

**LA NOTION D'AUTOPOIÉSIS ET LA MÉTHODE FELDENKRAIS MD,
AU SERVICE DE LA FORMATION, DE LA RECHERCHE ET DE LA CRÉATION THÉÂTRALES**

Odette Guimond Ph.D., comédienne et metteuse en scène, professeure certifiée de la Méthode *FELDENKRAIS*,
directrice d'AUTOPOIÉSIS, école d'art *FELDENKRAIS*.

Article publié dans *Étudier le théâtre/ Studying theatre/ Estudiar el teatro*, Valleyfield et Dakar, AITU/IUTA, 2001, pp.99-109.

Comment et où avons-nous appris à devenir des humains? À quel moment nous sommes-nous arrêtés dans cette quête? Nous sommes-nous arrêtés? Quelle idée avons-nous de notre humanité? Pour devenir des acteurs, il faut laisser "la bête" s'exprimer en nous. Nous devons retrouver en nous toute cette angoisse, toute cette violence indomptée de l'homme de Cro-magnon, qui ne sont peut-être guère différentes de celles de l'*homo sapiens*. Essayant de faire le point sur les choix qui s'offrent actuellement aux humains, Francisco Varela, biologiste et spécialiste des sciences cognitives, dans son récent ouvrage *Quel savoir pour l'éthique?*, prend pour point de départ cette affirmation: "Je partirai du principe que l'éthique se rapproche plus de la sagesse que de la raison: il s'agit de comprendre ce qu'est être bon plutôt que d'avoir un jugement correct dans une situation particulière." (1)

Comment et où se font donc actuellement l'éducation de la sagesse et celle de la sensibilité? À l'heure où se publient de plus en plus de livres autour du thème de l'erreur de Descartes, on continue à la perpétuer, concevant encore l'être humain comme un composé d'un esprit rationnel (si ce n'est d'une âme divine) et d'un corps bestial. Varela, dans un ouvrage précédent, *L'inscription corporelle de l'esprit*, commente les conséquences du règne de ce *cogito* concentrationnaire:

C'est sous la forme d'un dilemme que l'angoisse s'exprime le mieux: soit notre connaissance possède un fondement fixe et stable, un point d'où elle part, où elle s'établit et repose, soit nous ne pouvons échapper à une sorte d'obscurité, de chaos ou de confusion. Ou bien il y a un sol ou fondement absolu, ou bien tout s'écroule. (2)

Cette angoisse témoigne bien sûr d'une rigidité, d'une méconnaissance fondamentale de la vie et du mouvement. Or l'éducation somatique est un champ disciplinaire qui rassemble des méthodes développées depuis plus d'un siècle en Occident (qui rencontrent sur plusieurs points une tradition millénaire orientale) et qui se préoccupent de l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace. Elles ont pour but, entre autres, la poursuite d'une forme d'apprentissage qui s'arrête actuellement à peu près à l'âge de l'éducation scolaire. À partir de cet âge, l'éducation se trouve divisée en deux branches: l'éducation physique et l'éducation intellectuelle -souvent, dans les deux cas, beaucoup de bruit pour rien. Au mieux, l'éducation religieuse ou "morale", la psychologie populaire, l'éducation artistique comblent le gouffre et l'angoisse créés par une telle scission dans l'unité de la personne, pour laquelle l'apprentissage prend de moins en moins de sens. L'éducation des sens, de la sensibilité fine, de l'émotion comme soutien d'une intention, tout cela est délaissé et s'apprend "sur le tas", en amateurs. C'est à cet immense domaine de l'humain (au-delà et en deça des muscles et de l'intellect, de la bête et du concept) que s'ouvre l'éducation somatique, nourrie par la notion d'*autopoïésis*. Parler du *soma* et de son *autopoïésis* nécessite de changer de paradigme. C'est une occasion de se dégager de l'erreur de Descartes, et de ramener le corps à la vie.

QU'EST-CE QUE LE SOMA?

Ce mot hérité du grec signifie, depuis Hésiode, "*corps vivant*", le *corps perçu et vécu de l'intérieur*, pour le différencier du corps-objet, du corps mort; ce terme soutient la notion d'"*embodiment*" ("corporéité" ou "incarnation"). *Le mouvement* est lié directement à la reformulation de la vision du monde proposée par la somatique. Celle-ci s'appuie au départ sur le passage d'une interrogation intellectualiste et essentialiste en ce qui concerne le vivant, à une vision phénoménologique et existentielle. Ne plus tenir la vie pour une abstraction lui redonne un sens. Le mouvement est ce qui permet de distinguer ce qui est vivant de ce qui ne l'est pas. On peut observer, dans le mouvement, comment la vie se manifeste. Pour Moshe Feldenkrais, le mouvement est le meilleur indicateur de la santé du système nerveux, de la personne. Le mouvement permet d'intervenir dans le processus de la vie. Le mouvement, c'est la vie.

L'apprentissage est ce qui détermine le processus des inter-relations que l'homme établit entre sa conscience, ses fonctions biologiques et l'environnement. Il suppose un processus d'inter-relations et, chez l'être humain que l'on considère de plus en plus comme prématuré à la naissance comparativement aux autres espèces animales, une liberté de choix en ce qui a trait à l'organisation de son action. *L'action* est en effet le principe intégrateur de l'apprentissage. L'action permet la *transformation du soma en lui-même, sa survie, c'est-à-dire son autopoïésis*. C'est sûrement Moshe Feldenkrais qui s'est exprimé le plus clairement sur cette idée dans son livre le plus connu, *La Conscience du corps*, quand il affirme: "L'image du moi se

compose de quatre données qui participent à chacune de nos activités: *le mouvement, la sensation, le sentiment et la pensée*. Ces composantes sont aussi parties intégrantes de chaque action. (...) Si l'un des éléments de l'action se rétrécit au point de ne plus exister qu'à peine, la vie elle-même peut se trouver menacée." (3)

Le *soma* humain a développé un *mode de pensée* différent de celui des autres animaux, qui rend son apprentissage et son éducation extrêmement complexes. Il a développé une faculté d'auto-observation qui lui permet une mobilité de perception face à lui-même. Le jeu de dédoublement dont il reste le maître (du moins le souhaite-t-il) lui permet de se saisir à volonté dans sa dimension de *je* et dans sa dimension de *il*. La somatique renouvelle la problématique traditionnelle opposant *objectivité et subjectivité*. Thomas Hanna (praticien de la Méthode *FELDENKRAIS*, qui a par la suite développé sa propre approche et que l'on considère comme le fondateur du domaine de la somatique) définit les humains comme des "illusions optiques" dans la mesure où ils peuvent être "vus" de deux manières différentes, mais qu'ils ne peuvent être "conscients" que d'un seul point de vue à la fois. (4)

L'humain doit conséquemment apprendre à éviter un certain nombre de pièges. Il doit veiller à ne pas être victime du jeu de miroir qui lui ferait prendre l'autre pour un *il*, alors qu'il est lui aussi un *je*. Mais il doit aussi reconnaître que ce *je* ne peut être assimilé au sien: il est différent. *Une relation humaine a lieu entre des je capables d'apprentissage, qui renoncent au fait de se traiter comme des ils, et qui savent que la seule manière de connaître l'autre je est de partager un même mouvement. L'exercice du langage, auquel est liée l'invention du il, permet en partie la connaissance par un jeu de dédoublement. Mais il entre en conflit avec une activité relationnelle, s'il n'est pas soutenu par le mouvement qui permet véritablement la connaissance. Le langage referme l'individu sur lui-même, le mouvement l'ouvre au partage de l'expérience.* Je reviendrai plus loin sur cette idée centrale, qui constitue le cœur de mon exposé.

Pour Moshe Feldenkrais, l'apparition de l'objectivité chez l'enfant coïncide avec une perte de contact avec lui-même, avec un arrêt de croissance de la conscience, avec une régression du potentiel et un nivellement de la pensée. La représentation du monde qu'il apprend à considérer comme la réalité devient plus importante que celle qui surgit de son expérience. Or celle-là seule répond de son individualité, de sa liberté, somme toute, de son humanité. L'objectivation de "la réalité" dépend d'un consensus social. Elle se manifeste dans le comportement en société, témoigne de l'appartenance de l'individu à une culture et à une civilisation. Elle répond aux yeux de tous de sa santé mentale. L'objectivité est le dénominateur commun à un ensemble de sujets, et ne constitue qu'une partie de la réalité subjective beaucoup plus riche. La subjectivité est en somme la seule réalité à explorer, dans une perspective d'éducation somatique. (5)

C'est dans ce sens que celle-ci vise d'abord une *connaissance "intérieure", subjective*, de son corps en mouvement qui souvent s'est arrêtée avec la découverte du langage, pour l'amener à la rencontre d'un *savoir objectif plus "extérieur"*, celui-là souvent hypertrophié. L'hypertrophie de sa faculté d'abstraction, au détriment de son expérience somatique, empêche souvent l'humain de réagir adéquatement au danger immédiat, alors qu'il est l'animal qui possède potentiellement le plus de mobilité. Il faut bien parler dans ce cas d'une atrophie humaine des sens qui met en péril sa survie. C'est aussi une telle atrophie qui est à l'origine de la perception courante de soi en tant qu'étranger, en tant qu'objet à l'intérieur duquel l'esprit est enfermé et coupé de tout lien avec "le monde". Thomas Hanna rattache un tel sentiment à l'ignorance neurologique que les personnes ont d'elles-mêmes.

C'est dire la primauté de l'*expérience* sur la théorisation chez les vivants, et la possibilité de modification dans l'organisation de toute structure vivante par la remise en mouvement de *fonctions* atrophiées, ce qui est primordial dans la pratique de la Méthode *FELDENKRAIS*. Le principe de l'*organisation* du vivant est également fondamental en *FELDENKRAIS*. Ce principe a été mis en lumière par la notion d'*autopoïésis* liée à celle de *connaissance biologique*, que l'on évoque métaphoriquement en parlant "d'intelligence du corps". Celle-ci a pour fonction d'assurer la survie de l'organisme en lui permettant de créer constamment du *sens*.

LA NOTION D'AUTOPOIÉSIS

Créateurs de la notion d'*autopoïésis* en 1972, que l'on retrouve dans *Autopoiesis: The Organization of the Living*, (6) les biologistes Maturana et Varela reconnaissaient au départ l'impossibilité de décrire une unité vivante ni par l'addition de ses composantes, ni par sa structure, ni par sa fonction, de quoi faire réfléchir ceux qui tentent de décrire la "représentation théâtrale" vivante et génératrice de sens. Leur description du vivant est centrée sur la notion d'*organisation circulaire des interactions* (qui rappelle la notion d'*intelligence* chez Moshe Feldenkrais) dont le processus se reconnaît au sein de l'activité de chaque cellule. Ils ont mis en lumière que c'est *le mouvement* qui maintient constante l'organisation circulaire des interactions, en produisant les composantes qui la font fonctionner et qui la définissent comme unité d'interactions, alors que composantes et structures varient au cours du développement et diffèrent entre les membres d'une

même espèce: elles sont à proprement parler individuelles. Ce qui importe, c'est qu'elles assurent la survie de l'individu et donnent *un sens* à sa vie.

Définir une unité vivante par sa fonction la présuppose de ce fait comme non distincte, non autonome, remplaçable au sein d'un ensemble (le social, l'environnement). C'est ce qui a amené Maturana à repenser profondément la spécificité de l'unité biologique. Il lui est alors apparu que celle-ci n'est pas un système ouvert, mais *un système clos sur lui-même*. Toute unité, par définition, ne peut être décrite que par sa différence pour se poser comme distincte, individuelle, autonome et irremplaçable. Tout système vivant, de par sa circularité homéostatique, de par son processus d'auto-régulation, est auto-référentiel.

On aura compris que si la notion d'*organisation* apparaît à Maturana et Varela comme ayant valeur opératoire dans la description d'une unité vivante, c'est qu'elle assure la stabilité et constitue l'*identité* de l'unité, alors que ses composantes et sa structure sont en mouvement. Un tel processus de transformation ne prend fin qu'avec l'impossibilité d'homéostasie, l'impossibilité d'intégrer l'imprévu, de poursuivre un processus de connaissance, et conséquemment avec la perte d'identité et la désintégration de l'unité vivante, la mort.

Tout être vivant apparaît ainsi comme autopoïétique, c'est-à-dire comme se recréant constamment lui-même jusqu'à perte d'identité, un système clos sur lui-même, mais en même temps partie essentielle d'un environnement avec lequel il entretient des interactions vitales.

L'organisation vivante est conservatrice et répète inlassablement ce qui marche, ce qu'elle a appris dans son expérience passée, ce qui a jusqu'ici assuré *sa survie* et qui constitue son identité. On ne saurait mieux souligner *l'importance des habitudes* et la difficulté de s'en dégager. Paradoxalement l'organisation vivante qui assurera le plus longtemps sa survie se reconnaît à sa capacité d'adaptation, c'est-à-dire à sa capacité de synthétiser, *d'apporter des changements à ses habitudes*, d'intégrer l'expérience présente. Le présent est en effet le seul temps du vivant. Le vivant n'agit toujours qu'en fonction de sa propre survie. Ainsi en est-il de l'acteur. Mais qu'en est-il de la représentation? En quoi est-elle l'alliée ou l'ennemie du processus de connaissance et de survie de l'acteur?

LA REPRÉSENTATION: ALLIÉE OU ENNEMIE?

À la différence des notions de structure et de fonction, la notion d'organisation permet de décrire l'unité vivante comme unité distincte et autonome dans des rapports de différents types avec d'autres unités. Maturana et Varela distinguent alors les machines vivantes (les unités biologiques) des machines non vivantes (les objets) comme relevant de deux modes d'organisation différents. Les unités vivantes, dites *autopoïétiques*, homéostatiques, auto-référentielles (auquel le *feedback* est intégré) se distinguent des machines *allopôïétiques* qui produisent autre chose qu'elles-mêmes et dont l'organisation fonctionnelle implique ce qui est extérieur à ce qui les constitue comme unités.

Le soma humain est *autopoïétique*. L'oeuvre d'art, par ailleurs, correspondrait à ce que Maturana et Varela qualifient d'*allopôïétique*. Sauf que l'artiste aura su y créer *l'illusion d'une unité autopoïétique* par le processus que l'objet d'art suscite chez le spectateur/lecteur, qui aura le sentiment d'interagir avec elle. N'oublions pas qu'en esthétique, *le mouvement* est le critère commun à tous les arts qui permet d'évaluer la qualité de l'oeuvre. C'est du moins ce que proposait déjà Suzanne Langer dans *Feeling and Form*. (7) Ainsi l'oeuvre "ouverte", telle que définie par Umberto Eco, (8) obéit-elle à une organisation de machine non-vivante, et arrive-t-elle paradoxalement à créer l'illusion d'une machine vivante quand elle renvoie l'humain qui entre en interaction avec elle, par le mouvement, à sa propre *organisation en circuit fermé où se crée le sens, phénomène auto-référentiel*. Voilà qui peut nous aider à mettre en lumière la problématique particulière du théâtre et la situation délicate de l'acteur, *humain autopoïétique* au sein d'une *oeuvre d'art allopôïétique*.

Maturana invite en effet à différencier le *domaine biologique de la connaissance du domaine de la représentation linguistique*. Quand on conçoit le corps de l'acteur comme un *corps fictif* au théâtre, c'est que l'on choisit de confondre ces deux domaines et que l'on renie une fois de plus le phénomène corporel de la connaissance, au profit du domaine fabulatoire du discours à propos de cette connaissance. On peut supposer que, dans un théâtre vivant, le corps de l'acteur est présent, qu'il ne se substitue à rien ni à personne d'autre. Comme il n'est pas un objet, il est irremplaçable et il n'est pas ouvert à la lecture. Il n'est fonction de rien, mais le théâtre est fonction de son identité organisée au sein de différents types d'interactions. Que devient alors la fabulation, dont nous sommes si friands, en tant qu'humains? Est-elle à proscrire? Est-elle nocive à la santé? Tout est question d'éducation!

Le domaine linguistique est une spécialisation produite par l'activité cognitive, contribuant à l'homéostasie de l'organisme. Par la voie de ce monde fictif, production du système nerveux dans l'organisation de ses mécanismes de survie, il devient possible d'interagir avec son propre monde de représentations qui peuvent

devenir pures relations. Dans la pensée abstraite, l'organisme trouve le moyen d'interagir avec lui-même par la représentation de son expérience passée, telle qu'il la ré-arrange pour assurer sa survie dans le présent, et par une représentation des probabilités concernant son expérience future, tirées de ce ré-arrangement dans le phénomène présent de la mémoire, le présent qui est le seul temps du vivant. Le domaine linguistique fictif, théorique, fabulatoire, s'organise de manière analogue à celui de la connaissance, et fonctionne en vue d'assurer la survie de l'organisme. Il est lui aussi conservateur et appelé pourtant à s'adapter au changement. Il faut cependant se rappeler que si le domaine biologique existe sans le domaine linguistique, l'inverse est pure illusion.

Que privilégions-nous au théâtre? La connaissance ou l'illusion de celle-ci? Rappelons-nous le jeu de miroir qui caractérise la pensée humaine et les pièges qui la guettent. L'émergence du domaine linguistique a vu en effet la création, dans l'organisme humain, d'une identité fictive, devenue en Occident plus "réelle" et plus crédible que l'identité biologique: celle de l'*observateur*. Cette *identité fictive* a pour *fonction de décrire*, mais en est culturellement arrivée à confondre la description et le phénomène, le discours et la pensée, la représentation et la connaissance. Là seul réside le danger. Il faut rééduquer somatiquement l'observateur en nous, ce qui est l'un des principes majeurs de la Méthode *FELDENKRAIS* d'éducation somatique.

Sans cette rééducation, la projection de probabilités risque d'être alors régie par des lois articulées à propos d'un monde de plus en plus fictif, qui permettent moins l'intégration anarchique du présent que la constante reformulation d'une puissance fictive du passé, refusant le présent et détachée du phénomène vivant. Ces lois peuvent alors contribuer paradoxalement à la désintégration de l'organisme qu'elles devaient au départ servir, si le domaine cognitif ne peut plus à travers lui assurer son homéostasie. Ainsi les humains se détruisent-ils dans un monde de fabulations impuissantes qui n'a plus rien de commun avec eux-mêmes, avec ce qu'ils refusent de connaître. Qu'en est-il au théâtre?

L'observateur en nous a acquis la capacité de décrire un phénomène "comme si" physiquement il en était coupé. Ce qu'il décrit en fait, ce qu'il codifie, ce qu'il "sémiotise", c'est *a posteriori* l'interaction de son expérience cognitive avec son domaine de représentation pré-existant. C'est lui-même qu'il tente de codifier, son processus de pensée en interaction avec le langage. Mais *la pensée* n'est pas *le langage*: elle interagit avec lui. Le langage est un outil qui tente de "traduire" la pensée. Celle-ci est de l'ordre du *mouvement*, qui, on l'aura compris, n'a rien à voir ici avec le geste construit et sémiotisable.

Celui qui participe à l'organisation d'un phénomène, comme composante en rapport avec d'autres composantes dans une structure en transformation (comme le spectateur et l'acteur dans le présent de la "représentation" théâtrale, l'auteur ou le metteur en scène dans le présent de leur création), celui-là ne "sémiotise" pas, il vit une expérience. Seul l'observateur sémiotise quand il nie le présent et sa présence à l'expérience. Il fait alors "comme si" il n'était pas vivant, "comme si" il était absent. Il sémiotise, par ce jeu, sa rupture avec l'expérience, son absence à l'expérience. Ce qu'il sémiotise, c'est l'auto-observation de son domaine de représentations plus ou moins transformé par le domaine de son expérience selon qu'il y aura été plus ou moins présent.

Cette dénégation du présent relève bien sûr du jeu et contribue à créer théories et fictions qui, si elles ne se reconnaissent pas pour telles, deviennent à la fois naïves et dangereuses, créant une distance de plus en plus grande entre la description et le phénomène, (ainsi que le dénoncent, dans plusieurs champs de recherche, théoriciens et praticiens dérivant en des mondes de plus en plus distincts), une distance de plus en plus grande entre soi et ses semblables. Où commence et où finit la connaissance? Comment traverser le jeu de miroirs de la représentation? Ces questions nous amènent à tenter de clarifier les enjeux de l'interaction cognitive et ceux de la communication linguistique.

INTERACTION COGNITIVE ET COMMUNICATION LINGUISTIQUE

Selon Maturana et Varela, il est possible à un être humain d'apporter du changement dans un autre système vivant, *i.e.* d'entrer en relation avec lui, de deux manières. La première s'inscrit dans le domaine biologique de la connaissance; la seconde dans le domaine linguistique de la communication. Dans le premier cas, il y a *interaction*: les deux systèmes vivants changent ensemble et l'un par rapport à l'autre. Quand il y a interaction entre deux vivants, il s'agit d'un processus par lequel ils créent ensemble un mouvement homéostatique, pouvant aller (grâce à la reproduction) jusqu'à la création d'un autre système autopoïétique autonome. C'est l'interaction entre vivants, la qualité de leur présence et de leur mouvement qui, au théâtre comme dans la vie, génèrent *la connaissance et la survie* individuelle et collective.

Dans le cas de *la communication*, les deux systèmes vivants rétablissent l'un et l'autre, dans un jeu par le langage, *l'organisation individuelle de leurs représentations*. Le domaine de représentations de chacun peut être plus ou moins bouleversé et de manière plus ou moins stable ou divergente par un tel processus de ré-

arrangement. Les deux individus ne partagent jamais un même mouvement, une même connaissance, ils développent des mouvements aussi différents que les individus le sont eux-mêmes. Une chose est certaine, ils n'échangent pas d'information, ainsi que le feraient des machines non-vivantes, parce qu'ils n'ont aucune prise l'un sur l'autre. Ce sont des systèmes clos, à la différence des ordinateurs.

Une théorie de *l'information* supposant un émetteur, un récepteur et un message, apparaît inapplicable à une description de la communication entre des humains. Je ne m'étendrai donc pas sur les limites à imposer à l'efficacité des études sémiologiques, particulièrement en ce qui a trait au domaine de la perception du spectateur ou à la genèse du sens. De même, des théories supposant chez les humains des pulsions et des processus de *stimulus*-réponse ne devraient être évoquées qu'à titre de métaphores. En termes biologiques, on ne peut pas se référer à une transmission électrique ou à un échange d'informations entre des vivants. On peut uniquement parler de *déformation* proposée à leur organisation par leur interaction, déformation sur laquelle ni supposé émetteur ni prétendu transmetteur n'ont aucun autre contrôle que celui d'assurer leur survie. La déformation est intégrée ou non par l'unité vivante à son processus homéostatique.

Si la déformation proposée est intégrée, elle sera transformée au sein de l'unité vivante en cette unité vivante même. Si elle ne l'est pas, ou bien il y aura rejet de la proposition et l'unité ressortira intacte de l'interaction; ou bien il y aura désintégration de l'unité. *Le système nerveux* est ce qui assure l'homéostasie de l'organisme: il n'est ni encodeur/ décodeur, ni transmetteur d'information. Si l'approche computationnelle en sciences cognitives a pu connaître son heure de gloire et participer au développement de l'intelligence artificielle des ordinateurs, machines *allopoiétiques* créées par l'homme, elle se montre très limitée quant à l'étude du cerveau humain. Le système nerveux fait en sorte de transformer toute représentation qui lui est proposée en la confrontant à l'organisation actuelle de ses représentations acquises, et en l'y intégrant. Faut de quoi, le système nerveux la rejette: l'organisme n'en a pas besoin dans le présent. Personne n'a jamais été transformé ni détruit par la rencontre d'une idée, mais bien par le mouvement, l'émotion qui la portait.

Toute interaction cognitive entre deux individus suppose en effet un mouvement partagé dans le présent entre deux systèmes autopoïétiques. Toute communication linguistique repose au contraire sur un malentendu plus ou moins créateur entre les individus. Toute communication par le langage, dans la mesure où la déformation n'y est pas rejetée, permet au mieux l'orientation de l'autre dans un sens qui n'est pas prévisible, mais jamais le partage de la connaissance individuelle. Le malentendu le plus créateur opère alors sur le mode connotatif.

On le sait, dans le domaine linguistique, s'il y a dénotation entendue comme signification, celle-ci ne crée pas de sens. Maturana et Varela rejoignent là Umberto Eco qui avait déjà senti l'importance de distinguer la signification de l'information, en soulevant par ailleurs l'importance de l'inférence (9) dans sa description du sens comme absence de structure (10), dans *L'oeuvre ouverte, La structure absente, puis Lector in fabula. Il ne se produit du sens que dans la mesure où il y a intégration de la déformation proposée à l'organisme dans son processus d'autopoïésis, un processus de transformation de l'identité en cette même identité.* Ce qui nous amène à soulever quelques questions préoccupantes, relatives au théâtre et à l'acteur.

QUELQUES QUESTIONS RELATIVES AU THÉÂTRE ET À L'ACTEUR

"Machine *autopoïétique*" particulière, le *soma* humain est un chercheur et un créateur. Cela implique au départ qu'un théâtre et un acteur vivants entretiennent une démarche constante de recherche et de création, un intérêt à modifier les habitudes où se reconnaît une tradition qui leur assure elle aussi une partie de ce qui est nécessaire à leur survie.

"Machine *autopoïétique*" particulière, le *soma* humain s'est donné comme possibilité unique de pouvoir créer des "machines *allopoiétiques*" de tous ordres, dont les plus complexes et les plus magiques sont sans doute les oeuvres d'art. Dans le cas des arts de la performance, ce pouvoir créateur est non seulement complexe, mais implique des choix éthiques. La question la plus brûlante que me semble poser une approche expérientielle de la notion d'autopoïésis, en art, au théâtre, comme dans l'organisation sociale même est celle de la qualité des relations humaines, et de la relation que l'on entretient avec soi-même.

Comment en effet "utiliser"(?), "respecter"(?), prendre en compte, en tout cas, la présence de machines *autopoïétiques* à l'intérieur d'une autre, de nature *allopoiétique*? Comment traiter les humains au théâtre? Comme des vivants ou fictivement comme des objets, des matériaux de construction? Comment se traite-t-on soi-même, quand on est un acteur? L'oxymore est une fascinante figure de style, très agréable pour l'intellect, pour décrire l'art du théâtre et le jeu de l'acteur. Les usines, les hôpitaux psychiatriques et les cimetières aussi sont des oxymores.

Apprendre à jouer en santé, à améliorer sa performance et à clarifier ses choix artistiques, tels sont du moins actuellement les objectifs d'AUTOPOÏÉSIS, École d'Art FELDENKRAIS, dans notre programme destiné aux acteurs professionnels. Les questions suivantes y sont abordées et servent de thèmes à l'intégration que nous faisons de cette méthode d'éducation somatique au travail de recherche, de performance et de création de l'acteur.

L'ART DE LA PRÉSENCE ET DE L'ACTION constitue notre premier thème de recherche. La connaissance qui peut se créer au théâtre tient en premier lieu, on l'aura compris, à la présence des acteurs et à la qualité de leur action intégratrice. Or la quête d'absolu, de transcendance, amène les acteurs à privilégier les notions de tension et de conflit. La tradition récente a mis l'accent sur les aspects psychologique, social, idéologique et spirituel d'un art caractérisé en conséquence par la souffrance nécessaire et salvatrice des acteurs. Plus récemment encore, conflit et tension corporelle ont servi à une écriture où la scène devient livre et peinture. L'expérience quotidienne d'une pratique autopoïétique des acteurs permet de reformuler cette tradition. La pratique de la Méthode FELDENKRAIS peut servir de guide ou d'alternative face à cette problématique.

PROCESSUS CRÉATEUR ET PRÉFÉRENCES INDIVIDUELLES retiennent aussi notre attention. La possibilité de créer repose sur une reconnaissance, une acceptation, un respect de ses préférences personnelles, et sur un choix de contraintes privilégiées. La disponibilité à soi et au contexte choisi ou du moins accepté permet le passage du connu à l'inconnu, le processus de connaissance, avec la force et la constance nécessaires à la réalisation d'une oeuvre encore inconcevable, bien qu'intuitionnée. Une pratique autopoïétique des acteurs soutient un tel processus. La méthode FELDENKRAIS s'appuie sur de tels principes.

"PERSONNAGES" ET MISE EN JEU DES SCHEMES NEURO-MOTEURS sont une préoccupation constante pour l'acteur. Comment en effet une "machine autopoïétique" peut-elle créer une "machine allopoïétique" à même son propre *soma* ? Cela est impossible. Cette "machine" ne peut que se créer elle-même *ad infinitum*. Or les humains définissent leur personnalité à partir d'un choix, en grande partie inconscient, de manières de bouger, d'habitudes de comportements, de pensées, de réactions, bref de schémas neuro-moteurs. Ils confondent aisément ces habitudes inconscientes et acquises au cours de leur histoire, avec leur identité. Les acteurs ont l'intuition que leur identité est plus riche, plus malléable, plus "neutre" ou plus mobile, que celle de leur histoire individuelle, ou de leurs "personnages" privilégiés. Leur fonction est-elle de soumettre tout discours à des habitudes inconscientes? Une pratique autopoïétique du jeu théâtral nous permet d'apprendre, au contraire, à déjouer ces habitudes, à en faire des matériaux créateurs au service d'un discours original et plus conscient. La pratique de la Méthode FELDENKRAIS devient ainsi un outil particulièrement précis de création et de performance.

L'ART DE L'AUTONOMIE ET DE L'INTERDÉPENDANCE permet au théâtre, comme dans d'autres activités humaines la rencontre de l'éthique et de l'esthétique. La création suppose un dialogue entre apprentissage et performance, entre remise en question et maîtrise technique. L'art est également le produit d'une relation étroite entre créateurs, et d'une relation aussi intime que distanciée avec ceux à qui son art est destiné. Le discours théâtral, comme tout autre discours, dépasse l'individu qui le porte, dans la mesure où celui-ci reconnaît en lui-même l'humain, l'artiste, qui, par définition et par expérience, n'existent jamais seuls, alors même qu'ils sont mis en demeure de répondre aux exigences de leur propre solitude, de leur propre liberté, de leur humanité. Une pratique autopoïétique du théâtre nous permet d'apprendre non plus à figurer un dieu, un héros, un surhomme... mais simplement à devenir plus humains. Que savons-nous profondément des limites à devenir plus humains? La pratique de la Méthode FELDENKRAIS peut nous aider à poursuivre cette recherche.

Que se passe-t-il en effet quand des somas humains décident de créer collectivement une "machine allopoïétique" aussi complexe qu'un spectacle théâtral? On y retrouve bien sûr une représentation de la connaissance, de l'expérience biologique de chacun des artistes impliqués. Une représentation qui, en soi, ne pourra jamais communiquer qu'elle-même. On y retrouve une représentation collective soigneusement orchestrée, à l'intérieur de laquelle une autre expérience biologique est vécue dans l'instant et qui, elle, n'est pas représentée, mais qui génère ou non du sens.

Comment se vivent les interactions, et la transformation fictive d'autres *somas* en images, en mouvements, en bruits et en sons? Apparemment de la même manière que se vivent des phénomènes semblables partout ailleurs dans notre collectivité. Est-il possible de vivre différemment les interactions, et de créer une oeuvre d'art qui ne soit pas que la représentation des fantasmes du plus fort matérialisant ceux-ci par la manipulation d'autres somas pour en faire fictivement des objets au profit de son propre discours?

La représentation théâtrale est une machine à créer du sens dans la perception du public. Elle le renvoie non seulement à ses propres fantasmes, mais à son expérience de la vie en société. Que faisons-nous

réellement au théâtre? Bien plus que nous n'avons conscience de faire, et surtout bien plus que ce que nous avons conscience de dire. Comment nous conduisons-nous les uns envers les autres? Comment traitons-nous le public? Agissons-nous comme des chamans ou comme des gestionnaires culturels? Comme des anarchistes et des provocateurs, comme des amuseurs, comme des spécialistes? L'ouverture d'esprit est-elle seulement possible sans l'ouverture du coeur? Aimons-nous ou méprisons-nous? Que faisons-nous de notre passion et de notre compassion? Comment faisons-nous ce que nous pensons faire? Cela est peut-être plus important que nous nous l'imaginons, peut-être au moins autant que le concept ou le lieu théâtral, en lesquels nous mettons actuellement toute notre complaisance.

Notes et références:

- (1) VARELA, Francisco J., *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse et cognition*, Paris, Éditions la découverte, 1996, p. 15.
- (2) VARELA, Francisco J., Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993, p.201.
- (3) FELDENKRAIS, Moshe, *La santé en 12 leçons*, Paris, Marabout Service no 211, 1972, pp.42-43 (paru sous le titre initial de *La conscience du corps*, Paris, Robert Laffont, 1971 et réédité sous le titre *Énergie et bien-être par le mouvement*, Paris, Éditions Dangles, 1993).
- (4) HANNA, Thomas, "Optical Illusion: Reflections of the Editor", in *Somatics, Magazine-Journal of the Mind/Body Arts and Sciences*, Novato, vol.1, no 3, Autumn 1977, Inside Front Cover. Thomas Hanna est l'éditeur fondateur de la revue *Somatics*.
- (5) FELDENKRAIS, Moshe, *The Elusive Obvious*, Cupertino, Meta Publications, 1981, pp.82-85.
- (6) MATURANA, Humberto R. and Francisco J. VARELA, *AUTOPOIESIS, The Organization of the Living* a été publié à l'origine au Chili sous le titre *De Maquinas y Seres Vivos*, Editorial Universitaria S.A., 1972. Publié ensuite avec MATURANA, Humberto R., *Biology of Cognition* (1970), dans un ouvrage qui regroupe les deux essais: MATURANA, Humberto R. and Francisco VARELA, *AUTOPOIESIS AND COGNITION, The Realization of the Living*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht: Holland / Boston: U.S.A / London: England, Boston Studies in the Philosophy of Science, volume 42, 1980.
- (7) LANGER, Suzanne, *Feeling and Form*, London, Routledge & Kegan Paul Limited, 1953.
- (8) ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (Points 107).
- (9) ID, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- (10) ID, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1968.