

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE DES ENJEUX (A)PERCEPTIFS DU VIDE
DANS LA DRAMATURGIE DE JON FOSSE :
ESSAI D'UNE ÉTHOPOÏÉTIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MYRIAM STÉPHANIE PERRATON-LAMBERT

MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Seul mon nom figure sur la première page de ce mémoire et pourtant, ce travail est le fruit de nombreuses rencontres que j'aimerais souligner ici.

Je tiens tout d'abord à remercier de tout cœur ma directrice de recherche, Marie-Christine Lesage, pour sa clairvoyance qui m'aura donné confiance jusqu'au bout. Avec toi, se sentir accompagner, c'est aussi se sentir libre d'écouter nos intuitions.

Merci à mes collègues du PRint pour avoir su créer un espace de recherche et de dialogue où nos voix sont libres de se faire entendre et de résonner entre elles.

Merci à Caroline Raymond et à Maurice Legault pour la formation à l'entretien d'explicitation, mais surtout pour votre savoir-être et votre pédagogie.

Merci aux femmes dramaturges qui partagent mon quotidien. Ariane, Julie-Michèle, Josianne, Sara, Dominique, Catherine, Morena, votre humanité est une source inépuisable de création. Merci pour tous les moments de connivence.

Merci, Dominique Leduc, pour la confiance et ton amour partagé de Jon Fosse.

Merci à ma famille pour leur indéfectible soutien.

Et merci à Cédric, mon phare, pour avoir mis sur mon chemin la poésie du Vide en laissant entrer les mots magnifiques de Lao-tseu, de Chuang-tseu et de Ryokan dans notre maison.

*À toi,
car au fond,
tu sais bien qui tu es*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I Premières manifestations du Vide.....	5
1.1 <i>Eg er vinden</i>	6
1.2 Premières considérations.....	8
1.2.1 Pour en finir avec la crise du drame.....	9
1.2.2 L'oralité : vers un nouvel espace d'écoute	11
1.3 Ce que le Vide fait au drame : premiers regards sur l'œuvre.....	15
1.3.1 L'intuition du Vide : l'espace typographique	15
1.3.2 La percée du Vide : le rythme.....	18
1.3.3 Le visage du Vide : la figure fosséenne	21
1.3.4 La présence ontologique du Vide : le minimalisme.....	26
1.4 Du drame au paysage	31
1.4.1 L'action : une compréhension.....	32
1.4.2 L'émotion : une temporalité.....	34
1.4.3 La paysagété : une posture perceptive	37
1.4.4 L'horizon.....	38
CHAPITRE II Le Vide et soi.....	42
2.1 Herméneutique et rapport à soi dans l'événement de la compréhension du phénomène (a)perceptif du Vide.....	43
2.1.1 Le chemin glissant de la compréhension de soi.....	43
2.1.2 L'intuition fondamentale de la figure fosséenne	47
2.2 Le Vide fosséen : une réminiscence sensorielle, mentale et cognitive	52
2.2.1 Faire le Vide ; <i>faire œuvre de soi</i>	53
2.2.2 Le Vide comme <i>art de vivre</i> : l'éthopoïétique	55
2.2.3 Chercher de l'intérieur : une pratique réflexive, créative et introspective	58

CHAPITRE III	(A)percevoir le Vide.....	60
3.1	Principes de base du travail d'explicitation	61
3.1.1	Une technique d'écoute, d'accompagnement et de questionnement	62
3.1.2	Le primat de référence à l'action	64
3.1.3	Le format de l'entretien	65
3.1.4	Enjeux de la mémoire concrète.....	66
3.2	Spécificités de l'autoexplicitation.....	67
3.2.1	Une activité introspective	69
3.2.2	Situation de référence choisie	70
3.2.3	Un travail de réfléchissement.....	71
3.3	Rapport au corps et genèse de sens dans l'(a)perception du Vide	73
3.3.1	Le Sensible comme <i>lieu de soi</i>	75
3.3.2	Synthèse de mon autoexplicitation	76
3.3.3	Reconstitution du mouvement interne du Vide fosséen	80
3.3.4	Une dramaturgie incorporée.....	84
CHAPITRE IV	La paysagété du Vide	89
4.1	Le ressac : une fracture dans l'événement de la compréhension	90
4.2	L'abysse : l'impossible repos.....	92
4.3	Les encyclies : un champ de résonances.....	94
4.4	Le poisson : se mordre la langue.....	99
4.5	L'horizon partagé : le Vide taoïste et sa paysagété	100
4.6	La mer : origine et mouvement du Vide	104
4.7	La houle : se mouvoir sans bouger	106
4.8	L'accalmie : l'union entre l'oreille et le souffle	108
4.9	Le vent : la chercheuse doit disparaître.....	109
CONCLUSION	112
ANNEXE A	Autoexplicitation de ma perception du Vide	117
BIBLIOGRAPHIE	136

RÉSUMÉ

Intrigantes et poétiques, les œuvres du dramaturge norvégien contemporain Jon Fosse invitent à un retour à soi, au corps et à l'esprit. Les faibles variations rythmiques (répétitions, silences) auxquelles nous convient son écriture sollicitent l'expérience singulière du Vide. De nature intangible, le Vide ne se perçoit pas spontanément. Il demande une qualité d'écoute et une ouverture de la conscience perceptive dépassant le rapport quotidien que nous entretenons à notre corps et à notre intériorité. Ce mémoire témoigne du chemin parcouru et des méthodes développées pour (a)percevoir le Vide fosséen et décrire les processus de genèse de sens qu'il sous-tend.

Pour ce faire, l'autrice développe et explore une pratique d'écriture analytique, créative et introspective. Directement inspirées de la pratique d'autoexplicitation développée par Pierre Vermesch et de l'introspection sensorielle d'Ève Berger, ces techniques d'autoquestionnement sont des moyens novateurs de prise de conscience qui accompagnent le vécu de la perception sous ses aspects somatique, cognitif, émotionnel et psychologique. Plus encore, elles permettent à la chercheuse de véritablement faire corps avec l'œuvre et d'inscrire sa recherche dans le terreau de sa propre expérience.

Ainsi, cette étude prend le parti que l'expérience perceptive du Vide dans la dramaturgie de Jon Fosse peut devenir le lieu d'une véritable transformation (Hans-Georg Gadamer), d'une nouvelle compréhension ou *co-mnaissance* de soi (Érik Bordeleau), car elle recomplexifie notre rapport au Vide existentiel en invitant notre corps et notre Être à se réhabiliter ; à se réinventer pour créer d'autres formes de *subjectivation* et de *subjectivité*.

MOTS-CLÉS : Jon Fosse, dramaturgie, Vide, Sens, Perception, Éthopoïétique, Autoexplicitation, Herméneutique phénoménologique

*Comment se fait-il que les deux puissent être vrais,
que je puisse à la fois comprendre de moins en moins et de plus en plus ?*

Jon Fosse

*Parfois le silence est tellement tout,
qu'on imagine la vie avant le langage.*

Louise Warren

*Ce qui fait événement, c'est ce qui est vivant,
et ce qui est vivant, c'est ce qui ne se protège pas de sa perte.*

Christian Bobin

INTRODUCTION

*Une maison est percée de portes et de fenêtres,
c'est encore le vide
qui permet l'habitat.*

Lao-tseu

Enfant, mes premières expériences de création relevaient de l'introspection et de la méditation. Tous les soirs, avant de m'endormir, je me répétais en silence des chants intérieurs. Ces histoires et ces mélodies me permettaient de suspendre le bruissement du monde un instant. Aujourd'hui, je sais bien que c'était une façon de me rassurer et de me préserver devant la chute imminente du sommeil.

L'œuvre du dramaturge contemporain Jon Fosse se tient exactement à cet endroit, dans un jeu de bascule entre l'éveil et le sommeil – dans ce Vide¹, pour mieux dire.

Depuis ses tout débuts comme poète, Jon Fosse déploie une écriture minimaliste, circulaire, disjonctive et disposée en vers libres dont la syntaxe et le vocabulaire sont réduits à leur plus simple expression. Toutefois, sous son apparence éthérée, l'œuvre de l'auteur s'avère particulièrement dense. La composition rythmique de ses œuvres, dont les principes de base sont les silences et la répétition-variation, génère une situation de perception et de compréhension particulière. Étonnamment, celle-ci se joue sur *tout ce qui ne sera pas dit et qu'on ne peut pas dire*. Bien que cette faillite du langage crée des vides de sens dans la continuité temporelle du drame, il serait simpliste de dire qu'elle témoigne uniquement d'une difficulté à communiquer. Elle fait plutôt trembler le sens d'une telle interprétation en mettant à l'épreuve notre écoute dans l'étoffe de ses silences. Ainsi, il est commun d'avoir l'impression de se

¹ Le Vide comme substantif, d'où la majuscule.

retrouver à « l'orée du langage² », sur les « cimes du théâtre³ » comme « au bord du monde⁴ ». C'est là tout le mystère de sa dramaturgie. Plus le sens s'évide, plus l'œuvre nous échappe, mais plus elle s'éloigne, plus nous nous en approchons, car nous devenons nous-mêmes en proie à l'expérience du Vide.

Dans le champ des études théâtrales, la majorité des recherches portant sur l'œuvre du dramaturge norvégien pointent cette limite sans pour autant y plonger pleinement. Les outils d'analyse dramaturgique traditionnels, en priorisant la vérité de la structure dialogique à la vérité de l'expérience, permettent difficilement de s'avancer sur ce type de terrain. Pourtant, l'écriture fosséenne, dans sa qualité pragmatique, n'est pas une force agissante dont nous nous rendons maîtres, mais un milieu par lequel il est possible de prendre forme et d'entrer en relation. Le premier chapitre de ce mémoire investit cette question plus en profondeur en se consacrant aux effets du Vide sur les composantes classiques du texte dramatique à partir de la pièce *Je suis le vent* – opus central de notre étude. Ces premiers regards sur l'œuvre seront portés par une lecture située au seuil du champ des études théâtrales, afin de se dégager des enjeux théoriques associés à la crise du drame.

Dans *Je suis le vent*, l'écriture de Jon Fosse inquiète. Sous le bateau imaginaire où se trouvent *L'Un* et *L'Autre*, elle tremble, abyssale, consciente d'être à l'origine du naufrage qui les guette : « écrire, c'est comme être sur une barque au milieu de la mer, bercé, bousculé au rythme des vagues. [...] Au-dessous c'est très profond et vous n'avez que cette mince coque entre l'abîme et vous.⁵ » À l'image de son prédécesseur Tarjei Vessas, auquel il se réfère comme à un père, Jon Fosse écrit à

² Rafis, Vincent. (2009). *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon fosse*. Paris : Les presses du réel, p. 133.

³ Cournot, Michel. (1999). Jon Fosse et Claude Régy cheminent ensemble sur les cimes du théâtre. *Le Monde*, p.33.

⁴ La Bardonnie, Mathilde. (2001). Jon Fosse, l'écriture comme rempart. *Libération*, (25), p.38.

⁵ Fosse, Jon. (2015). *Angel walks through the stage and other essays*. Illinois : Dalkey Archive Press, p.58-59.

l'écoute « des fleuves sous terre⁶ ». Ceux-là même dont le courant remonte jusqu'à nous comme un tremblement, une onde. À cet endroit, il est possible d'entendre la figure fosséenne nous murmurer que dans le Vide, tout ne meurt pas.

Contrairement à notre conception occidentale, le Vide n'est pas synonyme d'un état purement géométrique, de mort ou de néant. Du point de vue de la physique moderne, il est un « état minimal d'être⁷ » en même temps qu'une « énergie potentielle⁸ ». Lieu de repos, de ressourcement, et tout autant d'émergence, le vide quantique « n'attend, pour s'exprimer, que la présence [du corps] sur lequel il est susceptible d'agir⁹ » ou d'interagir. Invisible, le Vide s'ouvre en soi et pour soi. L'activité de sa compréhension implique donc un processus, une situation tributaire d'un sujet, en l'occurrence moi, la chercheuse. Pour cette raison, nous considérons, à l'instar de la réflexion esquissée par Joseph Danan dans *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, que « l'acte de dramaturgie¹⁰ » au sein de ce mémoire devra répondre à un travail herméneutique d'explication et d'interprétation. Cela consiste, dans un premier temps, à déplier et analyser la pièce *Je suis le vent* pour ensuite libérer le mouvement de sa pensée sans se restreindre à sa limite formelle. À titre d'exégète, notre travail débute là où le mystère commence, c'est-à-dire là où l'écriture fosséenne pointe sa propre limite. Voilà qui jette les bases d'une réflexion ontologique au croisement d'une enquête phénoménologique. L'interprète est une lectrice en dialogue constant avec son objet. De ce fait, elle cherche tout autant à préserver les traces de cette rencontre qu'à appliquer le texte au terreau de sa propre expérience. À ce propos, le chapitre deux fera la mesure des implications personnelles, épistémologiques et éthiques de ce type de travail, en s'appuyant sur la conception herméneutique du

⁶ Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 133.

⁷ « Du Vide on dira, maintenant de manière affirmée, qu'il est l'état minimal d'être, l'état d'énergie minimum du système des champs qui constitue le monde, l'espace serein, le repos invisible des champs », Michel Cassé. 1993. *Du vide et de la création*. Paris : Éditions Odile Jacob, p. 162.

⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ Danan, Joseph. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris : Actes Sud, p.68.

langage et de l'événement de la compréhension (Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer et Érik Bordeleau). Ensuite, puisque la perception du Vide dans *Je suis le vent* demande une qualité d'écoute tournée vers l'intérieur, le troisième chapitre visera l'élaboration et l'exploration d'outils méthodologiques hybrides pour une pratique d'écriture à la fois analytique, créative et introspective.

Très tôt, je me suis intéressée aux essais théoriques de Jon Fosse. Il y avait, dans son approche de la connaissance, une façon unique de faire concorder la forme et le fond, captant le sens d'un concept à même le tremblement de son émergence. C'est dans un état d'esprit similaire que se présente ce mémoire. À l'image du motif de l'incertitude qui habite *L'Un et L'Autre*, seuls, au milieu de la mer, je m'avance sur le terrain d'une recherche qui s'inquiète de ce qui est dit, de ce qu'elle lit, de ce qu'elle entend, de ce qu'elle sait, de ce qu'elle projette et de ce qu'elle pressent. Elle cherche, par « innutrition philosophique et poétique¹¹ », à mettre à l'épreuve une écoute atrophiée. Pour cette raison, il faut concevoir cette étude comme un prisme au centre duquel siège la matrice dramaturgique principale de l'œuvre de Jon Fosse : le Vide. À travers un jeu de relations et de perspectives incluant mon propre vécu de l'œuvre, j'espère y déployer une pensée foncièrement holistique qui témoigne, en toute transparence, d'une quête d'équilibre intérieur similaire à celle se trouvant au sein du drame de *Je suis le vent*.

Finalement, les dernières pages de ce mémoire esquisseront le récit d'une ascension au cœur de la brillante obscurité du langage fosséen ; un essai sur le Vide contemporain ; une relecture du paysage intérieur de *Je suis le vent*. Une fois-là, à l'écoute du silence et de la pulsation du temps, j'espère apercevoir les vides qui nous (me) peuplent, même les plus fugaces d'entre eux, jusqu'à ma propre dilution.

¹¹ Dubois, Matthieu. (2015). *Art de la plume et du sabre : éprouver l'intangible. L'horizon partagé d'œuvres poétiques françaises et d'un art martial oriental en contexte contemporain* (Thèse de doctorat). Université catholique de Louvain, p. 8-9.

CHAPITRE I

PREMIÈRES MANIFESTATIONS DU VIDE

*Peuplé, surpeuplé même,
est ce que nous croyions déserté.*

Michel Cassé

Composée d'une quarantaine d'œuvres dramatiques (incluant les adaptations¹²), l'œuvre théâtrale du dramaturge norvégien Jon Fosse (1994-2014¹³) peut se diviser en trois grandes périodes. La première, qui s'étend de 1994 à 1997, est la période la plus réaliste de son corpus. Elle repose en majorité sur des drames familiaux dont *Le Nom* (1995), *L'Enfant* (1996) et *Le fils* (1997). Vient ensuite une période intermédiaire, plus mystique, voire symboliste, avec une trilogie comme *Un jour en été* (1998), *Rêve d'automne* (1999) et *Hiver* (2000). Puis, à partir de 2005, la présence métaphysique dans son théâtre se cristallise. Au moment où les modalités traditionnelles du texte dramatique s'amenuisent, l'expérience perceptive du Vide¹⁴ fosséen se déploie dans toute sa complexité (et sa beauté!). La pièce *Eg er vinden* (*Je suis le vent*¹⁵), écrite en 2005 et publiée en français en 2010, est à l'origine de cette dernière période où le Vide s'impose comme matrice principale.

¹² Je me réfère ici aux traductions anglaises et françaises de l'œuvre théâtrale de Jon Fosse. À l'exception de *Ylajali* (2012), la majorité des pièces de Fosse n'ont pas été traduites en français après *Je suis le vent* (2010). Les traductions anglaises réalisées par May-Brit Akerholt chez Oberon Books (Londres) complètent donc celles, françaises, de Terje Sinding à L'Arche (Paris).

¹³ Dans une entrevue menée par *The Guardian* en 2014, Jon Fosse confirmait les rumeurs concernant la fin de sa carrière à titre de dramaturge: « *Twenty years, 1994 to 2014, about 40 plays including adaptations. I like the shape.* ». Dickson, Andrew. (2014, 12 mars). Jon Fosse : « The idea of writing another play doesn't give me pleasure ». *The Guardian*. Consulté à l'adresse <http://www.theguardian.com>

¹⁴ Le terme « Vide » sera principalement utilisé comme substantif dans ce mémoire (d'où la majuscule).

¹⁵ Fosse, Jon. *Je suis le vent ; Les jours s'en vont*. (Paris : L'Arche, 2010). Par commodité, ce titre de Jon Fosse auquel je serai principalement amenée à me référer sera abrégé comme suit : JV.

1.1 *Eg er vinden*

L'Un et *L'Autre* sont en mer. Leur destin est lié par l'irrépressible désir qu'a *L'Un* de se jeter à l'eau. Il est attiré par la haute mer, là où le vent rencontre les eaux et fait du mouvement une force vitale et destructrice. Dans une dernière tentative de le secourir, *L'Autre* navigue à ses côtés et maintient une ultime discussion dans l'espoir d'éclaircir les tourments de son complice. Toutefois, les premières répliques annoncent déjà le retour du drame à venir sous sa forme rétrospective et itérative : « *L'Un* / Je ne voulais pas / simplement je l'ai fait » (JV, p.9). Par cette fin déjà annoncée, leur navigation est vouée à un naufrage qui a déjà eu lieu.

Les territoires de la Norvège et tout ce qui les compose – mer, vent, falaise, froid, noirceur, pluie, ligne d'horizon – créent une réalité physique qui traverse l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Jon Fosse, et ce, de manière obsessionnelle. Né en 1959 dans la ville portuaire de Haugesund au Sud-Ouest de la Norvège, Jon Fosse grandit à Strandebarm, un petit bourg au cœur du majestueux Hardangerfjord. Sa rencontre avec l'écriture se fait très tôt, vers l'âge de sept ou huit ans, alors qu'il se met à écrire de courts poèmes pour explorer la « solitude essentielle » qu'il éprouve dans son petit village du bout du monde : « En écrivant, j'essaie de comprendre un ensemble de choses. Cette solitude essentielle, très étrange, en est une¹⁶ ». Son œuvre entière témoigne de son rapport singulier aux contrées de son enfance et de celui des gens qui l'entourent, tous habités par une « tension effroyable née du contact avec un paysage qui leur donne un sens aigu de la beauté qu'ils ne parviennent pas à exprimer¹⁷ ». À cet endroit, l'isolement et le caractère hostile des régions côtoient le sublime des paysages côtiers. On reconnaît ce sentiment paradoxal à l'inquiétude, l'impuissance, mais aussi l'aspect mystique que caractérisent les figures de ses pièces. Il y a

¹⁶ Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

définitivement là quelque chose du *Stimmung* romantique¹⁸, cet état d'âme difficilement traduisible qui relie l'expérience sensible d'un sujet à son environnement : « l'atmosphère d'un lieu, la coloration affective d'un moment et la résonance d'un poème¹⁹ ». Sans pour autant défendre une dramaturgie de type régionaliste, il est indéniable que l'auteur fréquente une écriture géographiquement située. Bien que *Je suis le vent* préfigure un drame existentiel et à l'unisson des paysages tempétueux de la mer, nous verrons plutôt que ce sont ses qualités rythmiques et sonores qui, avant même l'acte de profération ou le passage à la scène, ouvrent vers des horizons conceptuels se situant au-delà du drame.

En plus de nous apparaître comme la pièce la plus achevée du corpus théâtral de l'auteur, *Je suis le vent* s'offre à nous comme « un conte qu'on se raconte à soi-même, poème, dit Fosse, que le poète écrit pour lui²⁰ ». Sans début ni fin apparents, elle retrace le dialogue d'un Je anonyme en quête d'unité intérieure. Elle demande alors un investissement intime pour toute personne désirante de s'y plonger. Parce qu'elle fait de la lectrice une *poète de l'écoute* et, par le fait même, réinterroge le rôle du langage dans la présence de l'Être-là (*Dasein*), *Je suis le vent* formera à elle seule le cœur de notre corpus dramatique. D'ailleurs, Fosse affirme de manière radicale s'être débarrassé du théâtre en l'écrivant²¹. Il est vrai, nous admettons (comme bien

¹⁸ Dans ses deux romans *Melancholia* (1995) et *Melancholia II* (1996), Fosse relate l'histoire du peintre néoromantique norvégien Lars Hertervig (1830-1902), célèbre pour ses œuvres mystiques. Diagnostiqué mélancolique en 1865 puis interné la même année, Hertervig s'est longtemps défendu d'être devenu malade à force de contempler des paysages à la lumière crue du soleil. Fosse reprend ce motif dans l'écriture de ses deux romans pour dépeindre les paysages intérieurs du peintre. Le mysticisme des paysages et le caractère transcendant de la lumière sont deux caractéristiques inhérentes à l'écriture fosséenne et à l'esthétique romantique.

¹⁹ Collot, Michel. (2011). *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud, p. 219., cité dans Guimaraes Ferrer Carrilho, Maria Clara (2014). *Devenir-paysage de la scène contemporaine. Le dépaysement du drame*. Thèse de doctorat. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, p. 61.

²⁰ Vincent Rafis, *op cit.* p. 9.

²¹ « Dans sa dernière pièce [*Je suis le vent*] il dit s'être débarrassé du théâtre. » Régy, Claude. (2009). « Préface », dans Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 9.

d'autres²²) que le dialogue fosséen libère certainement quelque chose de la forme dramatique.

Avant de poursuivre et d'ouvrir l'espace d'écoute dont le dialogue de *Je suis le vent* pose les jalons, une brève mise en contexte en regard des théories du drame moderne et contemporain s'impose. Elle nous permettra de démontrer en quoi le mouvement d'abstraction des modalités traditionnelles du texte dramatique modifie la nature même de la notion de dramaticité. De ces premières considérations suivra une introduction à la singularité de la langue fosséenne et aux enjeux perceptifs qu'elle sous-tend.

1.2 Premières considérations

Penser la dramaturgie fosséenne en regard de la crise du drame moderne et contemporain tient du lieu commun. Aux tournants des années 90 et à l'instar de l'ouvrage majeur de Peter Szondi « *Théorie du drame moderne*²³ » (1880-1950), de nombreux chercheurs et chercheuses²⁴ ont témoigné de la remise en cause des constituants essentiels du drame traditionnel par le déplacement et la transformation des contenus et des éléments formels dramatiques. « *Épicisation du drame*²⁵ », « *devenir-rhapsodique*²⁶ », « *partage des voix*²⁷ », « *poème dramatique*²⁸ »,

²² En effet, nous ne sommes pas les premiers à s'intéresser à la dramaturgie de Jon Fosse en regard de la crise du drame moderne et contemporain. Nous en témoignerons plus explicitement à travers le sous-chapitre « 1.3 Premières considérations ».

²³ Szondi, Peter. (1983). *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Age d'Homme.

²⁴ Voir les ouvrages, entre autres, de Jean-Pierre Sarrazac (*Poétique du drame moderne*, 2012) Jean-Pierre Ryngaert (*Écritures dramatiques contemporaines*, 2011), Joseph Danan (*Entre théâtre et performance : la question du texte*, 2016), Catherine Naugrette (*Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, 2004), etc.

²⁵ Sarrazac, Jean-Pierre. (1999). *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Belfort : Circé.

²⁶ *Ibid.*

« partition²⁹ », « théâtre postdramatique³⁰ », écriture scénique ou dite « de plateau³¹ », sont autant d'exemples terminologiques³² que de nouvelles pratiques d'écriture et de dynamiques intermédiaires représentant la vaste évolution du spectre dramatique au cours du siècle dernier. Regardons comment l'œuvre de Fosse s'y inscrit.

1.2.1 Pour en finir avec la crise du drame

Au sein de ce vaste champ d'études et de pratiques, la dramaturgie de Jon Fosse apparaît de manière unanime comme un exemple liminal du morcellement du drame et du renouvellement de celui-ci. Il est vrai, les différentes modalités du texte dramatique – personnages, actions, dialogues, lieux, temps – se disséminent sous la plume de Fosse. Ce mouvement d'abstraction amène avec lui les trois grands principes régulateurs de la fable, clés de voûte du drame aristotélicien : l'ordre, l'étendue et la complétude³³. Ceux-ci deviennent diffractés et immesurables. Bien que chaque pièce du dramaturge norvégien préfigure un drame à venir ou en évoque un passé³⁴, jamais il ne sera explicité et encore moins résolu. À l'instar de l'œuvre de

²⁷ Sarrazac, Jean-Pierre. (2005). « Le partage des voix », Dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes Sud.

²⁸ Moreira da Silva, Alexandra. (2007). *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*. (Thèse de doctorat). Paris III-La Sorbonne nouvelle ; Dodet, Cyrielle. (2015). *Entre théâtre et poésie : devenir intermédiaire du poème et dispositif théâtral au tournant des XXe et XXIe siècles*. (Thèse de doctorat). Université de Montréal, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3.

²⁹ Sermon, Julie. (2016). *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*. Paris : les presses du réel.

³⁰ Lehmann, Hans-Thies. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.

³¹ Tackels, Bruno. (2015). *Les Écritures de plateau (États des lieux)*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

³² Voir aussi cet ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Sarrazac pour un aperçu des changements lexicaux engendrés par la « crise de la forme dramatique » : Sarrazac, Jean-Pierre (dir.). (2005). *Lexique du drame moderne contemporain*. Belval : Circé.

³³ « [...] la métaphore du bel animal implique une conception de la fable [de l'action] comme totalité ordonnée, que vient garantir une règle d'enchaînement logique constamment rappelée au cours de la *Poétique*. » Hausbei, Kerstin. (2010). « Bel animal (mort du) », Dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain* (p. 23-25). Belval : Circé.

³⁴ L'arrivée menaçante d'un étranger dans *Quelqu'un va venir* (1996), une grossesse non désirée dans *Le Nom* (1995), un suicide dans *Variations sur la mort* (2001), une mort accidentelle dans *Un jour en été* (1999).

Samuel Beckett – dont Jon Fosse revendique lui-même la filiation –, le drame a eu lieu, puis a lieu, encore et encore. Chez Fosse, cet effet de décentrement du drame, qu'il soit spatiotemporel ou discursif, semble le maintenir dans un état embryonnaire. Cette impression tient en ce que la fable, c'est-à-dire le *muthos* comprenant le nœud, le retournement et la résolution du drame, n'est plus le fondement de l'action ni de l'émotion, et encore moins sa finalité. Si le drame traditionnel cherchait à représenter le monde par le biais d'une mise en intrigue, le drame contemporain travaille l'écart entre réel et fiction au sein d'une écriture sensible et incarnée, voire performative, pour créer un lieu où il est possible d'« expérimenter et vivre notre rapport au monde et au sens³⁵ ». Il est le signe d'un drame erratique à l'image, ou en réponse, à l'éclatement de la modernité³⁶ qu'il échoue à représenter. Les œuvres de Fosse, tout comme la majorité des œuvres dramatiques écrites dès le milieu du XXe siècle, font le constat de ce double échec : le monde contemporain et sa représentation. Alors, du drame, qu'en reste-t-il? C'est à cette question que répond l'ensemble des études de langue française portant sur le théâtre de Jon Fosse et sur la dramaturgie contemporaine en général. Du drame on dira finalement qu'il « se secondarise³⁷ », c'est-à-dire qu'il se voit déplacer en marge du texte dramatique et qu'il n'appartient plus aux personnages, mais à celui ou celle qui écoute (la lectrice-spectatrice). D'ailleurs, Joseph Danan, dans son essai *Entre théâtre et performance : la question du texte*³⁸, nuance avec intelligibilité et sensibilité la doxa en matière de drame. Chaque modalité du texte dramatique passe sous le bistouri : de la « fable » on gardera sa mise en *présence(s)*³⁹, des « dialogues », leurs *mouvements*⁴⁰, des

³⁵ Chénétier-Alev, Marion. (2010). *L'oralité dans le théâtre contemporain ; Herbert Achternbush, Pierre Goyat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*. Berlin : Éditions universitaires européennes, p. 503.

³⁶ Dont les ouvrages bien connus d'auteurs comme Jean-François Lyotard, Gilles Lipovetsky et Peter Sloterdijk témoigneront.

³⁷ Sarrazac, Jean-Pierre. (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris : Éditions du Seuil.

³⁸ Danan, Joseph. 2016. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. 2e éd. Paris : Actes Sud.

³⁹ « La fable devient un prétexte [...] «à relever des instants, relever de la présence» », Joseph Danan citant Joël Pommerat, *Ibid.*, p. 72.

« personnages », les *questionnements* qu'ils soulèvent, et des « actions », les *états* qu'ils recouvrent. De cette façon, on peut dire que la dramaturgie fosséenne cherche à générer une expérience perceptive reproduisant un état, un événement ou « une sensation du monde⁴¹ ».

1.2.2 L'oralité : vers un nouvel espace de l'écoute

C'est dans ce même sillon que se sont démarquées certaines études portant sur la dimension rythmique du langage, la sonorité de la parole et l'oralité au sein du drame contemporain⁴². Dans sa thèse de doctorat⁴³ publiée en 2010, Marion Chénétier-Alev s'intéresse à ces notions et la dramaturgie de Jon Fosse figure au centre de son corpus. À même la forme dramatique, l'oralité travaille la matérialité de la langue dans ses aspects rythmiques et sonores. Elle est, dans les mots de Chénétier-Alev, « l'ensemble des procédés grâce auxquels un texte produit son mode d'énonciation spécifique, et par lesquels il le transmet au lecteur, modelant ainsi son appréhension du texte et l'engageant dans une *expérience d'habitation* singulière de la langue [je souligne]⁴⁴ ». Pour l'auteure, elle relève ainsi de la théâtralité et opère un renversement dialectique essentiel. Contrairement au concept de voix au théâtre, elle n'est pas seulement le signe, à l'intérieur du drame, d'une parole polyphonique aussi fragmentée soit-elle. Bien que l'oralité participe, elle aussi, à percer l'identité psychologique du personnage et à suggérer des indications de jeu, sa particularité tient dans la sollicitation d'une écoute extérieure, celle de la lectrice devenue *poète de*

⁴⁰ « Cela implique, me semble-t-il, la recherche d'un geste d'écriture qui sera à même de susciter ce *mouvement pur* qu'ont cherché autant Meyerhold que Craig et peut-être Artaud. », *Ibid.*, p. 77-78.

⁴¹ « Notre souci, ce devrait être, il me semble, comment amener chacun à renouveler, lui-même, de façon autonome, sa sensation au monde. » : dans Régy, Claude. (1991). *Espaces perdus*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, p. 100.

⁴² Voir Le Pors, Sandrine. (2011). *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. ; Jolly, Geneviève et Alexandra Moreira da Silva. (2005). « Voix ». Dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne contemporain* (p. 128-131). Belval : Circé.

⁴³ Marion Chénétier-Alev, *op cit.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 502.

l'écoute. De cette façon, elle ne réfère pas seulement à un mode d'énonciation. Elle englobe aussi l'idée de l'audible, de ce qui est entendu, et des conditions de son émergence.

Ce sont aussi les conclusions auxquelles parvient Marie-Christine Busque à la fin de son rigoureux mémoire de maîtrise portant sur le rythme et la sonorité dans la dramaturgie contemporaine : « c'est à une double écoute⁴⁵ » que nous sommes conviés, « celle des œuvres d'abord, et puis de ce qui se produit en nous lorsque nous les lisons⁴⁶ ». Selon Chénétier-Alev, citée par Busque dans son étude, l'oralité est un « état qui est communiqué, et qui autorise à concevoir l'idée d'un échange entre le texte et le corps du lecteur⁴⁷ ». Comme instance d'écriture, l'oralité s'attaque à la chair du texte et sollicite une « corporéité du langage⁴⁸ ». Elle opère ainsi un important changement de nature ontologique, car l'autorité de l'action dramatisante se voit déplacer vers une « action sensorielle⁴⁹ ».

Ce décentrement de l'action peut s'expliquer, entre autres, par le rythme qui réinterroge notre rapport au sens, comme l'entend Henri Meschonnic⁵⁰, dans le dialogue. Selon les écrits de Meschonnic, le rythme ne participe pas d'une sémiotique et encore moins d'une compréhension logique, voire signifiante du texte, mais bien d'une compréhension sensible :

Il [le rythme] englobe, avec l'énoncé, l'infra-notionnel, l'infra-linguistique. Le rythme n'est pas un signe. Il montre que le discours n'est pas fait seulement de signes. Que la théorie du langage déborde d'autant

⁴⁵ Busque, Marie-Christine. (2013). *Rythme et sonorité dans les dramaturgies contemporaines. Études de cas : Jon Fosse, Sarah Kane, José Pliya*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, p. 81.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Marion Chénétier-Alev (*op. cit.*, p. 505) citée par Marie-Christine Busque (*op. cit.*, p. 81.).

⁴⁸ Hersant, Céline et Jolly, Geneviève. (2010). « Oralité », Dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Marie-Christine Busque, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁰ Meschonnic, Henri. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Éditions Verdier.

la théorie de la communication. Parce que le langage inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les créations, les relations entre les corps, le montré-caché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche en ébauche. Il ne peut pas y avoir de sémiotique du rythme. Le rythme fait une antisémiotique.⁵¹

Le rythme est une parole silencieuse. Déjà, au début du siècle dernier, Maurice Maeterlinck témoignait de l'émergence d'« un autre dialogue », d'une présence implicite dans le langage dramatique :

À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours *un autre dialogue* qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que *l'âme écoute* profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'*on lui parle*. Vous reconnaîtrez aussi que c'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre [je souligne]⁵².

Toutefois, si le théâtre symboliste de Maeterlinck fait de cet autre dialogue l'irréductible signe de l'indicible, Fosse réinvestit ce seuil dramaturgique pour « ancrer de nouveau le sens dans l'expérience sensible⁵³ ». Ainsi, l'œuvre nous amène à questionner comment l'action se crée et se fabrique par l'écoute, et comment cette écoute se voit reconfigurer, renouveler par les actions spécifiques proposées par l'œuvre. Ce n'est pas seulement notre oreille qui est tendue lorsque nous écoutons cette « voix de l'écriture », comme la nomme magnifiquement Fosse, c'est tout un corps qui résonne ; le mien :

Et ce qui est paradoxal et étrange, c'est que cette voix est là, et qu'elle ne dit rien. C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant. Il s'agit d'une voix qui, en quelque sorte, vient de tout ce qui n'est pas dit, c'est une voix qui vient du silence et qui devient audible par moments à travers ce que disent les autres [...]⁵⁴.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

⁵² Maeterlinck, Maurice. « Le tragique quotidien ». Dans *Le trésor des humbles*. Bruxelles : Éditions Labor, p. 107.

⁵³ J'emprunte cette dernière formulation à Marie-Christine Busque, *op. cit.*

⁵⁴ Fosse, Jon. Voix sans paroles. Dans Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 165.

Si *entendre* est un acte physiologique, *écouter* est un acte intersubjectif, incarné, indissociable du mouvement de la vie et de l'expérience vécue. Dans son étude sur la phénoménologie du son, Don Ihde écrit : « [t]here is an old and deeply held tradition that vision objectifies. And, contrarily but not so widely noted, there is a tradition which holds that sound personifies⁵⁵ ». L'anthropologue Tim Ingold renchérit cette idée en affirmant que les « *sounds reaches directly into the soul*⁵⁶ ». Pressentir un rythme est toujours, en ce sens, un acte intime, une voie. *voix* de passage entre l'extérieur et un espace d'écoute intérieur ; entre les marques noires du texte écrit et le blanc entre les lignes.

Là où Maeterlinck discourt sur l'ineffable, Fosse fait du langage dramatique une matière rythmique et sonore⁵⁷. Ainsi, il fait du corps vécu de la lectrice-spectatrice une condition essentielle pour la compréhension de son œuvre. Cette expérience esthétique singulière du langage, celle que nous défendrons d'abord, pour mieux l'investiguer ensuite, est bien celle du Vide.

Suivant ces premières considérations, c'est-à-dire en tenant pour acquis le renouvellement quasi complet des constituants fondamentaux du drame et en considérant la langue fosséenne comme une matière rythmique et sonore ouvrant vers une expérience cognitivo-perceptive, l'heure est à se demander selon quelle(s) modalité(s) perceptive(s) le Vide se déploie dans *Je suis le vent*. Voyons d'abord comment le rythme du texte participe à sa perception et ce qu'il *met en jeu*.

⁵⁵ « Il existe une croyance ancienne et profondément ancrée selon laquelle la vision *objectifie*. Et à l'opposée, mais pas si éloignée, il existe une croyance selon laquelle le son *personnifie* [notre traduction]. » dans Ihde, Don. (1976). *Listening and voice: a phenomenology of sound*. Athens, Ohio: Ohio University Press, p. 21.

⁵⁶ « les sons retentissent directement en l'âme [notre traduction]. », dans Ingold, Tim. (2000). *The perception of the Environment ; Essays on livelihood, dwelling and skill*. London : Routledge. Taylor & Francis e-Library, p. 244.

⁵⁷ L'idée ici n'est pas d'opposer les deux dramaturgies. Seulement, l'écriture de Fosse semble dépasser l'idéal de Maeterlinck en ce qui a trait à l'expérience langagière de l'indicible,

1.3 Ce que le Vide fait au drame : premiers regards sur l'œuvre

Au sein du théâtre de Jon Fosse, la part des non-dits est prédominante et le dialogue se constitue autour de tout ce qui ne sera pas dit et de tout ce qu'on ne saura pas. En ce sens, le Vide y occupe une place centrale. Mais dire du Vide fosséen qu'il est le signe du « rien », du « néant » ou de l'achèvement de la pensée serait une grave erreur. Au contraire, pour paraphraser l'astrophysicien Michel Cassé, nous verrons que *les fondations du Vide sont les fondations secrètes d'une nouvelle vision*⁵⁸. Comme thème d'abord, puis comme procédé d'écriture dramatique, le Vide se loge à travers les répliques et fait du sens un lien très serré entre le contenu des dialogues, le rythme et les actions. Ainsi, tel un mouvement souterrain, il se meut dans le blanc des lignes et est porteur d'un sens implicite qui se déploie à « l'orée du langage⁵⁹ ».

Ce sous-chapitre propose d'explorer le langage dramatique de Jon Fosse à partir de quatre perspectives : l'espace typographique, le rythme, la figure et le minimalisme. L'objectif principal de ces différentes prises de vue sur l'œuvre est d'opérer un décentrement par rapport aux théories du drame moderne et contemporain. Ce sera aussi l'occasion de développer un vocabulaire théorique et poétique au diapason du langage fosséen.

1.3.1 L'intuition du Vide : l'espace typographique

Jon Fosse écrit des phrases simples et des silences de longueur variable. À titre d'illustration, voici une reproduction de la première page de *Je suis le vent*. En portant notre attention un instant sur la mise en forme du dialogue, nous verrons combien la dramaturgie de Jon Fosse impose son souffle :

⁵⁸ Cassé, Michel, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹ Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 81.

L'Un
 Je ne voulais pas
 Simplement je l'ai fait

L'Autre
 Simplement tu l'as fait

L'Un
 Oui
Bref silence

L'Autre
 Simplement c'est arrivé
 Mais tu avais pourtant
 oui si peur que ça arrive
Bref silence
 Tu me l'as bien dit
silence assez bref
 tu m'en as parlé

L'Un
 Oui
Silence

L'Autre
 Et puis c'est arrivé
Silence assez bref
 Ce qui te faisait si peur
silence assez bref
 oui ce que tu avais si peur de faire
silence assez bref
 oui c'est arrivé
Bref silence

L'Un
 Oui
Silence

L'Autre
 C'est affreux

L'Un
 Je vais bien

L'Autre
 Oui (JV, p. 9)

Cet extrait permet en premier lieu de mettre en évidence quelques singularités formelles inhérentes à son écriture. D'abord, elle est disposée en vers libres et s'appuie sur la marge de gauche laissant plus de la moitié de la page vide. Ensuite, il n'y a aucune ponctuation, peu de mots sont isolés sur chacune des lignes, les répliques sont courtes et constantes, chaque ligne est séparée par des alinéas de

longueur variable et des indications de l'auteur en italique sont présentes à l'intérieur de la majorité des répliques. L'économie des mots et la longueur des répliques traduisent une syntaxe élémentaire et un vocabulaire assez pauvre. Ces quelques remarques typographiques semblent, *a priori*, les signes d'une syntaxe orale. Elles marquent différentes accentuations qui présupposent un rythme à venir⁶⁰. Par exemple, les répliques courtes et syncopées trahissent la volonté d'un échange fluide, tandis que l'absence de ponctuation donne l'apparence d'une parole en continue. Déjà, nous pressentons deux rythmes antagoniques : l'articulation d'un *staccato* et le flot de son opposé, le *legato*. De manière intuitive, nous savons que quelque chose échappe au dialogue ou, à tout le moins, nous nous trouvons dans un autre registre d'utilisation du langage habituel.

Devant cet espace typographique, nous amorçons la lecture. Deux figures anonymes, *L'Un* et *L'Autre*, s'échangent la parole. Quelque chose est arrivée, quelque chose que *L'Un ne voulait pas, mais simplement il a fait*⁶¹. La structure dialogique de l'extrait comporte trois motifs répétés nous informant sur une situation dramatique : un acte a été posé (« je l'ai fait ») lors d'une occurrence singulière (« c'est arrivé ») dont on craignait les conséquences (« peur que ça arrive »). Bien que ce début de dialogue soit constitué des modalités traditionnelles du texte dramatique – dialogues, personnages, actions –, les fondements de l'échange restent flous et sous-entendus. Peu d'informations concrètes circulent et parviennent à la lectrice-spectatrice. Manifestement, les nombreuses « répétition-variations⁶² » et les silences maintiennent cette ambiguïté. À eux deux, ils forment les qualités rythmiques fondatrices des mouvements qui animent l'entièreté de l'œuvre théâtrale de Jon Fosse.

⁶⁰ Jolly, Geneviève et Marie Christine Lesage. (2005). « Jeux phoniques et rythmiques », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *op. cit.*, p. 54.

⁶¹ Première réplique de la pièce : *L'UN / Je ne voulais pas / Simplement je l'ai fait* (JV, p. 9)

⁶² Martinez, Ariane. (2005). « Ritournelle et répétition-variation », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *op. cit.*, p. 46-50.

1.3.2 La percée du Vide : le rythme

Nous l'avons dit, les différentes modalités rythmiques et sonores dans l'écriture de Jon Fosse ont fait l'objet de nombreuses études. Ces qualités sensibles, voire sensorielles, peuvent générer différents effets hypnotiques qui correspondent à un changement d'état chez la lectrice-spectatrice : état contemplatif, sentiment d'inertie, de débordement, d'incompréhension, d'ennui, etc. Curieusement, l'expérience de ces phénomènes perceptifs et affectifs ne s'inscrit pas dans un rapport de causalité directe avec le drame en cours. Ceux relevés et explicités par Marie-Christine Busque dans son mémoire nous intéressent en ce qu'ils révèlent un paradoxe inhérent au dialogue fosséen mettant en lumière la percée du Vide par le rythme.

Dans son mémoire, la chercheuse, toujours en s'appuyant sur les études de Chénétier-Alev, démontre comment l'emploi massif de la répétition-variation chez Fosse crée des « effets de ralentissement et de ressassement⁶³ ». À l'image de la mer⁶⁴, elle explique en quoi ces mouvements de va-et-vient peuvent générer des « effets de ralentis » et de « gros plans ». En effet, nous retrouvons ce principe à la toute fin de *Je suis le vent* où, au moment où *L'Un* se jette à l'eau, l'action se voit endiguée sur une dizaine de pages. En voici un extrait :

L'Autre
 Je crie
 Où es-tu
 Le bateau avance
 Je crie
 Où es-tu
 Le bateau avance
 J'attends
 Je crie
 Où es-tu (JV, p. 69)

⁶³ Marie-Christine Busque, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁴ La mer, figure omniprésente dans l'univers de Jon Fosse. *Ibid.*, p. 37.

Ici, le syntagme « Je crie / Où es-tu / Le bateau avance » se voit légèrement modifié à sa troisième répétition avec l'ajout de l'action « J'attends » au profit de « Je crie ». On repère aisément la répétition-variation au moment où il y a réitération sous forme de cycles d'un élément textuel précédent en modifiant sa forme ou son sens ou les deux⁶⁵. Signe d'une redondance, la répétition-variation interrompt ainsi la continuité du discours par des « effets-miroirs (ou d'écho)⁶⁶ ». Elle participe aussi à donner au dialogue fosséen une apparence circulaire et inachevée. Bien sûr, elle opère à l'intérieur d'une même réplique, mais aussi dans le passage de l'une à l'autre tout au long de la pièce. En effet, certains motifs disparaissent un instant pour refaire surface plus loin. C'est le cas de cette réplique qui reprend l'essence des premières lignes de *Je suis le vent* :

L'Autre
 Mais pourquoi tu l'as fait
 L'Un
 Simplement je l'ai fait
 L'Autre
 Mais tu avais si peur de le faire
 L'Un
 J'en avais si peur (JV, p. 72-73)

À force de se réapproprier la parole d'autrui et de partager le même vocabulaire, les figures fosséennes finissent par se (nous) confondre. Sans cesse, les *mots* des uns se mêlent aux *maux* des autres. Ainsi, une unité singulière se détache d'une parole foncièrement dialogique. D'ailleurs, dans *Je suis le vent*, elle finira par unir les deux figures à la toute fin, nous y reviendrons.

Visiblement, le dialogue fosséen est surchargé de silences de longueur variable (« *Bref silence* », « *Silence assez bref* », « *Silence* », etc.). Tout comme les « accents typographiques⁶⁷ » et la répétition-variation, ils participent à l'inscription de l'oralité

⁶⁵ Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁷ Geneviève Jolly et Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 54.

dans le langage⁶⁸. Une grande majorité des répliques se voient interrompues ou suspendues par leur présence. À la lecture, on lit les silences comme on les comprend, c'est-à-dire qu'on les conçoit intellectuellement, mais c'est à se demander si on les perçoit pleinement. Ils ouvrent plutôt une brèche temporelle à l'intérieur du texte dramatique que seule l'activité mentale de la lecture ne peut saisir dans son entièreté :

Le silence qui tombe soudain sur une discussion épaissit l'écoulement du temps, il rompt la fluidité antérieure du sens que conférait la parole. L'espace est comme coagulé, l'interaction devient grinçante, inopportune. Il faut parler, quitte à dire n'importe quoi, pour faire diversion, susciter un écran de sens autour de soi qui neutralise le trouble et réussit *in extremis* à sauver la face.⁶⁹

Pour le moment, les silences nous apparaissent comme des trous à combler, parfois signes de l'indicible, ou encore, comme les traces d'une information non-transmise à un allocutaire à l'intérieur du dialogue. D'un autre côté, ils semblent opacifier le dialogue. Ils devront être réinvestis.

Résumons. D'un côté, la parole se voit syncopée, contenue et édulcorée par le rythme (*staccato*), tandis que de l'autre, la propension à la répétition et les silences libèrent l'impression d'un « texte sans fin⁷⁰ » et d'une unité dans la parole (*legato*). Sans doute très près de la prose, plusieurs théoriciens rapprochent ce flot de celui du « *stream of consciousness*⁷¹ » où la parole d'un personnage « n'inscrit plus nécessairement une situation de communication avec un autre personnage⁷² ». Il est vrai, les nombreuses répétition-variations, silences⁷³ et interruptions de la parole

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Le Breton, David. (1997). *Du silence*. Paris : Éditions Métailié, p. 46.

⁷⁰ Marie-Christine Busque, *op. cit.*, p. 36

⁷¹ Guénoun, Denis et Jean-Pierre Sarrazac. (dir.). (2001). « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" ». Dans *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*, (20), p. 41-50.; Stehliková, K. (2006). *A textual analysis of works by Jon Fosse and their place in the scandinavian context*. (Thèse de doctorat). République Tchèque : Université Masaryk.

⁷² Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.* p. 129.

⁷³ Chez Fosse, les silences sont aussi nombreux que les répliques et se déclinent en différentes longueurs : « S'interrompant », « Silence assez bref », « Assez bref silence », « Bref silence », « Silence », « Long silence », etc.

rendent difficiles la communication et laissent le drame s'assourdir. Pourtant, le dialogue se poursuit et on se met, nous aussi, à avancer tout en ayant l'impression de faire du surplace. Cet effet de distorsion spatio-temporelle est créé par la variation-continue de ces deux forces rythmiques antagoniques : entre *staccato* et *legato* ; entre une parole suspendue qui *s'évide* en même temps qu'elle *déborde*... et voilà que perce l'étrange sensation de *Vide* issue d'un *trop-plein* de paroles.

En introduisant ces effets perceptifs dans le dialogue, le couple vide-plein bouleverse la progression linéaire et temporelle du langage et amène avec lui, dans le même élan, toute constitution signifiante habituelle du drame. Voilà pourquoi ce dernier nous apparaît inachevé tel un point de fuite sur lequel les modalités du texte dramatique peinent à s'ériger. Toutefois, bien que tout semble ne mener nulle part chez Fosse, le *Vide* produit beaucoup plus de pensées qu'il n'en dissémine : *présences*, *mouvements*, *questionnements* et *états* se manifestent et s'animent jusqu'à faire du sens de l'œuvre une traversée des nouvelles sensations. « *Vide* » et « sens » forment non seulement un couple fondateur dans la dramaturgie de Jon Fosse, ils sont les chevilles de l'action.

1.3.3 Le visage du *Vide* : la figure fosséenne

Dans *Je suis le vent*, *L'Un* et *L'Autre* se partagent le dialogue intérieur d'un « Je » qui s'annonce dans le titre même de la pièce : *Je suis le vent*. Toutefois, ce « Je » liminaire est destitué dès le début par le dialogue des deux figures anonymes. Qui sont-elles ? Qui est Je ? Qui parle ? Quel est son visage ?

Très tôt dans notre réflexion, nous avons intuitivement abordé le « personnage » chez Fosse comme une « figure ». Si, dans ses premières pièces, l'auteur confère un nom à certains personnages, au sein de la troisième et dernière période de son écriture, ils deviennent des entités anonymes : « Elle », « Lui », « La Femme Âgée »,

« L'Homme Âgé », « La Seconde Jeune Fille », « Le Second Jeune Homme », parfois « L'Ombre » ou « La Voix », mais toujours « L'Un » et « L'Autre ». De l'« impersonnage⁷⁴ », la figure garde le caractère de l'errance identitaire où ni la confession ni le dialogue ne parviennent à parachever sa quête existentielle : « et ça ne sert à rien de dire quoi que ce soit » (JV, p.37). Ainsi, elle s'avère continuellement accablée par un mal qu'elle ne comprend pas et sur lequel elle n'a aucune prise :

L'Autre
pourquoi c'est arrivé
L'Un
Simplement c'est arrivé
Je savais que ça arriverait
Et puis c'est arrivé
Silence » (JV, p. 64)

Elle est, pour l'essentiel, comme absente à elle-même et « tournée vers une réflexion intérieure⁷⁵ » : « Quand je suis seul / je ne vois que moi / et je n'entends que moi / Et je n'aime pas me voir et m'entendre » (JV, p. 12). Comme pour la « voix⁷⁶ », la figure participe d'un « étoilement » plutôt que d'une consolidation du sujet parlant. Jamais les mots ne parviennent à exprimer le fond de sa pensée : « mais ça / comment c'est / on ne peut pas le dire / car ça / oui ce n'est pas un mot » (JV, p. 36). Pourtant, elle ne peut s'empêcher de « dire quelque chose », car son existence entière repose sur sa prise de parole : « oui je vis / et alors il faut bien que je dise quelque chose » (p. 37). D'ailleurs, c'est là un de ses plus grands drames, celui de n'être qu'une voix et que cette voix, dérobée de sa propre parole, ne parvient pas à parachever son existence. La figure fosséenne ne remet jamais en cause et ne doute jamais des motifs qui l'ont menée jusqu'au traumatisme ou jusqu'au présent de la pièce. Pourtant, l'urgence d'une réflexion existentielle se fait réellement ressentir. C'est que l'une des modalités de la figure est qu'elle n'agit pas dans le drame, mais bien dans ses pourtours. Elle est, à l'image de la crise du drame contemporain, d'« essence

⁷⁴ Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.* p. 41-50.

⁷⁵ Chénétier-Alev, Marion. (2003). Les variations sur le vide de Jon Fosse. Dans *Études théâtrales*, (33), p. 73.

⁷⁶ Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva, *op. cit.*

fractale » : « [...] peut-être pourrions-nous parler d'une "essence fractale" du drame à l'œuvre dans le poème dramatique qui provoquerait la diffraction de l'action voire du temps, de l'espace et du personnage, et par conséquent le débordement de la pièce [de théâtre]⁷⁷ ». En d'autres mots, elle se déjoue du médium générique d'où elle émerge. Dans l'écriture de Fosse, cela nous renvoie à la forme dramatique, dont elle s'amuse à explorer les limites, les souterrains et les débordements. Le mouvement de sa parole l'amène toujours à se retrouver à distance d'elle-même, dans un espace *hors de soi* : « à moins qu'il n'y ait / aucun endroit où on puisse être » (JV, p.10). Elle incarne presque la malédiction de la mythique nymphe grecque Écho condamnée à la répétition jusqu'à sa propre dissolution... jusqu'à ce qu'elle ne devienne qu'une voix, un écho d'elle-même. Si nous associons naturellement la voix et le mouvement à la figure fosséenne, c'est parce que celle-ci émerge directement de la matière sonore du texte. Et le son lui-même n'est que mouvement. Dans la nécessité de ce mouvement perpétuel, que cherche donc à révéler la figure fosséenne ?

Dans *Je suis le vent*, l'acoustique des échanges répétés de *L'Un* et *L'Autre* se déploie en écho jusqu'au rythme des flots qui s'agitent sous leur « bateau imaginaire et à peine suggéré⁷⁸ » situé en pleine mer. L'immobilité en mouvement de la mer est à l'image des paysages intérieurs qui les habitent. Elle rappelle aussi le rythme de leurs paroles qui, telles les vagues qui s'échouent sur le rivage, se déploient par de petits mouvements d'aller-retours. En ce sens, le « lieu dramatique » dans *Je suis le vent* est d'abord suggéré par les didascalies, mais est aussi engendré par le rythme même de l'écriture. La figure fosséenne s'avère ainsi perméable au lieu d'où elle émerge (et vice et versa), qu'il soit celui de l'écriture ou celui *figuré* par l'écriture. C'est pourquoi le lieu ne se contente pas d'être un support pour la figure, tout comme la figure ne se contente pas d'habiter le lieu. Tous deux cohabitent et opèrent selon un

⁷⁷ Alexandra Moreira da Silva, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁸ Première didascalie : « *Je suis le vent* se joue dans un bateau imaginaire et à peine suggéré. Les actions sont également imaginaires et ne doivent pas être exécutées, mais suggérées. » (JV, p. 8)

« principe de figurabilité » que le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman étudiera dans deux essais portant sur l'œuvre picturale de Fra Angelico et rassemblés sous le titre : *FRA ANGELICO. Dissemblance et figuration*⁷⁹. Bien que les écrits du théoricien s'intéressent à un phénomène pictural issu de la renaissance monastique, la définition qu'il donne de la « figure » permet de libérer tout le pouvoir d'évocation du langage fosséen, tout en justifiant l'incontournable travail d'exégète qui se trouvera bientôt au cœur de notre recherche.

D'abord, le terme « figure » renvoie à une définition polysémique, à la fois symbole, mouvement, visage et analogie. Plus qu'une identité, qu'un « caractère », il introduit un discours au-delà du sien et est, en ce sens, polyphonique. Dans son ouvrage, Didi-Huberman réinterprète l'œuvre picturale du célèbre peintre dévot du Quattrocento, en s'intéressant à sa manière de figurer la mémoire d'un texte sacré, d'une prophétie et, plus largement, du mystère de Dieu et de l'Incarnation. Pour ce faire, il convoque deux grands théologiens du Moyen Âge, Albert le Grand et Thomas d'Aquin, afin d'approfondir la notion de *figurare* au sens latin et médiéval de « transposer le sens dans une autre figure⁸⁰ » (et non pas « donner l'aspect de »). En d'autres mots, il s'intéresse au rôle de la figure comme manière d'« *impliciter le mystère [...]* dans les corps au-delà des corps⁸¹ ».

Donner une figure à quelque chose, selon cette acception du mot, ne revient donc pas à donner l'aspect de cette chose ; au contraire, c'est lui donner un autre aspect, c'est changer (*mutare*) sa visibilité, y introduire l'hétérogénéité, l'altérité. Bref, figurer une chose, c'est la signifier par autre chose que par son aspect.⁸²

D'essence fractale, la figure sert ainsi le trajet d'une pensée diffractée. Elle engendre une diffraction du sens et « ce n'est que dans l'immense réseau des renvois – de lieu

⁷⁹ Didi-Huberman, Georges. (1990). *FRA ANGELICO. Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion.

⁸⁰ *Ibid.* p. 126.

⁸¹ *Ibid.* p. 16 et 128.

⁸² *Ibid.* p. 21.

en lieu, de moment en moment – entièrement parcourus, que le sens figural se constitue tout à fait, se réalise⁸³ ». De ce fait, la figure ne signifie jamais en elle-même. « Son essence est le détour⁸⁴ ». Si les personnages et les lieux dramatiques de Fosse deviennent des « figures », c'est parce que le rythme singulier de l'œuvre les enjoint à se déplacer, à se *défigurer* et à se *refigurer* mutuellement. D'ailleurs, les Saintes Écritures illustrées par l'œuvre picturale de Fra Angelico, étaient, elles aussi, le fruit d'une présence et d'un mystère incarnés au-delà des mots et de l'histoire racontée :

Lorsque nous disons que la peinture de Fra Angelico illustre l'Écriture sainte - et elle ne fait quasiment que cela —, nous ne devons pas nous méprendre sur ce que représentait l'Écriture dans le contexte où cette peinture s'élaborait : l'Écriture était bien autre chose qu'une histoire à raconter [...] Toute l'exégèse, en ce sens, peut se définir comme un travail sur les figures, une glorification, une *illustration* des figures. Ainsi, l'Écriture sainte est-elle douée d'une profondeur insondable, parce qu'au-delà de sa lettre - son sens manifeste, l'histoire qu'elle raconte - elle fait jouer tout un monde de figures où se dégagera, peu à peu, son esprit.⁸⁵

La figure est donc à la base même du mode de pensée exégétique qui signifie proprement : « conduire *hors de*⁸⁶ ». L'exégète cherche à faire ressortir l'« esprit » de l'œuvre, à travailler dans le *blanc* de l'écriture : au seuil du signe vivant des figures en présence.

L'analogie entre l'analyse picturale de Didi-Huberman de la figure et le rôle de cette dernière dans la dramaturgie de Jon Fosse est possible, car, tacitement, ils répondent chacun à leur façon à la question suivante : *comment figurer l'infigurable* ? Chez Fra Angelico : comment figurer Dieu ? Chez Fosse : comment figurer le Vide ? Bien sûr, le questionnement est vaste et y répondre n'est pas le projet de ce mémoire.

⁸³ *Ibid.* p. 127.

⁸⁴ *Ibid.* p. 128.

⁸⁵ Didi-Huberman, Georges. (1986). « La dissemblance des figures selon Fra Angelico ». Dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge. Temps modernes*. Tome 98, (2), p.735-736.

⁸⁶ Didi-Huberman, Georges. Art & Théologie. *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com>

Toutefois, se poser la question c'est y répondre en partie, car on ne figure pas l'infigurable comme on représente ou on explique une chose. Figurer le Vide c'est opérer sa *venue en présences* ; engendrer son mouvement. Pour imager la pensée exégétique – plus poétique que philosophique – du théologien Albert le Grand, Didi-Huberman explique que, tout comme dans la Bible, « on passe d'une figure à une autre en *tournoyant* autour du mystère [je souligne] », sans jamais en faire sa cible directe. *Tournoyer*, comme le vent tourne sur lui-même en des cercles inégaux. Figure-titre de l'œuvre (*Je suis le vent*), « le vent est ce dont on perçoit le souffle, mais qu'on ne voit pas ; qui transmet indéfiniment dans son cours, mais dont on constate seulement les effets⁸⁷. » Souffle de vie tout autant que de destruction, il est celui qui embrasse et soulève la mer. Il est aussi objet de fascination et d'identification pour *L'Un* :

J'étais si lourd
silence assez bref
 et la mer était trop légère
 Et dans le vent il y avait un tel mouvement (JV, p. 73)

Ainsi, le Vide fosséen se meut au gré du vent ; figure d'une présence en mouvement. Et la présence, parce qu'elle implique un corps pour être ressenti, est la chair du Vide.

1.3.4 La présence ontologique du Vide : le minimalisme

Épuré, inachevé, pauvre, répétitif, symétrique... sont tous synonymes d'une volonté esthétique se situant dans la simplicité de la forme, voilà pourquoi nous qualifions l'œuvre de Fosse de minimaliste. Sous cette apparence élémentaire, les qualités minimalistes du langage fosséen engendrent la paradoxale impression que l'œuvre se dévoile à nous sans ambiguïté, tout en étant criblée de présences. La structure itérative de son écriture entrecoupée de silences rappelle, par exemple, celle de la musique concrète de John Cage qui s'est d'ailleurs intéressé à la sonorité des silences

⁸⁷ Jullien, François. (2014). *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. Paris : Gallimard, p. 99-100.

comme un espace d'ouverture et de renouvellement de l'écoute : « Une telle chose comme un espace vide ou un temps vide n'existe pas. Il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à écouter⁸⁸. » Il y a, dans la pratique musicale de Cage, une volonté similaire à celle partagée par les artistes visuels minimalistes de la même époque (Tony Smith, Robert Morris, Donald Judd, Frank Stella, entre autres), de redonner à celui qui perçoit, le sens de ce qu'il perçoit.

À la fin des années soixante, le minimalisme a été le centre d'une importante dissension idéologique d'ordre esthétique dont l'historien et critique d'art Michael Fried pose le débat dans son célèbre texte « *Art and Objecthood*⁸⁹ ». Fervent défenseur des valeurs modernistes, Fried soulève et critique la contradiction entre « l'objectivité » des œuvres minimalistes et la « présence théâtrale » qu'elles engagent. Ainsi, il soulève un important paradoxe de nature théorique, mais tout à fait perceptible : bien que la spécificité formelle, la « littéralité » des formes géométriques et épurées des œuvres minimalistes, fait signe de présenter l'œuvre dans sa totalité – « *what you see is what you see*⁹⁰ » –, elle convoque aussi une *présence* obtenue par le jeu d'une mise en situation avec le spectateur. Cette présence n'est rien de mieux qu'un « effet théâtral », car elle impose une « mise à distance » entre le spectateur et l'objet d'art ; une « durée » à l'œuvre équivoque à chaque rencontre. Autrement dit, la *transparence sémiotique* des formes minimalistes, qui opèrent selon un principe tautologique (l'œuvre renvoyant constamment à elle-même ; « *what is what* »), crée également un écran de sens, une *opacité sémiotique* que le spectateur doit dépasser pour entrer en relation avec l'œuvre. Voilà pourquoi un décalage spatiotemporel nous apparaît entre la nature perceptive de l'œuvre, *ce que nous voyons* (la forme élémentaire), et affective, *ce qui nous regarde* (l'effet de présence), pour reprendre le

⁸⁸ « There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. » : Cage, John. (1961). *Silence*. Wesleyan : University Press, p. 8.

⁸⁹ Fried, Michael. (1987). « Art and Objecthood » (1967). Dans *Artstudio*, (6), p. 10-27.

⁹⁰ Citation de Frank Stella dans un entretien : Glaser, Blaise. (1964). « Questions à Stella et Judd ». Dans *Regards sur l'art Américain des années soixante*. Paris : Territoires, p. 58.

titre de l'essai de Georges Didi-Huberman⁹¹ consacré à ce même débat phénoménologique.

S'en tenir à ce que nous percevons (« tautologie ») ou croire à autre chose au-delà du visible (« croyance »), sont-elles les deux attitudes possibles devant une œuvre minimaliste ? Pour Didi-Huberman, cette scission perceptive n'est rien de moins qu'une réaction d'« évitement » face au Vide. L'essai du philosophe touche ainsi au point névralgique du rapport entre Vide et genèse du sens, car le Vide s'impose comme matrice d'une expérience ontologique faisant trembler le simulacre de la représentation symbolique. Nous reprendrons donc ici brièvement les arguments de l'auteur. Cela dit, précisons que la dialectique de Didi-Huberman réside dans l'acte de *voir* une œuvre d'art visuel (donc une expérience visuelle), et non pas dans l'acte de lecture d'une œuvre dramatique. Si nous nous permettons cette digression, c'est parce que l'acte de percevoir n'est pas qu'une modalité du voir. Au contraire, elle englobe tout le corps. Le dilemme visible/invisible est avant tout un dilemme de la perception comprenant le sentir, l'écoute et la vision intérieure (trois modalités que l'écriture de Jon Fosse convoque). D'ailleurs, en grand lecteur de Maurice Merleau-Ponty, Didi-Huberman affirme que « tout visible est taillé dans le tangible⁹² » et que le corps est l'« objet premier de toute connaissance et de toute visibilité⁹³ ». *Voir, c'est sentir* :

La modalité du visible devient inéluctable — c'est-à-dire vouée à une question de l'être — *quand voir, c'est sentir* que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre [je souligne]⁹⁴.

Pour illustrer l'action de percevoir le Vide, l'auteur évoque l'image du tombeau : devant cet espace vide comme au seuil de nous-mêmes, nous sommes conscients

⁹¹ Didi-Huberman, Georges. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

d'être-*là* en même temps que nous pressentons notre corps qui, inévitablement, sera un jour recueilli en son fond. Devant le vide de la cavité, le corps que je *sens* est alors celui que je finirai aussi par *perdre*. Quelque chose naît en même temps qu'il s'échappe. *Sens* et *perdre* : deux motions antinomiques et pourtant inséparables dans la compréhension du Vide.

Cette quête ontologique traverse l'œuvre entière de Fosse. Elle est d'abord au cœur de la quête existentielle de *L'Un* qui cherche à disparaître (à devenir « vent »), puis partagée par les figures fosséennes qui déjouent les structures de leur médium générique (le drame), pour ensuite être vécue par la lectrice-spectatrice. Il est vrai, devant l'asémantisme et les effets de soustraction du drame fosséen, nous n'avons pas d'autres choix que de s'abandonner aux vides de sens. Plus le sens s'évide, plus l'œuvre nous échappe, mais plus elle s'éloigne, plus nous nous en approchons, car nous devenons nous-mêmes en proie à l'épreuve du Vide.

Dans *Je suis le vent*, la mer, visible et familière, devient inquiétante à travers le jeu rythmique des vagues (comme celui des dialogues), au moment où le fond se révèle à nous⁹⁵. C'est là où l'œuvre *nous regarde*, « où elle met en œuvre le jeu *anadyomène*, rythmique, de la surface et du fond, du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition⁹⁶. » Ce dilemme du visible s'apparente à celui de l'audible chez Fosse. Celui d'entendre cette voix qui nous parle sans parler, des sons au creux des silences répétés.

Le sens de l'œuvre se constitue donc sur fond d'absence, à savoir une fois que la lectrice-spectatrice expérimente le non-sens. Cependant, Didi-Huberman va plus loin en nous invitant à se méfier de ce constat où domine des « stabilités logiques ou

⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

ontologiques⁹⁷ », des systèmes binaires où un dilemme nous invite à choisir, à nous fixer d'un côté ou d'un autre (sens/non-sens, présence/absence, audible/inaudible, visible/invisible) :

Il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons [...] et ce qui nous regarde [...]. Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat, le flux et le reflux de la mer qui bat) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. Il faut tenter de revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde – un moment qui n'impose ni le trop-plein de sens (que glorifie la croyance), ni l'absence cynique de sens (que glorifie la tautologie). C'est le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons⁹⁸.

Dans l'acte de percevoir, le doute, ou plutôt l'inquiétude dans notre cas, peut s'avérer créatrice d'une pensée incarnée et profondément humaniste. Embrasser l'inquiétude qui habite les figures fosséennes, se mettre au diapason de leurs tremblements, de leurs intermittences, voilà l'un des principaux fondements de notre posture épistémologique. Car dans ce jeu de l'apparaître-disparaître, s'abandonner à l'incertitude et à ce qui nous échappe, c'est aussi reconnaître la possibilité d'une reconstruction, d'un autre récit.

Comment, dès lors, s'atteler à comprendre une œuvre dont le sens, littéralement, nous échappe ? Et comment faire pour saisir cette dérochée de l'œuvre dans sa *variation-continue*⁹⁹, c'est-à-dire pour en témoigner sans la maîtriser complètement, sans en fixer sa qualité d'évocation ? Une importante question d'ordre méthodologique se pointe maintenant à l'horizon : comment repenser les enjeux de tels débordements

⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 51-52.

⁹⁹ Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Les éditions de minuit, p. 123.

pragmatiques et théoriques du drame contemporain ? Comment développer une pensée dramaturgique *du dehors*, c'est-à-dire en dehors du drame ?

1.4 Du drame au paysage

Pour un « spectre », le drame en crise se fait bien visible aujourd'hui. Devenu une norme, voilà qu'on le repère avec aisance dans le texte dramatique. Pour le professeur et théoricien Joseph Danan, il sera question de « forme dramatique » tant et aussi longtemps que, du drame, il restera des traces :

Il me semblera possible de continuer à parler de forme dramatique dès lors que quelque chose (même de brisé, d'ironique ou de spectral) des catégories dramaturgiques issues de la *mimésis* continuera d'être à l'œuvre dans l'écriture, et qu'une dramaturgie, au sens premier du terme, continuera à organiser ces éléments, si disjoints, si fragmentaires soient-ils, de dramaticité, c'est-à-dire ayant pour vocation d'enclencher des actions. De quelle nature seront ces actions ? Là est la question.¹⁰⁰

Cette dernière question posée par Danan ouvre des horizons nouveaux pour la pensée dramaturgique¹⁰¹. Elle permet de penser le drame en dehors de lui-même. En effet, la nature de l'action peut-elle être autre chose que *dramatisante* ? Si elle n'engendre plus de mouvement à l'intérieur du drame, mais bien à l'extérieur, comment peut-on s'y référer sans se restreindre aux « effets dramatiques » qu'elle est censée produire *dans* le drame ? Voilà, à nos yeux, une question essentielle pour quiconque tente de dialoguer avec une œuvre dramatique aussi fragile et inquiète que celle de Fosse.

¹⁰⁰ Joseph Danan, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰¹ Au sens d'« organisation de l'action » ou de « mise en œuvre du drame / activation de l'action », comme l'entend Joseph Danan, *op. cit.*, p. 8.

1.4.1 L'action : une compréhension

Les figures fosséennes témoignent constamment de l'insuffisance des mots, de leur fatigue à (se) dire, à nommer les choses, et du doute, voire de la méfiance qu'elles cultivent envers le langage parlé :

L'Un
 oui tout ce que je dis
 on ne peut pas le dire (JV, p. 37)

L'Un
 Ce sont juste des mots
 Des choses qu'on dit
 Je n'ai rien voulu dire
 Je ne faisais que parler (JV, p. 34)

De plus, la vacuité des propos et des intentions (L'Un / Je veux te dire quelque chose / *Silence assez bref* / mais je ne sais pas ce que c'est, JV, p. 54), ainsi que la carence identitaire des figures qui n'expriment aucun sentiment particulier (L'Autre / Il n'en sort que des mots / L'Un / Des mots et des mots / *Silence*, JV, p. 35), participent aussi à la dépréciation de la valeur quantitative et qualitative de l'échange. Pourtant, l'aspect relationnel semble tenir le coup. Cet extrait en témoigne :

L'Autre
 C'est sûr
Bref silence
 Tout est sans doute
 oui imaginé
 oui en un sens
 inventé
 en un sens
 simulé
 oui
silence assez bref
 oui même si ça se passe réellement
 c'est aussi inventé
 en quelque sorte
silence assez bref
 ça existe dans un autre endroit
 en quelque sorte
assez bref silence

ça se passe en quelque sorte
 oui
 oui à travers les mots
 ou
s'interrompant, silence assez bref
 oui je veux dire
s'interrompant
 L'Un
 Oui
Long silence (JV, p. 52-53)

Ici, malgré la difficulté qu'a *L'Autre* d'exprimer sa pensée, *L'Un* acquiesce « Oui » et s'ensuit un long silence, révélant une entente tacite entre eux. Rien n'est dit concrètement, mais quelque chose s'ancre, autre chose se passe, un sens se déploie, une entente. Et, étrangement, on comprend aussi quelque chose, sans être capable, tout comme eux, de se l'expliquer vraiment ou de le mettre en mots. Une entente autour de quelque chose que ni l'explication ni même le vocabulaire ne peuvent exprimer¹⁰². Il y a donc bel et bien une « situation de communication », mais elle se trouve ailleurs, dans l'implicite du dialogue. Nous lisons mot pour mot : « ça se passe en quelque sorte / oui / à travers les mots », que se passe-t-il à travers les mots ? Les silences ? D'accord, mais encore ? Le blanc du texte, l'espace entre les lignes ? En précisant que « ça se passe », *L'Autre* présuppose une action. Non pas un espace conceptuel, mais bien quelque chose ou quelqu'un qui *est en jeu*.

- Que se passe-t-il à travers les mots ?
- Quelqu'un écoute.
- Qui ?
- Soi.

L'auteur de *La Naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche, a réfléchi à la « nature de l'action » dramatique de manière plus philosophique :

¹⁰² Claude Régy, *op. cit.*, p. 9.

Conception du “drame” en tant qu’action. / Cette conception est très naïve : le monde et l’habitude de l’œil décident ici. / Mais qu’est-ce qui finalement, si l’on y réfléchit de façon plus spirituelle, n’est pas l’action ? Le sentiment qui se déclare, la compréhension de soi – ne sont-ils pas des actions ?¹⁰³

Cette citation de Nietzsche est une première pierre de touche pour notre étude se situant en dehors des théories du drame moderne et contemporain. Par définition, l’*action* est une faculté de réalisation, un fait d’agir, une décharge d’énergie. Selon la logique nietzschéenne, son potentiel transformateur pourrait se voir déplacé en marge du texte. Ainsi, elle apparaîtrait comme une *entente* entre soi et l’œuvre ; un *sentiment qui se déclare* ; une *compréhension de soi*. Cela dit, cette « décharge d’énergie » naît somme toute d’une mise en tension, donc d’un conflit, même si celui-ci n’est pas uniquement généré par la fable. On peut dire qu’il y a confusion entre le temps dramatique et celui de sa perception. Il y aurait donc plusieurs temporalité(s) ; plusieurs *durées à l’œuvre*.

1.4.2 L’émotion : une temporalité

Dans *La Poétique*, Aristote circonscrit l’émotion à la linéarité de l’organisation dramatique en conjuguant la chronologie à la causalité des faits : le conflit en trois temps (le nœud, le retournement et la résolution). L’émotion est donc subordonnée à une logique de fin et moyen, car elle est le résultat de l’action, la catharsis étant la purgation des émotions. En 1934, dans une conférence intitulée « Plays¹⁰⁴ », Gertrude Stein tisse habilement une réflexion personnelle autour de ce rapport action-émotion en témoignant de ses expériences de spectatrice et d’auteure. Elle file un postulat selon lequel nos réactions ne peuvent être calquées sur la temporalité exacte de la fable :

¹⁰³ Nietzsche, Friedrich. (1977). « Fragments posthumes ». *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, p. 162.

¹⁰⁴ « Plays » (1934) a d’abord été publié en anglais 1936 dans un recueil intitulé *Lectures in America*. STEIN, Gertrude. (1978). « Théâtre ». Dans *Lectures en Amérique* (trad. Claude Grimal). Paris : Christian Bourgois.

Votre sensation en tant que spectateur en rapport avec la pièce jouée sous vos yeux, *vo*tre sensation, *vo*tre émotion dis-je, concernant cette pièce est toujours soit en retard soit en avance sur la pièce que vous regardez et écoutez. Ainsi votre émotion en tant que spectateur n'accompagne jamais l'action de la pièce [je souligne].¹⁰⁵

En fait, Stein considère l'émotion comme l'action elle-même (et non pas sa finalité). Elle n'est donc pas délimitée par la fable ou par des sentiments spécifiques comme la frayeur et la pitié. Elle parlera même de « temporalité émotionnelle¹⁰⁶ », comme d'une seconde trame accordée à celle de l'œuvre. En libérant la dramaticité de la contrainte aristotélicienne du temps, Stein agit en véritable visionnaire du drame moderne et contemporain. Cela rejoint en tout point nos intuitions par rapport au décentrement de l'action chez Fosse. Ce *sentiment qui se déclare* dans le blanc entre les lignes peut se dévoiler à n'importe quel moment, et ce, au rythme de chacun. Ne dépendant plus de l'histoire¹⁰⁷, le langage dramatique sculpte le temps à travers une exploration formelle¹⁰⁸. On dira du temps qu'il est un espace agissant et liant. Ainsi, ce n'est pas par hasard si les intuitions dramaturgiques de Stein finissent par embrasser pleinement le modèle géographique du paysage issu de la tradition picturale¹⁰⁹.

En effet, l'infléchissement de l'action vers une temporalité émotionnelle mènera la dramaturge à présenter, à la toute fin de sa conférence, la notion de *landscape play*, un important lègue qui marquera, au sein des études théâtrales, le passage de l'histoire vers le paysage ; et de la question du temps à celle de l'espace :

Le paysage a sa propre constitution et comme après tout une pièce doit aussi avoir sa propre constitution et être en relation une chose avec une

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁶ « Cette chose, le fait que votre temps émotionnel à vous public n'est pas le même que le temps de la pièce est ce qui au théâtre ne cesse de poser des problèmes, parce qu'il lui faut savoir non seulement pourquoi il en est ainsi mais aussi pourquoi il peut en être autrement. », *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁷ Car d'une manière ou d'une autre, nous dit Stein, il y aura toujours « une histoire en train ».

¹⁰⁸ Ritournelle, fragmentation, silence, répétition, choralité, collage, désemboîtement, dialogue didascalique, etc.

¹⁰⁹ Elle s'inspirera principalement du travail de composition de Paul Cézanne (1839-1906), car elle considère que les divers éléments de la toile ne sont pas dirigés vers une idée ou un point central.

autre et comme l'histoire n'est pas l'important puisque nous racontons tous des histoires alors le paysage qui ne bouge pas, mais est toujours en relation, les arbres aux collines, les collines aux champs les arbres les uns avec les autres n'importe quelle portion d'eux à n'importe quel ciel et aussi chaque détail à chaque autre, l'histoire n'a pas d'importance que si on aime raconter ou entendre une histoire, mais la relation est là n'importe comment. Et sur cette relation je voudrais faire une pièce et je l'ai faite et j'en ai fait bien d'autres.¹¹⁰

En plus de souligner le changement de paradigme au niveau de la composition du drame, le *landscape play* témoigne d'un changement d'échelle de perception du monde. En écho à la citation de Stein, nous pensons à cette célèbre citation de Michel Foucault :

La grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle a été l'histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thème de la crise et du cycle, thème de l'accumulation du passé [...] L'époque actuelle serait peut-être l'époque de l'espace. [...] Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.¹¹¹

Nous ignorons si Stein, au moment d'écrire sa conférence, avait conscience de la portée philosophique de sa réflexion. En considérant le *temps comme un rapport d'Être* (plutôt que de lui donner le caractère unidirectionnel passé-présent-futur), elle rejoint les propos de Saint-Augustin observant :

[...] que rien de l'éternité ne passe, et qu'elle demeure toute présente, tandis qu'il n'est point de temps qui soit tout entier présent ; car l'avenir suit le passé qu'il chasse devant lui ; et tout passé, tout avenir, tient *son être et son cours* de l'éternité toujours présente [je souligne].¹¹²

La temporalité émotionnelle de Stein réinsuffle du vivant à la trame dramatique en préconisant « sa portée rythmique, voire chorégraphique¹¹³ », c'est-à-dire les réseaux

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹¹ Foucault, Michel. (2001). *Dits et écrits*. (Tome 4). Paris : Gallimard, p. 752.

¹¹² Augustin d'Hippone, *op. cit.*, p. 192.

¹¹³ Guimaraes Ferrer Carrilho, Maria Clara. (2014). *Devenir-paysage de la scène contemporaine. Le dépaysement du drame*. Thèse de doctorat. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, p. 123.

de sens qu'elle met en relation. Le *landscape play* est donc intrinsèque « à une pensée du comportement perceptif¹¹⁴ ». Il invite à la *cohabitation* des formes, des éléments et des êtres. Voilà une perspective qui donne à la dramaturgie une vision profondément humaniste. « Le paysage manifeste le besoin de renouer avec l'environnement et l'expérience sensible », nous dit si justement Michel Collot en quatrième de couverture de son essai *La pensée-paysage*¹¹⁵. Notre pensée dramaturgique, maintenant paysagère, s'inscrit sans compromis en filiation avec l'héritage de Stein plutôt que celui d'Aristote.

1.4.3 La paysagéité : une posture perceptive

Dans *Je suis le vent*, les figures exégétiques sont le moteur d'une pensée circonvolutive que nous partageons avec elles. Leur mise en présence crée un paysage comme celui d'un tableau que la lectrice-spectatrice visite, (*co*)*habite* : « encore s'agit-il moins de contempler le paysage que de *s'ancrer* en lui et de l'*habiter*¹¹⁶ ». En ce sens, l'action de *Je suis le vent* opère par le biais d'un acte de « *paysagéité* », notion que développe Maria Clara Guimaraes Ferrer Carrilho dans sa thèse de doctorat intitulée *Devenir-paysage de la scène contemporaine. Le dépaysement du drame*¹¹⁷. « La paysagéité c'est ce qui fait paysage¹¹⁸ » (et non pas ce qui *est*), explique-t-elle en empruntant ce néologisme à celui de « visagéité » proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*. Tout comme le paysage n'est pas la nature, le visage, qui n'est pas la tête, est en fait une « carte d'affects¹¹⁹ » traversée par une subjectivité et une corporéité. La paysagéité pointe l'essence même du paysage : celui-ci ne se constitue pas par sa découpe et encore moins par les sujets

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁵ Collot, Michel. (2011). *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud.

¹¹⁶ François Jullien, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁷ Maria Clara Guimaraes Ferrer Carrilho, *Op. cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

qu'il représente, mais bien par les effets qu'il produit sur un sujet¹²⁰. Il est de nature relationnelle. Ferrer reprend ainsi les intuitions dramaturgiques de Gertrude Stein dans sa thèse. S'intéresser à la paysagéité d'un drame, revient à se demander selon quel(s) principe(s) (uniques à chaque œuvre) les éléments du paysage se composent entre eux et quel(s) effets ils produisent.

1.4.4 L'horizon

Le terme paysage en est un à la mode. « Paysage sonore », « paysage scénique », « paysage immersif », de nombreuses terminologies traversent les critiques, programmes de saison, communiqués et mots d'artiste. De manière générale, cette utilisation du terme tend à signifier une expérience sensible, interdisciplinaire ou englobante. Toutefois, nous dit Ferrer, il faut se méfier de cette tendance, car la posture perceptive du paysage ne peut être comparée avec n'importe quel type de perception. Elle est spécifique et ses critères – le décentrement, la parcourabilité, le dépaysement et l'horizon – sont intimement liés au schéma pictural d'où elle tire ses origines.

D'abord, au niveau de sa composition, le paysage est caractérisé par son « unité acentree¹²¹ », c'est-à-dire n'ayant pas de hiérarchie entre le centre, sa périphérie et les divers éléments qu'il représente (les arbres, la montagne, la rivière, les personnages...). Les figures du paysage existent à l'intérieur des relations qu'elles entretiennent entre elles. De ce fait, l'expérience paysagère engage un effet de physicalité, un mouvement perceptif que Ferrer appelle la « parcourabilité » du regard

¹²⁰ « Le paysage se détermine de moins en moins, comme c'était le cas auparavant, par ses « objets » privilégiés, la nature, la montagne, la mer, la campagne, etc. mais plutôt par le type de posture qui se trouve adoptée face à un objet somme tout tendanciellement indifférent. » Genard, Jean-Louis. (2006). « Paysage et esthétique : de la représentation à la mise en scène ». Dans Vander Gucht, Daniel et Frédéric Varone *Le paysage à la croisée des regards*. Bruxelles : La lettre volée. p. 41.

¹²¹ *Ibid.*, p. 72.

de l'observatrice qui compose à son tour le paysage. Voilà pourquoi la paysagété engage toujours un acte de « d  -paysement », car elle n'est pas seulement un milieu ou une représentation, mais un monde ouvert vers une expérience de « déterritorialisation relative »¹²². Son invitation nécessite un éloignement de notre terre d'origine, une perte de repères pour une nouvelle lecture du monde. Parce qu'il impose un retour sur notre propre perception, l'acte de paysagété nous apparaît l'occasion d'explorer une nouvelle *carte d'affects*.

Ces trois critères découlent d'un principe commun : il n'y a « pas de paysage sans horizon¹²³ ». Il est le trait fondamental à tous types de paysage. L'horizon délimite le seuil par lequel nous voyons ce qui échappe à notre perception :

L'horizon convoque chez le spectateur une posture perceptive particulière qui se caractérise par une *mise en tension entre le visible et l'invisible*, principe clé de la phénoménologie de la perception élaborée par Merleau-Ponty, qui constate qu'il suffit de voir la face d'un cube pour pressentir les cinq autres – qu'on ne peut pas voir là d'où l'on est [je souligne].¹²⁴

L'horizon est la matérialisation d'un *point de fuite* : l'espace duquel notre vision se scinde entre le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain. D'un point de vue scientifique, l'horizon est un effet d'optique que l'être humain expérimente lorsqu'il regarde la courbure de la Terre à partir d'un point fixe. Il est une condition physique de notre existence. Son expérience est à la fois géographique, existentielle et ontologique : « une manière de *se sentir* et de *se situer* dans le monde¹²⁵ ». L'horizon « confirme notre présence au monde et réciproquement, celle du monde à nous¹²⁶ ». Ce principe soulevé par Ferrer est à l'image du dilemme perceptif évoqué par Didi-Huberman (la vision du tombeau / du vide) : alors que la

¹²² Qui laisse place à une « reterritorialisation » possible (par opposition à une « déterritorialisation absolue »), Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 211.

¹²³ Ferrer reprend l'affirmation de Michel Collot dans *L'Horizon fabuleux* (1988).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁵ Collot, Michel. (1997). *La Matière-  motion*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 20.

¹²⁶ Maria Clara Guimaraes Ferrer Carrilho, *Op. cit.*, p. 67.

perception de l'horizon nous renvoie à notre propre finitude, nous expérimentons concrètement et physiquement notre place dans ce monde.

La présence de l'horizon dans le paysage suppose donc un Vide. Cependant, le Vide fosséen n'est pas linéaire telle une ligne d'horizon coupant l'espace en deux. Il est moins cartésien. Rappelons-nous qu'il est une *présence en mouvement* et qu'il ne peut être pensé autrement que dans son rapport au plein. Cette conception rejoint davantage les particularités de l'horizon au sein de la tradition picturale chinoise. Pour créer un effet de profondeur ou de lointain, la peinture de paysage en Chine a développé des procédés reposant sur l'introduction de blancs dans le paysage, des espaces vides comme des : « [...] écrans de brume ou de nuages, qui estompent ou cachent certaines parties du paysage, tout en laissant entrapercevoir ou deviner ce qui se tient au-delà, et qui apparaît, de ce fait, encore plus éloigné¹²⁷ ». Nous permettant ainsi de pressentir la présence de l'horizon comme un « hors champ agissant¹²⁸ » ; *un lointain aussi proche soit-il*¹²⁹ : « [...] il faut qu'apparaisse du lointain, que se creuse de la distance, que subsiste de l'inabordable ou de l'au-delà, pour qu'il y ait paysage¹³⁰ ». Ainsi créée, cette présence à l'horizon enjoint l'observatrice à osciller *entre le vide et le plein* de l'œuvre. Cette tension entre le visible et l'invisible (ce fameux « dilemme ») fait appel à une conception de l'espace propre à la philosophie taoïste dont le rapport Vide-Plein constitue la notion centrale. Nous poursuivrons cette réflexion au sein du chapitre 3.

Dans *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, François Jullien affirme qu'il y a paysage quand le *perceptif* se révèle en même temps *affectif* ; « [...] un état de sensibilité (de vibration, dit-on de façon plus élémentaire) qui se trouve éveillé sans

¹²⁷ Michel Collot, *op. cit.*, 2011, p. 96.

¹²⁸ Maria Clara Guimaraes Ferrer Carrilho, *Op. cit.*, p. 47.

¹²⁹ Nous reprenons ici la célèbre expression de Walter Benjamin lorsqu'il définit le concept d'*aura* dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1936).

¹³⁰ François Jullien, *op. cit.*, p. 91.

qu'on puisse en pointer plus précisément la cause [...] ¹³¹ ». Lire et comprendre le Vide au sein du paysage de *Je suis le vent* engage une disposition d'esprit qui ne peut prétendre à l'extériorité : l'œuvre s'ouvre en soi et pour soi. Chacun de nous, en y apportant son histoire et son langage propre, se livre à sa lecture. Notre hypothèse est la suivante : l'expérience perceptive du paysage fosséen recomplexifie notre rapport au Vide existentiel en invitant notre corps et notre être à se réhabiliter, à se réinventer pour créer d'autres formes de *subjectivation* et de *subjectivité*. À la question « que cherche la figure fosséenne » posée plus tôt, s'impose une autre : *comment chercher avec elle ?*

¹³¹ François Jullien, *op. cit.*, p. 95.

CHAPITRE 2

LE VIDE ET SOI

Une compréhension, même partielle, peut être féconde si elle suscite le désir d'écoute, l'effort du dévoilement et, finalement, l'inattendu partage et l'inespérée transmutation.

François Cheng

L'impérieuse nécessité à la base de ce projet de recherche était de réinvestir l'horizon du paysage de *Je suis le vent*. Le Vide, ce point de fuite du langage dramatique, génère une situation d'impuissance, voire d'incompréhension pour la lectrice-spectatrice. Il est vrai, devant l'asémantisme et les effets de soustraction du drame fosséen, nous n'avons pas d'autres choix que de s'abandonner aux vides de sens. Ainsi, la continuité temporelle du drame tombe en panne un instant. Mais dans ce *blanc* de l'écriture, le rythme laisse émerger un nouvel espace « perceptible d'une perceptibilité qui n'a pas encore de nom¹³² ». Cet endroit se profilant aux limites du langage dramatique est le site d'une compréhension unique au sens où l'herméneutique l'entend¹³³ : un événement où le langage artistique dépasse largement le cadre d'une simple communication pour ouvrir vers une expérience de vérité au sens premier d'une rencontre avec soi.

Se reposer là, un instant, dans l'interstice qui n'a pas encore de nom. Se tenir là, et espérer que jaillisse un Je jusqu'alors inconnu. Tel est le postulat de cette recherche qui tente d'éveiller une nouvelle forme de *co-naissance de soi* au contact de l'expérience sensible du Vide dans le paysage dramaturgique de Jon Fosse. Est-ce à

¹³² Régy, Claude. (2009). Préface. Dans *Vincent Rafis, op. cit.*, p. 9.

¹³³ Hans-Georg Gadamer et Martin Heidegger en particulier.

dire que *Je suis le vent* recèlerait une dimension *éthopoïétique* ? Certainement. La paysagéité de l'œuvre nous invite à prendre part au geste même de la création en réalisant un travail dramaturgique ancré dans notre perception sensible.

2.1 Herméneutique et rapport à soi dans l'événement de la compréhension du phénomène (a)perceptif du Vide

Notre approche compréhensive du phénomène (a)perceptif du Vide fosséen implique une prise de parole à la première personne. À ce propos, les études du chercheur Érik Bordeleau¹³⁴ nous apparaissent un bon point de départ pour problématiser l'enjeu suivant : comment faire du Vide un outil de connaissance dans un contexte de création de soi ? En nous appuyant également sur la conception herméneutique du langage et de l'« événement de la compréhension » (Martin Heidegger et Hans-Georg Gadamer), ce chapitre mesure les implications personnelles, épistémologiques et éthiques d'un travail d'interprétation comme le nôtre.

2.1.1 Le chemin glissant de la compréhension de soi

Ce n'est pas sans crainte et sans doute que j'avance sur le terrain d'une recherche à la première personne et dont la visée est la compréhension intime d'une œuvre. Une inquiétude particulière m'habite : comment éviter un discours circulaire ? Comment m'assurer que les données produites à partir de mon vécu soient réinvesties et retransmises à ma communauté ? La tentation actuelle à l'autosuffisance et à l'expression de soi me préoccupe et pourtant, le chemin vers la compréhension de soi

¹³⁴ En particulier son mémoire de maîtrise et sa thèse de doctorat : Bordeleau, Éric. (2004). *Que taire ? De l'ex-pression de soi à la contenance performative : Une approche sino-herméneutique de la formation du sujet éthique*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Rimouski. ; Bordeleau, Éric. (2009). *[E]scape. Anonymat et politique à l'ère de la mobilisation globale : passage chinois pour la communauté qui vient*. (Thèse de doctorat). Université de Montréal.

me semble indispensable afin de garder vivant mon sentiment d'appartenance au monde. Pour le chercheur Érik Bordeleau, qui partage la même inquiétude, cette « volonté d'explication abusive de soi-même ¹³⁵ » inhérente à un travail d'introspection, se trouve aujourd'hui « en étroite relation avec la prédominance des modes de subjectivation issus du discours thérapeutique contemporain. ¹³⁶ » En effet, si on retrouve la notion d'expression de soi au cœur de la constellation identitaire moderne, c'est bien parce que les domaines de la psychologie et des communications en ont fait leur adage depuis déjà plusieurs décennies. L'importance que l'on accorde de nos jours à mieux se comprendre, se découvrir et se réaliser, détermine les contours d'un « culte du soi ¹³⁷ » omniprésent auquel je n'échappe pas. En cette ère de l'entreprise personnelle, les visées initiales de la croissance personnelle (cheminer, chercher, croître) se sont transformées en de véritables performances du soi et de l'authenticité (s'accomplir, s'optimiser, s'authentifier). Entre un désir de croissance et une performance de soi, la différence peut paraître mineure.

Dans ce contexte actuel où les occasions et les manières de *se dire* sont trop nombreuses, le risque de « sombrer dans l'impuissance d'une vie en perpétuelle analyse d'elle-même ¹³⁸ », ou en perpétuelle démonstration d'elle-même, est bien réel. Une médiation est nécessaire. Un décentrement, à tout le moins, afin de repenser ponctuellement les limites de ma subjectivité, en ce qu'elle est pétrie de présupposées idéologiques et philosophiques.

¹³⁵ Bordeleau, Érik. (2008). De l'ex-pression de soi à l'événement de la compréhension. Dans *Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques, volume 4*, p. 5.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁷ « Un certain expressivisme subjectiviste s'est également imposé dans la culture contemporaine, et ses limites sont assez évidentes. [...] les objectifs sont l'expression de soi, la réalisation de soi, l'accomplissement de soi, la découverte de l'authenticité [...] Cela ressort de la haute considération dont jouissent les méthodes thérapeutiques et les sciences qui soi-disant les fondent : la psychanalyse, la psychologie, la sociologie [...] », dans Taylor, Charles. (1998). *Les sources du moi*. Montréal : Boréal, p.623.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 4.

Dans son mémoire de maîtrise intitulé *Que taire ? De l'ex-pression de soi à la contenance performative : une approche sino-herméneutique de la formation du sujet éthique*, Bordeleau cherche à se détacher de la culture thérapeutique¹³⁹ établie sous l'égide de la « connaissance scientifique » afin de renouveler la production d'un « discours sur soi » où se donnerait à lire et à vivre « notre vérité intérieure ». Dans l'espoir d'ouvrir et d'investir un espace de compréhension au cœur du langage, Bordeleau se tourne vers l'expérience de l'art comme siège unique de la compréhension de soi ; « point de fuite du spirituel » dans le langage. À cet endroit, l'expression de soi deviendrait la voie *voix* d'un réel processus de transformation intérieur au cœur de la « dimension trans-individuel de l'existence ». Située à la croisée de la philosophie et des études psychosociales, la démarche analytique et créative de Bordeleau s'inspire directement de l'herméneutique du sujet de Michel Foucault, Martin Heidegger et d'Hans-Georg Gadamer, pour entrer en dialogue avec certains principes et concepts fondamentaux de la philosophie et de la dialectique chinoise ancienne (*sino-herméneutique*).

Pour que le discours sur soi déclenche un réel processus de transformation, cultiver notre appartenance à l'univers, au corps social et à la communauté est primordial. Bordeleau valorise cet aspect dans le contexte d'un discours introspectif fécond qui, s'inscrivant dans le monde, fait naître autre chose que lui-même, et plus encore :

Sur le plan humain donc, et de manière encore une fois prospective, je soutiendrai qu'on ne peut se définir soi-même, qu'on ne peut établir un rapport aussi adéquat et achevé que possible à soi-même, qu'il ne peut donc y avoir de formation d'un sujet éthique *sans se référer à la globalité du monde*, ou du moins à une certaine idée de celle-ci.¹⁴⁰

Cette approche holistique constitutive du sujet et des modes de connaissances de soi qui l'accompagne n'est pas étrangère à une certaine pensée chinoise (de tradition

¹³⁹ Voir le chapitre 6 « Ex-pression de soi et thérapie » dans son mémoire de maîtrise, *op. cit.*, 2004, p.74.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.65.

confucéenne et taoïste) à laquelle Bordeleau se réfère : « [l']homme véritable, idéal de sainteté et de sagesse [...] est dans un rapport de résonance créatrice et transformatrice avec l'univers tout entier.¹⁴¹ » Ce rapport de *résonance créatrice* entre soi et le monde témoigne de ce que Bordeleau nomme « la dimension trans-individuelle de l'existence¹⁴² », cette part d'ineffable en nous qui nous rattache, d'une certaine manière, à l'univers tout entier. Pour le philosophe, l'instrumentalisation du langage par la culture thérapeutique à l'époque de la sur-communication, met en péril cette dimension performative du langage en faisant du discours sur soi un « processus d'atomisation du social » qui tend à isoler « le sujet sous des décombres de mots qui n'auront jamais la finesse nécessaire pour évoquer cette inépuisable dimension trans-individuelle au cœur de l'existence.¹⁴³ »

La prise de parole, lorsqu'elle est vouée exclusivement à l'expression de soi, risque le vide, car elle se jette dans le monde en n'espérant rien en retour que d'apaiser, pour un moment, le trop-plein ou l'état de confusion qui la précède. Toutefois, ce besoin de « faire le vide » est bien réel. Dans l'*ex-expression de soi*, le Vide peut-il mener à autre chose qu'à *ex-pirer la pression* d'un trop-plein ? Le point de convergence entre l'étude de Bordeleau et la nôtre se trouve dans la valeur accordée à la notion de Vide au sein du langage, car c'est par lui que Bordeleau accède à un dépassement de la subjectivité dans le discours sur soi. Pour Bordeleau, le Vide possède un potentiel créateur personnel, mais aussi *relationnel*¹⁴⁴. Son approche et sa lecture croisée de l'herméneutique avec la philosophie chinoise antique nous permettront de formuler les fondements philosophiques et épistémologiques du rapport croisé entre les trois piliers fondamentaux de notre recherche : Vide / Sens / Création de soi. La nature du Vide fosséen se précise. Il constitue non seulement l'action dramatique de

¹⁴¹ Leblanc, Charles. (2003). « Introduction générale ». Dans *Huainan zi*. Paris : Gallimard, p.XIII., cité par Érik Bordeleau, *ibid*.

¹⁴² Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2008, p. 5.

¹⁴³ *Ibid*.

¹⁴⁴ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2004, p .54.

Je suis le vent au plus profond de l'être, mais aussi une voie vers la compréhension de soi. Cela dit, comment faire de *Je suis le vent* l'outil initiateur d'une démarche éthopoïétique ? Et quel rôle y tient la figure fosséenne ?

2.1.2 L'intuition fondamentale de la figure fosséenne

L'enjeu de la dimension trans-individuelle soulevé par Bordeleau concerne un rapport au monde qui se constitue, pour le sujet, à partir du langage. Et c'est exactement ainsi qu'il se présente au sein du drame de *Je suis le vent*. L'incapacité qu'éprouve *L'Un* à dire et à nommer les choses affecte le lien qui l'unit au monde. Sa parole, n'ayant pas de prise directe sur le réel, finit par amenuiser son sentiment d'existence et d'appartenance. N'ayant point de résonance, le mot tombe, s'accumule, devient décombres, tourbillonne à vide. Mais la figure fosséenne ne s'enlise jamais pleinement dans le silence, car elle porte en elle une *intuition fondamentale* que nous tenterons ici de définir. Voyons d'abord, dans l'exemple qui suit, comment, entre deux silences, la parole survit bien qu'elle ne semble mener nulle part :

Silence
 L'Un
 Je veux te dire quelque chose
silence assez bref
 mais je ne sais pas ce que c'est
 L'Autre
 Oui
 L'Un
 Te dire quelque chose
 Te raconter quelque chose
 L'Autre
 Oui
Bref silence
 Mais tu n'y arrives pas
 L'Un
 Non
silence assez bref
 oui je sais seulement
que je veux dire quelque chose
 raconter quelque chose

silence assez bref

parce que vivre

s'interrompant

L'Autre

Vivre

L'Un

Oui vivre

silence assez bref

c'est quand même

je veux dire

il faut quand même

s'interrompant

L'Autre

Oui

L'Un

Non rien

Silence (p. 54-55)

Puisqu'elle *vit*, il faut bien qu'elle *dise* quelque chose ¹⁴⁵. Cette intuition fondamentale, dont la figure fosséenne est constituée, présuppose que le langage gouverne le sujet et non l'inverse. La conception herméneutique du langage abonde en ce sens : « [l]'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est celui-ci au contraire qui est et demeure son souverain. [...] c'est le langage qui parle.¹⁴⁶ » Le langage serait animé d'une vie propre¹⁴⁷. Il y aurait donc une « puissance impersonnelle » cryptée dans le dialogue fosséen et prête à surpasser toute subjectivité pour venir embrasser le monde :

Le sujet parlant perd son statut d'acteur unique sur la scène de la communication : il doit à présent composer avec *une puissance langagière qui parle en lui et à travers lui*, si l'on peut dire. Il se présente désormais essentiellement comme le récipiendaire d'une puissance, d'une puissance parlante, "non pas la sienne mais celle d'un monde", pour reprendre un vers de Rilke [je souligne].¹⁴⁸

¹⁴⁵ Voici l'exemple parfait d'une tautologie fosséenne créant une opacité (un écran de sens) dans le langage. À ce sujet, voir « 1.3.4 La présence ontologique du Vide : le minimalisme ».

¹⁴⁶ Heidegger, Martin. (1958). *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, p. 228.

¹⁴⁷ « Pour l'herméneutique cependant, le langage n'est pas qu'un outil : il fait partie intégrante de la vie, ou dit autrement : la langue est "vivante" et ne peut jamais être réduite au rôle de simple instrument. » Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2004, p. 37.

¹⁴⁸ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2008, p. 9-10.

Suivant cette logique, il serait réducteur d'appréhender les silences et les répétitions chez Fosse seulement comme les signes d'une incapacité à s'exprimer. Une fois dégagés de leur horizon psychologique et affectif, ces tics de langage deviennent de véritables transmetteurs, ceux d'une expérience de compréhension sensible et globale. Dans le silence fosséen, la parole *sur-vit* et nous entraîne avec elle. Le silence est-il synonyme d'une puissance impersonnelle ? C'est ce que nous avons nommé en première partie de ce mémoire le siège de l'entente (voir 1.4.1 « L'action : une compréhension »).

Éminemment phénoménologique, la dramaturgie de Fosse fait de sa préoccupation centrale ce qui ne se dit pas – de là découle aussi une réflexion ontologique. Pétrie de Vide(s), la figure fosséenne est la manifestation même de cette déchirure dans l'opacité du langage. Dans *Je suis le vent*, elle en fait elle-même la réflexion :

L'Un
 Je suis un mur cimenté
 qui se fissure
 [...]
 et qui s'effondre
 et qui tombe en morceaux
 L'Autre
 Tu es en morceaux
 L'Un
 Non je suis le fissurement
silence assez bref
 non ce n'est pas ça non plus
 L'Autre
 Le craquement
 L'Un
 Oui en un sens
silence assez bref
 peut-être
silence assez bref
 peut-être que je suis le craquement
 L'Autre
 Tu es un craquement
 L'Un
 Oui
silence assez bref

ou
silence assez bref
 ce ne sont que des mots
 des choses qu'on dit (p. 17-18)

La figure fosséenne se définit par le craquement, plutôt que par le mur cimenté qui se fissure, le morceau ou le fissurement. En choisissant le son, plutôt que le mot définissant la chose, l'image ou le concept, elle fait trembler le sens même de sa condition d'existence – elle, qui dépend entièrement du langage pour exister.

L'intuition fondamentale de la figure fosséenne se précise. Bien qu'elle soit assujettie au langage, elle cultive une *contenance* qui lui permet d'y échapper par moment. Elle le fait par le biais de ses silences, de ses hésitations, de ses énoncés contradictoires, de ses répétitions, de ses balbutiements... En renvoyant ainsi sans cesse à la condition de son assujettissement, elle perpétue une fuite dans le langage qui la pousse en dehors d'elle-même. D'ailleurs, l'entièreté du projet dramaturgique de Jon Fosse repose dans la genèse d'un espace où le langage dépasserait l'entendement initial, un lieu où :

[...] renonçant aux concepts et aux théories comme au consensus social et ses hiérarchies de valeurs, on cherche à s'approcher d'un endroit où on ne comprend pas, d'une absence presque totale de compréhension, et à partir d'où, *par le mouvement et le rythme* ou je ne sais quoi, *on essaie de faire surgir quelque chose* qui est seulement et qui de ce fait est aussi *une sorte de compréhension*, pas une compréhension qui correspondrait à tel concept ou à tel autre, à telle théorie ou à telle autre, mais une compréhension qui fait que le langage signifie tour à tour une chose et son contraire, et autre chose encore [je souligne].¹⁴⁹

Cette citation de Fosse tirée de son essai *La gnose de l'écriture* en appelle à un processus cognitif, une compréhension essentielle qui se manifesterait au sein d'un *mouvement dramaturgique* capable d'émouvoir l'esprit au travers du langage et en dehors de la *mimésis*. Rappelons-nous que la pensée exégétique dépend de la figure

¹⁴⁹ Fosse, Jon. (2005). « La gnose de l'écriture ». Dans *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret*. Paris : L'Arche. p. 182.

fosséenne engendrant une conduite dialogique hors du texte initial (voir 1.4.3 Le visage du Vide : la figure fosséenne). Fosse rejoint ici la pensée de Gadamer (et par le fait même celle de Bordeleau) pour qui l'œuvre d'art est l'exemple par excellence d'un espace de significations dont le dialogue avec soi constitue l'élément essentiel. C'est par là que le projet de connaissance se transforme en une réelle mise en œuvre, une co-construction du sens entre l'œuvre et soi.

Comprendre une œuvre, c'est prendre des nouvelles de soi. Ainsi sommes-nous, et de manière essentielle, toujours impliqués dans ce que nous comprenons¹⁵⁰. Dès lors, ce n'est pas seulement le dialogue fosséen que nous parachevons, mais bien une part de nous-même que nous accomplissons à travers lui. Voilà en quoi le langage dramatique de Jon Fosse recèle une « dimension performative » et n'est pas simplement un instrument au service de l'entente entre *L'Un* et *L'Autre*. Il est le médiateur par lequel l'événement même de la compréhension se manifeste au moment où le sujet se voit emporter par une réalité qui le dépasse (telle l'expérience perceptive du Vide dans *Je suis le vent*). « Celui qui accède à une véritable compréhension de soi est quelqu'un à qui il arrive et est arrivé quelque chose¹⁵¹ ». C'est en ce sens que l'expérience de vérité du langage fosséen peut être entendue comme l'« événement » d'une subjectivité qui se voit dépassée par une puissance extérieure, celle du dialogue intérieur de *Je suis le vent*. En sa qualité d'événement, la compréhension, avant d'être le fruit d'une conscience qui revient sur elle-même, est le lieu d'un *surgissement* de la pensée ou de l'intuition. Le « lieu de l'écriture » de Jon Fosse ne pointe ni la limite du langage ni celle d'un monde. Sa dimension performative est le point de convergence entre l'art et le spirituel, car le *mouvement de compréhension* unique qu'elle déclenche n'est pas sans transformer celui qui l'expérimente.

¹⁵⁰ Pour reformuler le célèbre précepte heideggérien : « comprendre, c'est toujours un s'y comprendre soi-même. »

¹⁵¹ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2008, p. 4.

2.2 Le Vide fosséen : une réminiscence sensorielle, mentale et cognitive

Ne suffit-il pas d'une seule pensée, d'une seule parole ou d'un seul geste pour raviver un souvenir ? C'est à croire que nous portons près de soi, à chaque instant de notre vie, les réminiscences sensorielles, mentales et cognitives de nos expériences. Dès les prémises de cette recherche, il était clair pour moi que la connaissance du Vide fosséen ne se trouverait pas dans les livres, mais bien ancrée dans mon expérience sensible de l'œuvre. Ce que je ne savais pas et qui, maintenant, m'apparaît évident, c'est que cette expérience intime de l'œuvre – là où le sens surgit – n'était pas à venir, à prévoir ou à concevoir, elle relevait plutôt d'une lecture spécifique de l'œuvre datant du printemps 2015.

« Être captive à fleur d'eau, ne plus savoir qui est *L'Un*, qui est *L'Autre* et qui est, *là*. » Ces premières notes énigmatiques font référence à un exercice de lecture à voix haute auquel je me suis adonnée il y a trois ans. Depuis, elles se sont avérées un important ancrage sensible. Le choix de cette situation spécifique ne s'est pas présenté d'emblée à ma conscience. Je me suis demandée ce qui me venait en premier lorsque je me connectais à la sensation de Vide et à l'écriture de Jon Fosse. Si secrètement, j'espérais une réponse claire, toujours, j'en revenais à cette idée de *comprendre sans comprendre*. Une simple contradiction qui, pourtant, à le pouvoir de me prendre à bras le corps à chaque fois. Dans *Pourquoi j'écris*, Jon Fosse reprend cette formule sous forme de question : « Comment se fait-il que les deux puissent être vrais, que je puisse à la fois comprendre de moins en moins et de plus en plus ? » D'une certaine manière, le *sens* du Vide s'accompagne toujours d'une *sensation de perte*¹⁵². En fait, je reconnais le Vide fosséen à un état de dessaisissement à la fois mental, cognitif, physique et émotionnel. Il apparaît d'abord sous forme de *blanc*

¹⁵² Comme nous avons pu le voir avec Didi-Huberman dans « 1.3.4 La présence du Vide : le minimalisme ».

alors que j'expérimente un *non-sens* ou un *silence*. Ensuite, dans l'*incertitude* de ce même instant, une *inquiétude* se manifeste en moi. Ces différents états traversent l'œuvre de Fosse et forment une trame d'actions sous-jacentes au drame principal¹⁵³. Nous avons d'ailleurs consacré notre premier chapitre à l'exploration théorique des principes fondateurs et directeurs qui les animent.

Cette sensation de Vide a généré chez moi un changement d'état assez important au niveau de ma cohérence interne. *Quelque chose d'inouï s'est passé en moi*. Or, et c'est ici le plus grand défi de ce mémoire, il m'apparaît impossible de mettre en mot ou de formuler concrètement le sens de cet événement. Quelque chose m'échappe. Toutefois, je sais que cette *expérience* est porteuse et qu'elle côtoie *l'essence* du Vide fosséen. D'où une quête *ontologique* ancrée dans l'expérience sensible, donc *phénoménologique*. Essentiellement intériorisée et corporelle, cette gnosie recèle-t-elle une information de nature existentielle et identitaire ? Comment accéder à certains aspects de ce savoir incorporé resté implicite au moment de sa réalisation ? Et surtout, d'où vient ce Vide qui s'est d'abord imposé à moi avec une telle fulgurance, comme une évidence, et qui, pourtant, provient d'un ailleurs – celui de l'œuvre ?

2.2.1 Faire le Vide ; *faire œuvre de soi*

L'expérience cognitivo-perceptive du Vide interpelle notre participation dans le déploiement du *sens de l'œuvre* (sa signification, sa connaissance) et du *sens à l'œuvre* (en train de travailler, en processus). Voilà qui commande une attitude singulière : celle *d'être soi-même en œuvre*, en processus, en formation. Cette idée d'une posture de recherche – et donc d'un rapport au monde – éminemment participative n'est pas sans rappeler le concept du dao (*la voie*), élément central de la

¹⁵³ Voir « 1.4.1 L'action : une compréhension ».

pensée chinoise auquel se réfère aussi Érik Bordeleau. En voici une définition tirée de l'ouvrage incontournable d'Anne Cheng portant sur *l'Histoire de la pensée chinoise* :

Ce terme, dont on attribue souvent le monopole aux taoïstes, est en fait un terme courant dans la littérature antique, qui signifie « route », « chemin », et par extension, « méthode », « manière de procéder » [...] du fait de la fluidité des catégories en chinois ancien, *dao* peut également signifier, dans une acception verbale, « marcher », « avancer », mais aussi [...] « parler », « énoncer ».¹⁵⁴

Le *dao* est le principe suprême et impersonnel permettant ordre et unité dans l'Univers¹⁵⁵. Le nom de *dao* est aussi donné au bâton de marche du sage, car il « structure l'expérience¹⁵⁶ » même de la *marche*, du *cheminement* ou de la traversée spirituelle (le *dao* ; *la voie*). En rassemblant son enseignement « sous forme d'énoncés dont la validité n'est pas d'ordre théorique mais se fonde sur un ensemble de pratiques¹⁵⁷ », le *dao* structure aussi l'expérience du langage en lui accordant une valeur performative¹⁵⁸ (le *dao* ; *la voix*). D'une certaine manière, on peut dire que *Je suis le vent* est notre *dao* et que le Vide, constitutif de son langage, transmet l'énergie nécessaire à la traversée du sens, à sa mise en œuvre. Comme un appel à la découverte, la pièce de Fosse ouvre un chemin et offre un appui, une structure pour une expérience créatrice de sens.

Par l'exploration de la métaphore du « faire œuvre de soi », Bordeleau s'intéresse à la « formation du sujet éthique » dans l'optique d'une « remise en question du rapport entre vérité et sujet à l'ère moderne ». Son mémoire s'articule autour d'une question

¹⁵⁴ Cheng, Anne. (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil, p. 37-38.

¹⁵⁵ Le *dao* n'a pas de signification universelle au sein de la pensée chinoise. Il constitue plutôt le fondement de nombreux courants de pensée qui, à leur tour, composent les ramifications complexes de la civilisation chinoise ancienne et moderne. Si Érik Bordeleau s'intéresse particulièrement à *la voie* empruntée par le confucianisme, nous explorerons davantage les écrits et pratiques issues du taoïsme, car le Vide en constitue la figure centrale.

¹⁵⁶ Anne Cheng, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁸ Chez les penseur.e.s chinois, le discours n'a de valeur que s'il a une prise directe sur l'action : « L'action ne se contente pas d'être une application du discours, elle en est la mesure, le discours n'ayant de sens que s'il a prise directe sur l'action. », *Ibid.*, p. 37. Nous y reviendrons au chapitre 3.

centrale : « Jusqu’où peut-on pousser la métaphore du “faire œuvre de soi” dans le sens d’une expérience du vide constitutive de la formation du sujet éthique ?¹⁵⁹ ». La métaphore du « faire œuvre de soi », fondée sur une *sino-herméneutique* du sujet, coïncide fortement avec les fondements épistémologiques de ce mémoire. Dans la philosophie ancienne chinoise, le Vide joue un rôle central dans la création de soi et c’est pour cette raison que Bordeleau s’y réfère. Le Vide y est considéré comme une « philosophie de vie en action¹⁶⁰ » ; une sagesse proposant un *art de vivre*. Devenu « une “clé” pour la vie pratique¹⁶¹ », le Vide propose une *entente* entre soi et le monde. Nous y reviendrons au sein du dernier chapitre.

2.2.2 Le Vide comme *art de vivre* : l’éthopoïétique

La métaphore du « faire œuvre de soi » souligne d’abord la différence fondamentale entre le besoin d’exprimer nos émotions par le biais d’une mise en récit de notre intériorité, et l’expression de soi comme manière de cultiver notre *relation* au monde. Cette dernière transcende en effet le simple besoin d’expressivité (de faire sortir l’émotion / la pression) et engendre une réelle mise à l’œuvre synonyme d’une expression véritablement artistique de soi. Plus précisément, l’ingénieuse métaphore conçoit la lecture et l’écriture comme une « pratique d’auto-formation¹⁶² » ; un « essai de mise au monde¹⁶³ », pour reprendre les mots de Bordeleau.

[...] il semblerait que lorsque nous mettons des mots sur notre pratique ou sur nous-mêmes, nous ne procédons pas simplement à une description objective et détachée de la réalité : *nous achevons, parachevons cette réalité*. [...] Dans l’effort de la formulation donc, il y a quelque chose qui s’accomplit, qui advient “jusqu’au bout”, qui n’est pas complètement tant qu’il n’est pas *venu au langage*. [je souligne].¹⁶⁴

¹⁵⁹ Bordeleau, Érik. (2009). *[E]scape. Anonymat et politique à l’ère de la mobilisation globale : passage chinois pour la communauté qui vient*. (Thèse de doctorat). Université de Montréal. p. 2-3.

¹⁶⁰ Cheng, François. (1991). *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, p. 48.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶² Voir le sous chapitre « La lecture comme formation » dans Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2004, p. 10-12.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

Cette approche performative du langage rejoint les théories de la pragmatique du langage et des actes langagiers développées par John Langshaw Austin (*Quand dire c'est faire*, 1970) et John Searle (*Les actes de langages*, 1972). Dans notre cas, nous nous appuyerons assez librement sur la définition de l'*éthopoïétique* de Bordeleau qui accompagne la métaphore¹⁶⁵. Une ressource inestimable pour notre pensée dramaturgique qui, dans l'analyse du phénomène (a)perceptif du Vide, cherche à développer un certain *art de vivre* capable d'enclencher un réel processus de *transformation*.

Dans l'optique d'une éthopoïétique basée sur la métaphore du *faire œuvre de soi*, le chemin de la connaissance de soi, l'accès à notre « vérité » intérieure, est une invitation à se situer « au plus près de “ l'effet de l'œuvre ”, à cet “ affinement de nos sens et de notre réceptivité spirituelle ” (Gadamer)¹⁶⁶ ». De manière générale, l'éthopoïétique désigne :

[...] “tout ce qui a trait au devenir de formes-de-vie en relation, ou de la vivacité relationnelle de l'en-formation.” Elle renvoie par ailleurs à une conception de la vérité “telle qu'elle se lit dans la trame des actes accomplis et des postures corporelles.” L'éthopoïétique est, comme son nom l'indique, production d'éthos, mise en consistance, incorporation.¹⁶⁷

De manière essentielle, l'éthopoïétique s'intéresse à *ce qui est en train de se former* et fait de la *con-naissance*, un *essai de mise au monde*.

Au sein de notre mémoire, la création de soi est centrale. L'écriture acquiert sa fonction éthopoïétique au moment où elle se détache d'une valeur strictement littéraire ou scientifique pour rejoindre les fondements d'une pratique du soi. Ainsi, la chercheuse, ici sujet-écrivain, ne cherche pas seulement à atteindre ni à maîtriser un

¹⁶⁵ Reprise dans sa thèse de doctorat : Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2009.

¹⁶⁶ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2004, p.69.

¹⁶⁷ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2009, p.35.

savoir, mais à déployer une forme de compréhension faisant de l'expérience le propos et le motif de l'écriture. Profondément humaniste, voire holistique, cette posture épistémologique ne vise pas à produire des résultats mesurables ou objectivables. La vérité se découvre au cœur de notre subjectivité transformée, métamorphosée au contact de l'art, et participe ainsi à maintenir vivant le lien qui nous unit au monde.

Cette approche n'est pas sans rappeler une certaine posture paysagère. Comme posture perceptive, la paysagéité est animée du désir de rencontrer les effets du paysage sur soi et les possibles échanges, voire les « transmutations en œuvre¹⁶⁸ ». Grâce au Vide, le paysage dégage un espace où le « soi » se retrouve non pas en sujet connaissant, retranché face à l'œuvre / face au monde, mais bien impliqué, concerné par ce qu'il observe. La paysagéité trace la différence entre un besoin d'appartenance ou d'identification, et un autre de relation et de connexion vitale avec le monde. Pour le philosophe Érik Bordeleau, l'espace vide est créateur de sens pour des raisons similaires. Il mène vers un dépassement de notre subjectivité et de son horizon affecté/affectif :

Cet endroit "où rien n'a encore de sens", c'est un endroit qui se profile aux limites du langage, par-delà toute prétention de maîtrise ou de domination du monde. On pourrait le dire *intransmissible*, soulignant ainsi que chacun doit l'éprouver en soi-même, seul au cœur de son être, seul au cœur de sa *contenance*, dans l'espace vide où pourra advenir le monde en nous.¹⁶⁹

Notre adaptation de la métaphore du « faire œuvre de soi » trouve son point de convergence entre l'art, la spiritualité et la corporéité. Le lieu de la vérité éthopoïétique est incarné et « se lit dans la trame des actes accomplis et postures corporelles ».

¹⁶⁸ Gadamer, Hans-Georg. (1976). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil, p. 128.

¹⁶⁹ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2004, p. 24.

2.2.3 Chercher de l'intérieur : une pratique réflexive, créative et introspective

La perception de ce Vide en appelle à une qualité d'écoute tournée vers l'intérieur, en dehors d'habitudes quotidiennes. De plus, une telle expérience subjective se vit en soi et pour soi, et pour cette raison, je ne peux adopter un point de vue relativement objectif sur elle. C'est un fait incontestable – Bordeleau nous aura d'ailleurs appris à nous méfier de cette tentation du soi à s'ex-primer. Je ne peux me contenter du *Je* et pour cette raison, ma pratique réflexive doit s'aventurer à travers différents niveaux de réalités perceptives.

Le premier niveau concerne la *perception* via l'univers du Sensible, c'est-à-dire la proprioception et les sensations du Vide procurées par mon expérience de l'œuvre. La seconde, plutôt réflexive, voire conceptuelle, concerne son *aperception*. Si la perception est l'action de percevoir par les sens et l'esprit le monde extérieur, l'aperception, elle, désigne un travail de réflexion et de perception interne, au cœur de notre psyché et de notre soma. L'aperception du Vide en appelle donc à un travail de type réflexif¹⁷⁰ pouvant mener à une forme de conscience ou de connaissance des aspects de cet état intérieur. Est-ce à dire que l'aperception s'adresse à notre monde intérieur et la perception au monde extérieur ? Pas tout à fait. Ils sont des vases communicants, tous deux responsables d'un équilibre : celui de l'être *constitué* par le langage et *situé*, spatiotemporellement, dans le monde (le « là » de l'être-là). D'ailleurs, la science moderne aura démontré que l'écoute d'une musique (la perception) et l'évocation volontaire de cette même musique (l'aperception) sont deux facultés issues du cortex primaire auditif. Elles utilisent donc les mêmes ressources neuronales.

¹⁷⁰ de *représentation*, de *reconnaissance* et d'*identification* plus précisément.

Perception et aperception concernent le vécu phénoménal d'un sujet, sans pour autant spécifier une temporalité précise de ce vécu. Revenir sur l'(a)perception passée d'une œuvre appelle l'anamnèse. Comme expertise temporelle, la pratique de l'*introspection volontaire* nous apparaît dès lors comme le troisième mouvement perceptif que nous travaillerons : une activité (a)perceptive rétrospective.

En somme, bien que le vécu d'une expérience singulière et subjective soit spontané et se présente sans préalable ni condition, investiguer, décrire et analyser cette même expérience représente un défi de taille et demande des compétences d'introspection (autoréflexion, autoquestionnement et autorégulation) particulières. L'espace de création de sens que je cherche à ouvrir à même mon expérience passée de *Je suis le vent* engage un *mouvement dramaturgique rétrospectif et introspectif*.

Au tout début de ce mémoire, nous avons intuitivement appréhendé *Je suis le vent* comme un *dialogue intérieur* sans pour autant saisir pleinement les implications d'une telle affirmation. *L'Un* et *L'Autre* incarnent sans aucun doute le *duetto* d'une voix inaudible, celle de la lectrice-spectatrice, en l'occurrence moi, la chercheuse. Mais que nous dit cette voix ?

À la lumière des considérations théoriques de Bordeleau et de Gadamer, cette voix qui résonne au moment où les silences-apnées s'épanchent en soi, laisse entendre l'événement de la compréhension de l'Être-*là* au cœur du langage. Il m'apparaît alors possible, une fois à l'écoute de ce dialogue intérieur, d'arriver à saisir la description du processus de genèse de sens au contact du Vide fosséen – autrement dit, de l'action dramatique au plus profond de mon être. Mais comment y parvenir ?

CHAPITRE 3

(A)PERCEVOIR LE VIDE

*Au dehors, prendre modèle sur la création ;
à l'intérieur, suivre la source de l'âme*

Chang Tsao

Dans l'étude de la subjectivité perceptive, le moyen est indissociable du sujet-chercheur. Cette double posture demande à la fois d'embrasser sa subjectivité propre et de trouver une juste distance dans la description du vécu. Notre approche compréhensive et interprétative (inspirée de Gadamer et Bordeleau) du phénomène (a)perceptif du Vide fosséen implique maintenant une collecte de données à la première personne. Pour ce faire, je m'inspirerai principalement de la pratique d'autoexplicitation développée par Pierre Vermesch (2008) et de l'introspection sensorielle issue du modèle somato-psychopédagogique détaillé par Ève Berger dans sa thèse *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes. Étude à partir du modèle somato-psychopédagogique* (2009)¹⁷¹. Bien maîtrisés, ces outils d'autoquestionnement et d'autoréflexion sont des moyens novateurs de prises de conscience et d'informations qui accompagnent le vécu de la perception sous tous ses aspects : états de corps, pensées, visions, soma, etc. Plus encore, ils permettent de véritablement faire corps avec l'œuvre et d'inscrire la recherche dans le flux de notre propre expérience.

¹⁷¹ Berger, Ève. (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes. Étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*. (Thèse de doctorat). Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis.

3.1 Principes de base du travail d'explicitation

La recherche expérientielle conjugée à la première personne suppose un travail de réfléchissement. Réfléchissement comme dans le fait de réfléchir activement son vécu afin d'enclencher un processus de prise de conscience. L'acte de réfléchissement se situe entre le vécu et sa description ; entre le vécu en acte et le vécu représenté, décortiqué :

La mise en œuvre de l'acte réfléchissant permet de rendre conscient (donc de faire exister pour la conceptualisation) des informations préréfléchies, des aspects de la conduite du sujet qu'il a effectivement vécus sans pour autant les avoir conscientisés et donc se les être appropriés.¹⁷²

Cette citation, tirée de l'ouvrage fondateur de Pierre Vermesch *L'entretien d'explicitation* (1994 ; 8^{ième} éd. 2014), indique déjà tout le potentiel d'une telle approche. L'acte de réfléchissement se trouve à la base du « travail d'explicitation » qu'il développe au milieu des années 90, une méthodologie de recherche visant à développer des compétences réflexives d'écoute, de présence et de questionnement, afin de produire des informations relatives à une expérience vécue passée. L'entretien d'explicitation (ou dans sa forme abrégée « Ede ») est une aide à la prise de conscience, donc à la remémoration de contenus implicites et incorporés d'un moment singulier. Les techniques dialogiques de guidage, de relance et de régulation associées à l'Ede nous seront particulièrement utiles. Elles visent la mise en place de paramètres et de conditions favorables vers une évocation riche en détails. Les deux prochains sous-chapitres présentent les principes de base du travail d'explicitation et les spécificités de l'autoexplicitation.

¹⁷² Vermesch, Pierre. (1994 ; 8^e éd. 2014). *L'entretien d'explicitation*. Paris : ESF, p. 162.

3.1.1 Une technique d'écoute, d'accompagnement et de questionnement

Je me suis formée à l'Ede à l'été 2017 auprès de Caroline Raymond, professeure au département de danse de l'Université du Québec à Montréal, dans le cadre d'un cours à la maîtrise. L'automne de la même année, j'ai suivi deux stages de formation à l'autoexplicitation donnés par Maurice Legault, professeur retraité de l'Université Laval et membre-chercheur du GREX (Groupe de recherche sur l'entretien d'explicitation dirigé par Pierre Vermesch). Il s'agit de trois formations expérientielles totalisant près de 70 heures de théories, d'exercices pratiques et d'ateliers en classe, en plus d'une centaine d'heures de recherches, de lectures, d'exercices maison et de groupe d'étude et de pratique à l'extérieur des cours¹⁷³. Chaque conduite d'entretien s'appuie sur une situation de vie professionnelle ou personnelle où chacun se retrouve à tour de rôle en position d'interviewée (A) et d'intervieweuse (B). L'implication de l'étudiante est donc considérable et s'inscrit en concordance avec son propre développement et sa pratique professionnelle. Pour cette raison, témoigner de l'entièreté de ce cursus et du chemin parcouru m'apparaît difficile. Mon objectif ici est de démontrer comment je me suis appropriée certaines notions, outils et techniques de base du travail d'explicitation et d'autoexplicitation (Vermesch), bonifiés par ceux de l'introspection sensorielle (Berger).

L'entretien d'explicitation est une technique d'écoute, d'accompagnement et de questionnement non-inductive d'aide à la prise de conscience visant la description d'un vécu spécifique. Il s'agit d'une approche rétrospective d'évocation et d'explicitation, ayant comme objectif de recueillir de l'information sur un moment spécifié d'une situation passée. Les principaux contextes de référence de la méthode sont l'accompagnement professionnel, la recherche-crédation et la recherche

¹⁷³ Le contenu de la formation à l'*autoexplicitation* et à l'*introspection descriptive* demande un pré requis : le stage de base de formation à l'entretien d'explicitation. Il s'agit de formations théorique et pratique. À ce propos, voir <http://www.grex2.com/>

qualitative en sciences humaines et sociales¹⁷⁴. Le principe fondamental et spécifique à l'entretien d'explicitation est de viser la *verbalisation de l'action*. Est ainsi visé le retour réflexif d'une action singulière détaillée. L'Ede s'intéresse à la dimension procédurale de l'action vécue durant le moment de référence passé. Pour ce faire, il vise impérativement une « position de parole incarnée » (PPI) dans l'évocation, signe que le sujet, au moment où il témoigne de sa situation passée, adopte une qualité de présence impliquée vis-à-vis le vécu de sa situation remémorée. En position d'évocation, je me trouve ainsi tournée vers l'intérieur de moi-même, dans un *processus intime de réfléchissement*. Pierre Vermesch précise l'importance de savoir repérer et guider la prise de parole incarnée en situation de ressouvenir : « [p]our accéder *a posteriori* non seulement à l'action, mais au vécu de l'action, il est nécessaire que le sujet, au moment d'en parler, soit en train de “revivre”, d'évoquer de manière concrète la situation de référence.¹⁷⁵ »

La méthode développée par le théoricien fournit d'ailleurs, en plus des principes théoriques issus du paradigme de la psychophénoménologie (Jean Piaget et Edmund Gustav Albrecht Husserl en particulier), des exercices, des grilles de lectures et d'analyses, afin d'acquérir les compétences techniques et relationnelles nécessaires à la conduite de l'entretien. En voici quelques-unes :

- **savoir repérer** le moment spécifié, les domaines de verbalisation du vécu (émotionnel, sensoriel, aperceptif, conceptuel, imaginaire) les informations satellites de l'action (jugements, sensations, circonstances, environnement, croyances, intentions, etc.), les indicateurs corporels et verbaux d'une prise de parole incarnée / impliquée (formulation au présent, décrochage du regard, ancrage et positionnement du corps, flux continu, reprise du geste, etc.) ;

¹⁷⁴ Raymond, Caroline. (2017). DAN 751C-50 *Formation à l'entretien d'explicitation de l'action*. Plan de cours. Université du Québec à Montréal.

¹⁷⁵ Pierre Vermesch, *op. cit.*, 1994 ; 2014, p.48.

- **savoir guider** à la fois une écoute active, mais aussi les différents moments clés de l'entretien Initialiser-Focaliser-Élucider-Réguler-Terminer (IFERT), une fragmentation fine de l'action en alternant entre les savoirs d'exécution (*comment je fais ce que je fais*) et d'information (*comment je sais ce que je sais que je fais*) ;
- **savoir formuler** des relances productives (questions, reformulations, silences) de type exécution et prise d'information.

3.1.2 Le primat de référence à l'action

Au cœur de l'explicitation, le primat de référence est toujours l'action, le fait d'agir. Au sein du chapitre précédent, nous avons soutenu que la paysagéité¹⁷⁶ du dialogue fosséen nous amenait à situer notre travail dramaturgique entre le texte dramatique et ses effets cognitivo-perceptifs. La raison principale est que nous considérons, à l'instar de Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*, que la nature et la valeur d'une action dramatique ne se réduit pas à sa dramaticité ou à son impact dans le drame, mais bien en ce qu'elle opère comme changement au sein de la lectrice-spectatrice. En maintenant que l'action constitue le cœur du travail d'explicitation, la méthode développée par Pierre Vermesch m'apparaît le chemin idéal pour découvrir le fil de l'action dramatique qui se trame à l'intérieur de moi à même mon expérience vécue de l'œuvre. En effet, la technique de l'Ede permet de maintenir une écoute active et située, entre le discours et les actes : « [q]uand je connais les actes, je peux savoir s'ils incarnent les représentations, les buts, les savoirs, les valeurs qui sont exprimés par le discours [...] »¹⁷⁷. Selon les théories de l'explicitation, l'action effective se décline en trois catégories¹⁷⁸ :

¹⁷⁶ La paysagéité de *Je suis le vent* s'incarne grâce à la portée rythmique et chorégraphique du dialogue. Rappelons que le *landscape play* de Gertrude Stein est à la base d'une pensée perceptive.

¹⁷⁷ Vermesch, Pierre (dir.). (2007). Bases de l'auto-explicitation. *Expliciter*, n°69, p. 16.

¹⁷⁸ Pierre Vermesch, *op. cit.*, 1994 ; 2014, p. 165.

- **les actions matérielles** sont contraintes aux lois du monde matériel. Les impacts et traces de leur effectuation sont directement observables (courir, déplacer un objet, transformer une matière, etc.) ;
- **les actions mentales** sont entièrement intériorisées et ne sont pas soumises à la logique du monde matériel ou à aux contraintes spatiotemporelles (penser, décider, observer, etc.).
- **les actions matérialisées** sont aussi observables, mais bien qu'elles dépendent du monde matériel, elles n'y sont pas directement soumises (peindre, lire, écrire, etc.) ;

Nous nous référerons aux deux premières catégories de l'action durant l'analyse de notre autoexplicitation. Nous verrons plus loin que certaines particularités de notre expérience vécue nous mèneront à définir une nouvelle catégorie d'action.

3.1.3 Le format de l'entretien

Le travail d'explicitation recommande le format de l'entretien comme méthode de recueil de la verbalisation du vécu, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, l'entretien permet d'identifier et de remédier aux différents problèmes qu'il est possible de rencontrer durant la verbalisation de l'action vécue en position A (l'interviewée). En effet, les aspects implicites de l'explicitation soulèvent certains défis pour la mémoire. Le fait que notre vécu ne se donne jamais spontanément à notre conscience, l'interprétation hâtive de nos actes, l'accès à la pensée privée, ou encore, la confiance dans le surgissement de l'information contribuent à rendre l'exercice de l'Ede périlleux. Au cœur du dialogue, les relances de B peuvent permettre à A de se recentrer et de maintenir une prise sur le contexte et le fil chronologique du vécu qu'elle décrit. Certaines relances de B peuvent aussi permettent à A de déplacer son regard pour explorer de nouvelles perspectives. De plus, le principe de régulation, intrinsèque à l'activité dialogique, est un outil précieux pour désamorcer certains de

nos réflexes langagiers inconscients (nos lieux communs, nos insécurités, nos présupposés idéologiques, etc.). Je reprendrai le principe de l'entretien dans mon autoexplicitation, mais je m'y référerai en tant que dialogue intérieur.

3.1.4 Enjeux de la mémoire concrète

Le plus grand défi du travail d'explicitation concerne certainement le sentiment d'incapacité que nous éprouvons dans l'acte de se ressouvenir spontanément dans le détail, un vécu passé. Ce sentiment d'impuissance est bien réel quand je me mets en contact avec le souvenir de ma lecture à voix haute de *Je suis le vent*. Toutefois, l'Ede ne concerne pas la mémoire active, celle que nous convoquons volontairement et consciemment pour *aller chercher* une information. La technique fait plutôt appel à la mémoire involontaire¹⁷⁹ (aussi appelée passive, concrète ou implicite). Celle-ci demande plutôt de *laisser venir à soi* l'information. En ce sens, elle ne demande pas d'effort direct dans le rappel à la mémoire. Cela dit, parce qu'elle demande à être déclenchée, elle s'avère particulièrement difficile à convoquer. Pour cette raison, plutôt que d'un rappel, Vermesch parle d'une « visée à vide » dans l'acte de remémoration : « [v]iser à vide, c'est chercher à atteindre cognitivement quelque chose qui ne se donne pas immédiatement comme disponible, mais dont on sait avec certitude qu'on l'a vécu, qu'il existe.¹⁸⁰ » L'éveil des rétentions de la mémoire concrète « ne contient pas une information isolée, mais l'ensemble entretissé des différents aspects du vécu de cette phase¹⁸¹ » et pour cette raison, « elle s'accompagne d'un sentiment subjectif de revécu riche en sensorialité et en émotion¹⁸² » (on pense évidemment à la madeleine de Proust !). La mémoire involontaire est si vivante, si

¹⁷⁹ « [...] l'explicitation met en œuvre une mémoire non intentionnelle, au sens où les événements qui seront rappelés ne font pas l'objet d'un projet de mémorisation : à ce titre, l'explicitation se rapproche des modèles récents de la mémoire implicite. » *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁰ Vermesch, Pierre (dir.). (2004). Aide à l'explicitation et retour réflexif. *Expliciter*, n°59, p. 74.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸² *Ibid.*

incarnée en soi, qu'elle peut nous donner l'impression de quasi revivre le moment évoqué. C'est une expérience cognitive très forte et porteuse. Le travail de réfléchissement au centre de l'explicitation peut donc mener à la création d'une nouvelle mémoire qui n'est pas sans changer le présent de celui ou celle qui en prend conscience¹⁸³...

L'entretien d'explicitation déploie les stratégies et conditions nécessaires à l'apparition du Vide fosséen : le primat de référence à l'action, le guidage vers la situation spécifiée, la prise de parole incarnée (PPI), la visée à vide et le déclencheur sensoriel. Au cœur de l'explicitation, il faut chercher à faire émerger le moment ou le contexte, jamais le but ou le contenu de l'action. Dans le cas de notre présente étude, notre situation de référence est celle de la lecture à voix haute et le déclencheur sensoriel est celui de la sensation du Vide.

3.2 Spécificités de l'autoexplicitation

La posture épistémologique de la phénoménologie d'Husserl¹⁸⁴ constitue la pierre d'assise, pour Pierre Vermesch, de l'élaboration d'une « psychologie de l'expérience subjective » (ou psychophénoménologie) au centre de laquelle se trouve la technique d'autoexplicitation. Dans son texte *Bases de l'autoexplicitation*¹⁸⁵, le théoricien revient sur son processus de recherche (en continuité, bien sûr, avec celui de l'entretien d'explicitation), détaillant le statut nébuleux et souvent ignoré de l'introspection au sein des domaines de la psychologie cognitive et de la

¹⁸³ À ce propos, voir le chapitre 5 « Mémoire concrète et questionnement sensoriel » dans Pierre Vermesch, *op. cit.*, 1994; 2014, p. 77-90.

¹⁸⁴ En particulier ses théories concernant les « niveaux de conscience », « la structure du champ attentionnel », l'« intentionnalité », la distinction entre acte et contenu (« noèse » et « noème »), les différentes familles des actes cognitifs (rétention, ressouvenir, perception...), la « visée à vide », l'« intention éveillante », etc.

¹⁸⁵ Vermesch, Pierre (dir.). (2007). Bases de l'auto-explicitation. *Expliciter*, n°69, p. 1-31.

phénoménologie. Il existe différents types et usages de l'introspection. Certaines pratiques somatiques, telles que la méditation, le Qigong ou le yoga, font de l'attention un précieux outil d'accompagnement dans la perception des circuits corporels et cognitifs. La pratique introspective peut se faire de manière spontanée ou bien de manière intentionnelle. L'autoexplicitation (AE) appartient à la seconde catégorie. Elle est une pratique d'écriture descriptive et introspective. Il s'agit d'une démarche itérative où l'on revisite un vécu singulier et spécifique dans le but de s'en informer, et ce, à partir d'un point de vue radicalement en première personne¹⁸⁶. La différence essentielle entre l'entretien d'explicitation et l'autoexplicitation concerne la conduite, car nous passons d'un guidage accompagné à un auto-guidage. Ainsi, en plus du *savoir-faire* propre au travail d'explicitation (et dont nous avons fait la synthèse), il y a une « compétence relationnelle à développer dans le rapport avec soi-même¹⁸⁷ ». Un *savoir-être relationnel et cognitif*: pratiquer l'auto-consentement, sélectionner une intention claire, mettre en place les paramètres de l'AE (contexte, temps, thématique), réguler la direction de la parole (interrompre, relancer, récapituler, reformuler, rediriger), etc.

Les principaux aspects du vécu visités lors d'une autoexplicitation sont du domaine sensoriel et émotionnel, en plus de l'aperception et de l'action. Contrairement à l'entretien d'explicitation, l'AE privilégie la *description incarnée du vécu* plutôt que la verbalisation de l'action, sans pour autant perdre de vue le clivage possible entre les paroles et les actes. En plus d'accompagner la perception dans des moments de transitions d'états ou de pensées, l'AE cherche à fournir des informations relatives à sa propre expérience. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle se distingue d'une pratique introspective plus classique, car elle suppose un apprentissage, une mise à l'œuvre du vécu, et donc de soi. Pour cette raison, l'AE invite à l'appropriation personnelle de la

¹⁸⁶ Vermesch, Pierre. (2008). Contenu de la formation à l'autoexplicitation et à l'introspection descriptive. *Expliciter*, n°76, p. 32-33.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.20.

méthode d'explicitation, elle peut prendre de multiples formes. En plus de documenter un vécu spécifique, elle met en lumière les transformations de ce vécu (et du sujet !) sur sa perception une fois l'évocation enclenchée.

3.2.1 Une activité introspective

À titre d'activité introspective, l'AE permet ici d'alimenter une démarche de recherche-crédation prenant appui sur une écoute intérieure, comme c'est le cas pour notre étude de la dramaturgie de Jon Fosse. En effet, les conclusions de nos précédentes recherches nous ont permis d'établir que les modalités singulières du dialogue fosséen mettent à l'épreuve notre écoute lorsque nous faisons l'expérience (a)perceptive du Vide. Dans le cadre de l'AE, l'écoute devient en quelque sorte l'outil et le sujet même de l'explicitation, car je ne peux l'appréhender sans la mobiliser pour en prendre conscience. En effet, documenter la subjectivité d'une expérience perceptive, revient à étudier et utiliser le moyen et l'objet en même temps. D'où l'idée que je formulais plus tôt selon laquelle notre étude peut, maintenant, non seulement témoigner de l'aperception du Vide, mais aussi celle de sa *prise de conscience* : du fait de conscience (sensation brute) du Vide jusqu'au fait de sa connaissance et de sa pratique réflexive.

L'initialisation¹⁸⁸ est la première étape pour apprivoiser les particularités du geste d'écriture dans l'AE. Elle renvoie à un moment de ritualisation qui précède le travail d'explicitation où nous prenons le temps de nous déposer en portant notre attention vers l'intérieur. Si la situation spécifiée n'est pas déterminée à l'avance, c'est le moment pour le faire. L'initialisation est un important pivot où nous changeons littéralement de *fréquence* cognitive afin d'ouvrir l'espace de liberté nécessaire pour rencontrer le *flux de notre expression*. En effet, « [...] au lieu de privilégier la

¹⁸⁸ Première des cinq étapes de conduite de l'entretien : Initialiser-Focaliser-Élucider-Réguler-Terminer (IFERT).

recherche dans la continuité de la focalisation et la qualité de l'évocation, l'autoexplicitation privilégie le mouvement de l'expression tout en visant à rejoindre l'évocation, la situation spécifiée et la description.¹⁸⁹ » Pour cette raison, une même AE peut devenir le sujet de plusieurs séances d'écriture pouvant s'étendre jusqu'à quelques semaines, voire plusieurs mois¹⁹⁰.

3.2.2 Situation de référence choisie

Entre les mois d'août 2017 et janvier 2018, j'ai réalisé une autoexplicitation portant sur mon expérience (a)perceptive du Vide tel que vécue dans ma lecture à voix haute de l'œuvre *Je suis le vent* de Jon Fosse. Voici la description succincte de cette situation passée, singulière et spécifique à laquelle je ferai référence :

L'action se déroule dans ma chambre où je suis seule.

Elle se déploie en quatre moments distincts :

1. le moment où je suis assise à ma table de travail et je débute la lecture à voix haute ;
2. le moment où, étant agacée par cet exercice, je me déplace et me rassois à l'autre bout de la pièce ;
3. le moment où le rythme de ma lecture s'accélère et m'emporte ;
4. le moment où je suis happée par une fulgurance émotionnelle et sensorielle inédite ; un *état de dessaisissement*.

Le document se trouvant en Annexe A est le fruit de cette autoexplicitation. Ce document final est le résultat de quatre séances d'écriture révisées et intégrées à une grille d'analyse selon le modèle de l'entretien d'explicitation¹⁹¹. Vermesch parle d'une écriture itérative pour décrire un processus d'écriture fonctionnant par couches

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.22.

¹⁹⁰ « Les objectifs de la verbalisation et d'élucidation imposent de se mettre dans une forme de quasi "hors temps" [...] cet élargissement de la temporalité autorise la durée propre à l'expression verbale, orale ou écrite, puisque le temps de la remémoration peut s'adapter au temps plus long de l'expression. », Pierre Vermesch, *op. cit.*, 2007, p.8.

¹⁹¹ Raymond, Caroline. (2017). DAN751-C-50 Formation à l'entretien d'explicitation de l'action. Analyse d'une transcription avec les grilles de l'entretien d'explicitation et reconstitution du déroulement de l'action (document initialement conçu par Maurice Legault, 2015), Université du Québec à Montréal.

successives. Les trois premières itérations (septembre à décembre 2017) visaient la reconstitution du *fil de l'action* et la quatrième, réalisée en janvier 2018, concernait l'étape du *décryptage du sens* (nous reviendrons sur les particularités de cette phase).

Le flux de l'expression privilégié par l'AE peut déployer une quantité importante de données secondaires. Par souci de simplification, nous avons choisi de préserver une version quasi finale afin de garder certaines traces de la pensée et de l'analyse, mais en élaguant le document initial d'une trentaine de pages.

3.2.3 Un travail de réfléchissement

Durant les descriptions introspectives, le travail de réfléchissement issu de l'explicitation est nécessaire au passage du *vécu singulier inscrit dans l'action (connaissance en acte)*, à la conscience réfléchie (*vécu représenté*) et à la verbalisation de ce vécu (*vécu mis en mots*). Mon activité de réfléchissement a consisté à recueillir de l'intérieur et à partir d'un travail de remémoration volontaire inspiré des grilles du travail d'explicitation, une description susceptible d'être analysée afin d'en apprendre davantage sur les fondements, les propriétés, la structure et les étapes du processus de genèse de sens, au contact du Vide fosséen. Une fois le passage du « pré-réfléchi » au « réfléchi » réalisé, j'espère faire de cette description un objet de connaissance prêt à être réinvesti¹⁹². L'AE est une *méthode d'accès* aux données d'un vécu spécifique. Ce qui se présente à soi lors de l'écriture ne correspond en aucun cas à une information théorique, car le moment où j'exerce une

¹⁹² Rappel de quelques notions définies par Pierre Vermesch : le concept de « pré-réfléchi » est un mode de conscience antéprédicatif, c'est-à-dire qui précède la pensée et « dont le langage est absent pour nommer le contenu de l'expérience ». Une information pré-réflexive n'est pas conscientisée et décrit une « conscience du monde au sein de l'action ». D'où la notion de « connaissance en acte », c'est-à-dire pas encore réfléchie. Ensuite, « l'activité réfléchie » est *l'objet* d'une prise de conscience. « L'activité de réfléchissement », quant à elle, est *le moyen* par lequel nous prenons conscience. C'est le fait de réfléchir activement le vécu, un processus cognitif. Pierre Vermerch, *op. cit.*, 2007, p.192 et 200.

introspection est concrètement vécu. Il y a un décalage évident entre le fait de *vivre* et de *réfléchir* un vécu. Il s'agit de deux niveaux différents de la conscience perceptive et de deux temporalités distinctes dans le travail d'autoexplicitation. Les données de verbalisation récoltées grâce à mon AE ne prétendent en aucun point détenir « une vérité » ou « la vérité » sur le Vide. Je me dois donc, dans un deuxième temps, réinvestir et analyser le document pour en faire l'objet d'une réflexion. En somme voici les étapes :

1. **Initialiser** l'autoexplicitation
2. **Déterminer** la situation de référence choisie
3. **Écrire**, laisser-aller le flux de l'expression
4. **Réitérer** autant de fois que nécessaire
5. **Réviser** et couper les redites, les informations inutiles, etc.
6. **Intégrer** le texte à la grille d'analyse
7. **Analyser**
8. **Reconstituer** le déroulement chronologique de l'action vécue

Le résultat de la dernière étape (8) se trouvera au sous-chapitre « 3.3.2 Synthèse de mon autoexplicitation ».

En somme, il faut s'imaginer le processus réflexif de l'autoexplicitation comme une méthodologie concrète et éprouvée pour réaliser des cycles heuristiques :

From the beginning and throughout an investigation, heuristic research involves *self-search*, *self-dialogue*, and *self-discovery*. The research question and methodology flow out *inner awareness*, meaning, and inspiration. When consider an issue, a problem, or a question, I enter into it fully. I focus on it with unwavering attention and interest. *I search introspectively, meditatively, and reflectively into its nature and meaning* [je souligne]¹⁹³.

¹⁹³ « Dès le début et tout au long de l'investigation, la recherche heuristique implique la recherche en soi, le dialogue par soi et la découverte de soi. La question de recherche et la méthodologie découlent de la conscience intérieure, du sens et de l'inspiration. Devant un enjeu, un problème ou une question, je m'immerge complètement. Je m'y consacre avec une attention et un intérêt indéfectibles. Je recherche de manière introspective, méditative et réfléchie sa nature et son sens [notre traduction]. », Moustakas, Clark. (2015). Heuristic research. Design and Methodology, dans *The handbook of Humanistic Psychology: Theory, Research, and Practice*, Kirk J. Schneider, J. Fraser Pierson et James F.T. Bugental (dir.). Thousand Oaks: Sage Publications, p. 309.

La technique d'AE a, en effet, tout d'une approche heuristique. Elle est un outil d'accompagnement et de découverte pour une recherche au cœur de soi. Avec elle, le *Je* devient multiple et, plus encore, il est à même de *se percevoir percevant*. La mise en jeu de sa propre subjectivité m'apparaît alors possible. L'AE permet de sortir de nos schémas de pensées habituels grâce à un processus itératif qui laisse la liberté au Vide, au silence, à la mémoire concrète et au balayage intuitif et sensoriel. Favorisant la pensée divergente plutôt que convergente, elle cherche à laisser surgir les *zones impensées de la raison*, à rendre explicite l'implicite et à créer une collecte de données viables pour la chercheuse. Cela dit, il m'apparaît maintenant nécessaire de plonger à même cette autoexplicitation afin de mettre en lumière les spécificités de ce processus singulier en dialogue avec le contenu et ses implications personnelles.

3.3 Rapport au corps et genèse de sens dans l'(a)perception du Vide

Dans la dernière partie de ce chapitre, je me consacrerai à l'incidence de mon corps et de mes sensations dans l'exercice de ma compréhension du Vide fosséen. En plus de détailler mon cheminement, je proposerai, à titre de conclusion, une première définition d'un travail dramaturgique situé au croisement de la pensée et du corps.

L'autoexplicitation demande l'expertise d'un autoguidage sur deux trames temporelles : « celle de l'introspection rétrospective dans son aspect élucidant, descriptif, analyste, et celle de l'introspection actuelle.¹⁹⁴ » Le *témoin* (colonne de gauche dans ma grille d'analyse en Annexe A) a joué un rôle important dans la régulation de cette coexistence temporelle. La position de témoin désigne l'introspection dans son aspect actuel. Son action n'est pas de l'ordre de l'intervention, ni du jugement ou de la conceptualisation, mais bien de *la*

¹⁹⁴ Vermesch, Pierre (dir.). (2007). Introspection et auto-explicitation. *Expliciter*, n°73, p. 50.

reconnaissance de ce qui est en train de se passer : « je suis présente à », « j'écoute », « je reconnais ». Il *accompagne* et décrit ma perception dans ses aspects rétrospectifs et actuels. Il agit comme une boussole interne me permettant de me situer sur plusieurs trames temporelles et niveaux perceptifs. À titre d'agent présent et attentif, on peut dire que le témoin est un muscle. Il est d'ailleurs tout à fait possible de le cultiver et de l'entraîner en dehors de l'AE par la méditation ou tout autre examen de la conscience ou pratique de réfléchissement. Au cours de mon autoexplicitation, il m'a servi de point d'appui à de nombreuses reprises entre mon vécu évoqué et le présent de mon écriture. C'est par lui que je suis arrivée à créer des moments de suspension et d'approfondissement dans le « flux de mon expression ». C'est par lui que j'ai pris conscience de l'importance des sensations dans mon rapport au Vide fosséen (mes oreilles internes, ma mâchoire, ma gorge, mon plexus solaire, entre autres) et réaliser leur importance dans la genèse de sens.

Cette réalisation est cruciale dans mon parcours, car elle fait du corps l'agent de sens principal. Pour cette raison, la thèse d'Ève Berger, *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes. Étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*¹⁹⁵, s'est révélée une référence fort précieuse pour mon travail d'explicitation situé au cœur de l'univers du *Sensible* – comme substantif, d'où le S majuscule – et du corps. En plus de mettre à l'épreuve une rigoureuse méthodologie de la perception interne où la collecte de données s'effectue par la voie d'introspections sensorielles, Berger définit un ensemble considérable de terminologies en rapport avec les différentes modalités perceptives du corps durant l'activité introspective. Ses recherches bonifient celles de Vermesch et nous accompagneront pour cette partie.

¹⁹⁵ Berger, Ève. (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes. Étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*. (Thèse de doctorat). Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis.

3.3.1 Le Sensible comme *le lieu de soi*

Ève Berger défend dans sa thèse une approche somato-psychopédagogique du rapport au corps dans la création de sens. Elle s'intéresse plus précisément à la genèse du sens se donnant sous une forme non langagière. L'étude de Berger rejoint la nôtre à cet endroit particulier où les manifestations du corps sensible forment le socle de la compréhension d'une expérience singulière. Pour l'auteure, le Sensible concerne d'abord la « capacité du corps à réceptionner et à traiter des informations en amont de l'intervention des sens classiquement décrits.¹⁹⁶ » En ce sens, il est un « mode de préhension de soi-même et du monde global et immédiat¹⁹⁷ ». Il n'est donc pas nécessairement lié aux cinq sens ou à la proprioception. Il est le *lieu de soi* : « ce n'est pas un lieu du corps au sens anatomique ou géographique – bien qu'il s'y joue en premier lieu –, mais bien un *lieu d'expérience*¹⁹⁸ ». Il se situe entre trois pôles : le *mouvement interne*, les tissus de l'organisme et la conscience du sujet qui se pose sur cette activité intérieure. Le terme rassemble l'ensemble des phénomènes qui l'animent et les modalités perceptives qui nous permettent de nous en informer :

La dimension du sensible telle que je la définis naît d'un contact direct, intime et conscient d'un sujet avec son corps. [...] Lorsque j'aborde la dimension du sensible, je l'inscris dans un rapport à certaines *manifestations vivantes de l'intériorité* du corps. Je ne parle plus alors de perception sensible, dévouée à la saisie du monde, mais de *perception du Sensible, émergeant d'une relation de soi à soi* [je souligne].¹⁹⁹

Être à l'écoute des « manifestations vivantes » du Sensible, revient à s'attarder au sens en train de se former, à son « processus » (et non pas à son « état » ou à sa « vérité »), d'où l'importance de cultiver une « relation de soi à soi ». Cela dit, il y a une légère différence entre un *sens ressenti* et un *sens éprouvé*. Si ma perception du Vide fosséen est de l'ordre de l'*éprouvé*, c'est parce qu'elle concerne une traversée

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

intérieure, une mise à l'épreuve de mon écoute. En effet, selon la théoricienne, « l'éprouvé ne concerne pas seulement le contenu des faits de conscience (ce que je perçois) mais aussi ses effets (ce que cela me 'fait') [...] »²⁰⁰. Nous avons tendance à penser que la compréhension d'une expérience se fait en deux étapes : un moment où l'on vit l'expérience et un second où on la revisite *a posteriori* pour analyser les modalités de son contenu²⁰¹. La notion d'éprouvé met en lumière l'activité simultanée de la conscience perceptive qui capte le phénomène vécu, et la conscience réflexive (le témoin) qui observe ce que je suis en train de revivre et commence à en tirer une verbalisation afin de vérifier la qualité et la valeur de l'expérience. Cela a tout avoir avec la fameuse étape de l'*epochè* en phénoménologie : la suspension du jugement et des présupposés philosophiques. L'autoexplicitation crée un contexte de recherche où il est possible de trouver cette juste distance dans l'analyse du vécu.

3.3.2 Synthèse de mon autoexplicitation

Après l'analyse de la transcription à partir des grilles de l'entretien d'explicitation, la seconde étape repose sur une réduction des données grâce à la reconstitution du déroulement de l'action vécue. Il s'agit d'un texte descriptif neutre, débarrassé des relances, commentaires, hésitations et autres informations satellites de l'action s'étant manifestés lors de l'écriture. Cet exercice de verbalisation vise *l'essence même du vécu de l'action* et sa chronologie. Les 8 séquences décrivent les différentes phases éprouvées lors de la genèse de sens du Vide fosséen. Ce qui se dessine alors comme une action continue, est en fait la fusion de plusieurs trames temporelles, mêlant principalement l'évocation de mon vécu passé par le biais de l'autoexplicitation, l'introspection sensorielle actuelle et les étapes de « décryptage de sens » (un modèle

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 53.

développé par Nadine Faingold²⁰²). Tandis que l'explicitation vise principalement la description, le décryptage du sens nous mène plus précisément du fil de l'action à la sphère identitaire :

L'approche du décryptage vise la prise de conscience par le sujet lui-même des logiques subjectives internes qui peuvent rendre compte de la manière dont il incarne dans sa pratique ce qui fait sens pour lui en termes identitaires [...] ²⁰³.

Grâce à une série de questions spécifiques²⁰⁴ et un maintien en prise sur le contexte, le décryptage cherche un approfondissement dans la trame décrite du travail d'explicitation. Le sujet qui explicite ou qui décrypte maintient ouvert l'attente d'un sens à venir sur le plan de la valeur, de la croyance et de l'identité. Elle est aisément repérable dans notre autoexplicitation à deux endroits par les sous-titres « Décryptage de sens 1 (52B-55A) » et « Décryptage de sens 2 (66B-84A) ».

Sans plus attendre, voici la synthèse des huit phases de mon autoexplicitation :

1. Je suis assise à mon bureau. Je commence la lecture à voix haute de *Je suis le vent*. Je lis les mots sur les pages. Le rythme de la pièce est très étrange, inhabituel. Je reconnais que ce ne sont pas mes mots, mais bien ceux de quelqu'un d'autre dans ma bouche. J'écoute ma voix avec ma tête. Je crée du sens avec les mots en donnant des intentions aux répliques. J'interprète. J'essaie de créer une harmonie entre ce que je dis et ce que j'entends, mais je constate que je m'accorde difficilement. J'observe une *dissonance* : un déséquilibre entre ma voix intérieure et celle que je projette à l'extérieur, à voix haute. Je suis dans une action du comprendre, de faire sens, d'élucider,

²⁰² Faingold, Nadine. (2011). L'entretien de décryptage : le moment et le geste comme voies d'accès au sens. *Expliciter*, Pierre Vermesch (dir.), n°92, p. 24-47. ; Faingold, Nadine. (2005). Explicitation, décryptage du sens et enjeux identitaires. *Expliciter*, Pierre Vermesch (dir.), n°58, p. 1-15.

²⁰³ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁴ Legault, Maurice. (2015). DAN751 Formation à l'entretien d'explicitation de l'action. Situation ressource : le moment et le geste. Université du Québec à Montréal.

de trouver quelque chose. Je réalise que cet état d'esprit détourne ma présence à l'œuvre. Je poursuis la lecture de cette manière. J'avance. Je ne sais pas où je vais, mais je décide de continuer. Je me sens en mouvement, mais ma voix se brise dans le rythme de la pièce qui s'accroît. Ça m'agace. Ça sonne faux.

2. Je ressens le besoin de me lever et de me déplacer dans l'espace. Je me rassois pour me recentrer. La chaise devient mon ancre. Tout se fixe, mais quelque chose s'active à l'intérieur. Je tiens le livre dans mes deux mains et je poursuis la lecture.
3. Et puis là, il y a un changement de rythme. Quelque chose s'accroît. Les répétitions s'accumulent et s'accumulent. Le va-et-vient des mots « il était au-dessus des vagues / il était en dessous des vagues » devient une litanie. Je lis. Le rythme s'accroît encore. Je devine la suite. Je m'abandonne aux mots et à l'image du ressac qui fait apparaître puis disparaître *L'Un* dans les flots. Puis, dans un battement, je me mets à le chercher aussi. Je le vois disparaître, puis réapparaître. Je cherche et je cherche. Je cours après quelque chose qui m'échappe. J'entends de moins en moins. Mon corps devient l'écho de ma propre voix. J'oublie que je m'entends.
4. Je penche légèrement ma poitrine et mon torse vers l'avant. Quelque chose s'ouvre devant moi, sous mes yeux, derrière le livre que je tiens. J'inspire. Je retiens cette respiration. Je suis attirée vers le fond. J'expérimente un sentiment de gravité intérieure. Je vois de moins en moins. Le mouvement (l'énergie ?) devient plus vertical, comme si je plongeais en moi.
5. Je ressens un trop-plein (gorge resserrée, visage contracté, souffle retenu, densité du plexus solaire). Une surcharge de sensations, de visions. Un brouillard s'épaissit devant mes yeux. Ça m'aveugle.

6. J'expire et relâche le livre en l'éloignant de moi (je laisse tomber mon bras, je ferme les yeux, je laisse passer ce trop-plein). Tout mon corps s'expire : un relâchement musculaire et nerveux me traverse, des larmes émergent et coulent sur mon visage, un frisson remonte le long de ma colonne vertébrale. Une fuite dans la lecture. Un dessaisissement.

7. Quelque chose se détache de mon visage et s'évapore. Une image-sensation me vient : celle d'un vent léger sur mon front, mes joues et mes cheveux, alors que je regarde l'horizon de la mer. Je me sens apaisée et rassurée. Je suis tout autant le vent qui caresse que la peau caressée. Ça m'élève.

8. Alors que je nomme la sensation du vent (Vide) qui m'apaise, elle disparaît. Je la saisis, puis elle me glisse entre les doigts. Je réalise qu'il y a quelque chose d'absurde dans la tentative de décrire le Vide, d'achever, par l'écriture, sa réalité. Je m'abats sur moi-même. Mon plexus solaire se densifie et ma gorge se noue de nouveau. Tout s'obscurcit. Retour au sentiment de vide initial. J'ai l'impression d'avoir fait un tour sur moi-même. Comme une vague qui revient sur elle-même.

À partir de cette synthèse de mon expérience intime de lecture de *Je suis le vent*, je constate que j'arrive difficilement à faire parler le Vide. Impossible d'arriver à une explication ou un concept précis. Au tout début de ce mémoire, je me suis demandée ce qu'il restait réellement de la doxa en matière de drame dans la dramaturgie de Jon Fosse. Joseph Danan parlait alors d'un *mouvement pur* à même le geste d'écriture²⁰⁵. Si la proposition de Danan m'apparaissait alors abstraite, elle commence à se concrétiser. En effet, le résultat de mon explicitation relève bien de la description

²⁰⁵ « Cela implique, me semble-t-il, la recherche d'un geste d'écriture qui sera à même de susciter ce *mouvement pur* qu'ont cherché autant Meyerhold que Craig et peut-être Artaud. », Joseph Danan, *op. cit.*, p. 77-78.

tangible d'un *mouvement dramaturgique* dans tout ce qu'il a de plus *vivant*. Le Vide que j'éprouve et que je décris ne se résume pas à un concept, pas plus qu'à une addition de percepts et d'affects. Il est la reconstitution d'une *situation* ; d'une *interaction en soi* ; d'un *dialogue intérieur* ; celui d'un *drame* parallèle et simultané à celui des figures fosséennes.

Cette autoexplicitation me donne alors une information bien précise : *la direction* d'un mouvement singulier déclenché par le rythme de ma lecture à voix haute. D'abord horizontal, ce mouvement est celui de mon écoute qui passe de l'extérieur à l'intérieur de moi (phases 1 à 3). Lors de la phase 4, celui-ci devient davantage vertical au moment où je parle d'un sentiment de « gravité intérieure ». Le mouvement se mute ensuite en une forme de radiation (5 à 7) au sens qu'à la suite d'une pression intérieure (un trop-plein), son énergie se propage et s'irradie de mon corps vers l'extérieur. Ce mouvement se conclut sur l'effet d'une boucle, d'un Vide qui, tel un ressac, revient brusquement sur lui-même.

3.3.3 Reconstitution du mouvement interne du Vide fosséen

Si le Vide éprouvé lors de mon expérience de lecture découle d'un sens corporel cognitivement incarné, c'est parce qu'il met en situation *la direction, la composition* et *les actions* d'un mouvement dramaturgique qui n'est pas étranger au « mouvement interne » se trouvant à la source du *Sensible* selon Ève Berger. Le mouvement interne est d'abord une force vitale qui n'est pas visible de l'extérieur. Lié au *rythme physiologique*, il anime les organes et les articulations de notre corps somatique selon une organisation spatiale et temporelle précise :

[...] il peut s'agir de n'importe quelle modification affectant notre intériorité corporelle, émotionnelle, psychologique ou intellectuelle. Dans cette acception, les battements cardiaques, le rythme respiratoire, le péristaltisme intestinal, sont des catégories de mouvements internes ; le passage d'un état à un autre en est une autre

(changement d'état de tension corporelle, d'humeur, d'état psychologique...) [...] ²⁰⁶.

L'écoute de nos dynamiques internes forme un important ancrage, car « les mouvements internes qui animent le corps sont aussi des “mouvements de sens”, chargés d'informations. ²⁰⁷ » À leur contact, il est possible de découvrir un autre rapport à soi-même et à son corps. C'est précisément à cet endroit que se produit la genèse de sens au contact du Vide fosséen et j'ai l'intuition que ces mouvements composent le paysage intérieur qui m'habite au contact de *Je suis le vent*.

Pour cette raison et à la suite de mon premier exercice de synthèse, il m'est apparu nécessaire de reconstituer le mouvement interne du Vide fosséen à partir des actions constitutives des huit phases décrites plus haut. Lors de mon autoexplicitation, plusieurs moments de *co-incidences* se sont révélés porteurs d'un sens particulier. Ils marquent les différentes étapes d'un épanchement, voire d'une osmose entre le rythme des dialogues et mon corps somatique. Ces huit *isomorphismes* identifiés dans la colonne de droite du tableau ci-dessous ont été déterminants dans l'événement de ma compréhension du Vide fosséen. La première colonne correspond au numéro de référence des phases explicitées plus haut. La seconde est un extrait de l'AE. La troisième relève les parties du corps concernées à ce moment-là, m'informant que *du sens vient* (mais qu'il s'agit d'un savoir corporel pas encore formulé à ma conscience). Les actions cognitives incarnées de la colonne suivante sont une première tentative de sens formulé. La cinquième colonne définit la terminologie correspondante à l'action isomorphique de la phase en question. Le tout compose la reconstitution du mouvement interne. Il s'agit d'un premier résultat de recherche ancrée dans l'expérience sensible de l'œuvre.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁰⁷ *Ibid.*

Figure 1.1 Reconstitution du mouvement interne du Vide fosséen

Phases	Extraits AE	Corps : sensations, états, organes	Actions cognitives incarnées	Isomorphismes
1	« J'observe une dissonance : un déséquilibre entre ma voix intérieure et celle que je projette à l'extérieur »	Contraction des oreilles internes et de la mâchoire, voix brisée.	Donner une intention à sa voix, s'efforcer de comprendre, essayer de faire sens, d'élucider, écouter avec sa tête.	DISSONANCE
2	« La chaise devient mon ancre. Je me fixe. [...] quelque chose s'active à l'intérieur. »	Densification du plexus solaire.	Se fixer, l'attention se meut de l'extérieur à l'intérieur de soi.	ANCRAGE
3	« Mon corps devient l'écho de ma propre voix. »	Un chemin se crée du plexus solaire jusqu'à la gorge et la tête.	S'abandonner au rythme de la lecture, expérimenter le flot, surdité, devenir l'écho de la voix fosséenne et écouter de l'intérieur.	RÉSONNANCE
4	« Je suis attirée vers le fond. J'expérimente un sentiment de gravité intérieur. [...] Le mouvement devient plus vertical, comme si je plongeais en moi. »	Inspiration, proprioception, gravité intérieure, engourdissement des organes de la vue et de l'ouïe, rythme cardiaque rapide.	Gravité intérieure, descente, verticalité, immersion.	PLONGÉE INTÉRIEURE

5	« Je ressens un trop-plein [...] Une surcharge de sensations [...] Ça m'aveugle. »	Respiration contenue, gorge serrée, visage contracté, sensation de densité et de trop plein au niveau du plexus solaire.	Aveuglement, surcharge de sensations.	TROP-PLEIN
6	« Tout mon corps s'expire [...] un dessaisissement »	Expiration, relâchement musculaire et nerveux dans l'ensemble du corps, larmes, frisson le long de ma colonne vertébrale, sensation d'être vidée.	Débordement, dessaisissement	VIDE
7	« Quelque chose se détache de mon visage et s'évapore. [...] Je suis tout autant le vent qui caresse que la peau caressée. »	Sensation générale d'unité et de légèreté.	Je suis le vent, co-incidence entre l'œuvre et soi, anonymat (visage), vide-plein, élévation, <i>sense of whole</i> , plénitude.	CONNIVENCE
8	« Alors que je nomme la sensation du vent (Vide) qui m'apaise, elle disparaît. [...] Comme une vague qui revient sur elle-même. »	Densification du plexus solaire, gorge nouée, abattement.	Une vague revient. Vide de sens. Fracture dans l'unité	RESSAC

Les huit isomorphismes présentés dans le tableau ci-dessus incarnent les différentes phases de mon expérience de lecture. Ils représentent les actions extradiégétiques de *Je suis le vent*. Ces isomorphismes ne peuvent être appréhendés individuellement, car ils sont à la base d'un mouvement, et donc éminemment dynamique. En plus d'y retrouver la dualité fondatrice de ce mémoire, à savoir le rapport *Vide – Plein* illustré par les phases 5 et 6 (Trop-plein / Vide), on remarque deux autres trames discursives. L'une concerne l'événement d'une sonorité singulière : *Dissonance – Résonance – Connivence*. L'autre fait écho à la métaphore de l'excursion maritime (se trouvant au centre de *Je suis le vent*) : *Ancrage – Plongée intérieure – Ressac*. La superposition de ces trois trames secondaires compose le paysage acoustique de *Je suis le vent*. Si le dernier chapitre de mon mémoire se consacre à la pensée paysagère qu'ils dessinent, il m'apparaît essentiel, à titre de conclusion de ce chapitre méthodologique et épistémologique, de modéliser le type de travail dramaturgique que nous avons jusqu'ici amorcé.

3.3.4 Une dramaturgie incorporée

C'est bien par le rythme du dialogue que le Vide jaillit d'entre les silences et les répétitions pour *réfléchir* sur mon corps et bouleverser ma cohérence interne. Une fois que ce corps étranger rencontre le mien, une réorientation du drame intradiégétique est enclenchée. Ce mouvement se présente comme le signe infaillible d'une connexion intime, d'une interpénétration profonde entre la structure dramatique de *Je suis le vent* et ma subjectivité corporéisée ou, pour le dire autrement, mon corps somatique : un corps perceptif, intelligent et vivant, doué de sensation et de volonté²⁰⁸. Si j'ai longtemps cherché à définir les trames discursives sous-jacentes au drame de *Je suis le vent*, je m'interroge maintenant sur les principes fondamentaux qui animent une pratique dramaturgique située aux confluences de la pensée, du

²⁰⁸ Voir Shusterman, Richard. (2007). *Conscience du corps : Pour une soma-esthétique*. Paris : Éditions de l'éclat.

mouvement interne et du corps somatique. Je proposerai ici la définition d'une *dramaturgie incorporée*.

L'action du Vide fosséen (résumée par les huit isomorphismes qui composent mon mouvement interne) concerne des aspects somatiques et cognitifs. En psychologie cognitive, l'action cognitive incarnée – ou *embodiment* – est une aptitude de l'Être qui *réfléchit* et *perçoit* le monde, les objets, les rencontres et les expériences, à partir d'une écoute intérieure et dans un rapport direct avec son corps et l'environnement dans lequel il se trouve. Au sein des pratiques somatiques (yoga, mouvement authentique, body-mind centering, etc.) la notion d'*embodiment* concerne « un processus d'apprentissage, de création et de formation fondé sur l'expérience originelle du corps en mouvement.²⁰⁹ » Si « in-body » signifie *dans le corps* ou *en-corps*, le suffixe « ment » concerne le résultat de l'incorporation. L'*embodiment* est une notion dynamique, elle inclut ce qui incorpore et ce qui est incorporé. Ainsi, il désigne le résultat ET le processus par lequel l'organisme concerné acquiert une connaissance (cognition) et comment cette prise de conscience opère un changement chez l'individu, une *trans-formation*. Par exemple, dans mon autoexplicitation, quand je dis « mon corps devient l'écho de ma propre voix », je définis un mouvement à la fois somatique (parce qu'*éprouvé*) et cognitif (parce que *formulé*). En ce sens, il s'agit bien d'une action cognitive incarnée ou *embodied*.

La notion d'*embodiment* s'avère problématique à traduire en français. À « incorporer » ou « être en corps », nous lui préférons le terme d'« incorporer », car il englobe l'aspect holistique du terme ainsi que sa valeur d'action (sa dynamique), en plus de garder le « corps » au centre de l'appellation. Ce corps est bien entendu *le soma* : un processus dynamique englobant corps et esprit. Rappelons-nous que la

²⁰⁹ Vadori-Gauthier, Nadia. (2014). *Du mouvant, processus de création individuelle et collective d'images et de formes vivants* (Thèse de doctorat). Université de Paris 8. Récupéré de <https://www.leprixdelessence.net/somatiques/embodiment/>

sensation (l'état de corps) précède le signifiant (le sens formulé, mis en mots) lors de mon expérience de compréhension (genèse de sens) de *Je suis le vent*. Et que cette recherche s'efforce de faire dialoguer corps et pensée dans un mouvement dramaturgique situé en-deçà du drame original.

Cela dit, il y a *un sujet* au cœur de la notion d'*embodiment*. Un *Je* qui cherche à créer une expérience sensible et intime dans le but de renouveler sa relation à soi, aux autres et au monde. Enfin, c'est ainsi que je considère les pratiques somatiques. Notre réappropriation du terme abonde en ce sens, car elle indique un processus *éthopoïétique*, élément-clé de notre dramaturgie.

L'embodiment est une expérience à la fois tactile, kinesthésique, proprioceptive, qui *fonde le sens de soi, en relation aux autres vivants, à un environnement, à un monde*. Il implique donc une intercorporité, une intrication du corps et du monde. [...] *L'embodiment* se situerait à mon sens sur cette zone liminale de *ce qui est en train de prendre forme ou de naître* [je souligne].²¹⁰

Selon Érik Bordeleau l'éthopoïétique s'écrit dans les trames, les actes et les postures corporelles. L'éthos concerne notre manière d'être, nos aspirations, nos croyances, nos comportements, nos habitudes en lien avec notre environnement : « "tout ce qui a trait au devenir de formes-de-vie en relation" [...] L'éthopoïétique est, comme son nom l'indique, production d'éthos, mise en consistance, *incorporation* [je souligne].²¹¹ » Dans une perspective éthologique, l'*embodiment* décrit la relation intersubjective entre un organisme et son milieu.

Voici la première modélisation de ce que pourrait être la définition d'une *dramaturgie incorporée*. Celle-ci se présente de manière poético-théorique :

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2009, p.35.

Je(l'Être-là), ni tout à fait dedans ni tout à fait dehors, explore le seuil. Elle ne cherche pas le face-à-face pas plus qu'elle ne cherche à se poser pleinement dans un ailleurs, dans un au-delà ou dans un en-deçà du drame. Elle se laisse d'abord absorber par l'autre creusé du paysage ; avant même son devenir scénique. Elle y plonge les yeux fermés en admettant qu'un versant de sa plongée intérieure restera éternellement aveugle. Une fois dedans dehors, elle cherche la juste distance qui la mettra à l'épreuve ; *en jeu ; à l'œuvre*.

La dramaturgie incorporée est une posture perceptive et intersubjective ancrée dans l'expérience sensible d'une œuvre et dont les considérations principales concernent une approche holistique de la recherche-crédation ; elle est éminemment éthique et poétique. Plus précisément, la dramaturgie incorporée est un mode de pensée branché sur l'action intra et extra diégétique, mais aussi sur les actions matérielles, mentales et incorporées du vécu perceptif de la dramaturge. La dramaturgie incorporée cultive un rapport situé et toujours actif à soi, à son corps, et au monde. À titre de pratique réflexive et créatrice, elle demande une prise de risque, une forme d'abandon, permettant d'inscrire la ou le chercheur.e dans un rapport de formation vivant, viable, durable et sain durant sa recherche. En somme, il s'agit :

- **d'une posture perceptive** : fondée sur la paysagété de l'œuvre (Stein, Ferrer) et non pas sur sa dramaticité (Aristote) ;
- **et intersubjective** : travail de réfléchissement, de prise de conscience et d'aperception de son vécu perceptif de l'œuvre, prise de parole à la première personne ;
- **ancrée dans l'expérience sensible** : travail d'observation, d'écoute, d'incorporation et d'attention tournée d'abord vers le rapport au corps dans la création de sens ; primat du sens accordé à la sensation, puis à la direction (au

devenir) et à la signification (parcours inverse de nos habitudes cognitives où le primat du sens est accordé à la sensation) ;

- **dont les considérations principales sont poétiques et éthiques** : travail alliant recherche et création, approche holistique et humaniste, volonté d'une expression artistique et personnelle, éveiller « le lieu de l'écriture », faire œuvre de soi, etc.

En regard de l'œuvre à l'étude, *Je suis le vent*, la dramaturgie incorporée ne cherche pas à tirer une leçon de théâtre et encore moins à situer l'œuvre dans l'histoire de l'art. Elle cherche plutôt à tirer un enseignement sur le sens de sa matrice principale, le Vide, car c'est par lui que l'horizon de l'œuvre rencontre le nôtre. C'est à cet endroit que se dessine une certaine pratique dramaturgique du paysage fosséen et du Vide qui l'anime. Il y a paysage « quand un relationnel s'établit (se rétablit) avec le monde qui me fait revenir en amont – trouve sa source en deçà – de celui qu'établit la raison *connaissante* ; et que le *lieu* soudain devient un lien.²¹² » C'est à ce *lien* que se consacre le dernier chapitre de ce mémoire.

²¹² François Jullien, *op. cit.*, 2014, p. 216.

CHAPITRE 4

LA PAYSAGÉITÉ DU VIDE

*Comment se fait-il que les deux puissent être vrais,
que je puisse à la fois comprendre de moins en moins et de plus en plus ?*

Jon Fosse

« La paysagéité c'est ce qui fait paysage²¹³ » : une subjectivité, une expérience, une pensée, un corps. Elle est une « carte d'affects²¹⁴ » traversée par une subjectivité et une corporéité. Dix fragments constituent ce dernier chapitre. Entre une écriture libre et une autre plus essayistique, je cherche à réhabiliter le Vide révélé par ma lecture. Cette étape consiste en un redéploiement et une reformulation des isomorphismes et des actions incorporées soulevés par mon autoexplicitation afin de les prolonger en corps et en pensée. En reprenant la métaphore de la traversée en mer, ils dessinent la voie.*voix* intérieure de *Je suis le vent*.

Une intuition constitue la pierre d'assise de ce dernier passage : ce Vide qui m'habite n'est pas le signe d'un mal existentiel, pas plus qu'il n'est une bête indésirable, une maladie à guérir, un mal à faire disparaître ou un manque à combler. Il cherche plutôt à *se faire entendre*.

Peut-être le Vide apparaît-il au moment où nous en manquons le plus.

²¹³ Maria Clara Guimaraes Ferrer Carrilho, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁴ *Ibid.*

4.1 Le ressac : une fracture dans l'événement de la compréhension

*Ressac : retour violent des vagues sur elles-mêmes
lorsqu'elles ont frappé un obstacle.*

Une rupture dans l'événement de ma compréhension du Vide fosséen surgit au dernier moment de mon autoexplicitation. *Le Ressac* : un brusque retour du Vide comme d'une impasse cognitive et affective. Un vide de sens. Plus j'essaie d'approcher le Vide et de le comprendre, plus il m'échappe, et plus il m'échappe, plus il déborde et m'emplit d'une charge émotive. Quel étrange paradoxe : plus le Vide est plein, plus il m'évide. Je me retrouve alors devant une tautologie déconcertante : du Vide je reviens au Vide. Est-ce le signe d'un échec de ma tentative d'explicitier le Vide fosséen par le biais de l'explicitation? Ai-je creusé trop loin? Chose certaine, l'impression d'« avoir fait un tour sur moi-même » (84A) est bien réelle.

On retrouve le même effet circulaire dans *Je suis le vent*. Nous savons que les premières répliques de *L'Un* annoncent le drame à venir : son saut dans le vide. Quand on regarde l'ensemble de la pièce, on réalise que ses premières paroles (p.9) suivent chronologiquement ses dernières (p.74) :

L'Autre
 Et tu l'as fait
 oui
 oui parce que
s'interrompant
 L'Un
 Je suis parti
 Je suis parti avec le vent
L'Un
 Maintenant tu es parti
L'Un
 Maintenant je suis parti
 Je suis parti avec le vent
 Je suis le vent (p. 74)

[...]

L'Un
Je ne voulais pas
Simplement **je l'ai fait** (p. 9)

Ce retour au point d'origine signe une rupture de l'unité enfin achevée entre les deux figures. En effet, on remarque que *L'Autre* se fusionne en *L'Un* à l'avant-dernière réplique. Le *Je* éponyme se voit parachevé par cette union. Cela dit, cette union ne pourra être maintenue et sera brisée par *le ressac*, autrement dit par l'effet de boucle causé par l'enchaînement chronologique des premières et dernières répliques. Il en est de même dans mon AE où le *ressac* suit la *connivence* et entraîne, dans le même élan, une rupture dans le sentiment d'unité et de légèreté que je viens tout juste d'expérimenter (78A). Si la notion d'isomorphisme détermine en chimie le caractère des corps ayant la même forme cristalline, nous avons ici l'exemple manifeste d'un effet miroir entre le drame partagé par les figures fosséennes et le mien.

Le ressac symbolise tout autant l'appel de cet espace-entre (le vacillement unité-rupture-unité), que l'impossibilité de se tenir-*là*.

De nouveau à la case départ, devant le Vide qui me regarde en son fond et qui laisse miroiter l'espoir d'un *sense of whole*, je recommence mon inlassable quête de sens comme le font les figures fosséennes. Et plus le mouvement de la ritournelle s'intensifie, plus je m'enfonce dans l'obscurité du langage et plus je m'enlise dans le temps comme le ferait un personnage de Beckett ou de Tchekhov.

4.2 L'abysse : l'impossible repos

*Abysse : grande profondeur océanique,
fosse sous-marine, gouffre.*

Devant cette impasse, « je m'abats sur moi-même. » (84A). Ce sentiment d'abattement n'est pas étranger à la figure fosséenne. Dans la dramaturgie de Jon Fosse, la figure est obsédée par l'idée de s'arrêter, de s'allonger ou de se retirer pour dormir. Elle pourrait reprendre les mots de Pessoa dans *Le livre de l'intranquillité* : « La fiction me suit comme mon ombre. Et tout ce que je voudrais, c'est dormir.²¹⁵ » Elle est autant attirée par cette passivité du corps que par le silence. Pourtant, malgré la vacuité de sa parole et de ses actions, la force d'attraction de son inertie ne lui permet pas d'accéder au repos ou au mutisme. Dans *Je suis le vent*, tout mouvement en dehors de la dérive en pleine mer de *L'Un* et *L'Autre* est insupportable : accoster est difficile et mettre son pied à terre est dangereux :

L'Un
Maintenant il faut sauter
Saute à terre
L'Autre saute, glisse, tombe, se fait mal (p. 28)

La figure fosséenne est incapable de se fixer, c'est d'ailleurs pourquoi elle trouve du réconfort dans les remous de la mer et le silence :

L'Un
j'aime
quand tout est silencieux
silence assez bref
et ce vent léger
j'aime aussi
silence assez bref
j'aime
silence assez bref
être léger
me balancer légèrement
dans ce lourd bateau
silence assez bref

²¹⁵ Pessoa, Fernando. (1998). *Le livre de l'intranquillité*. Paris : Christian Bourgeois, p.115.

C'est bon (p. 39)

Elle retrouve là un lieu qui correspond au mouvement de ses tumultes intérieurs, de ce mal qui l'accable, qui l'immobilise et l'enlise, mais dont elle ne comprend pas les fondements :

L'Un

Je suis quelque chose
bref silence
 mais quand je suis seul
silence assez bref
 et quand je
 n'écoute que moi
 oui alors
s'interrompant

L'Autre

oui alors quoi

L'Un

Alors il n'y a rien
silence assez bref
 et puis je deviens lourd
 [...]

 si lourd que je
 que je sombre
silence assez bref
 de plus en plus bas
 jusque
silence assez bref
 jusque sous la mer
 oui jusqu'au fond
 je sombre
 et puis
silence assez bref
 oui je ne fais que rester là
 au fond
 Lourd
 Immobile (p. 13-14)

Au fond de l'abysse, la figure fosséenne gît, mais sa clairvoyance fait en sorte qu'elle n'y reste jamais bien longtemps, car si elle trouve le repos, le drame n'existe plus. Son *inquiétude* la garde *en veille*. La fatigue, à laquelle elle n'échappe pas, lui est peut-être plus salutaire qu'on ne le pense. Cet abattement la fragilise. Elle s'essouffle

de la même manière que moi à la toute fin de mon AE (84-85A). Elle cherche moins à s'ex-primer :

L'Un
 mais **ça**
 comment c'est
 on ne peut pas le dire
 car **ça**
 oui **ce n'est pas un mot**

Au fond de l'abysse, si on reste bien attentif, si on ne s'essouffle pas à amortir la chute, si, comme la figure fosséenne, on se laisse descendre en fermant les yeux, *autre chose* se passe. Mais *ça*, cet état, quel *sens* lui donner au-delà des mots ?

4.3 Les encyclies : un champ de résonances

*Encyclies : cercles concentriques à la surface de l'eau
 produits par la tombée d'un corps.*

À l'époque, on appelait une chaise berçante *une inquiétude*. L'expression renvoyait au tressaillement continu du mouvement avant-arrière, qui ne mène à rien, mais qui passe le temps ; quelle belle formule à l'image du temps fosséen, mais aussi à l'image de notre temps, de notre époque. Un temps de l'inquiétude, de la fin déjà annoncée, mais qui pourtant se poursuit. Une temporalité qui empêche, qui contraint, mais qui ouvre aussi sur des présences, des potentialités et des devenirs²¹⁶. *Un pas devant pour un autre derrière ; un mot énoncé pour un autre resté secret* ; le tressaillement inhérent du temps de l'inquiétude fosséen semble traduire un paradoxe de plus en plus grandissant au sein de nos sociétés modernes : l'urgent besoin de *se sentir* en vie,

²¹⁶ Imhoff, Aliocha, Kantuta Quiros et Camille de Toledo. (2016). *Les potentiels du temps*. Paris : Manuella Editions.

ici et maintenant, côtoie le désir secret de s'échapper à soi-même, dans un espace hors de soi où le repos côtoierait enfin l'existence.

Dans *Disparaître de soi*, l'anthropologue David Le Breton appelle « blancheur » ce sentiment de Vide existentiel très présent dans nos sociétés actuelles :

J'appellerai blancheur cet état d'absence à soi plus ou moins prononcé, le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi. Dans tous les cas, *la volonté de relâcher la pression*. L'existence ne se donne pas toujours dans l'évidence, elle est souvent en effet *une fatigue*, un porte-à-faux. La blancheur répond au sentiment de *saturation*, de *trop-plein* éprouvé par l'individu [je souligne].²¹⁷

La blancheur relève du paradoxe soulevé plus tôt à même l'expérience du langage chez Fosse : le Vide apparaît suite à un trop-plein ; à *l'insuffisance d'un trop-plein*. Nombreux sont les théoriciens, philosophes, sociologues, anthropologues²¹⁸ ayant fait le rapprochement avec notre ère consumériste et néolibérale dominée par la vitesse et la communication. Malgré une pléthore de moyens et d'outils d'émancipation, d'expression et de connaissance, se creuse un Vide existentiel de plus en plus difficile à cerner qui témoigne, entre autres, d'une perte de la valeur spirituelle et de l'expérience du sacré. Tendue vers l'excès, l'individu s'oblige à aller « de plus en plus vite pour rester sur place²¹⁹ » jusqu'à perpétuer une fuite hors de lui-même. Dans la *fatigue d'être soi*, Alain Ehrenberg affirme que « *l'insuffisance* est à la personne contemporaine ce que le conflit était à celle de la première moitié du XXe siècle [je souligne]²²⁰ ». Le drame du Vide est bien réel et plus que jamais partagé au sein de

²¹⁷ Le Breton, David. (2015). *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris : Éditions Métailié, p. 17-18.

²¹⁸ *Le malaise dans la modernité* de Charles Taylor (1993), *La Fatigue d'être soi* d'Alain Ehrenberg (1998), *L'Hypermoderne expliqué aux enfants* de Sébastien Charles (2006), *L'ère du Vide* et *L'Esthétisation du monde* de Gilles Lipovetsky (1993, 2013), *De la misère symbolique* de Bernard Stiegler (2013), etc.

²¹⁹ Le Breton, David. (2015). *Disparaître de soi*. Paris : Éditions Métailié, p. 61.

²²⁰ Ehrenberg, Alain. (1998). *La fatigue d'être soi. Dépression et société*. Paris : Odile Jacob, p. 276.

nos communautés. Dans *L'ère du Vide*, Lipovestky définit ce Vide existentiel comme l'apparition de :

[...] troubles du caractère caractérisés par un malaise diffus et envahissant, un sentiment de vide intérieur et d'absurdité de la vie, une incapacité à sentir les choses et les êtres. [...] Plus la ville développe les possibilités de rencontres, plus les individus se sentent seuls [...] Partout on retrouve la solitude, le vide, la difficulté à sentir, à être transporté *hors de soi* [...] ²²¹.

Cette « difficulté à se sentir » présuppose un clivage, un Vide, dans le rapport au corps et à la création de sens inhérent à la sensation d'être en vie. Ce Vide surgit donc comme un mécanisme de défense de l'organisme lorsqu'il ressent un obstacle. Dans l'effet de circularité de la dramaturgie fosséenne, il détermine le moment où la cognition s'interrompt et où le corps réagit. Le mouvement circulaire de l'écriture fosséenne n'est donc jamais tout à fait achevé, car une brèche subsiste toujours.

Le schéma corporel est indispensable dans la faculté de se situer et de sentir le monde ; se sentir au monde ²²². En effet, certains reconnaissent dans la proprioception (le sens du mouvement), l'enracinement premier du rapport à soi. C'est le cas du professeur en sciences cognitives Jean-Pierre Roll : « Plus qu'un sixième sens, la sensibilité proprioceptive pourrait être un sens premier indispensable à l'émergence de la conscience de soi en tant qu'être capable d'action. ²²³ » Le neuroscientifique Antonio Damasio concède, lui aussi, au sens du mouvement la source du « sentiment même de soi » qu'il définit ainsi :

C'est un état particulier de l'esprit, enrichi par le sentiment (*sense*) de l'organisme en particulier dans lequel l'esprit *est à l'œuvre*. Cet état de l'esprit comprend également une connaissance du fait que ladite existence

²²¹ Lipovetsy, Gilles. (1983). *L'ère du vide ; Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, p. 108-111.

²²² Nous avons d'ailleurs amorcé cette réflexion plus tôt, au sous-chapitre 1.4.4, à partir de la notion d'horizon.

²²³ Roll, Jean-Pierre. (1996). Le sixième sens. *Science et vie*, 195, p.6. Récupéré de http://www.demauroy.net/files_pdf/rer42/rer42-2.pdf

est située, que des objets et des événements l'entourent. La conscience est un état de l'esprit auquel s'ajoute un processus du soi. [je souligne]²²⁴

Pour Damasio, la conscience joue un rôle important dans l'appréhension du « sentiment même de soi ». Elle implique, certes, un processus réflexif, c'est-à-dire un retour de la conscience sur elle-même, mais aussi « l'état d'être au fait » (*awareness*) de notre être-au-monde. Cet état coïncide avec la métaphore du *faire œuvre de soi* de Bordeleau. Le « sentiment même de soi » un processus cognitif et somatique, car la conscience se veut intimement liée à la notion biologique d'organisme ; une opération éthopoïétique essentielle.

C'est sur cette sensation bien précise que se joue l'écriture fosséenne. Le drame du Vide est, inéluctablement, celui de la perte de sens, et dans le même élan, celui du « sentiment même de soi ». La trilogie classique du « sens » (signification-sensation-direction) s'en trouve complètement bouleversée :

perte de *signification*, d'une explication, d'une raison d'être :

L'Autre : [...] *silence assez bref* / parce que vivre / *s'interrompant* / c'est quand même / je veux dire / il faut quand même / *s'interrompant* / L'autre : Oui / L'Un : Non rien / *Silence* (p. 54-55) ;

perte de la *sensation* d'être en vie, de se sentir appartenant au monde :

L'Autre : Tu n'aimes pas quand il y a de la vie / *Silence* / Car si tu avais aimé ça / oui / *s'interrompant*. *Silence* / Mais être en mer tu aimes / L'Un : Oui / *Silence* / Non / *silence assez bref* / non / *silence assez bref* / non je / *s'interrompant* (p. 23) ;

perte de *direction*, de repères, d'orientation, d'un devenir humain :

L'Un : Oui / sans doute / à moins qu'il n'y ait / aucun endroit où on puisse être (p. 10) ; L'Un : Je suis là / L'Autre : Mais tu ne veux pas être là / L'un : Je ne veux pas non plus être ailleurs (p. 23).

²²⁴ Damasio, Antonio. (2010). *L'Autre moi-même : Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*. Paris : Odile Jacob, p.193. Cet ouvrage poursuit la réflexion de *Le sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*. (1999). Paris : Odile Jacob.

Le sens du mouvement découle certainement des deux derniers (sensation et direction), pour ensuite réinterroger le premier (signification). La crise du sens convoquée par le Vide fosséen opère un renversement sémantique important vis-à-vis notre habitude cognitive occidentale. En effet, devant une expérience, le primat du sens est souvent donné à la signification, puis à la sensation et à la direction. La genèse du sens au contact du Vide engage le mouvement contraire : *sensation-direction-signification*.

Captive de sa ritournelle, la figure fosséenne expérimente un drame du sens au *sens de direction d'un parcours*, car c'est l'*axe de son devenir vivant* qui est ébranlé. La crise du sens au sens de direction d'un devenir humain, soulève un enjeu d'ordre pragmatique et politique, car il oriente une question au niveau de notre capacité d'agir et de notre pouvoir d'action dans la direction de notre devenir.

Au sein de mon autoexplicitation, l'orientation de ce changement de direction est représentée par le tryptique *dissonance-résonance-connivence*. Celui-ci enclenche un mouvement de l'extérieur à l'intérieur à soi. La *résonance* agit comme pivot par lequel le sens, parce qu'alors compris de l'intérieur de soi, m'implique concrètement dans son action.

Harmut Rosa parle de la *résonance*²²⁵ comme de notre aptitude à être touché, saisi, ému et transformé par le monde. Pour ce sociologue, une expérience de *résonance* est une expérience de *reconnaissance* dans laquelle nous expérimentons notre *capacité d'agir*. La résonance cultive une *sensation du monde* basée sur un rythme singulier qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de Fosse. Alors qu'on lui donne instinctivement le synonyme de mouvement, la résonance demande du temps, en appelle à une *décélération* de nos modes de vie, voire à une forme d'inertie pour opérer. Par la

²²⁵ Dans Harmut, Rosa. (2018). *Résonance, une sociologie de la relation au monde*, Paris : Éditions La Découverte.

résonance, la relation intersubjective entre soi et le monde s'incarne comme un système composé d'ondes vibratoires. Lorsqu'un corps résonne, il ne retourne pas le son tel quel, il le fait avec sa propre matière.

Quand j'entre *en résonance* avec *L'Un* et *L'Autre*, le visage que je reconnais n'est ni le mien, ni le leur. Il est sans-nom. Anonyme. Et plus je cherche à le dessiner, plus il s'efface. Plus je cherche à le voir, plus il m'échappe. Et quand je cherche à le définir, il perd de son sens. Le mode de reconnaissance – et donc de compréhension – induit par la résonance est particulier. Il s'agit d'un mode d'identification qui ne cherche pas à confirmer ou à rassurer nos croyances, nos désirs ou nos angoisses. Il cherche plutôt à interrompre nos régimes d'identifications et d'auto-narrations habituels en revenant à l'origine de l'*im-personnel*, afin d'incorporer une connexion vitale, ouverte et vibrante avec le monde.

4.4 Le poisson : se mordre la langue

Poisson : *Vertébré aquatique à respiration branchiale, muni de nageoires ; personne crédule, naïve, que l'on peut duper facilement.*

Jon Fosse dit :

I don't know if this is such a clever thought, but the way the boat and I fall into rhythm with the waves when I am out on the fjord in a boat, that is the way my writing and I are also in rhythm.

And something may well happen, *will the fish bite?*²²⁶

²²⁶ « Je ne sais pas si c'est une pensée claire, mais de la même manière que le bateau et moi s'accordons au rythme des vagues quand je suis sur le fjord, mon écriture et moi sommes au diapason. Et quelque chose pourrait bien arriver, la poisson mordra-t-il ? [notre traduction] », dans Fosse, Jon. (2015). *Angel walks through the stage and other essays*. Illinois : Dalkey Archive Press, p. 58.

Je réalise à présent que je suis en quelque sorte ce poisson qui mord à l'hameçon. Celui qui se fait prendre par le rythme de l'œuvre, par le Vide et par le désir d'absolu qu'il fait miroiter comme appât. Je suis celle qui s'est *mordu la langue* au moment où, face au Vide que j'appréhendais et que j'attendais depuis des années, il ne se passa pas grand-chose. Pas de vérité. Pas de *punch*. Pas de catharsis. Pas de mot juste. Que du Vide! Est-ce que ça se termine ainsi ?

Alors que je commence à peine à mettre des mots et à comprendre le Vide qui m'habite, Fosse réplique avec cette citation dans *Vivre dans le secret* :

Ce qui est compris
n'existe plus
sauf en tant que chose comprise
Silence
Voilà ce que je pense (p. 176)

Jusqu'à la fin de mes quatre années de recherche, il aura été un enseignant des plus intransigeants. La question du Vide n'est pas de savoir, c'est d'Être. Ce que j'ai cherché ne peut prendre forme par la théorie, mais peut-être par un état d'esprit et de corps : une *posture d'écoute*. Et cela, en grande impératrice de la *résonance*, la figure fosséenne l'a bien compris.

4.5 L'horizon partagé : ma rencontre avec le Vide taoïste et sa paysagéité

Horizon : limite d'un regard situé qui regarde là
où le ciel rejoint la mer.

Avant de poursuivre ma réflexion, il m'apparaît fondamental de préciser les fondements (et par le fait même, la nécessité) d'un détour par « innutrition philosophique et esthétique²²⁷ » des écrits taoïstes entourant l'art pictural du paysage.

²²⁷ Matthieu Dubois, *op. cit.*, p. 8-9.

Bien sûr, ce détour est synonyme d'un mode d'appropriation d'éléments d'une autre culture que la mienne. Je ne suis ni chinoise, ni sinologue. Cet imaginaire qui me traverse est pétri de résonances philosophiques, spirituelles et intellectuelles qui me parviennent par fragments médiés ou traduits par des auteurs majoritairement occidentaux ou, dans le cas exceptionnel de François Cheng, d'un auteur d'origine chinoise naturalisé français. Cette médiation engendre inévitablement et implicitement une forme de déperdition des origines culturelles. Ainsi, ne pouvant m'inscrire qu'indirectement dans le courant de cette pensée et de cette langue, je me dois d'emblée admettre l'écart que ce dernier cadre de référence induit.

Cela dit, la pensée paysagère que je déploie dans ce mémoire m'incite à voir dans cet écart l'occasion extraordinaire d'un *dé-paysement* : un lieu où il est possible d'éprouver « le trouble et plaisir de perdre ses repères et de les réinventer²²⁸ ». J'en appelle ainsi aux écrits taoïste pour mieux rencontrer la pensée et la pratique d'un Vide fécond, par opposition à la vacuité occidentale souvent associée à un mal existentiel, au néant, au rien, à l'indifférence ou à l'absolu. Me trouvant dans une impasse, la primauté de la pensée taoïste sur ce sujet est incontestable et absolument fondamentale.

À titre indicatif, les ouvrages de références consultés au cours de cette recherche sont les études de François Cheng (*Vide et plein*, 1991, et *Souffle-esprit*, 1989, 2006 pour la 2^e édition), professeur, écrivain, premier membre Asiatique élu à l'Académie française, la remarquable synthèse de l'*Histoire de la pensée chinoise* (1997) d'Anne Cheng, plusieurs ouvrages du sinologue français François Jullien tels que *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison* (2014), *Un sage est sans idée* (1998) et *Éloge de la fadeur* (1993, 2004), en plus des études d'Érik Bordeleau. En se situant sur la ligne de partage entre l'Orient et l'Occident, ces auteurs n'hésitent pas à mettre de l'avant

²²⁸ Maria Clara Guimaraes Ferrer Carrilho, *Op. cit.*, p. 366.

l'aspect dialogique de leurs recherches comme un processus d'explication-entente (Gadamer). Grands érudits, ils cultivent chacun à leur manière un souci de justesse (plutôt qu'une vérité immuable) en prenant soin de préserver la singularité de la rencontre avec leurs interlocuteurs et la qualité de l'entente qui en découle. Ces études, en plus des écrits taoïstes anciens de Lao-tseu et Chuang-tseu, constituent l'arrière-plan méditatif de ces derniers passages autour du Vide fosséen.

Il existe une multiplicité de mots désignant le paysage en chinois. Leur définition varie selon leur emploi et en fonction des caractéristiques du paysage considéré : l'ambiance ou l'atmosphère qui s'en dégage ou l'appréciation esthétique de l'observateur, par exemple. Le plus courant est composé des sinogrammes « montagne(s) – eau(x) » (*Shan shui*), mais c'est à une seconde définition que nous nous arrêtons ici : *Feng jing* « vent – scène ». Ce type de paysage se définit par le mouvement qui anime la scène représentée et ce qu'il soulève sur son passage. Le *feng* met de l'avant un sens de l'action qui ne se réduit pas aux émotions et aux actions humaines représentées par le paysage. Il propose plutôt une lecture atmosphérique de l'action qui se prête en tout point au paysage de *Je suis le vent*. Grâce à notre AE et au primat du sens accordé au mouvement interne, nous avons pu déterminer que les actions dramatiques de l'œuvre s'incarnent principalement sous forme de sensation spatiale : densification, engourdissement, gravité, immersion, verticalité, débordement, etc. La particularité de ce type d'action est qu'elles sont incorporées. Elles ont donc besoin d'un corps pour résonner – *pour se faire entendre* – et d'un esprit pour être appréhendées – *pour être entendues*. Le paysage, en Chine, est régi par cette même *connivence* (du latin *connivere* : s'entendre en clignant des yeux) : « Il y a donc paysage [...] quand ma capacité connaissante bascule – s'inverse – en *connivence* : que le rapport d'objectivation que j'entretiens avec le monde se mue en entente et en communication tacite²²⁹. » *Comprendre le paysage fosséen, c'est*

²²⁹ François Jullien, *op. cit.*, p. 215.

s'entendre. La connivence passe, se déploie, inéluctablement pas la voie. *voix* du dialogue. Voilà qui justifie, encore une fois, les passages taoïstes qui suivront.

Par l'intervention de brume, de fumées, de nuages ou d'espaces laissés vides, le *feng* chinois fait du tableau non pas affaire de vue, de représentation ou de découpe, mais de *vivre* :

[Tout comme le peintre devant sa propre création] le spectateur qui se trouve devant ces tableaux concentre à son tour son esprit, *laisse sa pensée tendre vers l'infini que portent les figures, s'abîme dans cet état en soi où les choses et le moi s'oublent l'un l'autre, où la conscience et le savoir s'abolissent*. Le corps pareil au bois desséché et le cœur à de la cendre éteinte, on se sent faire partie de la merveilleuse essence. C'est bien là le Tao de la peinture [je souligne]²³⁰.

Pour opérer, le *feng* se réfère à un thème majeur dans l'art pictural du paysage en Chine : le Vide. Si, dans ce court passage, on réfère au Vide comme étant le *Tao*, c'est parce que son action au sein du paysage est essentiellement inspirée de la pensée taoïste²³¹. Le Vide est l'élément par lequel la pensée esthétique du paysage devient une sagesse proposant un art de vivre, *une éthique*. Traversée par le souffle vital (*Qi*), le paysage désigne un sentiment d'exister avant l'action de représenter ou de regarder. La paysagéité de *Je suis le vent* a tout à voir avec cette conception éthopoïétique du Vide. Plus encore, la figure fosséenne incarne les principes fondamentaux du « devenir-imperceptible²³² » taoïste.

Quelques sillons taoïstes ont déjà été tracés au cours de ce mémoire. Ils s'incarneront ici plus concrètement à titre de conclusion, mais surtout d'ouverture. Toujours en dialogue avec la figure fosséenne, mais enrichie des écrits de maîtres anciens taoïstes tels que Lao-tseu (*lǎo zǐ*, vers 500 av. J.-C.) et Chuang-tseu (*zhuāng zǐ*, vers 300 av. J.-C.), ils me permettront de cerner les premiers pourtours d'une pratique d'un Vide

²³⁰ François Cheng, *op. cit.*, 1989, p. 30.

²³¹ Et par la suite enrichie par la philosophie Ch'an (Zen).

²³² Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2009, p. 119.

fécondant au cœur d'un processus éthopoïétique. Cela dit, honorer les enseignements de ces maîtres demande du temps, au mieux une vie. Les savoirs de l'esprit transmis par leurs discours convoquent des *savoir-faire* et des *savoir-être* exigeant une mise en pratique qui dépasse, bien entendu, les limites de ce mémoire. Les quatre derniers fragments constituent un premier pas sur ce chemin.

4.6 La mer : origine et mouvement du Vide

*Mer : immense étendue d'eau dépassant le regard ; élément de base de la Terre.
Une belle analogie pour le Vide : pleine, mais impossible à contenir.*

Parfois, entre les silences, alors que la figure fosséenne regarde la mer, elle murmure :

*tout finit par s'achever,
comme la rivière qui se jette à la mer.*

Inspirée du chapitre XXXII de Lao-tseu, cet exergue donne l'image merveilleuse du Vide dans la pensée taoïste : à la fois état originel vers lequel on doit tendre (la mer), et courant souterrain, souffle de vie (la rivière). Elle cible ainsi les qualités nouménales et phénoménales de la conception du Vide taoïste qui constitue le lieu par excellence d'où s'opèrent les transformations de l'être-au-monde. Lié aux souffles vitaux et au principe d'alternance Yin-Yang, le Vide est un élément éminemment dynamique et agissant :

It flows through all things,
Inside and outside, and returns
To the origin of all things²³³ (Lao-Tseu, ch. XXV)

²³³ « Il circule partout sans se lasser jamais / va-et-vient, il retourne / à l'origine de toutes choses [notre traduction] ». Mitchell, Stephen. (2006). *Tao Te Ching*. New York : Harper Prenalial (3^e ed.), Chapter XIV.

Pour François Cheng, il « n'est pas seulement l'état suprême vers lequel on doit tendre ; conçu comme une substance lui-même, il se saisit à l'intérieur de toutes choses, au cœur même de leur substance et de leur mutation²³⁴ ». On ne peut concevoir le Tao (la Voie) qu'en fonction du Vide, car son enseignement, bien que transmis par le langage, demeure indicible. Voici un autre passage de Lao-tseu :

Seamless, unnamable
it returns to the realm of nothing
Form that includes all forms
image without an image
subtle, beyond all conception²³⁵ (ch. XIV)

Pour atteindre une compréhension sans l'intermédiaire de la logique ou du raisonnement, les écrits taoïstes recourent aux paradoxes, aux apories, aux contradictions, mais aussi à l'humour et aux fables (*kōan*). L'objectif visé est de faire échec au travail de l'intellect, à l'égo et à ses réflexes dualistes. Au sein de notre premier chapitre, nos premières considérations nous ont amené à nommer certaines modalités perceptives du Vide fosséen par le biais d'un système généralement binaire. Nous avons parlé de sens/non-sens, présence/absence, vide/plein, invisible/visible. Les écrits taoïstes sur l'art pictural du paysage se jouent de ces contradictions complémentaires. Par exemple, le *feng jing* nous invite plutôt à penser le paysage en termes de corrélation. Alors que le *feng* « (vent) lumière » définit la part sensible et extérieure du paysage, c'est-à-dire sa tonalité et l'atmosphère qui s'en dégage, le *jing* « (nature) émotion » relève de l'intériorité réactive, de l'affectif pour ainsi dire²³⁶. S'y adoucit alors la dualité matière / esprit, objet / sujet. De même que le Vide ne peut se définir sans le plein, l'Être, pour Lao-tseu, ne peut se définir sans le non-être :

²³⁴ *Ibid.*, p. 56.

²³⁵ « Perpétuel, il ne peut être nommé / ainsi il appartient au royaume des sans-choses. / Il est la forme sans forme, / l'image sans image, / il est fuyant et insaisissable. », une traduction de Liou Kia-hway dans Lao-tseu. (1990). *Tao-tō king*. Paris : Gallimard, p. 48.

²³⁶ François Jullien, *op. cit.*, p. 104.

We work with being,
but non-being is what we use²³⁷ (ch.XI)

Le plein rend visible la structure, mais c'est le Vide qui en structure l'usage, nous dit François Cheng²³⁸. De la même manière que le noir définit l'écriture dramatique de Jon Fosse, le blanc, l'espace entre les lignes, active son action paysagère.

En introduisant discontinuité et réversibilité dans le déroulement temporel du dialogue fosséen, le Vide réinvestit la qualité du souffle interne et propose une expérience de résonance ; la quête d'un équilibre intérieur. Un équilibre intérieur auquel on accède via une pensée en apparence binaire (*L'Un / L'Autre*), mais qui est en réalité foncièrement ternaire (*L'Un – Vide – L'Autre*) et parce que ternaire, unitaire (*Je*). Cette conception, apparemment paradoxale, constitue le fondement de la pensée chinoise de tradition taoïste ($2=3$, $3=1$ ²³⁹). Entre *L'Un* et *L'Autre*, le Vide n'est pas « un espace neutre qui servirait seulement à désamorcer le choc sans changer la nature de l'opposition²⁴⁰ » des figures fosséennes. Il fait de l'opposition initiale un espace de création où un *Je* de connivence complète l'équation.

4.7 La houle : se mouvoir sans bouger

Houle : ondulation de la mer sans déferlement des vagues ;
mouvement continue de va-et-vient.

Au rythme des flots, dans un va-et-vient constant, la figure fosséenne parle, puis se tait. Dans ce même élan, elle naît, puis s'éteint. Cela dit, elle sait bien qu'elle ne peut

²³⁷ « L'Être donne des possibilités / c'est par le non-être qu'on les utilise », une traduction de Liou Kia-hway, *op. cit.*, p. 44.

²³⁸ Cheng, François. (1991). *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, p. 57.

²³⁹ François Cheng, *op. cit.*, 1991, p. 60.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 161.

rester-là, dans cet espace-entre où elle suspend sa voix, se contient, pour mieux laisser émerger l'espace de l'écoute.

Au cœur de sa contenance, la figure fosséenne repose en elle-même. Elle se meut, sans bouger. C'est là son plus grand enseignement, car elle incarne la sagesse du *wu wei*, « l'agir sans agir », pratique centrale à la pensée taoïste :

Practice not-doing,
and everything will fall into place²⁴¹ (Lao-tseu, ch.III)

Le *wu wei* est une manière d'agir spontanée, volontaire, qui ne demande aucun effort et, pour cette raison, est éminemment source d'énergie et de viabilité pour celui ou celle qui le pratique. Plus concrètement, il s'agit de ne pas interagir directement dans le cours d'un événement et d'embrasser pleinement la notion d'impermanence. Se contenir, c'est aussi se détacher de la réponse, du résultat, de la vérité, de l'aboutissement. La pratique du *wu wei* s'incarne aisément par la méditation. Le fait de se tenir-là, à l'écoute et disponible à ce qui vient. La valeur accordée à la contenance par la figure fosséenne suggère une *posture d'écoute* à l'image du *wu wei*. Se contenir, c'est d'abord se tenir en soi-même, regarder en soi. Dans *Je suis le vent*, elle atteint son zénith dans les silences :

L'Un
Maintenant tout est silencieux
L'Autre
Oui
silence assez bref
oui maintenant **tout ce qui est**
est silencieux (p. 38)

Comme le maître taoïste, la figure fosséenne ne cherche pas à *Être* dans le langage, car elle *est* déjà dans le silence.

²⁴¹ « Pratique le non-être / et tout prendra sa place [notre traduction] ».

Dans un essai²⁴², Jon Fosse met côte-à-côte deux célèbres citations. L'une de Wittgenstein : *ce qu'on ne peut pas dire, mieux vaut le garder en silence*. L'autre de Derrida : *ce qu'on ne peut pas dire, il faut l'écrire*. Le Vide permet de se tenir entre les deux, car il œuvre dans l'indéterminé et l'inachevé.

« Le silence est peut-être la meilleure façon de préserver ce que nous savons au plus profond de soi²⁴³ », nous dit Jon Fosse. Et peut-être que cette connaissance ne dit rien. Peut-être qu'elle est le silence lui-même. Mais ça, personne ne peut vraiment le dire.

4.8 L'accalmie : l'union de l'oreille et du souffle

Accalmie : calme passager de la mer, du vent et de la pluie.

Dans l'accalmie, on entend le son des vagues et on ressent le vent tout autrement. Il en est de même pour la figure fosséenne qui, au cœur de sa contenance, nous fait la promesse de ressentir et de résonner avec elle. Elle le fait grâce à l'union qu'elle crée entre l'oreille et le souffle. Cette union constitue la base de la posture d'écoute incarnée par le *wu wei* et dont témoigne ce fragment de Chuang-tseu :

N'écoute pas par tes oreilles, mais par ton esprit ; n'écoute pas par ton esprit, mais par ton souffle. Les oreilles se bornent à écouter ; l'esprit se borne à représenter. Le souffle qui est le Vide peut seul s'approprier les objets extérieurs. [...] Celui qui convertit l'ouïe et la vue en une compréhension intérieure et qui délaisse l'intelligence et les connaissances, les mânes et les esprits le visiteront. C'est tout cela qui constitue le secret de la Transformation.²⁴⁴

Voici la puissance d'agir incorporée à la posture d'écoute de la figure fosséenne dans *Je suis le vent*.

²⁴² Jon Fosse, *op. cit.*, 2015, p.42.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Une traduction de François Cheng dans *op. cit.*, 1991, p. 63.

Durant mes quatre années d'études, j'ai conservé le fruit de mes réflexions et de mes lectures à l'intérieur de quatre petits calepins que j'ai toujours soigneusement pris le temps de titrer. En les mettant côte-à-côte, je remarque qu'ils résument mon éthopoïétique :

Renouveler son écoute (automne 2016)

Plonger en soi (automne 2017)

Reprendre son souffle (hiver 2018)

La chercheuse doit disparaître (automne 2018)

Chacun d'eux propose une intention, un état de corps et d'esprit résultant d'une *innutrition poético-philosophique* plus ou moins consciente avec *Je suis le vent*. Si les trois premiers calepins s'avèrent remplis d'informations et d'annotations m'ayant servi de références et d'appuis durant la rédaction de ce mémoire, le quatrième reste, jusqu'à ce jour, inachevé et peu rempli.

4.9 Le vent : la chercheuse doit disparaître

Vent : phénomène atmosphérique, mouvement uniquement perceptible par les choses qu'il soulève sur son passage.

L'Un

Je suis parti avec le vent

L'Autre

Tu es parti

L'Un

Je suis parti

Bref silence

Et je n'existe plus

s'interrompant

L'Autre

Tu n'existes plus

L'Un

Non je n'existe plus

Bref silence

L'Autre
 Mais tu
 L'Un
 Oui (p. 10)

Dès la seconde page, *L'Un* et *L'Autre* ont cet étrange échange qui n'est pas sans humour. Celui-ci incarne en tout point l'enjeu du « devenir-imperceptible à la manière taoïste²⁴⁵ ». Le sage ne cherche pas à devenir quelqu'un et encore moins soi-même. Il sait, comme L'Un, que quelque chose existe bien avant le langage. Un *Je* sans visage, sans image. Un *Je* qui se reconnaît avant d'identifier le reflet de son visage sur l'eau. Le *devenir-imperceptible* verse dans l'anonymat, « l'impersonnel », pour reprendre les mots d'Érik Bordeleau²⁴⁶. Il se pratique via le *wu wei*.

Jon Fosse a consacré une grande partie de sa vie à la philosophie du langage. Il aura lu les plus grands : Derrida, Wittgenstein, Heidegger, Benjamin, Gadamer. Au bout de ses années de recherche, il commence, tranquillement, à écrire de la prose, puis de courts essais, puis de la poésie, puis le théâtre apparaît. Sans image, sans acteur, sans décor. Il apparaît quelque part dans le mouvement unique de son écriture. De chercheur à poète, puis à dramaturge, il y a, dans ce changement de posture, un acte de foi qui en dit beaucoup sur sa conception du langage. Je crois qu'il cherchait, tout comme moi, à réinsuffler au langage un mystère, car à force d'ausculter le mot, quelque chose du sens se perd. On en oublie le bruit, le sifflement, on en oublie le son et par là, la *résonance* par laquelle le mot prend vie.

²⁴⁵ Érik Bordeleau, *op. cit.*, 2009, p. 119.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

0.0 Le verre d'eau

Chaque année, des dizaines de jeunes moines gravissent le sommet d'une montagne menant au temple d'un sage afin de lui poser une seule question. Cette longue ascension est le fruit de longues heures de marche, d'errance, de méditation et de contemplation.

On raconte qu'un jour une jeune étudiante se rendit au sommet en apportant avec elle qu'un seul verre d'eau. Une fois devant le sage, elle lui demanda : « cher maître, ce verre d'eau est-il à moitié plein ou à moitié vide ? »

En silence et d'un geste soudain, le maître but le verre d'eau, se mit à rire, et en disposa.

CONCLUSION

*The more you use it, the more it produces;
the more you talk about it, the less you understand*

Lao-tseu

L'objet de cette recherche pointe sa propre limite : la compréhension du Vide doit échapper au langage pour subsister. Les deux vers de Lao-tseu placés en exergue de ce paragraphe sont, à cet effet, on ne peut plus significatifs. Pour se produire, le Vide se doit d'échapper aux discours savants des universitaires afin de rejoindre le silence de la vie ordinaire. Il n'est pas une leçon de théâtre pas plus qu'une leçon de vie. Il est, avant toute chose, une pratique toute simple du quotidien ; une contenance avant d'agir, un moment de suspension devant le perpétuel verbiage de nos vies. Tout comme *L'Un*, je n'ai peut-être pas trouvé de réponse à ma quête d'équilibre intérieur, mais je sais qu'elle se joue maintenant quelque part entre mes oreilles et mon souffle. Voilà les deux principes d'une posture d'écoute me permettant d'être perméable aux résonances du monde.

Un second constat anime l'aboutissement de notre traversée du paysage fosséen : la portée proprement performative de *Je suis le vent* démontre, à l'instar de la pensée de Gadamer, qu'une œuvre d'art a le potentiel de nous transformer. La dramaturgie, souvent placée comme *savoir* préalable à l'événement de la représentation, recèle un potentiel d'expérience au même titre qu'une œuvre scénique. À titre d'événement de la compréhension, *l'acte de dramaturgie* est intériorisé et donc invisible à l'œil. Pourtant, son impact est bien réel. Tout le travail d'explicitation que j'ai effectué rend explicite cette action implicite. L'autoexplicitation semblait faite sur mesure pour accompagner ma lecture de *Je suis le vent*. Certaines modalités propres à la dramaturgie de Jon Fosse coïncidaient parfaitement avec les principes clés du travail

d'introspection explicités par Pierre Vermesch et Ève Berger. D'abord, le dialogue intérieur, associé à la singularité de la structure dialogique de *Je suis le vent*, constitue le fondement de l'autoexplicitation. De plus, les deux modalités rythmiques de l'écriture fosséenne, soit la répétition-variation et le silence, sont reprises dans le processus d'écriture autoréflexif de l'explicitation. En effet, l'écriture se fait par couches successives (par répétitions) et cherche à laisser surgir l'information grâce à une *visée à vide*, soit une conscience perceptive ancrée dans la rétention et la passivité.

En entrant dans le processus intérieur de ma lecture, j'ai su relever de manière détaillée l'opérativité de *Je suis le vent* sur mon être et son impact expérientiel, voire même vital. Les différents isomorphismes déterminés au sein du chapitre trois représentent les différents lieux de la fusion entre l'œuvre et moi. Ils sont les différents pivots de ce que Gadamer appelle la « transfiguration en œuvre (*Verwandlung*) », c'est-à-dire l'endroit où le jeu de l'art révèle son plus haut potentiel de transformation. La notion de *trans-figuration* parachève ainsi le « principe de figurabilité » par lequel opèrent les figures fosséennes et dont nous avons amorcé la définition au chapitre un. Nous avons vu que, dans la dramaturgie de Jon fosse, la notion de *figurare* agit comme moteur de transposition du sens en usant du « détour » comme manière d'« *impliciter le mystère* [...] dans les corps au-delà des corps²⁴⁷ ».

Pour Gadamer, c'est à cet endroit que « se manifeste une vérité qui révèle la réalité et les êtres humains à eux-mêmes²⁴⁸ ». Pour le philosophe, la *transfiguration en œuvre* relève ainsi de l'anamnèse, un phénomène de *reconnaissance* qui surgit dans un moment intime à soi-même. En ce sens, les isomorphismes sont des socles identitaires importants et peuvent devenir des ressources essentielles pour le devenir de l'Être. Nadine Faingold décrit d'ailleurs le moment du mot juste comme un

²⁴⁷ George Didi-Huerbman, *op. cit.*, 1990, p. 16 et 128.

²⁴⁸ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, 1976, p. 139.

moment de « co-incidence avec soi-même, un moment de prise de conscience identitaire²⁴⁹ », une *co-naissance* qui vient bousculer certains présupposés ou représentations établies, voire certaines manières d'être :

Ce temps de co-naissance à soi-même est éminemment touchant, il donne lieu à une émotion profonde, parfois violente et éblouissante, qui marque durablement et constitue ensuite pour le sujet une ressource essentielle, un socle identitaire.²⁵⁰

L'expérience d'une œuvre ne se réduit pas à l'objet d'une conscience esthétique, elle est une partie d'un processus ontologique qui nous habite, soit le fait de *se reconnaître*. Pour Gadamer, « la joie de reconnaître est [...] celle d'accéder à une connaissance qui ne se réduit pas à celle du connu.²⁵¹ » Cette connaissance passe nécessairement par un « oubli de soi » :

L'instant absolu dans lequel un spectateur se tient est tout à la fois oubli de soi et médiation avec soi-même. [...] Assister à [l'événement de la compréhension], comme réalisation subjective du comportement humain, c'est être hors de soi. [...] l'être hors-de-soi est la possibilité positive d'être totalement à quelque chose d'autre. "Présence à" qui est oubli de soi : ce qui constitue l'essence du spectateur c'est qu'en s'oubliant il se voue au spectacle. L'oubli de soi est ici tout autre chose qu'un état négatif [...]²⁵²

Dans mon autoexplicitation, le moment où « j'oublie que je m'entends » (41A) correspond au plus haut point de résonance avec *Je suis le vent*. Il incarne aussi l'événement de la reconnaissance dont nous parle Gadamer. Dans cet oubli de soi, je reviens à moi, je me souviens de moi. Il en est de même pour le passage où « quelque chose se détache de mon visage et s'évapore » (69A), car je reconnais, à ce moment, un visage qui m'est tout à la fois propre et étranger. La reconnaissance est, peut-être, une consolation inespérée.

²⁴⁹ Nadine Faingold, *op. cit.*, 2011, p. 7.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, 1976, p. 132.

²⁵² *Ibid.*, p. 143-146.

Enfin, pour la suite, je souhaiterais que la pratique du Vide trouve enfin sa place dans les écoles d'art. Je souhaiterais retrouver son savoir-être aux côtés des savoirs intellectuels et techniques offerts à un artiste en contexte de formation. Il y a, dans ce cheminement fragile où l'on cherche à tout prix à s'exprimer, à se faire voir et à se faire reconnaître, une quête de performance et de production qui épuise et qui, je crois, interrompt notre capacité de résonance. Par une pratique de la contenance, de la contemplation, du *wu-wei* et du *devenir-imperceptible*, le Vide est une ressource vitale et mobilisable à tout moment. Bien sûr, elle demande du temps, une méthode, des outils concrets et beaucoup de pratique. Voilà qui ouvre sur un potentiel sujet de recherche : le Vide comme acte créateur en contexte de formation artistique.

À suivre.

L'Un

Et maintenant

L'Autre

Maintenant on va où

L'Un

Faire un petit tour en mer peut-être

ANNEXE A

Analyse d'une transcription à partir des grilles de l'entretien d'explicitation

Autoexplicitation de mon expérience (a)perceptive du Vide tel que vécu
dans ma lecture à voix haute de l'œuvre *Je suis le vent* de Jon Fosse

Août 2017 - janvier 2018

Situation de référence retenue :

Cette autoexplicitation porte sur un moment vécu au printemps 2015 alors que je m'apprête à lire pour la première fois à voix haute la pièce *Je suis le vent* de l'auteur norvégien Jon Fosse. L'action se déroule dans ma chambre où je suis seule et se déploie en quatre moments distincts : 1. le moment où je suis assise à ma table de travail et je débute la lecture à voix haute ; 2. le moment où, étant agacée par cet exercice, je me déplace et me rassois à l'autre bout de la pièce ; 3. le moment où le rythme de ma lecture s'accélère et m'emporte ; 4. le moment où je suis happée par un état de dessaisissement. Cette lecture est marquante pour moi, mais je ne saurais dire exactement pourquoi. Je sais seulement qu'*il s'est passé quelque chose* à un certain moment, un changement d'état spontané et intense que j'identifie comme étant le « Vide ». Je suis curieuse de savoir ce qui s'est passé pendant cette lecture à voix haute, curieuse d'en apprendre davantage sur les fondements de ce Vide. Voilà pourquoi ce moment vécu m'apparaît porteur de sens.

Objectif spécifique

Viser la description fine de mon mouvement interne :

1. sa direction ;
2. sa composition sensible ;
3. et ses actions incorporées.

Contexte des autoexplicitations

Les 4 autoexplicitations portent sur la même situation de référence. Elles ont été menées à quatre moments différents entre le mois d'août 2017 et janvier 2018.

V.1 Sélection de la situation spécifiée et première explicitation (août 2017)

V.2 Première itération (septembre-octobre 2017)

V.3 Deuxième itération (décembre 2017)

V.4 Décryptage du sens (janvier 2018)

Légende

+ (X) : réfère à la colonne témoin

+ * : action cognitive incarnée

+ EX : action ou relance de type exécution

+ PI : action ou relance de type prise d'information

+ ISA : informations satellites de l'action (contexte, savoir théorique, intention, jugement, émotion, sensation)

Témoïn (X)	Passage transcrit	Analyses des relances de A et des répliques de B	Autres commentaires
(Corps) Un temps. Je prends une respiration et ferme les yeux.	1B : Myriam, quand tu es prête, je t'invite à laisser revenir ce moment important pour toi, celui où tu as lu la pièce <i>Je suis le vent</i> à voix haute pour la première fois. Ferme les yeux un instant, retourne-y et dis-moi quand tu y es. 2A : J'y suis.	Initialiser pour amener A en PPI.	Le choix de la situation spécifiée a été déterminé auparavant grâce à un travail d'initialisation que j'appelle la <i>ritualisation</i> .
(Corps) Mon nez me pique, quelque chose remonte, mon rythme cardiaque s'accélère.	3B : C'est bien. Peux-tu te mettre en contexte un peu ? 4A : Oui. C'est flou un peu. Ça fait longtemps, quelques années, je crois. Je me rappelle qu'à la suite d'une vague d'émotion, j'ai interrompu ma lecture de la pièce. Je me rappelle avoir concrètement fermé le livre. (X) C'était vers la fin, lors du naufrage, au moment où les répétitions s'accroissent. Juste après que <i>L'Un</i> (personnage) se soit jeté à l'eau et que <i>L'Autre</i> (personnage) l'appelle, le cherche. Je crois avoir pleuré. En fait, je me rappelle très bien avoir pleuré. Je me rappelle avoir eu besoin de reprendre mon souffle* aussi. Je reconnais l'intensité de ce moment au fait d'avoir dû arrêter la lecture. J'ai ressenti un débordement. Ce geste (fermer le livre) me revient clairement,	Initialiser pour mettre en contexte. ISA-contexte ISA-émotion Action mentale EX Action matérielle EX ISA-contexte, savoir théorique ISA-émotion(2) Action mentale PI + ISA-sensation Action matérielle EX ISA-sensation	Tentative de PPI – temps d'arrêt, respiration, yeux fermés, verbalisation au présent.
			PPH – à ce moment de l'écriture, je ne suis pas tout à fait encore en position d'évocation, je me rappelle seulement les différents moments de la situation vécue.

	le reste est flou. Pour le moment, la seule chose que je peux dire c'est que je ressens beaucoup de mouvements, une poussée vers l'avant. Je me rappelle <u>m'être déplacé</u> plusieurs fois durant la lecture avant ce moment. Ça bouge.	ISA-sensation Action matérielle EX ISA-sensation	
	5B : Donc, retournons au tout début de la lecture, au moment où tu es assise à ton bureau en bois, en angle droit sur ta chaise avec tes deux pieds bien ancrés au sol, par quoi tu commences ?	Focaliser pour maintenir A en prise sur le contexte grâce à une relance de type EX.	
	6A : J'imagine que je commence <u>la lecture</u> . Donc je me mets à <u>écouter ma voix</u> . Je pense qu'au début je trouve ça un peu étrange de m'entendre comme ça. <u>Ça dissonne un peu</u> .	Action mentale EX Action mentale EX ISA-jugement	L'impression de « dissonance » m'apparaît porteuse d'une action cognitive incarnée (ACI ou incorporée). Elle correspond au niveau 2 de la fragmentation : un premier pivot fondateur du mouvement interne
	7B : Et comment tu sais que ça « dissonne » à ce moment-là ?	Élucider grâce à une formulation en écho et à une relance de type Pl.	Je décide ici de m'attarder à la sensation de dissonance. Il s'agit d'une première tentative de nommer mon mouvement interne.
(Émotion) je me sens agacée.	8A : Je sais que ça crée une dissonance, car je ne suis pas comédienne, ma voix intérieure est claire, mais ma voix extérieure, fragile. Ça crée un sentiment d'étrangeté, c'est-à-dire une	ISA-jugement ISA-émotion	Évaluation subjective et détaillée du moment.

	distance entre l'intérieur et l'extérieur, un déséquilibre entre la voix que j'entends à l'intérieur (dans ma tête) et celle projetée à l'extérieur. En plus, le rythme de la pièce est très étrange, inhabituel. Cet exercice de lecture à voix haute ne me rend pas très à l'aise. Pour être honnête, je me prête <i>au jeu</i> , mais je n'y crois pas vraiment. (X)	ISA-sensation ISA-jugement ISA-émotion ISA-intention	
	9B : Est-ce que tu veux préciser certaines choses où aller directement au moment dans le moment où tu sens que tu touches à quelque chose d'important ?	Réguler en renouvelant le contrat de communication.	
	10A : J'aimerais juste préciser que, pendant la lecture, je m'efforce de <u>comprendre</u> , car le sens m'échappe en partie. Pour ça, j'écoute <u>activement</u> ce que je dis.	Action mentale EX Action mentale EX	Ces deux actions mentales m'apparaissent liées à l'ACI « dissonance ». Niveau 2.1 de la décomposition en deux mouvements / étapes.
La Voix : jeux de dissonance (11B-37B)			
	11B : Et quand tu écoutes activement ce que tu dis, qu'est-ce que tu fais exactement ?	Élucider grâce à une relance de type EX.	
	12A : J'essaie de créer une harmonie entre ce que je dis et ce que j'entends.	ISA-intention	Lié à l'ACI – « dissonance »
	13B : Et comment tu t'y prends ?	Élucider grâce à une relance de type EX.	
	14A : Je donne une intention à ma voix, mais ça	Action matérielle EX	ACI – « dissonance »

	fonctionne difficilement.	ISA-jugement	Niveau 2.2 fragmentation
	15B : A quoi reconnais-tu que ça fonctionne difficilement ?	Élucider grâce à une relance de type PI.	
(Corps) contraction dans mes oreilles internes par la mâchoire.	16A : Quand, au final, <u>ma voix ne s'accorde pas à ce que je dis</u> (ou ce que je voudrais dire ?). <u>Quand je reconnais que ce ne sont pas mes mots, mais bien ceux de quelqu'un d'autre dans ma bouche.</u> Je fais semblant. Je ne suis pas capable de garder une distance entre les deux. Il y a quelque chose qui est forcé. (X)	Action mentale et matérielle PI Action mentale PI ISA-jugement	ACI – « dissonance » Niveau 2.3 fragmentation
	17B : Alors qu'est-ce que tu fais à ce moment-là ?	Élucider grâce à une relance de type EX.	
	18A : Sans cette distance (ou lâcher prise ?), je me force à avoir une prise sur l'œuvre au lieu de, peut-être, me laisser habiter par elle.	ISA-intention	ACI – « dissonance » Niveau 2.3 fragmentation
	19B : Alors qu'est-ce que tu fais ensuite ?	Élucider grâce à une relance de type EX.	
	20A : Je poursuis la lecture de cette manière.	ISA-intention	
	21B : Et comment tu t'y prends exactement ?	Élucider grâce à une relance de type EX.	
Je vois que je tourne en rond. Je prends un moment de recul.	<i>Un temps.</i>	Réguler en gardant une ouverture, un temps, afin de laisser venir les impressions, envies et intuitions de A.	
	22A : Je lis les mots sur les pages. Je me prête au jeu de la lecture à voix haute. Je ne sais pas où je vais, mais j'avance. En fait, je réalise que	Action mentale EX ISA-intention Action mentale EX	ACI – « dissonance » Niveau 2.3 fragmentation

	je cherche volontairement quelque chose, mais je ne sais pas quoi.	Action mentale PI	
	23B : Et comment tu sais que tu sais que tu cherches quelque chose ?	Élucider grâce à une relance de type PI.	
	24A : Je sais que je cherche quelque chose, car je crée du sens avec les mots, je donne des intentions aux répliques. J'interprète déjà. Car j'essaie de faire vite aussi. Je force le sens de ce que je lis. J'avance rapidement. Je ne saute pas nécessairement des passages, mais je sais que je ne lis pas tout de manière attentive. Je le sais, car je me rappelle très bien avoir de la difficulté à me concentrer. D'ailleurs, c'est probablement pourquoi je vais me mettre à me déplacer dans l'espace, pour me recentrer peut-être, me mettre au diapason de l'œuvre, de mon expérience de lecture.	Action mentale EX(2) ISA-intention(2) Action mentale EX ISA-jugement ISA-jugement+contexte ISA-intention	ACI – « dissonance » Niveau 2.3 fragmentation
	25B Et quand tu « interprètes », qu'est-ce que tu fais exactement ?	Élucider grâce à une relance de type EX.	
	26A : Je prends le dessus, je contrôle la lecture. J'écoute ma voix avec ma tête.	ISA-jugement Action mentale EX	ACI – « dissonance » Niveau 2.3 fragmentation
	27B : Et à quoi es-tu présente quand tu écoutes avec ta tête ?	Élucider grâce à une relance de type PI.	
	28A : Justement, la « présence » ... Je réalise que je détourne ma présence à l'œuvre. Je ne laisse pas l'œuvre venir à moi, je m'efforce plutôt de la maîtriser. Ça a un effet négatif, je crois. Mais, à ce moment-là, je ne me juge pas	ISA-jugement ISA-intention	ACI – « dissonance » Niveau 2.3 fragmentation

	par rapport à ça, car ce n'est pas un acte conscientisé. Je suis plutôt habitée par un esprit de curiosité.	ISA-jugement	
	29B : Et à quoi reconnais-tu que tu détournes ta présence au moment où tu lis la pièce ?	Élucider grâce à une relance de type PL.	
	30A : Parce que <u>je lis la pièce en voulant comprendre. Je suis dans une action du comprendre, de faire sens, d'élucider, de trouver quelque chose.</u>	Action mentale EX	ACI – « dissonance » Niveau 2.3 fragmentation
	31B : Alors ensuite, qu'est-ce que tu fais de ou avec cette présence détournée ?	Élucider grâce à une relance de type EX pour resserrer la fragmentation de l'action.	
	32A : Je ne m'en rends pas compte à ce moment-là, mais avec du recul, je peux affirmer qu'elle ne me permet pas d'accéder à un certain niveau du texte. Car ça sonne faux. Je crois que je commence à trouver ça un peu plate de lire. Je m'étonne de voir les pages et les actions défiler sans rien comprendre. Les répétitions semblent aplanir le sens de la parole, ça devient vite monochrome et pas naturel. On comprend après deux pages ce qui se passe et ensuite, c'est juste des variations. On n'apprend rien de plus. Tout c'est bien étrange. C'est différent du flot* qui suivra.	ISA-jugement	*Le « flot » m'apparaît important, signe, peut-être d'une nouvelle action cognitive incarnée, un second pivot de mon mouvement interne.
	33B : Est-ce que tu veux qu'on aille voir ce flot ?	Réguler en renouvelant le contrat de communication. Redonner la prise de décision	

			du moment à explorer à A.
	34A : Oui, et au pire on reviendra compléter ce moment par la suite.		
	35B : Oui.		
	36A : D'accord. Je vais juste faire une pause avant.		
	37B : Ok.		
(émotion) Lassitude.			
(Corps) je prends une grande respiration, m'écoute un peu. Je mets Hildur Gudnadóttir dans mes oreilles : du violoncelle et des silences. Les cordes sont graves. Elles aideront peut-être à la descente...	<i>Un temps.</i>		Réguler en s'octroyant un temps de repos pour laisser les choses se déposer, afin de cultiver un espace de liberté favorable aux impressions, envies et intuitions de A.

Le flot (38B-39A)	
	38B : Arrêtons-nous un instant à ce « flot » de la parole. Que fais-tu à ce moment-là, où es-tu ?
	Focaliser pour maintenir A en prise sur le contexte.

	<p>39A : Alors c'est ça, j'ai expérimenté un <u>flot</u>* dans la parole. À un certain moment, je me suis levée, déplacée dans la chambre, puis je me suis rassis à un autre endroit. Le moment où je me rassois est important. Il coïncide, dans la pièce, à l'instant où les répétitions-variations s'accroissent et se mettent à l'unisson avec la mer tempétueuse (voir l'extrait plus haut). <u>Le rythme s'intensifie*</u>. À ce moment, je lis à haute voix et ma voix se brise dans le rythme qui s'accroît. Je sens remonter une émotion étrangère et subite dans ma gorge, et là, ça déborde. Un accès se crève*.</p>	<p>Action incorporée EX Actions matérielles EX(2) Action matérielle EX+ISA- contexte ISA-jugement ISA-déclaratif (savoir théorique) ISA – sensation Action matérielle EX ISA-émotion**</p>	<p>*Ici, je remarque deux actions cognitives incarnées. 1. Flot 2. Débordement. Un accès se crève Les prochaines répliques serviront à les préciser et spécifier leur chronologie et leur rapport dans le mouvement interne.</p>
<p>L'ancrage (40B-41A)</p>			
<p>(Corps) Mon plexus solaire pousse sur ma poitrine ou plutôt quelque chose à l'extérieur le tire vers l'avant.</p>	<p>40B : Bien, arrêtons-nous un instant. J'aimerais revenir au moment où tu te rassois et poursuis la lecture, qu'est-ce que tu fais exactement ? 41A : Je me rassois parce que ça m'aide à me concentrer. À m'arrêter un moment. Je me sentais en mouvement depuis le début. C'est pour ça que je me suis déplacée dans la chambre d'ailleurs. Et puis là, il y a un changement de rythme. L'inverse se produit : le mouvement se fait intérieur, mais à l'extérieur, dans ma chambre, je me fixe, je m'assois. La chaise devient mon ancre*. Je penche légèrement ma poitrine vers l'avant et je poursuis la lecture. Et</p>	<p>Focaliser pour maintenir A sur le contexte. Élucider (grâce à une relance de type EX. Action matérielle EX+ISA- jugement ISA jugement ISA-intention ISA-sensation ISA-contexte Actions matérielles EX(2) Action matérielle EX Action matérielle EX + Action mentale PI</p>	<p>* ACI – « La chaise devient mon ancre » est un autre pivot du mouvement interne.</p>

	<p>je constate que je m'entends, mais différemment cette fois. Je m'entends presque plus en fait. J'oublie que je m'entends. Tout se fixe, mais quelque chose s'active à l'intérieur. Le mouvement (l'énergie ?) devient plus vertical, comme si je plongeais en moi. (X) Ça creuse, ça m'aspire, vers le bas*. Mon rythme cardiaque accélère. Je ne peux pas m'arrêter. Je suis emportée par la lecture.</p>	<p>Action mentale PI / EX ISA-jugement</p> <p>Action matérialisée PI ISA-jugement</p>	<p>*ACI – Plongée intérieure et niveau 2.2 de la fragmentation</p>
<p>La plongée intérieure (42B-43A)</p>			
<p>(Corps-Vision) Je reconnais cette sensation à celle que je vis lorsque je descends sur une épave en haute mer en plongée sous-marine : se sentir aspirer vers le bas tout en flottant, immobile.</p>	<p>42B. Comme si tu plongeais en toi ?</p> <p>43A. Oui, je m'abandonne pleinement. Je ne suis plus la seule qui contrôle. Je descends à l'aveugle : je vois de moins en moins. J'entends de moins en moins*. Comme si j'étais privé de mes sens et pourtant, quelque chose se meut en moi. Une force inconnue me porte. Je me sens complètement immergé. Je suis attirée vers le fond ; un sentiment de gravité intérieur*. (X)</p>	<p>Réguler – formulation en écho ISA-jugement Action matérialisée EX(2) ISA-sensation ISA-sensation</p>	<p>*ACI – Plongée intérieure et niveau 2.3 de la fragmentation</p> <p>*ACI – Plongée intérieure et niveau 2.3 de la fragmentation</p>

La scission Vide-Plein : le dessaisissement (44B-51A)

	44B : Et ensuite ?	Élucider grâce à une relance de type EX	
<p>(Corps) un chemin se crée : de la gorge une boule me serre, puis entre le sternum et le plexus solaire jusqu'au centre de la cage thoracique. Quelque chose vibre, un mélange de haut le cœur et de fortes vibrations. Un genre de plein, quelque chose de rempli, d'opaque.</p>	<p>45A : Au moment où <i>L'Un</i> (personnage) bascule par-dessus bord, je vois quelque chose de très clair, une sorte de vision : assise au bout de ma chaise, je penche mon corps légèrement vers l'avant, je tiens le livre dans mes deux mains (X), je lis, mais je ne vois plus ce que je lis, je devine presque la suite, je devine la suite. JE précède les mots. Qui est Je ? Mon corps devient l'écho de ma propre voix*. Quelque chose s'ouvre, prend de l'expansion – toujours vers l'avant, quelque chose s'ouvre au niveau de la poitrine : un relâchement, une expiration du corps en entier. Quelque chose devant moi, sous mes yeux, derrière le livre que je tiens. Un genre de gouffre. Un Vide probablement. Une fuite dans la lecture. Un dessaisissement* : je ferme les yeux en même temps que j'inspire, puis au moment de l'expiration, un relâchement musculaire et nerveux traverse mon corps (ma tête et mes épaules tombent vers l'avant, mon corps s'assouplit dans son ensemble).</p>	<p>ISA-contexte, savoir théorique ISA-contexte Action matérielle EX(3) Action mentale PI Action mentale PI Action incorporée EX(2) ISA-jugement, sensation Actions matérialisées(4)</p>	<p>*ACI – « mon corps devient l'écho de ma propre voix ». Semble lié au « flot ». *ACI - « Un dessaisissement » : Semble lié à l'ACI – « débordement ».</p>
	46B : Et quand ton corps devient un écho de ta propre voix, qu'est-ce que tu fais.	Élucider grâce à une relance de type EX	
	47A : Je poursuis la lecture. Je ne peux pas	Action mentale EX	

	m'arrêter de toute façon. 48B : Et ensuite ?	ISA-jugement Élucider grâce à une relance de type EX	
(Émotion) légère anxiété – rythme cardiaque accélère	49A : J'écoute l'écho de ma propre voix* . Je m'abandonne aux mots et à l'image du ressac qui fait apparaître puis disparaître le personnage dans les flots (toujours dans la pièce). Puis, dans ce battement, je me mets à le chercher aussi. <u>Je le vois disparaître, puis réapparaître. Je cherche et je cherche. (X) Et ça déborde*</u> . Je me mets à pleurer et je ferme le livre.	ISA-jugement ISA-contexte ISA-intention Action mentale PI Action mentale EX Action matérielle EX	*ACI – « J'écoute l'écho de ma propre voix » *ACI – « ça déborde »
	50B : A quoi reconnais-tu l'action de « chercher » à ce moment-là ?	Élucider grâce à une relance de type PI	
(Corps-vision) : je cligne des yeux. Je vois l'image d'une diapositive qui saute. Une image prise à fleur d'eau. Beaucoup de taches blanches. Une image mouvementée. Mes yeux plissent dans l'espoir de percevoir.	51A : <u>Je cours après quelque chose qui m'échappe</u> . Quelque chose que je ne peux pas saisir et qui, pourtant, est si proche de moi. Je reconnais que je le cherche au moment où l'image devient de plus en plus floue (X). <u>Le rythme s'accélère</u> , les répétitions s'accroissent et s'accroissent. Le va-et-vient des mots « il était au-dessus des vagues » - « il était en dessous des vagues » devient une de litanie. Ça emplit tout l'espace de ma conscience. M'aveugle, en quelque sorte* .	Action mentale EX ISA-intention, jugement Action matérialisée ISA-contexte, savoir spécifique ISA-jugement, sensation	*ACI – « Ça emplit tout l'espace de ma conscience. M'aveugle, en quelque sorte. »

Décryptage du sens 1 (52B-55A)		
52B : Qui cherche ?	Élucider grâce à une relance de <i>décryptage de sens</i> .	But : avoir accès au sens sur le plan de l'identité : « qui ».
53.A : Moi ?		<i>L'Un est moi.</i>
54B : Qui cherches-tu ?	Réguler et Élucider grâce à une reprise et un maintien de la relance <i>décryptage de sens</i> .	
55A : Moi ?		<i>L'Autre est moi.</i>
Retour détaillé sur la scission Vide-plein (56B-65A)		
56B : Et que se passe-t-il à ce moment ?	Réguler pour maintenir A en prise sur le contexte.	
(Corps) je ferme les yeux volontairement pour retourner à ce moment.	57A : Quelque chose s'embrouille (X). Ça s'embrouille. Un brouillard s'épaissit devant mes yeux*.	*L'ensemble de cette réplique rejoint la dernière action cognitive incarnée. Un remplissement, un aveuglement.
	58B : Et qu'est-ce que tu fais ?	Élucider grâce à une relance de type EX.
	59A : Je ferme les yeux et le livre.	Actions matérielles EX(2)

	60B : Et comment tu t'y prends pour fermer le livre ?	Élucider grâce à une relance de type EX.	
(Corps) Je refais le geste.	61A : C'est assez soudain comme geste. <u>Je tiens le livre de ma main gauche avec mon petit doigt et mon pouce à l'intérieur. Quand je le referme, je le garde dans mes mains, mon pouce reste au centre, mais bref, je ne perds par la page. Ça dure quelques secondes. J'ai seulement le temps de (X) : Je relâche le livre en l'éloignant de moi, je laisse tomber mon bras, je ferme les yeux, je laisse passer ce trop-plein*.</u>	ISA-jugement Action matérielle EX Actions matérielles EX(2) ISA-intention ISA-contexte Action matérielle EX Actions matérielles EX(2)	*ACI – « trop plein »
	62B : Un trop-plein ?	Réguler grâce à une formulation en écho.	
	63A : Oui. Un trop-plein . Une surcharge de sensations, de visions*.	ISA-sensation, jugement	*ACI – « trop plein. Une surcharge de sensations, de visions. » Fragmentation 2.1
	64B : À quoi reconnais-tu ce trop-plein ?	Élucider grâce à une relance de type PI.	
	65A : À l'état de dessaisissement* , qui suit la contraction causée par le trop-plein (yeux fermés, gorge resserrée, visage contracté, souffle retenue). Tout mon corps s'expire : mes muscles se décontractent, des larmes émergent, coulent sur mon visage, un frisson remonte le long de ma colonne.		*ACI – « dessaisissement » Actions élémentaires

	Comme une vague qui revient sur elle-même*.		(niveau 2.4), voire infra comportemental, de l'ACI. *ACI - « comme une vague qui revient sur elle-même »
Décryptage du sens 2 (66B-84A)			
	66B : Autre chose d'important à ce moment ?	Élucider grâce à une relance de type <i>décryptage de sens</i> . Réguler en laissant la liberté à A de choisir la direction pour la suite de son explicitation. ISA-sensation	But : avoir accès au sens sur le plan de la valeur : « autre chose d'important ».
	67A : Oui, mais je ne sais pas trop comment dire. Ça se passe au niveau du visage, il y a un relâchement particulier.		
	68B : Parfait, arrêtons-nous ici un moment. As-tu une image ou une sensation qui te vient ?	Focaliser pour maintenir A en prise sur le contexte. Élucider grâce à une relance de type <i>décryptage de sens</i> .	But : avoir accès au sens de la vision de A par le biais de l'image ou de la sensation. *ACI - « quelque chose se détache de mon visage et s'évapore »
	69A : Quelque chose se détache de mon visage et s'évapore* . Je ne le vois pas à ce moment-là, mais c'est pourtant très clair maintenant.		
	70B : Comment tu te sens ?		

	71A : Je pourrais dire plus légère, mais je crois que « vidée* » serait plus juste. Ni bien ni mal, juste vidée.		*ACI – « vidée »
	72B : Et quel est le sens de ce moment selon toi ?	Élucider grâce à une relance de type <i>décryptage de sens</i> .	But : avoir accès au sens sur le plan de l'identité : « quel est le sens de ce moment ».
	73A : Je ne sais pas. C'est contradictoire.		
Un temps. Je ferme les yeux. Quelques respirations.	<i>Un temps</i> .	Réguler en gardant une ouverture, un temps, afin de laisser venir les impressions, envies et intuitions de A.	
	74A : Une première image-sensation me vient : celle d'un vent léger sur mon front, mes joues et mes cheveux, alors que je regarde l'horizon de la mer.	ISA – vision, sensation	
	75B : Et comment tu te sens ici ?		
	76A : Apaisée. Rassurée.	ISA - émotion	
	77B : Et quand tu es là, que tu regardes la mer, sens le vent sur ta peau, et que tu vis ce que tu vis, qui es-tu à ce moment-là ?	Focaliser pour maintenir A en prise sur le contexte. Élucider grâce à une relance de type <i>décryptage de sens</i> .	But : avoir accès au sens sur le plan de l'identité : « qui es-tu ».
(Corps) Dans mes oreilles à ce moment-là : A Pile of Dust de	78A : Je suis tout autant le vent qui caresse que la peau caressée*. (X)		*« Je suis tout autant le vent qui caresse que la peau caressée. » :

<p>Johann Johannsson.</p> <p>Un long temps. J'ai l'impression de toucher à quelque chose. Je me sens fiévreuse. Je me sens rempli.</p>	<p><i>Un temps.</i></p> <p>79B : Et si tu pouvais garder quelque chose de cet état, un mot, un geste, qu'est-ce que ce serait ?</p>	<p>Réguler en gardant une ouverture, un temps, afin de laisser venir les impressions, envies et intuitions de A.</p> <p>Élucider grâce à une relance de type <i>décryptage de sens</i>.</p>	<p>Traduit un sentiment d'unité entre l'œuvre et soi – <i>une comivence</i> ? Action cognitive incarnée.</p> <p>But : créer une métaphore ressource, faire de la vision ci-dessus une information valable.</p>
	<p>80A : Je ne sais pas, ce n'est pas tout à fait juste.</p>		
	<p>81B : Qu'est-ce qui n'est pas tout à fait juste ?</p>	<p>Focaliser grâce à une formulation en écho.</p>	
	<p>82A : Cette sensation, celle du vent qui m'apaise. Je la nomme et elle disparaît. Je la nomme, je la saisis, je me dis, « c'est ça, c'est exactement ça, voilà la boucle, voilà la finalité, j'y arrive, je touche le bout ». Ça m'élève.</p>	<p>ISA-sensation ISA-commentaire ISA-émotion</p>	
	<p>83B : Puis ?</p>	<p>Élucider grâce à une relance de type PI</p>	
	<p>84A : Puis, j'enlève mes écouteurs. Je regarde, silencieuse et immobile, mon ordinateur. Quelque chose ne fonctionne pas. Je me fais la réflexion qu'il</p>	<p>Actions matérielles EX(2) ISA-jugement Action mentale PI</p>	

	<p>y a quelque chose d'absurde dans la tentative de décrire le Vide, d'achever, par l'écriture, sa réalité. Il y a une impossible tentative et ce geste me glace. Je m'abats sur moi-même. Mon plexus solaire se densifie de nouveau et ma gorge se noue. Une vague revient. Les larmes montent de nouveau. Tout s'obscurcit. J'ai l'impression d'avoir fait un tour sur moi-même. Retour au sentiment de vide initial*. Je reprendrai l'écriture demain.</p>	<p>ISA-commentaire ISA-émotion ISA-sensation, corps</p>	<p>*ACI – « Une vague revient [...] retour au sentiment de vide initial »</p>
<p>CLORE (85B-86A)</p>			
<p>Une nuit a passée. Je me réveille avec une intention claire : celle de clore cet exercice.</p>	<p>85B : Myriam, ce matin, tu t'es réveillée avec une intention claire, celle de terminer cette auto-explicitation. Es-tu toujours en accord avec cela ? 86A : Tout à fait. J'ai réalisé hier que je venais de faire un tour sur moi-même. Une boucle. C'est déstabilisant sur le coup, mais le reconnaître (et reconnaître que je dois tout de même conclure) me permet de prendre une certaine distance. J'ai touché à un moment magnifique lorsque j'ai senti le vent sur ma peau. Ça m'a réellement rempli un instant. Puis,</p>	<p>Réguler en gardant une ouverture, le temps d'une nuit, d'un repos, afin de laisser venir les impressions, envies et intuitions de A. Terminer et réguler</p>	
			<p>Dans ce commentaire final, je fais un lien maladroit entre la sensation Vide-plein et le</p>

	<p>tout s'est dégonflé, retour au sentiment de vide initial.</p> <p>Je me suis confrontée à ma croyance du Vide et à sa réalité.</p> <p>Je reconnais que l'idée du Vide m'a longtemps fait miroiter l'expérience d'un <i>sense of the whole</i>, d'une immuable unité.</p> <p>Je n'ai cessé de me répéter, depuis un an, que le Vide existe que dans son rapport au plein, et vice-versa. Je reconnais, dans cette autoexplicitation, que j'ai expérimenté le passage de l'un à l'autre. Le Vide, unité du vivant, ne trouve jamais sa forme qu'au contact du plein. Ensemble, ils forment une unité éternellement fracturée. JE forme une unité éternellement fracturée. Quel étrange paradoxe. Est-ce irréconciliable ?</p>	sentiment d'unité (<i>sens of whole</i>) ou de fracture dans l'unité.
--	---	---

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Fosse, Jon. (2010). *Je suis le vent* suivi de *Les jours s'en vont*. Paris : L'Arche.

Autour de l'œuvre de Jon Fosse

Busque, Marie-Christine. (2013). *Rythme et sonorité dans les dramaturgies contemporaines. Études de cas : Jon Fosse, Sarah Kane, José Pliya*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Chénétier-Alev, Marion. (2010). *L'oralité dans le théâtre contemporain ; Herbert Achternbush, Pierre Goyat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*. Berlin : Éditions universitaires européennes.

Cournot, Michel. (1999). Jon Fosse et Claude Régy cheminent ensemble sur les cimes du théâtre. *Le Monde*, 1^{er} octobre, p.33.

Dickson, Andrew. (2014). Jon Fosse : « The idea of writing another play doesn't give me pleasure ». *The Guardian*. Récupéré de <http://www.theguardian.com>

Fosse, Jon. (2005). *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret*. Paris : L'Arche.

Fosse, Jon. (2015). *Angel walks through the stage and other essays*. Illinois : Dalkey Archive Press.

La Bardonnie, Mathilde. (2001). Jon Fosse, l'écriture comme rempart. *Libération*, 25 janvier, p.38.

Le Pors, Sandrine. (2011). *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Rafis, Vincent. (2012). *Là que la mort vit. Sur les théâtres de Jon Fosse, Sarah Kane et Rodrigo Garcia* (Thèse de doctorat). Université d'Utrecht, Pays-Bas.

Rafis, Vincent. (2009). *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*. Dijon : Les presses du réel.

Moreira da Silva, Alexandra. (2007). *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain* (Thèse de doctorat). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Stehliková, Karolina. (2006). *A textual analysis of works by Jon Fosse and their place in the scandinavian context* (Thèse de doctorat). République Tchèque : Université Masaryk.

Chénétiér, Marion. (2005). Les variations sur le vide de Jon Fosse. *Études théâtrales*, 33, 67-74.

Zern, Leif. (2008). *Dans le clair-obscur : Le théâtre de Jon Fosse*. Paris : L'Arche.

Autour de la notion de paysage

Collot, Michel. (1988). *L'Horizon fabuleux*. Paris : J. Corti.

Collot, Michel. (1997). *La Matière-émotion*. Paris : Presses Universitaires de France.

Collot, Michel. (2011). *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud.

Genard, Jean-Louis. (2006). *Paysage et esthétique : de la représentation à la mise en scène*. Récupéré de <https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/48380/1/paysagecorrige.pdf>

Guimaraes Ferrer Carrilho, Maria Clara (2014). *Devenir-paysage de la scène contemporaine. Le dépaysement du drame* (Thèse de doctorat). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Jullien, François. (2014). *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. Paris : Gallimard.

Triki, Rachidi (dir.). (2009). *Paysages croisés : La part du corps*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Études théâtrales

- Danan, Joseph. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris : Actes Sud.
- Danan, Joseph. (2016). *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2^e éd.). Paris : Actes Sud.
- Dospinescu, Ovidiu Liviu. (2007). *Pour une théorie de l'espace vide : stratégies énonciatives de la mise en scène dans les « pièces pour la télévision » de Samuel Beckett* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.
- Guénoun, Denis et Jean-Pierre Sarrazac (dir.). (2001). L'impersonnage. En relisant « La crise du personnage ». Dans *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*, 20, 41-50.
- Lehmann, Hans-Thies. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Maeterlinck, Maurice. « Le tragique quotidien ». Dans *Le trésor des humbles*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Régy, Claude. (1998). *Espaces perdus*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Régy, Claude. (1999). *L'ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Régy, Claude. (2002). *L'État d'incertitude*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Régy, Claude. (2007). *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Régy, Claude. (2008). *La Brûlure du monde*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Ryngaert, Jean-Pierre (dir.). (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes Sud.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon (dir.). (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Éditions théâtrales.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (1999). *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Belfort : Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.). (2010). *Lexique du drame moderne contemporain*. Belval : Circé.

Sarrazac, Jean-Pierre. (2012). *Poétique du drame moderne et contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.

Nietzsche, Friedrich. (1977). *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard.

Stein, Gertrude. (1978). « Théâtre ». Dans *Lectures en Amérique* (trad. Claude Grimal). Paris : Christian Bourgois.

Szondi, Peter. (1983). *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Age d'Homme.

Vinaver, Michel. (1993). *Écritures dramatiques*. Arles : Actes Sud.

Herméneutique et phénoménologie de la perception

Bordeleau, Éric. (2004). *Que taire ? De l'ex-expression de soi à la contenance performative : Une approche sino-herméneutique de la formation du sujet éthique*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Rimouski.

Bordeleau, Érik. (2008). De l'ex-expression de soi à l'événement de la compréhension. Dans *Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques*, (4), 4-13.

Bordeleau, Éric. (2009). *[E]scape. Anonymat et politique à l'ère de la mobilisation globale : passage chinois pour la communauté qui vient* (Thèse de doctorat). Université de Montréal.

Gadamer, Hans-Georg. (1976). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.

Gadamer, Hans-Georg. (2002). *Les chemins de Heidegger*. (Jean Grondin, trad.). Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Grondin, Jean. (2001). *Hans-Georg Gadamer. Une biographie*. Paris : Grasset.

Grondin, Jean. (2003). *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris : Presses universitaires de France.

Grondin, Jean. (2011). *L'herméneutique*. Paris : Presses universitaires de France.

Heidegger, Martin. (1958). *Essais et conférences*. Paris : Gallimard.

Ihde, Don. (1976). *Listening and voice: a phenomenology of sound*. Ohio University Press.

Ingold, Tim. (2000). *The perception of the Environment ; Essays on livelihood, dwelling and skill*. London : Routledge. Taylor & Francis e-Library.

Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. (1960). *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. (1964). *Le Visible et l'Invisible* suivi de *Notes de travail*. Paris : Gallimard.

Moustakas, Clark. (2015). Heuristic research. Design and Methodology, dans *The handbook of Humanistic Psychology: Theory, Research, and Practice*, Kirk J. Schneider, J. Fraser Pierson et James F.T. Bugental (dir.). Thousand Oaks: Sage Publications.

Vide, sociologie et pensée contemporaine

Cassé, Michel. (1993). *Du vide et de la création*. Paris : Éditions Odile Jacob.

Cassé, Michel. (1999) *Théories du ciel : espace perdu, temps retrouvé*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. (1980). *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

Ehrenberg, Alain. (1998). *La fatigue d'être soi. Dépression et société*. Paris : Odile Jacob.

Foucault, Michel. (2001). *Dits et écrits, (4)*. Paris : Gallimard.

Harmut, Rosa. (2018). *Résonance, une sociologie de la relation au monde*. Paris : Éditions La Découverte.

Imhoff, Aliocha, Kantuta Quiros et Camille de Toledo (dir.). (2016). *Les potentiels du temps*. Paris : Manuella Editions.

Le Breton, David. (1997). *Du silence*. Paris : Éditions Métailié.

Le Breton, David. (2015). *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris : Éditions Métailié.

Lipovesky, Gilles. (1983). *L'ère du vide ; Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard.

Taylor, Charles. (1998). *Les sources du moi*. Montréal : Boréal.

Vide et pensée chinoise (esthétique et philosophie)

Cheng, Anne. (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil.

Cheng, François. (1977). *L'Écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil.

Cheng, François. (1989). *Souffle-esprit : textes théoriques chinois sur le langage pictural*. Paris : Seuil.

Cheng, François. (1991). *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris : Seuil.

Cheng, François. (2002). *Le dialogue : une passion pour la langue française*. Paris : Desclée de Brouwer.

Dubois, Matthieu. (2015). *Art de la plume et du sabre : éprouver l'intangible. L'horizon partagé d'œuvres poétiques françaises et d'un art martial oriental en contexte contemporain* (Thèse de doctorat). Université catholique de Louvain.

Jullien, François. (1998). *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*. Paris : Seuil.

Mitchell, Stephen. (2006). *Tao te ching* (3^e éd.). New York : Harper Perennial.

Sciences cognitives et psychophénoménologie

Berger, Ève. (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes. Étude à partir du modèle somato-psychopédagogique* (Thèse de doctorat). Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis.

- Damasio, Antonio. (1999). *Le sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*. Paris : Odile Jacob.
- Damasio, Antonio. (2010). *L'Autre moi-même : Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*. Paris : Odile Jacob, p.193.
- Faingold, Nadine. (2005). Explicitation, décryptage du sens et enjeux identitaires. *Expliciter*, Pierre Vermesch (dir.), 58, 1-15.
- Faingold, Nadine. (2011). L'entretien de décryptage : le moment et le geste comme voies d'accès au sens. *Expliciter*, Pierre Vermesch (dir.), 92, 24-47.
- Kolb, David A. (2014). *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development* (2^e ed.). New Jersey: FT Press.
- Legault, Maurice. (2004). La symbolique en analyse de pratique. Modalisation des étapes du retour vers un vécu singulier dans la suite du passage du pré réfléchi au réfléchi. *Expliciter*, Pierre Vermesch (dir.), 57, 47-52.
- Legault, Maurice. (2007). La symbolique en analyse de pratique. La présence au vécu de l'action, en cours d'action. *Expliciter*, Pierre Vermesch (dir.), 70, 1-9.
- Pineau, Gaston & Patrick Paul. (2005). Le sens du sens. *Transdisciplinarité et formation*. Paris : L'Harmattan, 83-104.
- Raymond, Caroline. (2017). DAN 751C-50 *Formation à l'entretien d'explicitation de l'action*. Plan de cours. Université du Québec à Montréal.
- Roll, Jean-Pierre. (1996). Le sixième sens. *Science et vie*, 195, 1-6. Récupéré de http://www.demauroy.net/files_pdf/rer42/rer42-2.pdf
- Vermesch, Pierre (dir.). (2004). Aide à l'Explicitation et retour réflexif. *Expliciter*, 59, 71-80.
- Vermesch, Pierre (dir.). (2007). Bases de l'auto-explicitation. *Expliciter*, 69, 1-31.
- Vermesch, Pierre (dir.). (2007). Introspection et auto-explicitation. *Expliciter*, 73, 42-55.
- Vermesch, Pierre (dir.). (2012). *Explicitation et phénoménologie*. Paris : PUF.
- Vermesch, Pierre. (2014). *L'entretien d'explicitation* (8^e ed.). Paris : ESF.

Histoire de l'art et autres essais

Cage, John. (1961). *Silence*. Wesleyan : University Press.

Dessons, Gérard et Henri Meschonnic. (2005). *Traité du rythme: Des vers et des proses*. Paris : Armand Colin.

Didi-Huberman, Georges. (1986). La dissemblance des figures selon Fra Angelico. Dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge. Temps modernes*. 98(2), 709-802.

Didi-Huberman, Georges. (1990). *FRA ANGELICO. Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion.

Didi-Huberman, Georges. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2010). Art & Théologie. *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com>

d'Hippone, Augustin (400 ap. JC). Livre onzième : La création et le temps. Dans *Les confessions*. (M. Moreau, trad.). Suisse : abbaye Saint Benoît de Port-Valais, 186-205.

Fried, Michael. (1987). Art and Objecthood (1967). Dans *Artstudio, numéro spécial Art minimal*, 6, 10-27.

Meschonnic, Henri. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Nancy, Jean-Luc. (1986). *L'Oubli de la philosophie*. Paris : Galilée.

Pessoa, Fernando. (1998). *Le livre de l'intranquillité*. Paris : Christian Bourgeois.

Rancière, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Rancière, Jacques. (2010). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Schaeffer, Jean-Marie. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

Suchet, Myriam. (2016). *Indiscipline !*. Montréal : Groupe Nota bene.

Imhoff, Aliocha, Kantuta Quiros et Camille de Toledo (dir.). (2016). *Les potentiels du temps*. Paris : Manuella Editions.

Shusterman, Richard. (2007). *Conscience du corps : Pour une soma-esthétique*. Paris : Éditions de l'éclat.

Vadori-Gauthier, Nadia. (2014). *Du mouvant, processus de création individuelle et collective d'images et de formes vivants* (Thèse de doctorat). Université de Paris 8. Récupéré de <https://www.leprixdelessence.net/somatiques/embodiment/>