doute l'est-elle aussi. Cependant. l'art du théâtre est l'un de ceux qui peuvent révéler les choses invisibles. C'est donc à nouveau au théâtre que cela peut se passer, mais surtout, il faut être sensible à l'art pour saisir ce qu'on n'y peut voir, être déjà l'artiste que l'on deviendra, afin de savoir que la chose invisible y est. Nouvelle tautologie dans le processus de la création théâtrale : seul celui qui sait voir déjà est capable de savoir.

Continuons sur ces histoires de « savoir » : devant ses supérieurs hiérarchiques, les dieux, Prométhée subtilise à l'insu de tous le feu. Mais comment, puisque Zeus possède aussi la métis, cette intelligence des événements à venir ? Nous sommes là au cœur de l'illusion théâtrale : Zeus sait que Prométhée doit lui voler le feu, là, imminemment, peut-être même sait-il que c'est en train de se faire, que c'est déjà fait, et pourtant il ne le voit pas.

Il y a des « vilains mensonges », d'autres qu'on dit « petits » et d'autres « nécessaires ». Mais le mensonge du comédien est un mensonge créateur. Nous savons que ce qui nous est donné à voir est un mensonge, mais nous l'acceptons. Ce qui importe, ce n'est pas cette vérité-là. En nous accordant sur le mensonge, nous sommes débarrassés des questions de vérité et de fiction. Le comédien nous

¹⁵² Jerzy Grotowski. (1991). *Le Bon Plaisir de Michèle Kokosowski*, par Blandine Masson, France, France culture, rediffusé le 18.04.10, 02h.55.

montre comment il compose avec ce mensonge, comment il oublie que c'est un mensonge ou comment il le rend crédible même à ses propres yeux. Il nous montre que la création du mensonge est un acte de vérité. Voir comment le vol est perpétré devient plus important que sa légitimité. Et c'est en essayant de comprendre le tour du magicien, son truc, que la magie de son illusion opère.

Le fenouil du crime

Pendant tout son séjour sur le mont des immortels, Prométhée, l'on s'en souvient, tient dans sa main une fêrule, ou selon Vernant et d'autres mythologues hellénistes un pied de fenouil. Il semble qu'il l'ait apporté avec lui d'en bas. En regard du reste de la fable, de ses enjeux et de ses implications, ce morceau de fenouil, dans lequel Prométhée va dissimuler le germe de feu, apparaît comme un détail saugrenu, comme s'il appartenait à un autre registre, qu'il arrivait d'une autre histoire. Cette incongruité semble demander qu'on s'y arrête et qu'on l'étudie de plus près. Ce sera un peu notre lettre volée ou notre bouchon de cristal¹⁵³.

« Le creux de cette tige est rempli d'une moelle blanche, qui étant bien sèche, prend feu tout comme la mèche ; le feu s'y conserve parfaitement bien et ne consume que peu à peu la moelle, sans endommager l'écorce ; ce qui fait qu'on se sert de cette plante pour porter du feu d'un lieu à un autre. »¹⁵⁴

Le fenouil est l'outil de la transmission. C'est le témoin qu'on se passe. Et s'il remplit avec efficacité cette fonction c'est grâce à sa structure double : peluche intérieure et écorce dure extérieure. Dans son intérieur, il nourrit le feu, il l'aide à vivre. A l'extérieur, avec son écorce dure, il est un étui de protection face aux intempéries. Dans la fable, cette protection opère aussi vis à vis des regards. Il sert de cachette. Enfin, cette protection de l'écorce est aussi à double sens puisqu'elle permet de garder la flamme hors d'atteinte de celui qui la porte. En

¹⁵³ Référence aux récits éponymes d'Edgar Poe et de Maurice Leblanc, où l'objet que tout le monde cherche est sous nos yeux depuis le commencement.

¹⁵⁴ James C. Frazer, op.cit. 212.

contenant le feu dans son écorce dure, le fenouil permet d'éviter l'accident, en le tenant éloigné des matières inflammables alentours. Fenouil-relai, fenouil-étui, fenouil-cache, trois propriétés qui peuvent s'avérer essentielles pour une transmission.

Notons que Jean-Pierre Vernant a relevé deux autres occurrences de la cachette dans les légendes ayant trait au mythe de Prométhée : la viande dissimulé sous les abats pour dégoûter les dieux et les faire choisir les os, eux même dissimulés sous de la bonne graisse (une vraie mascarade !), et les graines qui nécessitent d'être enfouies sous terre pour pouvoir pousser. Avec le motif de la cachette, il y a l'idée du secret qui l'accompagne. Ce qui va être transmis est mis au secret. La passation est visible mais son contenu est dissimulé. Seule apparaît l'écorce dure qui cache la tendresse intérieure. C'est le testament scellé mais c'est aussi le masque, qui lui aussi protège et cache, et permet de canaliser.

Nous avons déjà, à propos du feu et de l'énergie de l'acteur, parlé de cette nécessité de la canaliser, à la fois par souci de sécurité et d'efficacité. Le masque mais aussi le personnage peuvent remplir un tel emploi et, plus généralement, tout ce qui au théâtre donne de la forme, le texte par exemple, et tout ce qui apporte une discipline. Il s'agit de diriger le feu. D'ailleurs, le fenouil aurait été utilisé dans l'antiquité ainsi, comme un engin d'artifice. Le fenouil, c'est alors la discipline de l'art, à la fois l'outil de l'artifice et sa partie visible. Discipliner le feu, voilà bien le sens de l'apprentissage. Ici, l'apprentissage véritable est une émancipation, c'est une liberté qui se prend, mais à l'intérieur d'une discipline.

En suivant les mots, nous lisons que cette plante ombellifère qu'Hésiode nomme narthex, est traduit tantôt par fenouil, tantôt par férule. La tige de cette férule, servait chez les Grecs anciens à châtier les écoliers, et le mot désigna ensuite une palette de bois pour le même usage. On le trouve encore aujourd'hui dans l'expression « *être sous la férule de quelqu'un* », à tel point qu'on peut utiliser le terme pour parler d'une autorité sévère, rigoureuse¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Dictionnaire Littré.

Ainsi l'outil est un objet d'autorité, et même pourrions-nous dire un simulacre de virilité. De là à voir en lui un sexe postiche, il n'y a qu'un pas. D'ailleurs un regard psychanalytique fouillerait ce mystère du fenouil capable de contenir le feu et de le répandre. Il y a dans ce passage de relaie, dans cette transmission du fenouil porte-feu, une telle allégorie de la sexualité que n'en pas parler est impossible. C'est peut-être l'endroit où dire deux mots sur la présence de la séduction dans l'apprentissage.

Qu'elle sont loin les années soixante-dix, où cette présence était un terrain d'expérience. Aujourd'hui, comme dans un regain de pudeur, ou parce que quand on parle d'apprentissage on pense à des enfants, le sujet semble très délicat à aborder. Mais taire les choses ne les empêche pas d'exister ni de croître, et, au contraire, les cacher trop hâtivement les rend plus désirables. Peut-être aussi que cela doit rester de l'ordre du secret. Il ne s'agit pas d'encourager quoi que ce soit, mais de ne pas faire l'impasse sur l'un des fondements de la transmission. Nécessite-t-il un passage à l'acte ? Idéalement nous pourrions parler de sublimation. Il faut fusionner, non dans la chair ou dans l'affect mais dans le jeu, la musique ou l'énergie.

Le mimétisme du disciple avec son maître rappelle le mimétisme qui prend place entre deux amants, même si ce dernier est en général à double sens tandis que le premier fonctionne plutôt à sens unique. Le désir de ressembler au maître et même de le dépasser pourrait-il se faire sans désir, sans cette admiration, sans une part d'idéalisation ? Imiter par désir ou désirer par imitation. Aussi, se mettre dans la peau de quelqu'un est un très bon moyen, sinon le meilleur, pour ne pas le juger et commencer à l'apprécier vraiment. Le maître et le disciple sont ensemble dans le théâtre et ils vont être amenés à partager cette passion, passion d'un art qui investit le corps entier. Et dans le cas de l'apprentissage du théâtre, au charisme du maître s'ajoute celui du comédien. Ce charisme du comédien le maître ne doit-il pas l'aider à s'en servir ? Et le désir de briller se confond si facilement au désir de plaire. En aucun cas il n'est dit que la manifestation de ce phénomène est un gage de réussite, mais c'est sans doute une étape difficilement évitable, voir nécessaire au bon déroulement de la transmission. Là, comme dans le jeu amoureux, les façons de séduire peuvent être innombrables. « Pour avoir le rôle, il

a dû coucher. » chuchotent les rivaux évincés. « *Et moi, je dis qu'il a bien agit, celui qui a fait cela. Il a voulu dresser une statue à sa maîtresse ; les poètes n'ont jamais fait autre chose.* »¹⁵⁶ Mais en dépit de sa forte odeur et de sa structure similaire au sexe de l'homme, le fenouil est d'abord un symbole, puisque les femmes aussi ont accès à ce sceptre : c'est Socrate qui sous couvert d'accouchement biaise et ensemece, intellectuellement, ses disciples.

Finissons cette théâtrologie du fenouil, par une dernière observation. Même si son étymologie serait le « petit foin »¹⁵⁷, celui dont on fait les feux de paille, amusons-nous de la quasi homophonie entre le fenouil et le fin œil. Dans cet œil, aussi brûle une flamme. Cet œil serait il lui aussi un étui ? C'est dans son œil que Zeus garde la foudre qui lui fut forgée par les cyclopes. Prométhée a-t-il utilisé le sien pour transporter le feu ? Ce témoin n'est plus alors un bout de bois qu'on se passe, c'est la transmission d'un regard. Passer le secret, c'est designer du regard tandis que les mots disent autre chose. Ou encore, le maître vole le soleil intérieur de l'acteur à travers la loupe de ses yeux pour le transformer en feu vivant et le lui rendre ensuite. Et peut-être, pareil à la lentille d'une loupe est-il capable d'en restituer une image grandie.

Au delà de nos digressions, ce qui semble réellement important dans ce moment de la fable c'est la mise en forme dont nous avons parlé. C'est cette discipline qui permet la ruse. Si comme nous l'avons dit cette ruse, ce vol, cette rébellion est le vrai cadeau du titan aux hommes, le fenouil de la discipline en est la matérialisation. C'est l'étui, qui est offert, non le feu brut. C'est la technique de la dissimulation, qui par surcroît aide le feu à couvrir sereinement dans son intérieur. C'est la graine enfouie dans le sillon du champ qui un jour fleurira. Férule et discipline, légume et transmission, l'apprenneur est-il tel Charles Dullin, un jardinier d'hommes ?

¹⁵⁶ Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre*, tome 3, Paris, P.O.L., p.276

¹⁵⁷ *Robert historique de la langue française*, dir. Alain Ray, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p.842.

L'envol

Une fois la semence du feu cachée dans le fenouil, Prométhée amorce le décollage. A propos, comment quitte-t-on le mont des immortels ? Est-ce encore un tour d'acrobate ? Quoi qu'il en soit ce moment est un véritable passage : le passage d'un monde à un autre. Nous sommes aujourd'hui capable de décoller de la terre ; mais pour changer de monde, il nous faudrait savoir prévoir notre destination, au moins l'imaginer. La force dont il faut faire preuve pour s'arracher au ciel (ou à la terre) est immense. C'est s'arracher à soi-même. Il y a dans ce dédoublement un effort qui ne peut s'accomplir sans douleur. Et c'est aussi ce que fait l'acrobate.

Voilà notre Prométhée, « porteur de feu » qui file de l'Olympe vers la terre. Que se passe-t-il dans la tête d'un titan qui traverse l'éther ? Il semble que là se situe l'apex du crime, entre le vol et le don. Pendant cet instant, le doute et le triomphe fusionne, entre l'incertitude de la mission et l'évidence de la punition. Le dessin de l'œuvre prométhéenne est une spirale centrifuge autour de ce motif de la transgression. Par son acte, Prométhée vient de bouleverser l'ordre du monde. C'est un vol au sens où il déposséderait les dieux du monopole de leur puissance. C'est un sacrilège (par opposition à privilège). C'est surtout un affront, un défi lancé à la face de Zeus. Il vient de réussir une véritable révolution. Il connaît déjà les conséquences de son geste : les conséquences politiques de l'acquisition par les hommes de l'art du feu et les conséquences en ce qui le concerne, la punition qu'il va devoir subir. Il sait tout cela, mais il a agit en toute conscience. Et il a réussi, comme il l'avait prévu. La douleur des supplices à venir ne lui fait pas peur, si c'est le prix de sa victoire. Et le vertige se mue en une glorieuse ivresse.

Dans cette apogée il est vraisemblable que le plus avisé des être se laisse un instant flotter. Laisse-t-il éclater son rire tandis qu'il plane au firmament ? Dans ce moment de triomphe, quel hormone alors agite le titan ? Quelle euphorie le prend ? Il a doublé les dieux, il a atteint son but et maintenant il survole l'univers. Il exécute alors une petite danse céleste, une danse inutile, gratuite, de vanité et

d'orgueil. Puis apercevant les hommes agonisant sur terre, il s'arrache à cette béatitude et, le visage à jamais marqué par ce sourire, redescend sur la terre.

Châtiment et rédemption

Si le châtiment intervient plus tard dans le déroulement de la fable, il est contenu dans le motif de la transgression. Nous allons profiter de la descente de Prométhée vers la terre, pour examiner, dans une parabole de la chute, la punition dont il sera victime plus tard.

« Plus on s'élève, et plus dure sera la chute. » disent le bon sens populaire et le proverbe chinois. Présenté ainsi c'est comme une équation physique. Ailleurs, si la cire fond des ailes d'Icare, lors de son ascension vers le soleil, ce n'est par la méchanceté de ce dernier, c'est aussi un phénomène naturel. Dans le franchissement de l'interdit est contenu la punition, le supplice. Ce motif d'un châtiment des bénéficiaires du feu, on le retrouve dans un grand nombre de mythes de l'invention du feu. Le héros qui s'empare du feu, fut-il animal, homme ou titan, ne s'en sortira pas sans marque. Il semble qu'il y ait un prix à payer auquel on ne saurait échapper lorsqu'on a commis une transgression. Avant toute interprétation morale, c'est la leçon qui pose ses règles. L'enfant apprend la chaleur des braises les touchant de la main, au détriment des recommandations de la mère. L'enfant n'a pas d'autre moyen d'en faire l'expérience. L'enfant a besoin de transgresser la règle pour la comprendre et les conséquences de cette transgression font partie de la compréhension.

La punition dans une optique pédagogique, c'est une sanction humiliante et douloureuse, mais heureusement pas fatale. Il faut marquer le corps pour que l'esprit apprenne. Le voleur vole et il perturbe l'équilibre. Mais il doit alors s'attendre à un retour de bâton. Et comme c'est lui qui tient le manche, il ne peut espérer que l'objet va l'éviter. Sans la punition, l'acte ne serait pas seulement une tentative de remettre en cause le système, il serait la porte ouverte à sa destruction. C'est en tout cas ce que semble nous raconter la fable.

Remarquons que peu de divinités se permettent autant de fourberie et gardent un tel « capital sympathie », et autant pour l'acteur dans son continuel double-jeu. Ainsi, la vivacité de l'esprit est admirée, mais elle n'est pas sans conséquence. Pareil pour Ulysse, cet autre roublard, l'amour que tous lui portent ne l'empêchera pas d'être condamné. Ailleurs, Lucifer, le porteur de lumière est chassé du ciel à cause de sa jalousie pour les hommes. Tandis qu'Antigone, cette femme qui voulait consacrer des cendres aux dieux, et qui pour cela défie les hommes, deviendra folle.

Pour Prométhée, ce sera l'aigle lui dévorant le foie, le seul organe qui repousse. De nombreux commentaires ont été fait sur cette punition, ancêtre d'un autre supplice encore plus célèbre, et qui ont fait dire à certains que notre Titan préfigurait la venue du Christ ! Notons pour notre part, en empruntant l'idée encore à Gaston Bachelard, que le bec de l'aigle active le feu intérieur de Prométhée. Zeus plutôt que l'en priver, le gave de ce feu qu'il lui a dérobé.

Le pédagogue doit-il aussi payer pour ce qu'il transmet ? Sans doute, nous l'avons déjà dit, a-t-il brûlé quelque chose en lui dans cette transmission. Mais sa responsabilité ne s'arrête pas là ; passeront les années et pousseront les graines semées, il restera l'ensemenceur. Et quand bien même, le jeu semble en valoir la chandelle : « *Si vous me demandez où est le bonheur sur cette terre, je vous répondrez : dans le processus de l'apprentissage.* »¹⁵⁸

Si Prométhée est puni par son fameux supplice, les hommes eux recevront Pandore. Mais c'est une autre histoire... « *En place du feu, déclare Zeus, je leur ferai présent d'un mal en qui tous, au fond du cœur, se complairont à entourer d'amour leur propre malheur.* »¹⁵⁹

Prométhée restera longtemps sur son rocher, puis viendra la libération. Comme le châtement est la conséquence du crime, la rédemption sera

¹⁵⁸ Marie-Christine Autant-Mathieu. (2009). Constantin Stanislavski, *Une vie, une œuvre*, France, France Culture, 07.02.09., 15h.00.

¹⁵⁹ Hésiode, *op.cit.*, p.88.

l'aboutissement du châtement. Il est possible qu'un maître ne naisse qu'à l'issue des trois étapes de ce processus. Le motif du « phénix » impulsé par le feu trouve dans l'homme libéré, enchaîné et révélé, son véhicule. C'est que la rédemption signifie la reconnaissance du maître et sa postérité.

Dans la fable, la fin du supplice, qui est aussi la fin cette fable, est marquée du sceau de la transmission. Tandis qu'Héraclès abat l'aigle d'une flèche, Chiron, le centaure pédagogue, se défait de son immortalité en faveur de Prométhée. D'Héraclès, nous ne parlerons pas car il nous faudrait accomplir avec lui ses douze travaux. Mais nous allons rendre un petit hommage à Chiron.

Pour le présenter en quelques mots, Chiron est un centaure, un être mi-cheval, mi-homme. Mais, chose exceptionnelle chez les centaures, il est bienveillant. Il est surtout « *le noble pédagogue par excellence. Ses élèves forment une constellation à nul autre pareille : Chiron a enseigné à Orphée, à Jason et aux Argonautes, à Hercule et à Asclépios. Il a porté le petit Achille sur son dos.* »¹⁶⁰ Rajoutons Persée à cette liste. Or c'est par la faute de l'un de ces élèves, Héraclès encore, qu'il est empoisonné et condamné à souffrir éternellement. Nous retrouvons ici le motif de la succession. Il choisit donc de renoncer à son immortalité pour abrégé ses souffrances et il en fait cadeau à Prométhée. D'un pédagogue à l'autre, la flamme se transmet. Si tous deux sont des êtres intermédiaires, Chiron se situe entre l'animal et l'homme tandis que Prométhée hybride mal identifié est plutôt à placer entre l'homme et la divinité. Aussi, si le premier éduque les grands guerriers de l'antiquité, le second fait cadeau à toute l'humanité de l'art. Son nom plus que celui de Chiron brillera désormais dans la mémoire de l'homme occidental. Mais du premier reste la constellation que les dieux lui accordent.

¹⁶⁰ George STEINER, *Maîtres et disciples*, trad. de l'anglais par P-E.Dauzat, Paris, Gallimard, 2003, p.79.

Cela finit par un commencement

Le froid est moins mordant et la pénombre a remplacé l'obscurité. Les hommes, épuisés, gisent éparpillés, exceptés certains qui mécaniquement déambulent. Ils peuvent maintenant se voir car une étrange lumière a envahi leur ciel. Au début, le point de lumière est si petit que nul ne l'aperçoit. Puis il grandit et avec lui, au centre de la plaine, le porteur flamboyant apparaît. Dans la fatigue, les nerfs n'offrent plus de résistance à la vision qui peu à peu s'imprime en eux ; tandis qu'ils sortent enfin d'eux mêmes et que la chaleur les submerge.

Il vient du ciel et lorsqu'il se pose parmi eux, il ouvre la fêrue en deux et le feu jaillit. Leurs yeux écarquillés contemplent le prodige. Les plus superstitieux sont déjà à terre, prosternés. D'autres, paralysés debout, connaissent l'étrange sensation que l'on nomme « déjà-vu » en psychologie moderne. Quelques un sont attirés irrésistiblement, d'autres pareils à des animaux en colère grognent. Une femme s'évanouit, une autre éclate d'un rire nerveux tandis que la troisième essaye de calmer son enfant qui pleure. Plusieurs se mettent à chanter. Prométhée d'un geste arrête le spectacle. Il ne veut pas endosser l'habit du sauveur. Il est seulement celui qui leur transmet la flamme. Il voudrait s'asseoir avec eux, partager ce feu dans le calme. Mais le pouvoir de la flamme est déjà trop grand.

Alors il les abandonne et il s'en va vers son destin de châtiment et d'immortalité. Comment pourrait-il lutter ? Nous l'avons dit : le message, c'est le messager. Prométhée est le feu. Il est la révolte et la transgression, l'intelligence et l'imagination, le désir et le travail. Il y a une identification entre l'inventeur d'une technique et la technique elle-même. Le mythe prend la place de l'être. Le mythe déploie ses ailes de Phénix et tandis que l'être s'en va, le mythe s'élève.

Nous pouvons établir notre propre figure du titan parce qu'il est une créature mythique. Le Prométhée d'Hésiode ou d'Eschyle, mais aussi celui de Goethe seront d'autres figures. Le vrai Prométhée ne se réduit à aucun d'entre eux. Il continue sa trajectoire et son geste à travers les époques et les civilisations. Celui qui vole le feu du ciel pour le donner aux hommes.

Notre personnage mythique a rempli son rôle : il nous a servi de guide en nous ouvrant son univers qui ne se borne pas à un récit, nous autorisant à parler de nous, du monde et pourquoi pas du théâtre. J'écris « servi de guide », mais qui guide et qui sert entre les mythes et nous ?

Nous pourrions maintenant scruter les relations que notre héros entretient avec d'autres : avec Héphaïstos et Athéna, avec Hercule, avec Hermès et évidemment avec Zeus. Nous pourrions aussi nous intéresser aux relations imaginaires qu'il entretient avec des divinités d'autres cultes. Et nous pourrions refaire avec chacune d'elle un bout de chemin : accomplir avec Hercule ses douze travaux, accompagner Orphée en enfer pour trouver Eurydice, écouter les enseignement de Merlin au triple visage, celui d'enfant-magicien, de prêtre-guerrier et d'amoureux-pédagogue, signer avec Faust le pacte... Tous, eux et nous, avons quelque chose à nous apprendre.

Pour mener ce travail il nous faudrait un érudition plus grande – Bachelard lui-même se tourmentait d'en manquer¹⁶¹. Eussions-nous seulement accès au musée « d'images poétiques » qu'il avait constitué, nous nous sentirions déjà moins bête. A nous de nous constituer un tel musée. C'est une partie importante du travail du mythologue, cette flânerie et ce glanage. Son champ n'est jamais circonscrit, – pas de cadastre en mythologie. Son champ il le découvre et le hasard de ses rencontres avec les histoires l'enrichit. Il doit faire confiance en cette forme d'appréhension de la connaissance. Les noms des créatures mythologiques l'interpellent, ils sonnent en lui et soudain l'éclairent. De ces éclairs il file et il tisse sa toile avec un fil de feu.

¹⁶¹ « Pour écrire un livre sur le Phénix, il faudrait être le maître d'une riche érudition. Il faudrait devenir un historien instruit des mythes et des religions. » Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.56.

La pédagogie de la béance

Après le choc, les hommes sont pris d'un élan d'espérance. Le mal ultime caché tout au fond de la jarre, surgit à son tour et recouvre les autres, le jet de l'espérance. L'enthousiasme les submerge. Ils se mettent à agir comme les enfants qu'ils sont encore. Chacun veut son brandon enflammé comme le voisin. Les voilà qui maintenant se déchirent pour le détenir. Ils pourraient tous l'avoir mais ils se battent pour être les seuls.

Idéalement, le feu n'appartient à personne en particulier puisqu'il est le lien entre les êtres et les êtres et le monde. Il est la marque du collectif et de la tradition. Le feu ne se vend pas, il se donne ou se vole. Le don de Prométhée est celui de la transgression, de la révolte. Mais combien de successeurs de « révolutionnaires » a-t-on vu devenir les marchands de leur héritage spirituel ?

*« Voilà donc comment l'homme acquit l'intelligence qui s'applique aux besoins de la vie. Mais l'art d'administrer les Cités, il ne le posséda pas! Cet art en effet était chez Zeus. Mais il n'était plus possible alors à Prométhée de pénétrer dans l'Acropole qui était l'habitation de Zeus, sans parler des redoutables gardes du corps que possédait Zeus. »*¹⁶²

Zeus avait prévu qu'il ne sauraient pas administrer le feu, et Prométhée également, mais il a pris le risque. Voilà les hommes baignés de lumière, tellement qu'ils en sont aveuglés, les hommes se gavant de viandes cuites dans leurs maisons surchauffées.

L'apocalypse selon l'homme moderne trouverait l'une de ses causes dans l'homme lui-même et sa pulsion consumériste. Dans la société du spectacle, c'est le feu du théâtre qui s'est échappé de ses gongs pour calciner les lois de la communauté. « *Dans la rue on ne verra bientôt plus que des artistes, et on aura*

¹⁶² Platon, *Protagoras*, in : *Oeuvres complètes, tome 1*, trad. du Grec par Léon Robin, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1950, p, 90.

toutes les peines du monde à y découvrir un homme. »¹⁶³ Mais ces artistes sont-ils curieux d'apprendre autant qu'avidés d'enseigner ?

Le théâtre est-il nécessaire ? Il semblerait en tout cas que son apprentissage le soit. Des jeunes adultes, passés par trois années de conservatoire de quartier dirigent des « ateliers bleus »¹⁶⁴, d'une main maladroitement experte. Les apprentis sorciers ne se comptent plus. Tout le monde veut être un maître. Coachs, pédagogues, gurus et autres conseillers se bousculent sur le moindre forum d'Internet comme jadis au coin des zincs. Des alcôves les plus privées aux antichambres ministérielles, chacun est devenu un donneur de leçon. Mais pour combien de disciples véritables ?

Dans les pages traversées de ce mémoire, il semblerait que le paradigme de l'apprentissage reste très fertile pour le théâtre. Toutes ces figures du maître, toutes celles du disciple forment une galerie de personnages aussi divers que ceux d'une pièce de Shakespeare¹⁶⁵. C'est une autre piste que nous pourrions poursuivre, celle entreprise dans notre précédent travail sur la théâtralité de l'apprentissage théâtral.

Cet apprentissage est une histoire, rencontre d'une histoire personnelle et d'une histoire collective. Cette histoire a besoin d'un langage pour être racontée, transmise à d'autres. Mais pour être vécue elle n'a besoin que d'un théâtre, et de participants, un théâtre en acte et en devenir, un théâtre en répétition, un théâtre en marche. Quel est l'objectif de cet apprentissage ? C'est encore une autre histoire. D'ailleurs son objet varie d'un langage à l'autre.

¹⁶³ Arthur Cravan, in : Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1992, p. 104.

¹⁶⁴ Nom donné aux ateliers artistiques par la Direction des Affaires Scolaires de la Ville de Paris.

¹⁶⁵ La comparaison est motivée, par la remarque de George Steiner comme quoi il n'y a pas de figures de pédagogues dans les pièces de William Shakespeare. A contrario nous pouvons considérer que tous les personnages de Shakespeare sont des professeurs, qu'ils s'appellent Prospéro, Hamlet, Falstaff, Juliette ou Richard III, pour ne citer que les plus illustres, ils ont tous une discipline qu'ils maîtrisent jusqu'à la folie, à transmettre.

Le mythicien de Prométhée

Nous l'avons esquissé à plusieurs reprises dans ce mémoire, il y a un lien direct entre la divinité, le feu et le mythe : le feu agit comme l'instrument de la mythification des dieux et ce faisant de leur démystification. Avec le feu, les hommes vont être capables de faire reculer l'obscurité du dogme (l'obscurantisme), et discerner dans cette obscurité des symboles afin de mettre en lumière leurs propres croyances. En permettant à l'homme de s'arracher au mythe en le nommant, Prométhée le rend maître de son imaginaire.

Avec les dieux transformés en mythes, le ciel se vide de sa substance. Il devient le lieu d'un rêve. Et c'est sur terre désormais que la « grande histoire » s'installe. Le geste de Prométhée a pour conséquence cette inversion du monde. Dans la langue française d'aujourd'hui, le nom de Prométhée est sans doute devenu plus populaire que celui de Zeus. De ce point de vue, de notre époque, on peut se demander, si Prométhée n'est pas le gagnant de cette lutte qui l'a opposé au maître de l'Olympe.

« L'homme magnifié jusqu'à l'existence titanesque conquiert de haute lutte la civilisation et force les dieux à entrer dans son alliance, parce qu'en vertu de cette sagesse qu'il ne doit qu'à lui-même, il dispose de l'existence et des limites des dieux. Mais ce qu'il y a de plus miraculeux dans le poème de Prométhée qui est véritablement, par sa pensée génératrice, un hymne à l'impiété, c'est cette profonde inspiration d'Eschyle à la justice : d'une part la souffrance indicible de l'individu audacieux, autre part la détresse divine, voire le pressentiment d'un crépuscule des dieux. »¹⁶⁶

Une autre piste que nous pourrions emprunter, c'est celle qui nous a conduit à débusquer les « images poétiques » des récits qui construisent et organisent le discours sur l'art. Les conséquences du geste de Prométhée ont permis aux hommes de replacer les dieux dans leur Olympe pour se retrouver maître de leur

¹⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1940, p.52.

vie sur terre. Quand les dieux entrent dans le mythe, les hommes s'émancipent. Ils ne les tuent pas mais ils s'en séparent.

Cette piste met en cause plusieurs siècles de politique culturelle et d'histoire du théâtre. Mais ceci n'est qu'un effet collatéral. Les vraies perspectives d'une telle piste sont d'aller questionner les fondements d'une société du spectacle à l'aide des études mythologiques et théâtrales. Dans son livre sur le « Story-telling »¹⁶⁷ Salmon décrit la manière dont la fabrique à histoire est utilisée comme outil de la domination. Rien de nouveau sous le soleil, si ce ne sont les media pour transmettre ces histoires.

*« Il faut donc commencer par veiller sur les faiseurs de fables, et, s'ils en font de bonnes, les adopter, de mauvaises, les rejeter. Nous engagerons ensuite les nourrices et les mères à conter aux enfants celles que nous aurons adoptées et à leur façonner l'âme avec leurs fables beaucoup plus soigneusement que le corps avec leurs mains. »*¹⁶⁸

Mais saurons-nous dans quelle mesure chacun de nous participe de cette fabrique ? Un maître des mots nous apprendrait l'importance de ne pas perdre le lien entre les mots et ce qu'ils imaginent. Les recherches récentes sur la plasticité du cerveau, sur sa capacité à se modeler, sur les répétitions qui tracent en lui les sillons de notre connaissance devraient interroger les étudiants, enseignants et chercheurs sur leur rôle dans ce vaste programme. Et particulièrement, dans nos disciplines, qui se donnent pour tâche d'étudier cette fabrication des histoires, observer comment l'homme conçoit ces histoires, pour se trouver ensuite agi par elles, et jusque dans toutes les disciplines. Il en vient même à inventer cette histoire de plasticité du cerveau que nous venons d'évoquer.

¹⁶⁷ Christian Salmon, *Story-telling. La machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

¹⁶⁸ Platon, République, in : *Œuvres complètes, tome VI*, édition et traduction par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1965

Le théâtre de la connaissance

C'est quoi cette histoire dont on nous a annoncé la fin et qui n'en finit plus de finir ? C'est quoi ces mythes qu'on avait depuis longtemps enterrés et qui n'en finissent plus de ressurgir ? C'est quand la mort du théâtre ? « *Nous postulons que la crise du théâtre au Xxe siècle (crise déjà ancienne et récurrente puisqu'on parle de décadence depuis au moins trois siècle) est due à l'absence d'un nouveau paradigme. Seul un rapprochement entre le théâtre et la science qui vise à élaborer une théâtrologie régie par ses propres règles, peut favoriser une meilleure connaissance des caractéristiques et du fonctionnement du théâtre actuel.* »¹⁶⁹

Le lien qu'on peut tracer entre le mythe et le théâtre, c'est une poésie, une poésie qui sourd du mythe et s'incarne en théâtre. Le théâtre est une réalité, une réalité poétique. La théâtralité est la poétique concrète de cette réalité habitée d'hommes. Ces hommes ont un esprit. Cette esprit ne cesse de provoquer des visions et de les déconstruire. Il tente de réaliser l'esprit du mythe qui est la réunion en un seul « mythème » du mythe, dans toute sa mythomanie, et de la compréhension des mécanismes du mythe. L'histoire découvrant soudain qu'elle est à la fois le fruit de l'imaginaire et la graine de l'imagination laisse entendre une parole poétique et poéticienne.

Au croisement des travaux de Gaston Bachelard sur les « images poétiques » d'un langage qui se libère de lui-même, et de ceux d'Eugenio Barba sur l'anthropologie de « l'extra-quotidienneté » théâtrale, nous croyons voir le début d'un grand champ d'étude de l'expérience. Le théâtre comme « poésie incarnée » serait le lieu d'une théorie ou toutes les sciences dites humaines pourrait venir expérimenter leurs hypothèses. Si le théâtre assumait cette place, qu'aucune autre art ou science n'occupe, il se relierait d'une part à cet ensemble de disciplines, dont il fut par bien des aspects l'une des sources et d'autre part, il ferait tomber ce « cinquième mur », qui sous prétexte de protéger l'illusion de son identité le sépare trop souvent de la communauté des hommes.

¹⁶⁹ Rabanel, *Théâtrologie /1 : Le théâtre réinventé*, 2003, Paris, L'Harmattan, p.47-48.

Que dire après un tel effort ? Des mots, encore ? « *Le don décisif d'un maître à un disciple est celui d'une conjecture, d'un problème, d'un théorème qui reste à élucider.* »¹⁷⁰ L'illustration en couverture est une « huile sur papier » peinte en 1982 par Remi Blanchard qui décéda en 1993 d'une overdose. « Il ne faut pas jouer avec le feu. » Combien de morts dans cette histoire, qui ne sont même pas devenus des fantômes, à hanter le théâtre, à lui donner sa vie ? « *Pour moi, ce qui ne change pas c'est ceci : l'Elève doit se taire, le Maître ne doit pas parler.* »¹⁷¹ Combien de traces brouillées, de cadeaux négligés, combien de cœurs percés, et de temps passé ? « *Tu vois, dès que le Maître doit parler, c'est qu'il y a une insuffisance dans son art d'enseigner.* »¹⁷² Dans un monde inerte, chacun cherche l'acte minimal pour le faire trembler. « *La technique qui ne vient pas du sentiment, c'est du chiqué.* »¹⁷³ Il appelle Prométhée ou le Christ, ou un autre qui vienne éclairer les ombres et transmute le froid en chaleur. Puis donne sa chair à cuire pour un nouveau festin. « *Brecht considérait que la vraie pensée consistait à penser dans la tête des autres et à ce que les autres pensent dans votre tête.* »¹⁷⁴

« *La parole produit la croyance, non la connaissance des choses.* »¹⁷⁵ Ithaque est encore loin, Pénélope se languit. L'étau des prétendants se resserre autour d'elle. « *La vérité fait mal parce qu'elle détruit une croyance ; elle ne fait pas mal elle-même.* »¹⁷⁶ Alors, la nuit venue, elle détisse son image.

¹⁷⁰ George Steiner, *op.cit.*, p.170.

¹⁷¹ Jacques Delcuvellerie, *Le jardinier*, <http://groupov.be/index.php/index/showtexte/id/12> (page consultée le 26.04.09). Ce texte est paru une première fois en version réduite dans la revue L'Art du Théâtre n°8 « Le metteur en scène en pédagogie » sous le titre *Le Jardinier*, Actes Sud, Paris 1988.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Louis Jouvet, *Molière ou la Comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965, p.113.

¹⁷⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, 2000 Circé, p.63.

¹⁷⁵ Saint-Augustin, *Le Maître (De Magistro)*, trad. du latin par Bernard Jolibert, Klincksieck 1988, p.71.

¹⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance I*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1995, p.31.

Remerciements

Outre tous les ancêtres ardéchois, russes et algériens, je souhaite remercier tous ces maîtres qui m'ont guidé et donné de leur temps et de leur énergie sans lesquels ce travail n'aurait pu se faire, et en particulier :

ELOI RECOING, mon maître de recherche, pour sa direction, sa confiance, son écoute, FABRICE CARUSO, mon maître ignorant, à qui je dédie ce travail, OLIVIER SIMSEK, le dompteur de serpent, mon maître prométhéen, courage et joie ! NICOLAS MEUNIER, mon maître en fraternité et son soutien sans faille, CLÉMENT MERVILLE, mon maître des jeux, mon président et mon mécène, MANU THÉRON, mon maître chanteur, pour m'avoir accueilli le temps d'une farandole, ALEXANDRA MEYNIÉL, mon maître en diététique, sinon je n'aurais mangé que des sandwiches, JACQUES MEUNIER, mon maître correcteur, oui, tu as raison « hubris » est bien un mot féminin, ...

... MICHELLE KOKOSOWSKI, mon maître en « Apprentissages », elle aurait été le sujet idéal de ma recherche, si j'avais fait plus tôt sa connaissance, JEAN-FRANCOIS PEYRET, mon maître en mythologie et en digressions, JEAN-PIERRE RYNGAERT, mon maître bienveillant de la Licence Professionnelle, merci pour votre accueil et votre suivi, FLORENCE DUPONT, maître inspiré, PIERRE-ANTOINE VILLEMARINE, maître sage-femme, CLAIRE CHAVANNE, maître spatial, BERNARD GROSJEAN, un maître quatre-vingt cinq environ, GEORGE BANU, qu'on ne présente plus, JOSEPH DANAN, performeur, ANNE-FRANCOISE BENHAMOU, à qui sera confiée la tâche de régler l'hyperdramaturgie de l'ensemble...

... Et TATI NINJA, la sorcière arc-en-ciel, et BEN VISTROS, l'enfant bleu, grands valables et mes maîtres en magie blanche, YVELINE PAVY-MULHEIM, la marraine, comment ça se fait que le Pape ne t'ait pas été canonisée et pourtant tu en as fait des miracles ! Raoul de Lorenzi, dit RAOULO BABA, mon maître indien, et SHRI RICHARD, le maître caché, merci aussi à eux pour m'avoir laissé disposer du tableau de Remi Blanchard, ALFONCE P., mon maître réciproque, CHANTAL MELIOR, mon guru de théâtre, et tout ce qui s'en suit, longue vie aux Voyageurs !

Bibliographie

Textes grecs

ARISTOPHANE, *Les oiseaux. Lysistrata*, texte établi par Victor Coulon et trad. du grec par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

ESCHYLE, *Prométhée Enchaîné*, in : *Eschyle, Tome 1*, texte établi et trad. du grec par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002

ESOPE, *Fables*, trad. du grec par Emile Chambry, Les belles Lettres, 1985.

HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier*, texte établi et trad. du grec par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

HOMÈRE, *L'odyssée*, trad. du grec par Paul Bérard, Paris, Armand Colin, 1932.

LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres, T.1*, trad. Du grec par Jacques Bompaire, Paris, Les Belles, Lettres, 2003.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce, Livre I, L'attique*, trad. du Grec par Jean Pouilloux, Paris, Les belles lettres, 1992.

PLATON, *Protagoras*, in *Oeuvres complètes, tome I*, traduction par Léon Robin, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1950.

PLATON, *République*, in : *Œuvres complètes, tome VI*, trad. du grec par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

Études anthropologiques

(mythologiques, poétiques, sociologiques et pédagogiques)

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1936

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960
- BACHELARD, Gaston, et BACHELARD, Suzanne, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988.
- BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris, P.U.F., 1996
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1980.
- BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, « Écriture », 2003
- BUXTON, Richard, *La Grèce de l'imaginaire*, trad. de l'anglais par Micheline Wechsler-Bruderlein, Paris, La découverte, 1996.
- BECKER, H.S., *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.
- BIRDWHISTELL, Ray, *La nouvelle communication*, Paris, Seuil 1981.
- BURKERT, Walter, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, trad. de l'anglais par Alain-Philippe Segonds, Les Belles Lettres, 2003.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.
- CHANGEUX, Jean-Pierre, *L'Homme Neuronal*, Paris, Arthème Fayard, 1983.
- DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DETIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- DETIENNE M., et SISSA G., *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, Hachette, 1989.
- DETIENNE M., et VERNANT J.-P., *Les Ruses de l'intelligence – La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974
- DUCHEMIN, Jacqueline, *Prométhée, Histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Les Belles Lettres, Paris, 2000.
- DUPONT, Florence, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, 1991.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1969.

- FRAZER, J.G., *Mythes sur l'Origine du Feu*, trad. de l'anglais par Michel Drucker, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome I : La présentation de soi*, trad. d'A. Accardo, Paris, éditions de Minuit, 1973.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens : Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.
- JUNG, Carl-Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay, Ed. Georg, 1953.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950.
- MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- MOREAU, Alain, *La fabrique des mythes*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- NEIL, A.S., *Libres enfants de Summerhill*, trad. de l'anglais par Micheline Laguillhomie Paris, La Découverte, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance I*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1995.
- PINÇON, Michel, et PINÇON-CHARLOT, Monique, *Les ghettos du Gotha*, Paris, Le Seuil, 2007.
- SAINT-AUGUSTIN, *Le Maître (De Magistro)*, trad. du latin par Bernard Jolibert, Klincksieck, 1988, 2002.
- SALMON, Christian, *Story-telling. La machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SECHAN, Louis, *Le Mythe de Prométhée*, Paris, P.U.F., 1951.
- STEINER, George, *Maîtres et disciples*, trad. par P-E.Dauzat, Paris, Gallimard, 2003
- RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Paris, Le Seuil, 1996
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes*, Le Seuil, Paris, 1999.
- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*, Paris, Le Seuil, 1983.

WINNICOTT, D. W., *Jeu et réalité*, trad. de l'anglais par C. Monod, et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1971.

Etudes théâtrales

ABIRACHED, Robert, *Le Théâtre et le Prince, II. Un système fatigué*, Actes Sud, 2005

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

ASLAN, Odette, *L'acteur au Xxe siècle, éthique et technique*, Vic la Gardiole (34), L'entretemps éditions, 2005.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *Stanislavski/ La ligne des actions physiques*, Montpellier, L'entretemps éditions, 2007.

BANU, George, *Peter Brook, Vers un théâtre premier*, Paris, Le seuil, 2005.

BANU, George, *Exercices d'accompagnement*, L'Entretemps, 2008.

BARBA, Eugenio, *L'archipel du théâtre*, trad. Y. Liebert, Contraste/Bouffonneries, 1982.

BARBA, Eugenio, *Théâtre solitude métier révolte*, Saussan (34), L'entretemps éditions, 1999.

BARBA, Eugenio, *La terre de cendres et de diamant*, Saussan, L'entretemps éditions, 2000.

BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier*, Saint-Jean de Vedas (34), L'entretemps éditions, 2004.

BARBA, Eugenio, *L'énergie qui danse*, Montpellier, L'entretemps éditions, 2008.

BARBA, Eugenio, *Brûler sa maison – Origines d'un metteur en scène*, Montpellier, L'entretemps éditions, 2011.

BARKER, Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2006.

BARRAULT, Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Editions du levant, 1996.

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 2002.

BECK, Julian, *La vie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1996.

BOUQUET, Michel, *Mémoire d'acteur*, entretien avec Fabienne Pascaud, Paris, Plon, 2001.

- BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre/2*, Texte français de Jean Tailleur et Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1963..
- BROOK, Peter, *L'espace vide*, trad. par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Le seuil, 1977.
- BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui*, Arles, Actes Sud, 1991.
- BROOK, Peter, *Points de suspension*, Paris, Le Seuil, 1992.
- BUTEN, Howard, *Monsieur Butterfly*, Paris, Seuil, 1987.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *Quand les dieux se donnent en spectacle*, Editions Plume/Adès, 1997, Paris.
- CHEKHOV, Michael, *Etre acteur*, trad. de l'anglais par Elisabeth Janvier, Paris, Pygmalion, 1980.
- CHEREAU, Patrice, *J'y arriverai un jour*, Arles, Actes Sud, 2009.
- CORMANN, Enzo, *A quoi sert le théâtre ?*, Besancon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- CRAIG, E.G., *L'art du théâtre*, Strasbourg, Circé, 1999.
- DAUMAL, René, *Bharata. L'origine du Théâtre, La Poésie et la Musique en Inde : Traduction de textes sacrée et profanes*, Paris, Gallimard, 1970.
- DECROUX, Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris Gallimard 1963.
- DONNELLAN, Declan, *L'Acteur et la cible – Règles et outils pour le jeu*, Saint-Jean de Vedas (34), L'entretiens éditions, 2004.
- DORT, Bernard, *Théâtres*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- DULLIN, Charles, *Souvenir et notes de travail d'un acteur*, Paris, Lieutier, 1946.
- DUVIGNAUD, Jean, *L'acteur*, Montréal, Québec, Editions Ecriture, 1993.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du Théâtre*, Quadrige/ PUF, 1999 (dépôt légal 1965).
- FANCHETTE, Jean, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1971.
- FÉRAL, Josette, *Dresser un monument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions Théâtrales, 1995, 2001.
- FLORENT, Francois, *Cette obscure Clarte*, Paris, Gallimard, 2008.
- FO, Dario, *Le gai savoir de l'acteur*, Paris, L'arche, 1990.
- GABILY, Didier-George, *A tout va (journal, 1993, 1996)*, Arles, Actes Sud, 2002.
- GABILY, Didier-George, *Notes de Travail*, Arles, Actes Sud, 2003.

- GILLIBERT, Jean, *L'esprit du théâtre*, Paris, éd. Phébus, 2001.
- GIGNOUX, Hubert, *Histoire d'une famille theatrale*, Lausanne, Editions de l'Aire/ANRAT, 1984.
- GODARD, Colette, *Patrice Chéreau, un trajet*, Monaco, éditions du Roche, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.
- GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Paris, 1997.
- GUÉNOUN, Denis, *Actions et Acteurs*, Paris, Belin, 2005.
- HEYMAN, Pierre-Etienne, *Regards sur les mutations du théâtre public (1968-1998)*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- JOUVET, Louis, *Molière ou la Comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965.
- JOUVET, Louis, *Ecoute, mon ami*, Paris, Flammarion, 2001.
- JOUVET, Louis, *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 2002.
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Actes-Sud-Papiers, 1990, Arles.
- KNEBBEL, Maria, *L'analyse-action*, adaptation d'A. Vassiliev, trad. du russe par N. Struve, S. Vladimirov, et S. Poliavov, Arles, Actes Sud, 2006.
- KORWZAN, Tadeusz, *Théâtre Miroir, Métathéâtre de l'antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique*, Arles, Acte-Sud, 1997.
- LEGERET, Katia, et MANOCHHAYA, *Danse contemporaine & Théâtre indien, un nouvel art*, Saint-Denis, P.U.V., 2010.
- LUPO, Stephanie, *Anatoli Vassiliev – Au cœur de la pédagogie théâtrale/ Rigueur et anarchie*, Montpellier, L'entretemps, 2006.
- MAMBRINO, Jean, *Le Théâtre au cœur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.
- MARÉCHAL, Marcel, *Rhum Limonade, de Guignol à Cripure*, Paris, Flammarion, 2005.
- MESGUICH, Daniel, *L'éternel éphémère*, Paris, Le Seuil, 1991.
- MNOUCHKINE, Ariane, *L'art du présent : entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005.
- MOLIÈRE, *La critique de l'école des femmes*, Paris, Le seuil, 1962.
- MORENO, J.L., *Théâtre de la spontanéité*, trad. de l'anglais par J-F. de Raymond, Paris, Desclée de Brouwer, 1984.

- MULLER, Heiner, *Fautes d'impression*, textes et entretien, trad. De l'allemand..., Paris, L'Arche, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1940.
- OIDA, Yoshi, *L'acteur invisible*, avec la collaboration de Lorna Marshall, traduit par Isabelle Famchon, Arles, Acte-sud, 1998.
- PAVIS, Partice, *L'Analyse des Spectacles*, Nathan S.E.J.E.R., 2003.
- PÉRIER, François, *Lettres à un jeune comédien*, Paris, Ramsay, 1995.
- PEZIN, Patrick, *Le livre des exercices*, Saussan, L'entretemps, 1999.
- PLANCHON Roger, *Apprentissage, Mémoires*, Paris, Plon, 2004.
- PRADIER, Jean-Mare, *La scène et la fabrique des corps*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.
- PROUST, Sophie, *La direction d'acteurs – Dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Montpellier, L'entretemps, 2006.
- RABANEL, *Théâtologie /1 : Le théâtre réinventé*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REGNAULT, François, *Le théâtre et la mer*, France, Imprimerie Nationale, 1989.
- RICCOBONI, François, *L'art du Théâtre à Madame*** in : Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, édités par Sabine Chaouche, Paris, Editions Champion, 2001.
- REGY, Claude, *L'ordre des mots*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1999.
- REGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002.
- RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, trad. de l'américain par Michel A. Moos, Arles, Actes Sud, 1995.
- ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple*, Bruxelles, Editions Complexe, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Jouer, Représenter : pratiques dramatique et Formation*, Paris, CEDIC, 1985.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre*, Paris, Circé, 2000.
- SAVARY, Jérôme, *Ma vie commence à 20h30*, Paris, Stock, 1991.
- SCHECHNER, Richard, *Performance*, trad. par Marie Pecorari, Montreuil, Editions théâtrales, 2008.

- STREHLER, Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980.
- STANISLAVSKI, Constantin, *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, éditions Payot & Rivages, 2001.
- STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, trad. de l'américain par Dominique Minot, Paris, Gallimard, 1969.
- SURGERS, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2000.
- THORET, Yves, *La Théâtralite, Etude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.
- VILAR, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986.
- VITEZ, Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.
- VITEZ, Antoine, *Ecrits sur le théâtre, I, II, III, IV, V*, Paris, P.O.L., 1994, 1995, 1996, 1997, 1998.
- VITEZ, Antoine, *Poèmes*, Paris, P.O.L., 1997.
- WARLIKOWSKI, Krzysztof, *Theatre écorché*, trad. Du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud, 2007.

Autres ouvrages directement ou implicitement cités

- BAUCHAU, Henry, *L'enfant Bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.
- Baudelaire, *Les fleurs du Mal*
- DESNOS, Robert, *Domaine public*, Paris, Librairie Gallimard, 1953.
- GENET, Jean, *Le journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.
- GOETHE, *Faust*, trad. de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris, Artheme Fayard, 2002.
- LUCA, Ghérasim, *Héros-Limite*, Paris, Gallimard, 1953.
- MULLER, Heiner, *La Mission, Prométhée, Vie de Grundling, Quartett*, trad. de l'allemand par J. Jourdheuil, H. Schwarzsinger, et B. Perregaux, Paris, Editions de Minuit, 1982.
- NERVAL, Gérard de, *Les Filles du feu, La Pandora, Aurélia*, Paris, Gallimard, 1972.

NOVALIS, *Fragments*, trad. de l'allemand, par Maurice Maeterlinck, Paris, Librairie José Corti, 1992.

SHELLEY, M.W., *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, trad. de l'anglais par Paul Couturiau, Paris, Editions du Rocher, 1988.

VINCI, Léonard de, *Textes choisis*, trad. de l'italien par le Sar Peladan, Paris, Mercure de France, 1919.

Parutions périodiques

Alternatives Théâtrales n°70-71, *Les penseurs de l'enseignement*, décembre 2001.

Alternative Théâtrales n°98, *Créer et Transmettre*, juillet 2008.

Cassandre n°85, *Education populaire, avenir d'une utopie*, automne 2005.

Cassandre n°67, *Res Publica*, automne 2006.

Cassandre n°85, *Passer la flamme*, printemps 2011.

Cahiers Renaud-Barrault n°29, 1960

L'Art du théâtre n°1-5, printemps 1985- automne 1986

Outre Scène n°3, *Le rôle de l'acteur*, mai 2004.

Outre Scène n°3, *L'acteur et son rôle*, juin 2004.

Outre Scène n°6, *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, mai 2005.

Outre Scène n°7/8, *L'école du TNS*, mai 2006.

Théâtre/ Public n°164, *Du comédien au danseur, Utopie*, mars 2002.

Théâtre/ Public n°182, *Anatoli Vassiliev - Tradition, Pédagogie, Utopie*, juillet 2006.

Ouvrages collectifs

Animation, théâtre, société, textes réunis par Anne-Marie Gourdon, Paris, Editions du CNRS, 1984.

Brûler les planches... crever l'écran, dir. de Gérard-Denis Farcy et René Prédal, L'Entretemps, 2001.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, dir. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2008.

Dictionnaire historique de langue française, tome 1, 2, et 3, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Du Théâtre Amateur, approche historique et anthropologique, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, CNRS Editions, 2004.

Etienne Decroux – Mime corporel, dir. par Patrick Pezin, Montpellier, L'entretemps, 2003.

Gérard Philipe, Souvenirs et témoignages recueillis par Anne Philipe et présentés par Claude Roy, Parisimard, 1969.

L'école du jeu – Former ou transmettre... Les chemins de l'enseignement théâtral, sous la direction de Josette Féral, Saint-Jean de Vedas (34), L'Entretemps éditions, 2003.

Le corps en jeu, textes réunis et présentés par Odette Aslan, Paris, CNRS éditions, 1994, 2003.

Les écoles présocratiques, édition établie par Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, 1991.

Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine, coordonné par Christophe Hugoniot, Frédéric Hurllet et Silvia Milanezi, édité à la Maison des Sciences de l'homme « Villes et territoires », 2004.

Robert historique de la langue française, dir. Alain Ray, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Théâtre : Le désir de jouer, coordonné par Luc Boucris, Paris, ADAPT éditions - Librairie Théâtrale, 2000.