

Dans quelle mesure l'expérience artistique, en particulier celle du théâtre de marionnettes, permet-elle l'émergence des compétences personnelles? ¹

Até que ponto a experiência artística, em particular a de Teatro de Marionetes, permite o surgimento de habilidades pessoais?

Philippe Choulet ²

Abstract

L'objet de cette conférence est complexe, parce qu'il relève de la *psychologie philosophique et précisément de la psychologie de l'artiste*, ou de celui qui veut se présenter comme tel, afin d'introduire d'abord la question de *l'émergence comme changement radical*, comme « *passage à la qualité* », ensuite celle de *l'éthique personnelle de la production* chez celui que nous appelons un « *auteur* ».

Keywords: Théâtre de Marionnettes; compétences personnelles; auteur

Resumo

O objetivo desta palestra é complexo, pois pertence à psicologia filosófica e, precisamente, à psicologia do artista, ou daquele que quer se apresentar como tal, e seu intuito é o de introduzir primeiro a questão da emergência como mudança radical, como "passagem para a qualidade", depois da ética pessoal da produção daquele que chamamos "autor".

Palavras-chave: Teatro de Marionetes; habilidades pessoais; autor

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Je rappelle le thème initial de mon intervention, sur lequel on m'a invité à travailler: *Les expériences et les productions artistiques comme découverte des compétences personnelles et leur amélioration au niveau technique, éthique et humain* (*The impact of theatre experience and of artistic productions in the Discovery of personal skills and their improvement in technical, ethical, and human terms*).

² Professeur de philosophie au lycée Fustel de Coulanges et au lycée Kléber à Strasbourg. Directeur de la Revue L'Animal. France

L'objet de cette conférence est complexe, parce qu'il relève de la *psychologie philosophique et précisément de la psychologie de l'artiste*, ou de celui qui veut se présenter comme tel, afin d'introduire d'abord la question de *l'émergence comme changement radical*, comme « *passage à la qualité* », ensuite celle de *l'éthique personnelle de la production* chez celui que nous appelons un « *auteur* ».

Je précise que je parle ici en tant que spectateur et théoricien de théâtre et de théâtre de marionnettes, en tant qu'écrivain sur la musique, professeur et écrivain de Philosophie, de Philosophie de l'art et d'Histoire de l'Art. Cela peut paraître « aristocratique » o « élitiste ». Mais la question est aussi *démocratique*, comme on le verra, car elle s'étend à tout le monde ici, puisque nous avons tous soit une expérience artistique (production, fabrication, conception, mise en scène, création, etc.), soit une expérience esthétique, celle du spectateur (le spectateur de ses propres œuvres, le spectateur des œuvres des autres).

1.1. Notre problème relève d'abord de l'esthétique de la création, de la manière dont l'auteur s'autorise *lui-même* ou *e lui-même*: par quoi se fait, en lui-même et pour lui-même la *légitimation* de son travail, dans la mesure où elle se fait aussi par ses compagnons de travail, par les institutions, le public et le discours de l'histoire de l'art? Car il s'agit de *reconnaître des compétences* et pas seulement de se soumettre à un jugement d'autorité arbitraire venu de la tradition ou de l'histoire, de *l'aura*, du prestige et du charisme de tel ou tel, ou de la gloire et de la célébrité médiatiques... Bien nombreux sont les artistes (mais ils ne sont pas les seuls...) qui ne s'autorisent que d'eux-mêmes et de quelques-autres (quitte à former un clan dans un plan média...) pour vouloir passer pour des génies notoires, alors qu'ils inventent eux-mêmes leurs preuves. Vieille question: *qui t'a fait roi?* Il nous semble, pour des raisons assez compréhensibles que nous aborderons plus loin, que le théâtre de marionnettes tend à rendre plus modeste et à freiner le narcissisme excessif de l'artiste d'aujourd'hui³, à défaut de l'abolir.

Pourquoi d'ailleurs vouloir devenir *un auteur*, ou vouloir passer pour un auteur? Pourquoi « être (un) auteur » a-t-il tant de valeur: valeur d'usage et valeur d'échange sur un marché de l'art? C'est que les notions *d'auteur* et *d'autorité* renvoient d'abord à un pouvoir ou une puissance, notamment au sein des institutions. Mais heureusement, elles ne signifient pas seulement l'exercice d'un pouvoir: elles appartiennent, étymologiquement — et c'est ici une des finalités vraies de l'art, et également des rapports humains — au registre de *l'augmentation du monde* (auctoritas et augmenter ont même racine), de *l'augmentation de la puissance d'être et d'affecter* (de produire des effets), de l'intensification de la vie (Nietzsche) et de *l'augmentation* du champ de conscience, de la lucidité et du sens critique (c'est-à-dire de l'émancipation, par les "Lumières", par *l'Aufklärung*). On peut même rêver, comme le fait Proust, de l'œuvre d'un artiste révélant la vérité de la vie...

1.2. Le problème de *l'émergence des compétences* personnelles est de nature « *psychologique* ». Que signifie ici « *psychologique* »? Le terme a trois sens:

³ Rappelez-vous l'avertissement de Baudelaire, constatant à la fois le pouvoir croissant des artistes auprès de la bourgeoisie, et leur fierté d'être ignorants, dès 1859: « L'artiste moderne est un enfant gâté ». Baudelaire sent déjà, à sa façon, la question de l'écart entre ce qui triomphe *en fait* et ce qui devrait l'emporter *en droit*, ou *en raison*...

a) *Psychologique* signifie la logique de l'âme (*logos / psychè*), la logique de sa parole, de son expression, de sa rationalité (*logos signifie parole et raison*); cette « âme » est autant individuelle que collective, à cause de la dette que chacun, même isolé, sauvage et indépendant, entretient par nécessité avec les « âmes collectives » (« âmes collectives » est une expression du sociologue Jean Duvignaud).

C'est que chacun de nous est *plusieurs*, ou, comme dit Nietzsche⁴, *notre âme est plurielle*. Nous savons au fond de nous-mêmes que nous ne sommes pas faits que de nous seuls, que nous sommes à la fois des héritiers (René Char dit: « notre héritage est sans testament »), et des passeurs; des nains juchés sur des épaules de géants; que notre substance personnelle est composée de causes, d'influences, de déterminations très diverses, souvent oubliées, déniées et refoulées. Notre idiosyncrasie est un lointain résultat de rapports de production très complexes et inconscientes pour beaucoup.

C'est que nous sommes de grands amnésiques. Certes, une certaine forme d'oubli est nécessaire et même parfois souhaitable - comme y insiste Borges dans *Funes ou la mémoire* (parue dans *Fictions*), quand il raconte qu'il est impossible à Funes d'être présent au présent, parce qu'il souffre de ne jamais cesser de se souvenir de tout. Le tissu conjonctif de notre esprit, âme et corps confondus, est un « sas », un bassin de décantation, où s'opère un tri sélectif, avec tantôt des leçons parfois bien apprises et bien retenues, et tantôt des leçons refoulées, mais encore et toujours actives, n'en doutons pas une seconde.

Nos sensibilités, nos goûts, nos penchants, nos affects, nos passions, ont une histoire, qui nous lie à l'humanité. Notre âme individuelle fait ici l'expérience de *l'ambivalence de son histoire*, qui peut être une richesse, une plénitude, une belle santé ou un handicap, une pesanteur, une misère, une maladie (comme dans la mémoire obsessionnelle).

b) *Psychologique*, ensuite, montre la façon paradoxale dont l'expérience artistique *dépasse* la conscience, comme le disent Kleist, Nietzsche ou Freud (il y a paradoxe car la vérité de la conscience n'est pas en elle-même, si elle est avant tout le lieu des illusions et de l'ignorance). C'est le sens, au sens de Freud. Et ce dépassement de la conscience n'est pas un dépassement spiritualiste, un dépassement par le haut (mystique et transcendant), mais un dépassement « par en-dessous », « par en bas », c'est-à-dire par le corps, le désir et la pulsion – la pulsion étant l'élément de l'énergie psychique.

Cela fait comprendre à la fois 1° les trois exemples de Kleist dans *Sur le Théâtre de Marionnettes*: l'infériorité du danseur étoile Vestris vis-à-vis de la Poupée mécanique⁵, l'impossibilité de répéter à l'identique la perfection de la grâce d'un geste, la supériorité de l'instinct animal de l'ours escrimeur sur le meilleur escrimeur humain; 2° l'idée de Nietzsche: « Je nie que ce qui se fait par la conscience soit parfait », car « l'esprit pur est une pure sottise » (*Antéchrist*, §14 – Nietzsche pense à l'art comme esprit « impur », comme « raison impure », qu'il rapporte à « la grande raison du corps »), et 3° la seconde topique freudienne qui définit le Moi comme formation de

⁴ Et ce contre l'unicité substantielle et ontologique de l'âme personnelle, venue du platonisme et du christianisme.

⁵ On peut sans doute ranger parmi ces exemples l'invention de la Surmarionnette par E.-G. Craig, mais aussi les figures créées par Oskar Schlemmer au Bauhaus. Cf. O. Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, éd. L'Age d'homme; *Lettres et Journaux*, éd. Carta Blanca; et le collectif Oskar Schlemmer, *L'homme et la figure d'art*, éd. Centre national de la Danse.

compromis entre deux instances terribles et contraires, les pulsions de la libido (le Ça) et les interdits (le Surmoi).

c) *Psychologique*, enfin, s'entend au sens métasomatologique, *métapsycho-somatologique*, si on est attentif à l'importance du travail obscur et enfoui du corps dans l'expérience artistique (en allant des cinq sens à l'affect imaginaire de l'intériorité subjective, en passant par les impressions et les modèles / schèmes moteurs de l'action - pour Kant, l'imagination transcendante est la source unique, profonde et secrète des formes mentales en nous). L'idée de *métasomatologie* fait référence à Nietzsche – la puissance de l'ivresse créatrice comme affect supérieur⁶ -, et celle de *métapsycho-somatologie* fait référence aux héritiers de Freud: Didier Anzieu, Winnicott, Groddeck, Hans Prinzhorn - Hans Prinzhorn est celui qui a « inventé » l'art des malades mentaux. Voilà pour *psychologique*.

2.1. Essayons maintenant de mettre un peu d'ordre dans tout ce labyrinthe de concepts. *L'expérience artistique*, maintenant. "Artistique" signifie: 1° la réalité *aristocratique*, plus verticale et *hiérarchique* de l'art (les Beaux-arts, les arts libéraux), et 2° la réalité *démocratique*, plus horizontale plus *équivalente*, mais aussi plus prosaïque, des arts mécaniques: l'artisanat (l'objet d'art), la technique (l'objet technique, l'ouvrage d'art) le bricolage (pensez au personnage de Gaston Lagaffe inventé par Franquin), l'art brut (Jean Dubuffet, Aloïse, Anselme Boix-Vives, Chomo, Le Facteur Cheval, Adolf Wölffli, etc.), *l'arte povera*, l'art des malades mentaux (Hans Prinzhorn), l'art des enfants (Paul Klee)... Le théâtre de marionnettes doit beaucoup à cette réalité-là.

Notez que notre modernité, depuis un bon siècle, entend dépasser la hiérarchie entre arts libéraux et arts mécaniques, en reconnaissant une vraie dignité, une égale dignité à toute opération humaine du « faire œuvre », qu'elle soit de l'âge du néolithique (l'art des « primitifs ») ou de l'âge industriel (les sculptures, machines et mobiles de Jean Tinguely, ou l'art vidéo, par exemple). La révélation des compétences individuelles dans et par la *praxis poïétique* (celle qui *produit* les œuvres) relève de la dynamique de ce que Lévi-Strauss appelle « la pensée sauvage », qui constitue le fond commun (« fond » est à la fois *fondation*, fondement, principe, et fonds, source, origine, trésor de formes) de l'humanité universelle en tant qu'*animal symbolique producteur de son propre milieu psychique*.

2.2. Notre expérience *artistique* qui est celle du producteur-créateur, est fortement liée à notre expérience *esthétique*, qui est celle du spectateur (producteur ou non). Elle vaut aussi pour tout homme ordinaire, qu'il s'agisse de *l'homme du commun à l'ouvrage*, comme dit Dubuffet, du malade mental isolé dans et par sa schizophrénie ou du sculpteur de masques et de totems d'une tribu, investi par l'imaginaire et le symbolique collectifs. L'expérience *artistique* et l'expérience *esthétique* sont certes différentes, mais elles sont liées comme les deux faces d'une pièce de monnaie, car tout artiste-artisan a nécessairement une expérience esthétique, à la fois des œuvres des autres artistes-artisans et des siennes propres - c'est un travail collectif inconscient.

⁶ Le texte princeps est: Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, « Flâneries d'un inactuel », § 8-9. Voir aussi Par-delà Bien et Mal, § 230.

Notre *auteur*, celui dont nous parlions au début, est d'abord *passif*. Il reçoit des impressions, des émotions, des images, des formes, même de manière inconsciente (Leibniz a insisté sur le jeu des « petites perceptions », qui « nous inclinent sans nous nécessiter », qui nous font pencher vers tel ou tel goût, sans nous déterminer). Mais cette passivité est à nuancer, car elle n'est pas absolue comme une matière inerte - et encore, nous pourrions défendre l'idée que toute matière n'est pas inerte, puisqu'elle oppose à l'agent une logique, une structure, une résistance déterminée.

Notre passivité va en effet de la passivité *la plus molle* à la *passivité la plus active*: de la complaisance, de l'inertie, de la paresse, bref, de cette passivité de l'acceptation plus ou moins résignée, à la saisie d'une vérité plastique, à la compréhension d'un moment de perfection, à l'affirmation d'une réussite et d'un achèvement... C'est un long processus de transformation, de métamorphose, de conception et de genèse, qui nous renvoie en définitive à l'énigme de la *finition* de l'œuvre: au fait, quand savons-nous que notre œuvre est achevée, finie, parfaite, c'est-à-dire « parfaite en son genre⁷ »?

2.3. Précisons alors *Expérience*. Selon moi, « au commencement est l'excitation ». Les avis sur ce commencement divergent: le prophète de la Genèse dit qu'au commencement il y a la « création » divine (modèle inaccessible, car *ex nihilo*, de la « création » humaine); pour Goethe, c'est l'action (dans la Nature), et pour Céline, c'est l'« émotion » (comme mise en mouvement de et par l'affect). Pourquoi dis-je l'excitation? C'est que dès la réception nerveuse d'une qualité, la réaction se fait ou bien rejet (on ne prend pas) ou assimilation (on prend). C'est comme une nourriture: c'est un aliment ou un poison. La vie primaire de l'âme physique et sensible est faite d'abord de cette adversité entre les phobies e l'appétit.

Et notre vie psychique supérieure (parole, pensée, jugement) n'est jamais que la continuation de cette logique par d'autres moyens. Nous reviendrons plus loin sur ce devenir de l'excitation en nous. Pour l'instant, insistons sur le fait que dans l'expérience artistique / esthétique, nous éprouvons l'affirmation et la négation, et cela même dans la suspension de l'affirmation et de la négation (suspension à l'œuvre dans l'ignorance, dans le doute, dans le soupçon, par exemple). Comme on dit si bien: « choisir, c'est renoncer » (Goethe, Hegel). Choisir (affirmer) suppose un « renonce » (un « nier », un refus).

Et donc, que signifie « vivre »? Vivre, c'est se trouver dans la nécessité de choisir de défendre une forme, mieux encore: c'est poser et imposer une forme, qu'il s'agisse d'une forme extérieure matière, ou de la nôtre propre dans le monde (et dans l'esprit des autres); vivre, c'est affirmer ces formes, les maintenir dans l'être, les inventer, les créer, les recréer (j'aime cette idée de l'art comme *re-création*, *récréation*). C'est ainsi que dans l'expérience artistique, nous affirmons et nous nions en même temps certaines formes, certaines matières, certains styles, certaines pratiques, au détriment de toutes les autres, selon les moments d'élection. Van Gogh, après tout, fut successivement réaliste, naturaliste, impressionniste, « japonisant », pour finir... « expressionniste ». Chacun de nous est plusieurs...

⁷ Il y a un très beau texte d'Audiberti là dessus: La nouvelle origine, publié en Poésie-Gallimard. La réponse à notre question se trouve chez Kandinsky, avec le principe de nécessité intérieure.

3.1. Analysons alors cette *action* qui vient bien après l'excitation, bien après que l'excitation se soit transformée en bien d'autres choses en nous (impressions, images, fantômes, scénographies, représentations, notions, concepts, idées...). Cette action se nomme *la pratique*, ou *praxis*. Il y a trois formes de *praxis*, qui s'articulent en nous: 1° la *praxis pure* (l'expression, le geste, le regard, l'attention, la prière, l'extase, l'adresse non au sens de l'habileté, mais au sens de l'envoi: s'adresser à quelqu'un, lui adresser quelque chose...), 2° a *praxis poïétique* (la production d'une chose, d'un objet, d'un être *séparés de leur auteur*) soit: la fabrication, le travail manuel, la création, la procréation dans une dialectique entre a matière (et sa forme) et la forme (l'idée, l modèle, le schème), et 3° la *praxis théorique* (la pensée, la méditation, la réflexion, la critique, le doute, le travail intellectuel).

Comment, dès lors, chacun de nous se situe-t-il par rapport à ces formes de pratique? La question engage d'abord notre temporalité: comme dit l'*Ecclésiaste*, il y a un temps pour une chose et un temps pour une autre chose... Dans la durée, nous pouvons passer d'une forme de *praxis* à une autre forme de *praxis*. Mais si l'on cherche ce qui s'enracine en nous et comment cela s'enracine, comment peut-il y avoir simultanéité en nous des diverses formes d'action, il faut poser le problème structurellement et non seulement temporellement. Proust, par ailleurs grand penseur du temps de notre intériorité, dit en ce sens que notre moi est « feuilleté », qu'il est fait de « repeints successifs », et que chacun de ces repeints est une couche de la mémoire; que notre moi est fait de diverses structures et vitesses de notre action, de notre *praxis*.

Le sujet humain n'est alors que la série de ses *actes* (mais ni la somme ni la synthèse), mon âme n'est que la série de mes idées (qu'elles soient idiotes, superstitieuses, fanatiques ou vraies, justes, rationnelles et géniales), mon corps n'est que la série de mes affects (émotions, sentiments ou passions)⁸...*Ce n'est que sur ce fonds vivant d'excitations et de ressources que peut se faire l'émergence de nos compétences...*

Il faut bien noter cela: justement parce qu'il y a *excitation*, notre âme n'est jamais un encéphalogramme plat. La seule chose que nous ne pouvons enlever à la vie, c'est, l'excitation, même sous le plus bas degré de sensation, le plus haut degré d'immobilité⁹. A chaque fois qu'il y a l'émergence de quelque chose de nouveau en nous, cela suppose l'irruption, le surgissement d'une forme, même inconsciente. C'est que l'*ex-citation* indique cette lutte, cet affrontement, cette adversité sans lesquels nous n'« ex-istons » pas, car l'ex-istence est « sortie de soi », elle est un mouvement qui passe par des moments d'altération et d'aliénation où nous sommes incités à..., *invités* à... Et c'est justement ce qui fait que l'*existence* n'est pas simplement *la vie*.

Cette adversité est une condition essentielle de la *révélation* et de l'émergence de nos compétences. Elle exprime une dialectique entre diverses formes de *réalité dont nous sommes faits*, et qui se répartissent, ainsi: 1° la réalité physique - celle des corps et des choses -, tantôt naturelle (les éléments matériels, les choses, les vivants naturels / sauvages), tantôt culturelle, humaine et historique (les objets techniques, les instruments, les machines, les artefacts, les costumes, les pantins, les ouvrages d'art et

⁸ L'accent est mis ici sur la fragilité du sentiment du moi, qui ne saurait être un « moi fort », un « moi-substance », un moi défensif, mais plutôt sur un sentiment d'identité instable, variable, non vraiment fixé. C'est une idée très littéraire, qu'on trouve aussi en philosophie: l'empirisme anglo-saxon (Hume), Diderot, Nietzsche ou Freud...

⁹ Je pense à l'effort inouï de certains animaux qui, pour échapper à un prédateur ou au contraire pour attirer une proie trop curieuse, feignent l'immobilité de la mort, ce qui est une forme de « faire croire » par le jeu des apparences, ce que les éthologues nomment « mimicry », qui est une forme de mimésis, en même temps imitation ET simulation (cf. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*).

les œuvres d'art...). Entre parenthèses, le Théâtre de Marionnettes et le Théâtre d'objet jouent sur la métamorphose d'éléments naturels en éléments culturels, signifiants et symboliques – mais cette métamorphose est l'œuvre de la réalité psychique humaine...

2° la réalité psychique, qui se divise en deux: d'une part *la réalité psychique individuelle* (vous, moi, Beethoven, Sade, Rodin, Kantor, Jack l'Eventreur, Jésus...), et d'autre part *la réalité psychique collective spontanée ou sauvage* (à l' « énergie libre »: les foules de lynchage, les hooligans...), et *la réalité psychique collective institutionnelle* (à l'« énergie liée », qui « se tient »: le public d'une classe, d'une conférence, d'un concert, un défilé militaire...). *Et c'est là le nœud de toutes nos difficultés*, en particulier de ces difficultés qui nous empêchent d'apprendre et de changer en fonction de ce que nous apprenons. Car la caractéristique de toute « réalité » est qu'elle résiste - elle résiste d'une part *au changement* et d'autre part à *la connaissance*, ce qui rend toutes choses délicates, l'éducation, l'instruction, la formation, la science, l'art, la politique, par exemple. Nul besoin de s'étonner du constat de la grande difficulté à changer le monde, les hommes, les mentalités, les croyances. Cette adversité commence avec la confrontation avec l'ennemi intérieur: l'inertie, la paresse, le laisser-aller, la bêtise, l'ignorance la servitude... Bref, tout ce qui est « humain, trop humain » (Nietzsche), et qui nous rabaisse dans l'indignité. La question *éthique* apparaît ici.

Insistons: nos existences sont *dialectiques*, leur nature est la guerre, la lutte et le conflit, *polémos* et *agôn*. Brecht disait: le théâtre, c'est comme la boxe. Il faut se battre contre la matière, les corps, les formes, les voix, les masques, et selon les règles (mobiles, les règles, forcément mobiles). Francis Ponge estimait, par exemple, qu'être poète signifie *parler contre les paroles*. L'art - et nous pourrions préciser cela pour le théâtre et pour le théâtre de marionnettes en particulier - *est la sublimation de ce combat*, sous la forme du *jeu*, comme dit Roger Caillois (*Les Jeux et les hommes*): le conflit (*agôn*), le vertige (*ilinx*), l'imitation (*mimésis-imitation, mimicry-simulation*) ou le hasard (*alea*)... A chacun ses goûts, ses aptitudes, ses penchants, ses passions, à chacun de choisir (et donc de renoncer) librement, ou passivement, son domaine d'expression. Tel est le fonds excitant et énergétique sur lequel s'opère ce changement redoutable qu'est la *révélation* de soi à soi et aux autres, et qui suppose l'*émergence* de quelque puissance nouvelle, imprévue, imprévisible.

3.2. La révélation de nouvelles compétences - c'est-à-dire de nouveaux apprentissages, de nouveaux savoir-faire, de nouvelles pratiques, de nouveaux savoirs, de nouvelles maîtrises - se fait donc dans un processus douloureux et contradictoire, douloureux *parce* que contradictoire, dès lors que, comme dans une mue, la nouvelle peau éjecte et remplace la précédente, puisqu'on change de puissance. Cette *métamorphose* est un « passage à la qualité », une effectuation¹⁰: Proust, dans *Le Temps retrouvé*, dit que l'art est la vraie vie, parce qu'il est le révélateur, le développement du négatif de l'existence (*révélateur, développement* et *négatif* sont des notions empruntées à la photographie - de l'époque de l'argentique, évidemment!). Certes,

¹⁰ La notion de « passage à la qualité » indique l'effectuation, la réalisation d'une autre « nature », d'un autre « régime », d'une autre vitesse. Mais cela ne suppose pas la réalisation d'une fin naturelle, l'achèvement d'une puissance qui serait inscrite en nous comme un programme: le génie artistique n'est inné, il n'est pas écrit dans notre ADN ou notre génôme. Cette effectuation est plutôt une invention, une création anonyme (elle n'est pas de notre fait, de notre volonté, même si nous en sommes le théâtre, le lieu, le sujet). C'est pour cette raison qu'il faut insister sur la passivité et la dimension involontaire / inconsciente de la métamorphose de notre identité.

cela ne va pas sans douleur, comme dans un accouchement - ce que disait déjà la maïeutique platonicienne – sauf qu'à défaut de sage-femme ou de Socrate, c'est le système du réel et des œuvres ainsi que le *work in progress* de la genèse, qui font le... *travail*). Cet accouchement est une *aventure*, soit l'accouchement de l'œuvre et de soi-même. *Nous sommes ce que nous faisons*, et nous ne sommes peut-être que ce que nous faisons... de nous-mêmes (« de nous-mêmes »: en tant que source comme en tant que résultat).

Pindare avait bien vu le paradoxe qui nous occupe: « Deviens ce que tu es »... Mais *comment devenir si on ne sait pas qui on est?* L'expérience artistique conduit le sujet à un lieu et une forme inconnus, et à l'inverse du travail mécanique de l'artisan, de l'ouvrier ou du prolétaire, où règne la déduction du général au particulier (du modèle, de la matrice, du plan à l'objet réalisé), le sens de la création est *inductif*, c'est-à-dire qu'il va *du singulier à l'universel*, de l'œuvre originale à son sens valant pour tous les hommes, en droit ou en raison (dans l'idéal)¹¹. L'expérience artistique est une *libre aventure*, même si elle comporte un moment de travail, de servitude, de consentement, d'obéissance à la logique du matériau (le corps, les cinq sens, le bois, le marbre, le fil de fer, la voix, l'instrument, le texte, le sens-signification, la vérité...). Nietzsche aimait cette formule de Turenne, qui s'adressait ainsi à son corps: Tu trembles, carcasse? Tu tremblerais bien davantage si tu savais où je te mène!...

La notion d'expérience a donc un moment passif et un moment actif et elle doit ici être éclairée, entre ces deux moments. Notre expérience est d'abord de l'ordre de la réception, d'intériorisation des formes dès l'*impression* (le terme d'*impression* est révélateur), la sensation et la perception. Cette passivité sensible n'est cependant jamais, *seulement passive*: il y a bien une *activité souterraine* de la réceptivité, qui suppose des structurations, des logiques, des formes déjà là, a priori (innées) et / ou acquises (a *posteriori*), qui rendent l'accueil des impressions possible, qui *accueillent* les impressions.

Philosophiquement, il y a une énigme, et c'est Aristote, empiriste et rationaliste, qui s'est le premier étonné de cette *affinité logique* entre la sensibilité du sentant et la matière-forme du senti¹²: comment se fait-il qu'il y ait du senti en nous, comment s'opère la double face de la sensation, de la « co-répondance » entre le sentant et le senti, comme si le senti posait une question à laquelle le sentant était déjà armé pour lui répondre, à laquelle il est déjà sensible? Comment se fait-il que nous soyons sensibles à telle matière, à telle couleur, à telle vibration, à tel rythme, à tel grain de voix, à telle forme? Et même comment se fait-il que nous puissions partager ces sensations, que nous puissions nous mettre d'accord sur elles, qu'il y ait un « sensible commun », un universel sensible? A quoi doit-on-cette « harmonie »? La réponse classique (c'est celle d'Aristote), c'est: la « Nature ». D'autres penseront à Dieu, ou à la Vie (et son évolution). Creusons encore cette piste pour dramatiser: à quoi doit-on même la dysharmonie de la démesure, dans ces expériences violentes qui dépassent le spectre de nos sens, qui saturent nos sensations, comme dans l'éblouissement ou dans l'assourdissement, où nos seuils de perception de la lumière et du son sont

¹¹ Rappelons que Brecht nomme son théâtre comme étant le théâtre de l'ère scientifique: *théâtre inductif*. Cf. *L'Achat du cuivre et Petit Organon pour le théâtre*.

¹² Cf. Aristote, *D l'Ame* et surtout *Seconds Analytiques*, dernier chapitre, sur les principes de la connaissance.

pulvérisés, jusqu'à nous sidérer – ou comme dans ces trop plein d'émotions qui nous font délirer de terreur ou d'enthousiasme? On le voit: la métaphysique de l'énigme du monde commence dès la sensation. Au commencement est bien l'excitation...

Ce moment passif de la réception est donc en réalité déjà très actif, dynamique, à la fois dans la *pré-disposition* nerveuse (la logique de nos sens) – prédisposition à la fois naturelle et culturelle (historique) –, et dans la *disposition* – qui cette fois est de l'âme, mentale, psychique, et même de l'âme *singulière*: il faut *se tenir prêt*... La première des préparations est alors *la formation à la préparation*, mieux, *la formation à l'accueil, à sa posture, à son attitude*¹³. Il faut donc bien entendre ce que dit Pasteur: « Le hasard ne favorise que les esprits préparés ». Les images de l'ouverture l'indiquent bien: recevoir, accueillir-recueillir-cueillir (c'est le sens premier de *leg* – *lego*, *logos*: je lis, je relis – du verbe *lire* – et je rassemble, je lie, je *relie* – du verbe *lier*, *relier* –, avoir l'esprit ouvert, réceptif, tolérant, sans inhibition ni censure, pour faire des bouquets de sensations. Et ceci afin de capter tout ce qui passe et se passe, pour être attentif à tout, comme les insectes, toutes antennes dehors, comme si on était une proie potentielle pour des prédateurs – être sur ses gardes.

3.3. Allons au bout de l'idée: rassembler des groupes de sensations et de perceptions est sans doute le premier travail du *Logos*, de la raison en nous – et ce n'est pas une raison pure idéale, mais une raison matérielle, sensible (c'est Diderot, à la suite des épicuriens, qui a mis le mieux l'accent sur cette dimension immanente du travail de la raison, contre la lecture idéaliste des rationalistes classiques - Platon, Descartes, Kant...). Mais alors, évidemment, le sujet sensible n'en reste pas simplement là, à ce seul stade De la réception des impressions. Car la question est alors: qu'est-ce qu'on retient, qu'est-ce qui reste, qu'est-ce qui *résiste* en nous de ce réel? Cela suppose un travail de l'esprit, donc du temps, de la patience, de l'effort, de la souffrance, de l'adversité (celle de la matière, de la forme, des autres esprits).

En effet, l'esprit doit opérer un tri, une sélection parmi les impressions, comme le feraient un tamis, un sas de décantation, et cette activité s'appelle la *mémoire* (une mémoire physiologique, sensible et nerveuse plus qu'une mémoire intellectuelle). Mais cette mémoire a cependant besoin du travail du langage, et en particulier le travail de la dénomination (donne un nom). La *dénomination* peut s'appuyer d'une part sur les noms déjà existants de la langue vernaculaire ou de la langue académique, technique, culturelle (l'art a un vocabulaire technique bien précis), d'autre part sur la capacité de certains (les génies? en tout cas les législateurs de l'art...) de donner des noms nouveaux à ce qui est vraiment nouveau¹⁴... Petit jeu collectif: cherchez dans la tradition théorique du Théâtre et du Théâtre de Marionnettes quels concepts ont pu être créés pour indiquer la vérité de tel objet, de tel acte, de tel processus...

Je viens de parler de *dénomination*. Proust a souligné un fait qui se révèle tragique pour nous, qui rêvons sans cesse de fusion et de continuité, alors que cette continuité est impossible: « Nous sentons dans un monde, nous pensons et nom-

¹³ Les pédagogues à la mode nous bassinent avec leur « apprendre à apprendre ». En réalité, il s'agit plutôt d'un apprendre à sentir, à recevoir, à accueillir, à intuitionner / intuitionner, apprendre à nommer, apprendre à fructifier...

¹⁴ Cf. Nietzsche, *Gai savoir*, § 261: « Qu'est-ce que l'originalité? Voir quelque chose qui n'a pas encore de nom, ne peut pas encore être nommé, quoique cela se trouve devant tous les yeux. Tels sont les hommes habituellement que c'est seulement le nom des choses qui les leur rend visibles ».

mons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle » (*Le côté de Guermantes*).

Cela est essentiel: comme le signale Aristote à la fin des *Seconds Analytiques*, le nom, le mot, la notion fixent et retiennent, dans l'âme, la logique et la nature des sensations - sinon, ces sensations filent et coulent dans le flux de leur devenir irrésistible et irréversible... Le nom permet de lutter contre la puissance dissolvante du temps, de résister contre l'oubli de la durée psychique. En effet, il nous faut « retenir », il nous faut faire « retenir » (« retenir », ici, c'est *stabiliser, maintenir*, mais aussi *apprendre* par une forme de mémoire). La rétention se fait d'abord par l'appellation, au sens de la nomination et de l'invocation (au sens de la vocation ou même de la pro-vocation!).

En effet, toute la question est là, et elle se pose à notre esprit: que faire de l'irruption, de la brutalité, de la grossièreté, de la primitivité de la sensation des matières et des formes, sinon la transformer, la métamorphoser, la sublimer en images et en signes de parole et d'expression matérielles / spirituelles? Réponse: priorité à la *forme*. Il faut revenir à ce que dit Proust: nous parlons dans un autre monde que le monde immédiat, particulier, sinon privé, de la sensation. Nous nommons donc dans un monde socialisé par la langue comme institution, qui est notre bain amniotique spirituel commun. C'est sur ce plan des signes corporels (les signes de la praxis pure: geste, regard, adresse) et des mots (des noms, des verbes - les signes linguistiques) que nous accédons à l'autre homme, et réciproquement.

Le théâtre est, entre autres arts, la mise en forme artistique complète (au même titre que l'Opéra) de ce complexe intersubjectif, dans la mesure où la sensation et l'impression immédiates ne suffisent pas. En effet, si la frontière entre le sentant et le parlant est infranchissable, il nous faut trouver des termes équivalents, des équivalences. Tel est l'enjeu, entre autres, de la littérature et du théâtre - mais cela concerne aussi la poésie, la danse ou la musique. La transformation des impressions en signes et formes artistiques est ainsi une question de *conversion* de l'énergie psychique par le biais de la forme, dont la règle est celle de *l'équivalence entre des valeurs hétérogènes entre elles*.

Conclusion

Je concluerai avec deux idées.

A. Il faut militer pour une *positivité existentielle* de l'art, une fécondité de l'art, fécondité qui concerne la découverte et l'invention de soi, le gain de puissance, l'élargissement du champ de conscience et l'affirmation d'une individualité plus forte. L'obstacle à ce processus, mais c'est aussi sa chance, c'est que l'existence humaine est un mixte, à la fois. 1° de nécessité (de déterminismes souvent inconscientes - déterminismes matériel, social, physique, physiologique, nerveux, moral, mental, passionnel, idéologique, et même rationnel - ce que les philosophes (Platon, Leibniz, Spinoza, Kleist, Jünger) ont vu avec la notion d'automate spirituel¹⁵) et 2° de surgissement, d'irruption, de jaillissement de la liberté (l'émergence): quelque chose finit par faire événement, arrive par surprise, par irruption et « ex-pression ». Cette

¹⁵ Les philosophes en question sont Platon, Spinoza, Leibniz en particulier. Cf. Ph.Choulet, "La Marionnette, Instrument d'optique de la condition humaine: l'automate spirituel", *Les scènes-philosophiques de la Marionnette*, collectif sous la dir. d'H. Beauchamps, F. Garcin-Marrou, J. Noguès et E. Van Haesebroeck, éd. L'Entretemps, 2016.

émergence est évidemment éminemment contingente (elle peut ne pas être, elle peut être toute autre que prévu ou attendu). Selon Marguerite Duras (*Les Lieux de Marguerite Duras*), le processus « créateur » suppose une longue attente passive, une attitude de « passoire », et non une volonté surhumaine et prométhéenne, et non un passage en force. Ce n'est pas « nous » qui nous exprimons (ça, c'est le mythe narcissique de l'expression d'une intériorité profonde - alors que Freud ne cesse de nous rappeler que notre moi est superficiel...), c'est quelque chose qui s'exprime *en nous* et *par nous*. Notre devoir d'expression concerne tout autre chose que nous-mêmes: la guerre, la violence, le malheur, la servitude, la haine, mais aussi l'amour, le salut, la solidarité, la justice.

Cela nous apprend beaucoup sur notre nature humaine, et notamment notre « moi », formation de compromis (Freud), forme d'identité imparfaite, indécise, non encore fixée, instable et parfois bien malade (Nietzsche); une nature humaine coincée entre deux perfections, celle de l'animal et de son instinct, et celle de Dieu et de son omniscience, de son omnipotence (le schéma Dieu / Animal vient de Kleist, dans *Sur le Théâtre de Marionnettes*). C'est dire si notre liberté n'est pas absolue: il n'y a pas de libre-arbitre, mais elle dispose d'un volant de jeu, d'un « volant de liberté », comme le jeu vertige (*ilinx*), le jeu combat (*agôn/polémos*), le jeu hasard (*alea*), le jeu *mimesis / mimicry* (imitation / fiction, simulation), et ce dès le mécanisme associatif des impressions, des affects et des pensées.

La longue patience d'une passivité active, c'est ce que j'appelle *l'art de la porosité du moi, l'art de rendre son moi poreux, pénétrable* (le fait d'apprendre à cueillir, à accueillir, à devenir hôte, à faire son miel de tout et de n'importe quoi). Evidemment, personne ne sait quand le fruit sera mûr et tombera de l'arbre. La contingence, toujours. Comme disait Aragon, « tout le monde n'est pas Verlaine » - et encore moins Mozart. Mais chacun sa voie, chacun son travail et sa grâce, chacun son chemin de réalisation de sa singularité. Kant dirait: faute d'être une intuition originaire comme l'est Dieu, nous devons nous contenter d'être des intuitions dérivées. Tout est une question de dérivations et de choix, de préférences quant à ces dérivations. A chacun ses dérivations et ses dérives, donc. A chacun son corps, son esprit et son corpus. C'est une « preuve par les effets », comme disent les philosophes: le principe des indiscernables cher à Leibniz (le fait qu'il n'y a dans la nature que des différences) est un des motifs profonds de l'expérience artistique / esthétique.

Chacun sa perfection, et sa perfection *en son genre*. Même l'art des enfants, l'art brut et l'art des malades mentaux révèlent une vérité du petit « pas de côté » de l'originalité, même modeste, c'est-à-dire: faire éprouver, même dans la nuance, faire voir et faire entendre ce qui n'a jamais été encore éprouvé, vu ou entendu. Une forme de maîtrise, de libération, d'émancipation, de jeu de liberté se fait jour, léger pied de nez au destin.

Il y a là l'annonce d'une forme de sagesse et de modération: il faut rappeler, contre les Idéologies emphatiques contemporaines, que nul n'est tenu d'être révolutionnaire: il n'y a pas d'indignité à être seulement bon ouvrier, bon artisan, bon professionnel, bon élève, bon disciple - savoir faire varier des thèmes, c'est excellent aussi. Etre un génie absolu n'est pas la seule dignité créatrice¹⁶.

¹⁶ On peut relire avec joie la diatribe féroce contre le génie lancée par le Neveu du Neveu de Rameau de Diderot.

Notre modernité défend ainsi une vraie *démocratie* en art, même si elle garde encore l'axe vertical de l'aristocratie des Génies, des Grands Maîtres et des Créateurs, comme dans l'idéologie de l'histoire de l'art ou dans son discours muséal. Cela signifie tout de même que pour nous autres modernes, il n'y a pas de progrès en art. Mais il y en a sûrement un dans les mentalités qui alimentent ou empoisonnent les théories et les idéologies de l'art¹⁷. Cette attention à l'égalité en art s'enracine dans une apologie de l'inconscient et dans une critique du mythe du génie ou de la volonté consciente libre.

B. Insistons également sur l'importance du *décentrement* et du *détour* dans l'expérience artistique/esthétique. Pourquoi? Ce qui est en jeu, c'est le lien entre certaine puissance de la jeunesse et le fait d'apprendre, de *se former* et de *former*. Pour Bachelard (*La Formation de l'esprit scientifique*), la science est toujours jeune car elle *apprend*, alors que notre conscience est toujours vieille de ses préjugés - elle a tendance à répéter des formes de croyances non encore critiquées. La « vieillesse » de l'esprit humain, c'est le mauvais pli de l'âme: le côté « ranci » du système des opinions et des convictions, des *a priori*, des préjugés, des idées toutes faites, des idées reçues; le côté moisi du mépris, de la condescendance, de l'incuriosité, de la frilosité et de la peur panique de l'aventure qu'est la création, de cette mauvaise répétition dont se lamentait le Prophète Quohélet (*L'Ecclésiaste: rien de nouveau sous le soleil*). Georges Lapassade, dans *L'entrée dans la vie, Essai sur l'inachèvement de l'homme*, a ainsi valorisé la notion de *néoténie*, qui définit la puissance des éléments de rajeunissement et de renouvellement chez les vivants, et notamment chez les humains. Comme si c'était un processus de cicatrisation mentale, un effet du soin de soi, mais une cicatrisation et un soin qui ne font pas que réparer (comme la *résilience* chère à Boris Cyrulnik), parce qu'ils *inventent de nouvelles formes en nous*.

Remarquez combien le primitif, l'enfant et l'artiste malade mental sont moins sensibles que les artistes mûrs et forts de leur « volonté d'art » à l'inhibition imposée par le Surmoi, à la censure implicite du regard et à la surdétermination du jugement des « autres ». Car ce qui est en jeu, c'est *l'innocence du geste*: tout artiste vraiment créateur cherche ce moment sans histoire, avant l'histoire, hors histoire, où il se libère d'un héritage trop lourd parce que trop « pensant¹⁸ » - ce moment de grâce, c'est l'extase créatrice. C'est pour cela que l'enfant, le fou, le simple d'esprit et le primitif sont devenus au XXe siècle de modestes et justes modèles de production et de vrais totems de création de l'art moderne.

¹⁷ Nous avons insisté sur la dimension du jeu comme *mimésis/mimicry* (Roger Cailliois). L'histoire du concept de mimésis est polémique: elle a démarré avec une « vision morale de l'art », relative au théâtre tragique (Eschyle, Sophocle, Euripide), c'est-à-dire au théâtre de la Faute et de la Transgression des interdits (Oedipe, Prométhée, Antigone, Médée, etc.). C'est pour cette raison qu'Aristote, reprenant, dans *La Poétique*, l'assignation platonicienne de l'art en général à l'imitation du réel (*République*, L. X), théorise la catharsis comme purification des passions de l'âme par la Terreur et la Pitié, avec pour fin l'édification morale du public. Cette vision morale se continue dans l'histoire des idéologies et des philosophies de l'art (de Racine - la Préface de Phèdre! - et les penseurs de Port Royal - grands lecteurs chrétiens d'Aristote -, à Zola, en passant par Rousseau, Schopenhauer et Wagner...). L'idéologie de la mimésis a beaucoup pesé sur la conception véritable de l'art (cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*).

Il sera revenu à Nietzsche d'insister à la fois sur le fait que l'art n'est pas un remède à la vie (car la vie n'est pas une maladie), que l'art est au contraire une invention de la vie pour s'augmenter elle-même, une plus grande intelligence de la vie, une intensification de la vie, et enfin que la *mimésis* en question est davantage fiction, mensonge, masque, simulation, art des apparences et des illusions (donc analogue à la *mimicry* des animaux) - invention d'une autre vie qui n'est pas l'imitation de la vie première, mais re-création, réinvention de la vie par elle-même. Le Collège de Sociologie (Georges Bataille et Roger Cailliois) reprend cette idée féconde de l'art comme production autonome des fictions et des illusions ludiques, donc comme lieu de résistance aux illusions asservissantes et aliénantes.

¹⁸ Cf. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Prologue, *Les trois métamorphoses*, la figure du chameau.

Or, la jeunesse de l'âme se révèle dans son *courage à se détourner d'elle-même*, voire à s'oublier comme dans une révolution copernicienne inversée: le sujet humain qui se prenait pour centre du cercle du monde, pour « transcendantal » (Kant), en imposant ses formes à l'objet, s'efface devant à l'*objet* (qui devient l'*objet* cher à Francis Ponge), objet qui détermine les processus de pensée et de *gestus* du sujet humain (le terme de *gestus* est de Brecht). *Le détour par l'objet trace comme une ellipse*, figure à deux foyers, sujet-objet: l'expérience artistique n'est ni la contemplation de tableaux inertes et muets, ni l'imposition ou l'injection violente de formes subjectives dans une matière qui serait passive. Au contraire, la visée mobile de l'esprit circule et tourne, à partir de sa position et jusqu'à celle de l'objet, aller-retour, et sans cesse. Le cercle narcissique devient une ellipse, figure à double foyer (le sujet humain et l'objet réel, mental /imaginaire ou symbolique)¹⁹. C'est un déplacement mental - l'art de l'animation de la marionnette comme pantin inerte, ou l'art du ventriloque en sont de bons modèles. C'est pour cette raison que je trouve que le Théâtre de Marionnettes est une bonne école de modestie du conscient, une bonne inhibition des délires de l'image spéculaire et un bon remède au narcissisme individualiste médiatique pathologique contemporain.

Une formule de Kant énonce fort bien ce travail *de mise en effigie par la notion d'adresse, au sens non d'habileté, mais au sens de « s'adresser à quelqu'un »*: penser, c'est penser en se mettant à la place de tout autre²⁰ - c'est le 2^e maxime du sens commun, dite maxime de la pensée élargie et partagée) - et elle constitue à nos yeux une vraie matrice pour comprendre ce voyage d'apprentissage: l'accueil (la vision, l'audition, l'observation) et l'invention (la production, la création) des formes supposent une capacité d'abandon de la part du sujet humain, un pouvoir de suspension de la pulsion d'emprise, de la conscience et de la volonté, ce qu'on appelle aujourd'hui le « lâcher-pris ». Comme dit le pianiste canadien Glenn Gould: « La morale n'est jamais du côté des carnivores »...

C'est ce que nous apprend la logique de ce que Winnicott appelle l'objet transitionnel²¹, qui fait d'abord tampon entre la violence résistante du réel et mon psychisme. Le doudou, la peluche, le coin de couverture cher à Linus dans les *Peanuts* de Charles Schulz... Ce sont des jouets doux/mous - « *soft toys* » - élaborés sur l'arrière-fond du « sein de Maman », ou encore la chanson, la berceuse qu'on chante pour endormir les enfants. Mais l'exemple classique est celui du « Fort-Da » (« *Au loin* »/ « *Ici* », en allemand) rapporté par Freud²², où un petit enfant invente le jeu de la bobine pour maîtriser l'angoisse du départ de la mère. Le besoin à l'œuvre ici est remarquable: tel objet élu comme objet d'amour, fétiche, amulette, talisman, porte-bonheur, vient *entre* certaines parties du monde extérieur et certaines formes de nos désirs, pour nous permettre d'*encaisser* le choc du réel, qui fait toujours irruption violente dans notre sphère mentale (même si nous l'avons oublié et si nous refoulons cette violence). Ainsi, dans le cas du jeu de la bobine, l'enfant jette une bobine de fil au loin, sous le lit, pour la faire disparaître, en criant « o-o-o », c'est-à-dire « *fort* » (en allemand: au

¹⁹ C'est un thème que je précise dans l'article « La Marionnette dans l'histoire des arts », Revue *Théâtre aujourd'hui*, n°12, « Les Arts de la Marionnette ».

²⁰ Kant, *Critique de la Faculté de juger*, § 40. La 1^{ère} maxime est: penser par soi-même (pensée autonome); la 3^{ème} est: penser de manière conséquente (penser de façon responsable).

²¹ Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard.

²² Freud, *Essais de psychanalyse*, « Au delà du principe de plaisir » (1920), chap. 2.

loin, là-bas, parti) et il la retire ensuite pour la faire apparaître et ainsi apaiser la joie et l'angoisse du retour, de la réapparition, en criant « a-a-a » c'est-à-dire « *da* » (là, ici, voilà, revenu). Mais l'objet transitionnel est aussi celui qui va, pour nous, à la conquête d'un *autre* réel, dans une fonction d'*utopie*, comme à *notre place*, comme pour nous, comme à *notre service*. A condition que je laisse libre de déployer ses puissances: un personnage de théâtre, un texte de rôle, un masque, une sculpture, un pantin ont une perfection propre, mais parfois bien cachée, et à inventer, que je dois *servir*. C'est à chacun, tour à tour, de *servir la nécessité intérieure de l'autre*.

Un peu plus haut, nous parlions de l'énigme de la finition de l'œuvre: quand savons-nous d'ailleurs que notre œuvre est achevée, finie, parfaite, c'est-à-dire « parfaite en son genre »? Réponse, quand nous « sentons » et quand nous savons qu'il y a une nécessité intérieure, dans le rapport intime que nous entretenons à notre produit, via les formes de *praxis* qui ont présidé à sa genèse (*praxis* pure, *praxis* poïétique, *praxis* théorique). *Nécessité intérieure*: tel est la définition par laquelle Kandinsky nomme, il y a un siècle, en 1912, dans *Du spirituel dans l'art*, le dernier critère de la reconnaissance de l'œuvre d'art et de l'existence comme perfection éthique: *ça tient ou ça ne tient pas? Ça e tient ou pas?* N'oubliez pas Wittgenstein: *Ethique et esthétique ne font qu'un (Tractatus logico-philosophicus)*

Bibliographie indicative (je ne cite que les textes directement visés par mon propos).

- Sur les notions de *jeu* et de *mimèsis/mimicry*.

Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard.

D. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard.

B. Boie, *L'homme et ses simulacres, Essai sur le romantisme allemand*, José Corti.

- Sur la pensée archaïque humaine.

C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, chap. I: « La science du concret », Plon.

G. Lapassade, *L'entrée dans la vie, Essai sur l'inachèvement de l'homme*, Minuit.

- Sur les arts de l'homme du commun.

M. Thévoz, *L'art brut*, Skira.

J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard.

H. Prinzhorn, *Expressions de la folie*, Gallimard.

- Sur les Marionnettes.

Kleist, *Sur le théâtre de Marionnettes*.

Ph. Choulet, « La Marionnette dans l'histoire des arts », Revue *Théâtre aujourd'hui*, n°12, « Les Arts de la Marionnette » (bilingue français/anglais).

Les scènes philosophiques de la Marionnette, collectif sous la dir. d'H. Beauchamps, F. Garcin-Marrou, J. Noguès et E. Van Haesebroeck, éd. L'Entretemps, 2016.

B. Gaudin, *La Marionnette et son théâtre*, Presses Universitaires de Rennes.

Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, L'Age d'homme.

Colloque UNIMA, Targoviste, Roumanie, juin 2017

Ce texte est également publié en portugais dans cette édition.

Recebido em: 12/08/2018

Aprovado em: 12/08/2018