



# Atlas de pensée pour une autobiographie mythique

## RAPPORT D'ACTIVITE

Cette recherche faisait suite au mémoire de Master de Nicolas Zlatoff, qui interrogeait les formes de représentation au théâtre du processus de la pensée. Il regroupait ainsi différents travaux sous l'appellation *autobiographie mythique*. Il s'agit, pour un interprète, de s'écrire lui-même à travers un alter-ego, personnage de pensée (personnage conceptuel au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>1</sup>), et ce, à partir d'une collection de documents hétérogènes (textes théoriques ou récits, images, enregistrements audio...). Le point de départ de ce projet de recherche était de confier ce *corpus* de documents à d'autres penseurs-interprètes, afin de nourrir et de déclencher leur propre pensée, et qu'ils prêtent leur *corps* au *corpus*. Dans cette perspective, toute pensée était considérée comme étant déjà exégèse (*re-pensée*) d'une autre pensée.

Plusieurs protocoles ont ainsi été développés (une dizaine environ, avec des variantes, des emprunts et des variations de l'un à l'autre). Sans viser à l'exhaustivité, nous en détaillons quelques-uns ici :

### - Pensée silencieuse

*Écoute en silence d'un document audio par un interprète, avec la consigne de devoir, immédiatement après l'écoute, reproduire à l'identique le document.*

La première phase d'écoute silencieuse s'est révélée particulièrement intense en terme de présence de l'acteur, tout entier tendu vers un but. On le voit penser, sans pouvoir saisir *à quoi*. La deuxième étape permet quant à elle de saisir une ré-actualisation de la pensée du document original dans l'*ici-et-maintenant* de la représentation, filtrée au prisme de l'interprète.

### - Pensée chaotique

*Ecoute à plusieurs d'un document audio, particulièrement complexe en terme de sens, avec la consigne de devoir, chacun, immédiatement après l'écoute, reformuler aux autres « ce qu'il en a compris »*

On remarque que, d'une part, le fait de rendre compte d'une pensée dans l'oralité (même et surtout désorganisée, fragmentaire et incomplète), alimente cette pensée. Ainsi, il n'est pas possible d'isoler une pensée silencieuse et abstraite qui serait ensuite intégralement traduite en mots pour la communiquer à un tiers<sup>2</sup>. Au contraire, « pensée et parole s'escomptent l'une l'autre<sup>3</sup> » et c'est la raison pour laquelle je ne

1 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 1991

2 Hannah ARENDT, *La vie de l'esprit (La pensée. Le vouloir)*, trad. L. Lotringer, Paris, PUF, 1981, p.53

3 Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 33



parle pas à quelqu'un « parce que j'ai quelque chose dans la tête, [...] pour démontrer ce que j'ai déjà démontré et analysé ». Penser à haute voix avec quelqu'un « consiste essentiellement à entreprendre une tâche grâce à laquelle je pourrai, pour moi-même, trouver quelque chose que je n'avais pas d'abord vu<sup>4</sup> ». D'autre part, le fait que tous les interprètes s'engagent simultanément dans la parole a pour effet que la pensée de l'un est contaminée par celle des autres. Ainsi, un interprète reprend souvent, après un temps, une image, un mot, une idée, un motif qui a été produit par un autre juste avant. C'est comme si l'on voyait ces échanges (et donc cette construction) de la pensée.

#### - Pensée par image

*Un groupe de penseurs-interprètes regardent une image, vidéo-projetée derrière les spectateurs. Ils ont pour consigne de décrire, ensemble ce qu'ils voient.*

Ce protocole donne à voir la dynamique de la pensée selon Platon : être porteur d'une vision, avec la tâche de faire apparaître cette dernière chez l'interlocuteur, au moyen du langage<sup>5</sup>.

Constater qu'une image ne se laisse jamais épuiser par la parole. En outre, si une image s'avère être un moteur important de pensée, elle agit selon des modalités très variées d'un acteur à l'autre : apparition d'autres images mentales (et dans ce cas l'acteur peut également les décrire), déclenchement d'un *logos* théorique sur l'image ou pour lui-même, production d'un récit sur de nouvelles images. Ces trois mécanismes principaux de pensées sont plus généralement ceux qui ont été mis à jour chez les interprètes du projet (chacun ayant le sien propre), dans différentes situations de pensée. Il serait intéressant d'élargir les interprètes concernés afin de dresser une typologie des dynamiques de pensée.

#### - Penser avec un outil informatique

*A partir d'une collection de documents textes, que l'interprète lit sur son ordinateur, isoler un motif de pensée à partir des documents, et le circonscrire comme s'il s'agissait de le (re-)présenter ensuite à un spectateur. Ce dernier voit en temps réel toutes les manipulations de l'interprète sur son ordinateur (lecture, prise de note, surlignage des documents, recherche d'informations complémentaires sur internet...)*

Le dispositif agit comme si la vidéo volait à l'interprète ses pensées instantanées et qu'il permettait ainsi au spectateur de les saisir, toutes ou en partie. A propos de ce protocole, une phrase a été dite : « pour que la pensée puissent se voir, elle a besoin d'un milieu pour se propager, tout comme le son a besoin de l'air pour transiter. Et ici, c'est comme si le dispositif créait ce milieu ».

En outre, les notes écrites, produites par l'interprète en recherche, s'avèrent relever d'un statut très particulier : elles témoignent d'un « schéma trouvé de la pensée », déjà au-delà du chaos de la pensée, puisqu'elles tentent une première mise en forme de ce chaos, mais encore en-deçà du langage parlé. En effet, contrairement à ce que l'on peut croire de prime abord, ces notes ne sont pas encore des mots, capables de passer

<sup>4</sup> Michel FOUCAULT, *Le beau danger*, Paris, Editions EHESS, 2011, p.41

<sup>5</sup> PLATON, *Lettres* (trad. L. Brisson), Paris, GF Flammarion, 1993, 7, 344b



directement dans l'oralité (il ne suffit pas, par exemple, de lire ces notes à haute-voix, dans un deuxième temps qui serait celui d'une *re-présentation*). Ces mots ne s'articulent pas encore pleinement entre eux et agissent encore en tant qu'images sensibles. Il pourrait ainsi être intéressant de travailler à comment passer ces notes dans l'oralité : phrases sans syntaxe, poésie de sa propre pensée dans une langue trouée (je pense à des auteurs comme Christophe Tarkos) ou au contraire, langue extrêmement verbeuse (William Faulkner), qui ne finit pas ses phrases. Comment passer dans l'oralité cette langue d'avant le langage, qui tente d'organiser le chaos du monde ?

#### - Pensée haptique

*En fin de session, un interprète, en silence au plateau, tente de retracer, pour lui, la biographie du personnage conceptuel décrit par le corpus de documents (1). Puis, en piochant dans un corpus d'images imprimées et en les disposant au sol, en différents agencements spatiaux<sup>6</sup>, tenter de ré-écrire la biographie de ce personnage (2). Enfin, (d-)écrire, dans l'oralité, chacun des tableaux ainsi formés (3).*

Dans le premier temps (1), l'acteur semble tout d'abord perdre totalement en présence, lorsqu'il mesure l'ampleur et la difficulté de la tâche. Mais ensuite, et alors qu'il n'est toujours pas passé à la manipulation des images, sa présence augmente de nouveau, au fur et à mesure qu'il se concentre sur le but à atteindre.

Dans le deuxième temps (2), parce que l'acteur est physiquement engagé dans une action (organiser la collection d'images imprimées), c'est comme si l'on pouvait voir, dans son corps, les différents moments de sa pensée : vertige de l'impossible, illumination soudaine ou différée, développement d'une intuition, confirmation-conclusion, impasse de la pensée, etc. Si, pendant cette manipulation, un opérateur filme les images manipulées par l'acteur, le spectateur a, d'une certaine manière, accès à un fragment de pensée en cours, de manière plus opaque que dans le protocole précédent. En outre, il est visible que la manipulation de ces images agit dans une dichotomie entre recherche d'une image de pensée donnée et, au contraire, dérive de la pensée initiale vers une nouvelle image.

Une remarque : on aimerait que l'acteur soit engagé plus loin dans cette manipulation d'images (mouvement plus amples, plus pesants ou plus aérien, etc). C'est comme si ces images sur papier étaient trop légères pour rendre compte pleinement de l'activité de pensée en cours. Pour cela, il serait pertinent de réfléchir à la taille des images imprimées, ou, mieux, à leur *poids*, par exemple que le comédien puisse agir sur un écran avec capteurs de mouvement (et qu'un geste puisse déclencher un déplacement d'images).

#### Sur l'autobiographie mythique

Une conclusion importante de ce projet réside dans le statut du corpus de documents : parce qu'il décrit, sous des modalités variées (parole au *je*, analyse théorique sur), un personnage conceptuel et que ce dernier représente par définition un *problème*

<sup>6</sup> Il s'agit donc de réaliser un *atlas* de documents. Voir à ce sujet Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet (l'œil de l'histoire*, 2), Paris, Editions de minuit, 2011



*insaisissable* et surtout *irreprésentable* (son statut est celui du mythe), le corpus ne se laisse jamais épuiser par une pensée. Au contraire, il alimente en permanence le corpus personnel de chacun des interprètes, le renvoyant, par exemple, à ses propres obsessions de pensée, sans jamais en fermer le sens. C'est une dynamique de travail précieuse qui a ainsi été identifiée.

#### Sur l'activité de la pensée et sa représentation

Une autre conclusion fondamentale de ce projet réside dans ce paradoxe: tout *résultat* de pensée produit au plateau devient, de fait, *objet d'exposition*, qui occulte alors l'activité de pensée elle-même. C'est la raison pour laquelle la plupart des protocoles mis en oeuvre ont la particularité de rendre illisible (ou mal-lisible) le résultat de pensée, afin que l'attention du spectateur reste focalisée sur l'action de la pensée. En outre, on le constate également, la plupart des tâches de pensée sont impossible à atteindre et ont donc le mérite de différer l'apparition d'un résultat de pensée au sens strict du terme.

Plus généralement, à propos du statut de l'interprète-penseur, que l'on considérait, de prime abord comme un sujet face à un objet de pensée: le travail a montré que, dans ce contexte, la théâtralité apparaissait lorsque l'interprète acceptait de perdre une partie de sa capacité de sujet et de se *laisser penser* par les documents.

#### Pistes de perspectives

A ce stade, la première des perspectives serait de poursuivre et de fouiller les pistes ouvertes, à la fin du projet, par le principe d'*autobiographie mythique*, à savoir de placer les interprètes, face au corpus (qui décrit un personnage conceptuel) avec la tâche d'écrire, sur scène, la biographie impossible de ce personnage. Au-delà des protocoles (qui seraient alors des moyens d'actions), quelle forme scénique (reproductible?) écrire dans cette modalité de travail?

Une autre perspective serait de poursuivre la typologie des processus de pensée, en diversifiant les interprètes concernés: que chacun puisse analyser les mécanismes de sa propre pensée, non plus à partir d'un corpus de documents mais dans diverses situations et travailler ensuite à la *reproduction* de ces mécanismes.

Une question qui restait volontairement en suspens au démarrage de ce projet était celle du statut des penseurs-interprètes. Ils étaient en effet trois, d'horizon très différentes: un comédien, un performer et une artiste chorégraphique (également universitaire), parce qu'un des objectifs était d'identifier *l'endroit de jeu de la pensée*: est-il plus du ressort d'un interprète ou d'une performance ou encore d'un penseur au sens universitaire qui serait mis en situation de jeu? Le travail nous a ammené à nous focaliser sur un endroit plus proche de l'acteur et à questionner la place de l'activité de la pensée lorsqu'un acteur joue. On entend par exemple souvent dire à un comédien: "ne pense pas: agis, joue". Mais, bien sûr, un interprète en jeu pense. A ce qu'il doit faire, à ce qu'il sent. A une multitude de choses. C'est d'ailleurs son *réservoir de jeu*. Dans quelle mesure, alors, faudrait-il se concentrer sur cette pensée propre à l'acteur? Il s'agirait d'imaginer de nouveaux dispositifs dans lequel l'acteur serait mis en pensée principalement *en tant qu'acteur*, face à un problème qu'il ne peut résoudre que parce qu'il est acteur. Le lendemain du dernier jour de recherche, j'ai par exemple assisté à



un filage technique d'une équipe de comédiens. Et j'assistais réellement à une représentation de leur activité silencieuse et invisible de leur pensée<sup>7</sup>. Comment mettre un comédien en situation complexe de jeu pour saisir alors non plus son *résultat de jeu*, mais sa pensée en tant qu'il est un acteur pensant ?

---

<sup>7</sup> Voir à ce sujet le film de Jacques RIVETTE, *L'amour fou*, Production: Georges de Beauregard (Sogexportfilm), Distribution: Cocinor, sortie le 15 janvier 1969