

RÊVER L'INTIMITÉ DE LA MATIÈRE ÉCLAIRER LES IMAGINAIRES DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA MARIONNETTE À LA LUMIÈRE DE LA RÊVERIE BACHELARDIENNE

Emma Merabet

La densité inaltérable du roc, la métamorphose des fluides, la ductilité infinie de la glaise, les forces invisibles du vent... Tout un pan de la scène COI est entré dans la mutité de l'informe et de l'inarticulé, laissant de côté la force narrative des marionnettes anthropomorphes et le discours fonctionnalisé des objets manufacturés, pour faire entendre l'éloquence muette des matières brutes. Une *autre* éloquence – primaire, revivifiante, désaltérante d'être puisée aux racines de nos imaginations.

Emma Merabet décèle dans les matières élémentaires mises en scène par Alice Laloy, Phia Ménard, Mette Ingvartsen, Pierre Meunier ou encore la Cie Omproduct, des invitations à la rêverie active. Tout un imaginaire matériel qu'elle ressaisit à la lumière – toujours vive – de la poétique philosophique de Gaston Bachelard. Il s'agit, dans le sillon bachelardien, de situer l'*autre* de la matière en son sein même. Car la matière est hantée. Elle est toujours déjà habitée par l'imaginaire de celui qui la contemple, toujours déjà lourde d'un fond émotionnel, chargée de valeurs affectives, enveloppée de couches de mémoires individuelles et archaïques. À l'œil qui sait s'y arrêter, cette texture imaginaire de la matière double le réel d'une voilure qui le déforme, et lui découvre ses cosmogonies enfouies.

Emma Merabet construit ainsi une approche poétique et onirique des arts COI qui parvient, avec les outils bachelardiens, à assurer une double fonction : celle de décrire (ce que la scène nous présente) et celle d'inspirer (ceux qui se présentent sur scène). Comprendre pourquoi l'air, l'eau, le feu et la terre restent de puissants inducteurs psychiques, comment l'imagination se tonifie au contact de ces matières élémentaires, c'est redonner toute leur vigueur à des gestes fondamentaux : rouvrir le potentiel onirique de la matière et recouvrer notre aptitude à l'émerveillement. Un pari poétique que relèvent aujourd'hui les artistes intimes de la matière, ceux qui créent des mondes à partir d'un grain de sable.

Pourquoi convoquer la pensée de Gaston Bachelard sur la scène théâtrale contemporaine? De cet épistémologue à la figure joviale on ferait volontiers un personnage atypique aux allures de grand sage, un poète solitaire ou un conteur d'histoires. Lui qui tout au long du XX^e siècle a su révolutionner la philosophie des sciences et la philosophie poétique continue de susciter un vif intérêt chez les universitaires, les artistes, et au-delà même, chez tous ceux en qui persiste ce précieux *noyau d'enfance*. Nourries par l'art et par la profonde humanité d'un penseur secrètement lié aux êtres et aux choses, on ne s'étonnera pas que ses œuvres consacrées à la rêverie et à l'imagination poétique aient quelque chose à nous apprendre sur l'esthétique et la création artistique. On ne s'étonnera pas non plus que le philosophe célébrant jadis «le droit de rêver» puisse aujourd'hui encore féconder l'inspiration des artistes, dont certains témoignent explicitement de son influence. Plus étonnant peut-être serait le rapprochement de Bachelard avec les arts de la marionnette ; dans ses essais sur l'imagination, il n'aborde que des œuvres littéraires, et ce par le biais d'images poétiques dont il cherche à «déterminer la substance [...] et la convenance des formes aux matières fondamentales¹». Ses analyses mentionnent rarement des arts autres que la poésie. Mais ici ou là, on trouve une référence au graveur, au sculpteur, au modelleur – autant de figures qu'incarne le marionnettiste, amené lui aussi à se confronter intimement à la matière pour lui insuffler la vie.

Placée au cœur de ses méditations, c'est bien la matière qui rend pertinent le rapprochement entre Bachelard et les arts : en révélant la puissance créatrice de l'imagination et la *force créante* des éléments matériels, il fournit des clés pour retrouver cette faculté essentielle d'engendrer et de déformer des images. Au-delà d'une stricte perspective littéraire, la conception bachelardienne de l'imagination met ainsi en lumière une rêverie aussi dynamique que dynamisante pour les arts du Corps, de l'Objet et de l'Image. Elle permet de développer une approche poétique des imaginaires qu'ils suscitent tout en ébauchant de nouvelles voies de recherche et de création. Précisons d'emblée que ce terme de rêverie, autour duquel se déploiera notre étude, ne désigne ni le rêve nocturne ni le vagabondage d'un esprit oisif, mais bien la projection d'images (consciente ou non) sur les choses dès lors que l'on observe et que l'on pense. Si notre propos vise à explorer les conditions et la richesse des possibles offerts par cette rêverie matérielle, il s'agira moins de forcer les parallèles en analysant systématiquement les œuvres de *théâtre de matière* sous un prisme bachelardien, que de croiser des pratiques, des perspectives et des intuitions avec des questionnements établis dans ses essais esthétiques. Nous nous attacherons en somme à favoriser les résonances entre créativité onirique et création artistique, à partir de

l'interrogation fondamentale de la matière.

¹ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves* (ER), Paris, Le livre de Poche, [1942], 1993, p. 18.

Ces dernières années ont vu **MODELER LES NUAGES, PÉTRIR LA TERRE** germer des formes inventives dans le sillon creusé par la rêverie bachelardienne, composant avec les métamorphoses et la résistance de la matière. Une résistance au sens fort, impliquant que l'artiste participe de tout son être à l'acte créateur afin de jouer ou de déjouer les contraintes des états transitoires et des figures éphémères. Ces contraintes, que sont les propriétés physiques et chimiques de la matière, Bachelard en fait état dans ses essais sur l'imagination matérielle : malléabilité, fluidité, organicités... il dégage la logique interne de la *matière élémentaire* – eau, terre, air, feu. Bien qu'il entreprenne de fonder une «physique» de l'imaginaire, sa réflexion sur la matière ne prend pas seulement en compte ses propriétés scientifiques mais aussi, et surtout, sa réception intime, esthétique et psychique. En un sens, il ne s'agit pas seulement pour Bachelard de se demander ce qu'est la matière onirique mais bien *comment nous la voyons*, et comment cette perception intimement liée à l'imagination permet de retrouver la faculté enfantine de s'émerveiller. Nous pourrions alors voir ce questionnement comme un questionnement commun au philosophe, à l'artiste et au spectateur – l'artiste, dès lors qu'il se confronte à la matière pour créer *avec* ou *d'après* ses exigences, non seulement la *réinvente* mais reconfigure par là même les confins du visible. Tributaire du système de perception dans lequel elle s'inscrit et sans cesse transfigurée, la matière travaillée par l'artiste éveille l'œil du spectateur et son imagination.

Alors que l'imagination est depuis longtemps mise en accusation par la philosophie occidentale, et alors que s'affaiblit le pouvoir de transmutation qu'ont les enfants vis-à-vis des matériaux les plus humbles, Bachelard la défend comme la plus dynamique des facultés, à même de transfigurer et de révéler le monde dans sa complexité. Il s'attache alors à mettre au jour les conditions d'une féconde solitude rêveuse, «favorable aux exploits imaginaires²», pour réactiver ce noyau d'enfance qui perdure en l'homme et *repoétiser* les territoires de la rêverie. Quant à l'artiste, libre à lui de puiser dans cette approche pour *repoétiser* à son tour les territoires de la création.

Pour comprendre cette puissance démiurgique de la vie perceptive et de la vie imaginaire qui rend l'homme à ses puissances *transformantes*³, prenons l'image simple et universelle du nuage. Qui, enfant ou plus grand, ne s'est jamais plu à modeler et transformer les nuages par son seul regard? Placé au centre d'un univers vertigineux et infiniment vaste dont il est à la fois le cœur et le démiurge, le rêveur découvre ainsi ce caractère cosmique qui est un des grands principes de l'imagination : «le monde entier peut s'animer sur l'ordre d'un regard magnétique... C'est avec les nuages que la tâche est à la fois grandiose et facile. Dans cet amas glorieux, tout roule à souhait, des montagnes glissent, des avalanches s'écroulent puis s'apaisent, les monstres s'enflent puis se

² G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté* (TRV), Paris, José Corti, 1948, p. 33.

³ G. Bachelard, TRV, op. cit., p. 33.

dévorent l'un l'autre, tout l'univers se règle sur la volonté de l'imagination du rêveur⁴». Cette rêverie facile éveille la puissance créatrice du rêveur qui, par le regard et la volonté, jouit du pouvoir de modeler la pâte cosmique des nuages. Il y a émerveillement car «[s'ouvrent] des yeux qui ont des types nouveaux de vision⁵», une vision qui défigure et reconfigure l'image du nuage cotonneux. Au croisement de la pâte à modeler, de l'eau vaporeuse qui se condense et de la légèreté aérienne, le nuage offre alors une «matière d'imagination pour un pétrisseur paresseux⁶».

Abandonnons un instant la rêverie de notre pétrisseur qui dans sa solitude contemple passivement le ciel. La solitude *active* que cherche à restituer Bachelard et qui entraîne l'homme au fond de ses rêveries n'advient pas par une retraite loin des hommes, mais par les forces mêmes du travail. En d'autres termes, elle suppose un engagement corporel dans la matière, «*contre* l'univers, *contre* la substance des choses⁷». Pour qu'il y ait acte créateur, le rêveur doit alors se frotter au monde, confronter intimement sa matière charnelle à la matière résistante du monde, matière qui n'est jamais plus onirique que lorsqu'elle est éprouvée physiquement. En un sens, la rêverie matérielle réactive des forces corporelles et nous engage dynamiquement : «celui qui aime les substances, en les désignant, déjà il les travaille⁸».

Dans cette perspective, remplaçons donc l'œil par la main et passons du ciel à l'atelier de l'artisan. La substance cosmique des nuages trouve en effet ses équivalents dans l'argile du potier, la glaise du sculpteur ou la pâte à pain du boulanger. Se souvenant de cette pâte heureuse qu'il malaxait enfant dans la cuisine familiale, Bachelard nous livre de nombreuses pages sur le pétrissage, le modelage et le creusement, proposant ainsi une véritable *poétique du geste*. Si ce geste figural qui travaille la pâte occupe une place importante dans l'imaginaire bachelardien, c'est qu'on lui attribue depuis les temps immémoriaux d'importantes valorisations oniriques. Dans le mythe de Prométhée, le Titan pétrit et façonna de l'argile à l'image des dieux ; dans *les Métamorphoses* d'Ovide, la terre «naguère encore grossière et indistincte, prit

forme et se modela en figures nouvelles d'êtres humains⁹ ; dans la mythologie Maya, Gucumatz et Tepeu tentèrent de façonner des hommes avec de la boue – la main pétrisseuse est créatrice, elle modèle, elle enfante.

Dans son spectacle *D'états de femmes* (2004), Alice Laloy fait perdurer ces mythes fondateurs où les figures s'enracinent dans la matière, en donnant corps et vie à des marionnettes d'argile, de sucre, de sable et d'eau. En modelant différents états de corps féminins – de la femme enceinte à la vieille femme agonisante – elle en pénètre l'intimité, mettant en regard les états d'érosion de la matière

terrestre et les métamorphoses charnelles. Les figures qui émergent des gestes des quatre marionnettistes sont alors en constante tension entre défiguration et reconfiguration ; elles illustrent en un sens ce que Bachelard appelle l'*imagination mésomorphe*, et dont les objets «ne prennent que difficilement leur forme, et puis la perdent, [et] s'affaissent comme une pâte¹⁰». Ainsi, la matière se *métamorphose* au même titre que les figures qu'elle fait surgir : loin de demeurer en des formes fixes et figées, elles deviennent formes dynamiques, mouvements, transformations.

Servant de principe **PÉNÉTRER LES FORCES IMAGINANTES DE L'ESPRIT** dramaturgique au spectacle d'Alice Laloy, la métamorphose permet également de comprendre la spécificité de l'imagination bachelardienne. Alors qu'une longue tradition philosophique et psychologique définissait l'imagination comme une faculté fondée sur la perception et la mémoire, visant à reproduire et à former des images, Bachelard estime qu'elle est davantage la «faculté de *déformer* les images fournies par la perception¹¹». Ce qui importe donc, c'est moins la constitution de ces dernières que leur mobilité, leur fécondité, leur vie. Distinguer ainsi l'imagination créatrice de l'imagination reproductrice revient à s'opposer à la position qui s'impose depuis Platon, et qui confère à l'image (comme représentation mentale) un degré inférieur au référent perçu dont elle dérive. C'est en somme récuser l'antériorité et la supériorité de la perception sur l'imagination, pour voir plutôt l'influence réciproque qu'entretiennent vie perceptive, vie imaginaire et vie mémorielle. Du fait du caractère corporel et affectif de la mémoire, c'est le corps lui-même, marqué par des expériences passées, qui peut réveiller en nous certaines images et souvenirs personnels conservés de l'enfance. C'est ainsi que les tâtonnements de la main des quatre marionnettistes sculptant ces «états de femmes» me font éprouver et revivre une sensation semblable : celle de la pression de mes propres doigts sur la pâte à modeler, me ramenant alors aux heures de solitude consacrées à ces joies enfantines.

Mais il est des rêveries plus profondes, et des souvenirs intemporels et universels renvoyant la mémoire à des expériences encore plus lointaines, à une enfance plus *primitive*. En adoptant une démarche phénoménologique et en reprenant les outils offerts par la psychanalyse et la symbolique¹², Bachelard remarque que nous avons tendance à user spontanément de certaines images et que certaines idées obtiennent notre adhésion immédiate ; nous pensons les tirer de notre expérience vécue, elles ne sont en réalité que l'expression

⁴ G. Bachelard, *L'Air et les Songes* (AS), Paris, Le livre de Poche, [1943], 1992, p. 240-241.

⁵ G. Bachelard, ER, op. cit., p. 25.

⁶ G. Bachelard, AS, op. cit., p. 239.

⁷ G. Bachelard, TRV, op. cit., p. 34.

⁸ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* (TRR), Paris, José Corti, 1947, p. 56.

⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, GF Flammarion, 1966, p. 43.

¹⁰ G. Bachelard, ER, op. cit., p. 144.

¹¹ G. Bachelard, AS, op. cit., p. 5.

¹² Cette théorie dont s'inspire Bachelard pour célébrer le pouvoir de symbolisation des images reprend notamment les travaux de la psychologie analytique de C. G. Jung, fondés sur le symbolisme alchimique, la pensée et les récits mythiques. Voir C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet Chastel, [1944], 2004.

d'une tradition et d'une culture. S'ajoutent alors à la catégorie des images ces représentations non objectives de la réalité, substances primordiales inconscientes qui habitent d'emblée le Moi et s'insinuent dans nos activités psychiques. En un sens, ces sédiments d'images de caractère archaïque, hérités par la conscience et enfouis dans les tréfonds affectifs et pulsionnels de l'individu, constituent une sorte de matrice structurant nos rêves, organisant et préfigurant notre perception et nos représentations. La rêverie vise alors à « nous faire vivre en un état qu'il faut bien désigner comme anté-perceptif¹³ », en retrouvant le monde primitif qui demeure en nous et le regard naïf de l'enfance – du *commencement du monde*. Tout se passe comme si les rêveries de notre enfance nous ramenaient à « un être préalable à notre être¹⁴ », un être venu des temps immémoriaux dont l'innocence délivre notre perception des concepts et des savoirs qui le contaminent.

Si l'imagination est avant tout la faculté permettant « de nous libérer des images premières, de *changer* les images¹⁵ », c'est bien de ces archétypes inconscients qu'il s'agit. Aussi, lorsqu'Alice Laloy à la fin d'*États de femmes* fait disparaître un homme dans le ventre d'une dormeuse, c'est l'image archétypale du ventre maternel comme refuge protecteur qui jaillit ; c'est le *retour à la mère* dont la puissance onirique et évocatrice a été théorisée par la psychanalyse, et qui a reçu de nombreux éclairages bachelardiens : images de la coquille, du gîte, ou de la grotte, traduisant le besoin de se pelotonner au *centre* des choses¹⁶. Notons que l'archétype chez Bachelard diffère légèrement de l'acception généralisée par Jung, et désigne une substance réelle, source de la puissance et de la valeur des images. Il participe ainsi à l'étendue de leur « auréole imaginaire¹⁷ », c'est-à-dire à leur capacité de ne pas se fixer dans une forme immuable mais de susciter une profusion d'images nouvelles, fécondes, et aux caractères inattendus.

Les *images imaginées* sont par conséquent « des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité¹⁸ », et l'imagination devient un processus psychique de dé-représentation. Pensée en ces termes, la rêverie est alors l'expérience même de la nouveauté : elle libère la conscience imaginante des motifs inconscients qui venaient conditionner le représenté, elle satisfait ce besoin essentiel de nouveauté qui caractérise le psychisme humain. Actif et créateur, ce psychisme est guidé par une volonté, qui comme une énergie vitale anime l'imagination et l'entraîne à conférer aux images et aux objets des valeurs affectives : par ces projections et par cette valorisation imaginaire, le monde rêvé se dote d'une forte densité émotionnelle.

118

¹³ G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie* (PR), Paris, PUF, 7^{ème} ed. « Quadrige », [1960], 2010, p. 149.

¹⁴ Ibid., p. 92-93.

¹⁵ G. Bachelard, AS, op. cit., p. 5.

¹⁶ M. Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967, p. 288.

¹⁷ G. Bachelard, AS, op. cit., p. 5.

¹⁸ G. Bachelard, TRV, op. cit., p. 4. Ce terme de « sublimation », emprunté à la psychanalyse, récurrent chez Bachelard bien que rarement défini de façon claire, désigne « le dynamisme le plus normal du psychisme ».

MATÉRIALISER L'IMAGINAIRE

Ces images premières, encore vivantes dans notre psychisme, n'ont de sens que *revécues*. Autrement dit, il leur faut un support pour se projeter, pour devenir consistantes et aptes à s'actualiser. La capacité de ce support extérieur à entraîner des rêveries procède selon Bachelard de trois caractères : « formel, matériel et dynamique¹⁹ ». Loin d'accorder à la forme le primat sur la matière comme on le fait depuis Aristote, qui considérait la matière comme imparfaite et en attente de forme, Bachelard estime au contraire que pour rêver profondément il faut rêver avec des matières, et que la valeur onirique d'un objet provient de la substance qui le constitue : « la matière est le principe qui peut se désintéresser des formes. [...] Elle reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement²⁰ ».

Ces matières élémentaires sur lesquelles se greffent les images fondamentales se ramènent en réalité aux quatre éléments de nos mythologies – eau, terre, air, feu. Cette conception antique de la matière, soutenue par les philosophes présocratiques et par les alchimistes jusqu'à la Renaissance, est intimement liée aux valorisations oniriques fondamentales. Au cœur des mythes collectifs, des croyances, des légendes et des songes archaïques qui produisent chez le sujet une conviction ferme et instantanée, cette matière élémentaire se situe au croisement du physique et du psychique, du savant et de l'intime. Elle emprunte en effet autant à la matérialité objective du monde perçu qu'aux images subjectives et aux dispositions inconscientes du Moi. D'un côté, l'image de ces matières provient du contact avec les matières réelles, appréhendées non seulement par la contemplation mais aussi et surtout par l'expérience de la manipulation et de la transformation des substances par la main qui travaille, qui modèle, qui pétrit. D'un autre côté, l'image de ces matières est héritée des anciennes croyances alchimistes qui leur confèrent une véritable puissance d'animation et de transformation. Considérant qu'il y a deux sortes d'eau, de terre, d'air et de feu – l'une commune et banale, l'autre pure, simple et élémentaire – la théorie alchimiste envisage alors les éléments comme des entités vivantes²¹ douées d'une âme et capables de produire de nouvelles matières et d'organiser un monde.

119

ENTRER EN SYNTONIE AVEC LE MONDE

En dépit de leur caractère éphémère et transitoire, ce sont bien ces éléments qui, dans les récits cosmogoniques, assurent la structure du monde physique mais aussi l'unité de l'être. Dans « les grands rêves cosmiques qui attachent l'homme aux éléments²² », ces derniers sont effectivement constitutifs du microcosme et du macrocosme, de l'intérieur et de l'extérieur. Le monde

¹⁹ G. Bachelard, TRV, op. cit., p. 392.

²⁰ G. Bachelard, ER, op. cit., p. 9.

²¹ J.-J. Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimésis, 2012, p. 81.

²² G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 36.

des rêveries primitives «est corps humain, regard humain, souffle humain, voix humaine²³». Cette terre anthropomorphe et vivante qui respire, qui regarde le ciel *avec l'œil de ses lacs*, se laisse aisément comparer à l'homme. Plus qu'une comparaison ou qu'une analogie, c'est même une véritable consubstantialité qui est défendue par les alchimistes. En prétendant retrouver dans la chair de l'homme un élément prédominant, leur théorie substantialiste hérite de la théorie humorale des médecins grecs Hippocrate et Galien. Selon eux, la composition physiologique reposait sur l'équilibre des quatre humeurs associées aux quatre éléments: le sang, chaud et humide qui serait de la nature de l'air; la bile jaune, chaude et sèche de la nature du feu; le flegme, froid et humide de la nature de l'eau; la bile noire ou mélancolie, froide et sèche de la nature de la terre. Le microcosme constitué d'une proportion variable d'eau, d'air, de terre ou de feu prendrait ainsi part au cycle du macrocosme.

Si les découvertes contemporaines en astrophysique viennent confirmer cette consubstantialité effective, démontrant que le corps humain est constitué de la même composition élémentaire que les étoiles²⁴, la communion entre le Moi et les choses admise par Bachelard est d'une autre nature. Cette heureuse consubstantialité qui fait que «physiquement, le cosmos court tout entier en nous²⁵» est essentielle pour comprendre la poétique de la rêverie et ses manifestations. Toutefois, elle repose moins chez Bachelard sur des matières réelles et objectives que sur des tendances intimes, orientées par des images primitives qui ont valorisé tel ou tel élément et provoqué une

attirance particulière pour l'un d'eux. Comme il existait des tempéraments sanguins, flegmatiques, mélancoliques ou bilieux, Bachelard définit des psychismes associés à chacun des quatre éléments. Dans la perspective psychologique présentée dans les premières pages de *L'Air et les songes*, les éléments sont «les hormones de l'imagination²⁶» et dans leur dynamisme jouent le rôle d'*inducteur psychique*.

Prenons pour étayer ce propos quelques images typiques du dynamisme aérien – «images d'impulsion, d'élan, d'essor²⁷» – et le songe fondamental auquel elles se rapportent: le *rêve de vol*. Phia Ménard, directrice artistique de la compagnie Non Nova, en offre un renouvellement exemplaire et fait revivre ce rêve de vol dans sa création *L'Après-midi d'un foehn* (2008). Celle-ci s'inscrit dans le processus de recherche et d'expérimentation I.C.E., «Injonçabilité Complémentaire des Éléments», initié en 2008 et qui compte à ce jour trois cycles, regroupant les pièces de glace, les pièces du vent et les pièces de l'eau et de la vapeur. Ce travail mené autour de «la notion de

transformation, d'érosion ou de sublimation de matières et matériaux naturels [...] et leurs interactions avec les comportements humains, corporels ou psychiques» résonne avec l'esthétique bachelardienne. *L'Après-midi d'un foehn*, tout particulièrement, nous invite à relire les pages du philosophe sur les phénomènes aériens. Si «l'air imaginaire est l'hormone qui nous fait *grandir* psychiquement²⁸», c'est que l'air pur et vif, mobile et léger, est bien une invitation à l'élévation. Le *rêve de vol*, c'est le désir humain de s'élancer vers les hauteurs et la lumière, l'archétype de tous nos élans d'ascension. Il renvoie aussi bien à la vie spirituelle qui croît en s'élevant, qu'à l'homme joyeux, qui, déchargé un instant de sa pesanteur et de sa lourdeur, se voit alors *pousser des ailes*. Cette légèreté qui transparait derrière les images de l'oiseau, des ailes, de la flèche mais aussi derrière toutes les figures géométriques abstraites que sont les courbes et les trajectoires, se retrouve dans l'aisance gracieuse du ballet de marionnettes, valsant et tourbillonnant autour de Phia Ménard. Ces images éveillent en nous cet instinct profond de légèreté et suscite l'allégresse du rêveur voulant échapper lui aussi à la gravité – elles deviennent vecteur d'envol. Le vortex recréé par l'action d'une turbine, permet d'apprécier d'autres images de l'air, des images dématérialisées, devenues des forces sans contour, de purs élans verticaux et dynamiques. Dans *Evaporated landscapes* (2009) de l'artiste danoise Mette Ingvarsten, les expérimentations sur l'évaporation et la dissolution me semblent tout aussi exemplaires de ces forces dématérialisées et éphémères du psychisme aérien. Par un long tuyau de soufflerie s'échappe un brouillard épais, qui se précipite en nuage puis en océan mouvementé, recouvrant cinq nuages mousseux – ou cinq icebergs de glace? Des bulles légères dématérialisées en particules élémentaires par des jeux de lumière sont propulsées de part et d'autre de la scène. Elles s'envolent en tourbillonnant avant d'éclater et de libérer la petite paillette qu'elles contenaient, et qui tombe lentement en goutte de pluie sur le sol. L'air que libèrent ces souffleries est en somme un vent vital et vivifiant qui vient créer une atmosphère de calme et de sérénité.

Bien que le vecteur psychique de l'imagination aérienne est *naturellement* ascensionnel, des images de chute, d'abîme et de vide répondent à ces images positives d'envol. Cette ambivalence est la caractéristique même de la matière onirique et renvoie également aux dispositions psychiques du sujet²⁹: «une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de la matière originelle³⁰». Ainsi, la conception antique de la matière qui conférerait à chaque élément une qualité active (le chaud, l'humide) et une qualité passive (le froid, le sec), se retrouve dans les valorisations ambivalentes de la matière bachelardienne: l'eau est à la fois l'eau limpide qui purifie et l'eau violente qui fait déferler

²³ G. Bachelard, PR, op. cit., p. 161.

²⁴ voir les travaux du chercheur Hubert Reeves: les atomes de notre corps auraient été engendrés par les réactions nucléaires produites au centre des étoiles. Errant dans l'atmosphère après la mort de chaque étoile, ces atomes se retrouvent dans la matière de notre planète, circulent dans les terres et les océans puis prennent part aux cycles de la vie de chaque espèce. Ne pouvant se perdre ou disparaître, ils sont continuellement réutilisés dans l'élaboration du vivant. En ce sens, défend Hubert Reeves, nous sommes des poussières d'étoiles (*Poussières d'étoiles*, Paris, Points, [1984], 2014).

²⁵ O. V. de L. Milosz, *Ars Magna*, p. 37 cité par G. Bachelard dans *L'Air et les songes*, op. cit., p. 255.

²⁶ G. Bachelard, AS, op. cit., p. 19.

²⁷ Ibid., p. 121.

²⁸ Ibid., p. 19.

²⁹ Dans *L'Air et les songes*, op. cit. p. 30, Bachelard cite, entre autres, la joie et la peine, l'activité et la passivité, l'essor et la fatigue, le bien et le mal, etc.

³⁰ G. Bachelard, ER, op. cit., p. 16-17.

les vagues, l'eau fluide qui a la légèreté de l'air ou l'eau solide qui a la pesanteur de la terre. De la même façon, si le vent est un souffle vital et vivifiant, il est aussi la colère qui se déchaîne lors des orages et des tempêtes. Suggérant la frivolité et l'instabilité, il rappelle que l'homme n'est qu'un souffle qui s'évapore dans la mort. Quant à la terre, elle est tantôt résistante et tantôt accueillante, et renvoie à la fois à l'hostilité extérieure et à l'intimité protectrice.

122 **ATTAQUER LA MATIÈRE DANS SON FOND** Contrairement aux trois autres éléments qui sont actifs et dynamisés, la terre possède une forte dimension physique et formelle qui lui confère une immédiateté et une stabilité inaltérables : l'élément tellurique est en un sens l'occasion d'une *rematérialisation*. Il jouit vis-à-vis des autres éléments d'un statut particulier, raison sans doute pour laquelle Bachelard lui consacre deux ouvrages : il est d'un côté l'élément physique le plus familier, universellement symbolique, et se caractérise d'un autre côté par un ensemble de propriétés paradoxales. Puisque nous l'éprouvons immédiatement, en découvrant d'emblée la résistance des corps extérieurs et la pesanteur de notre propre corps, l'élément tellurique produit un psychisme de la matérialité et de la lourdeur vile. Il revêt même une certaine banalité par rapport aux autres éléments potentiellement plus spectaculaires. Mais aussi banale soit-elle, la terre n'en est pas moins onirique. Bien au contraire, son essentielle ambivalence produit ce que Jean-Jacques Wunenburger appelle un « onirisme complet ». Car plus que les autres éléments, l'élément tellurique suscite des rêveries actives de la volonté, une volonté de puissance qui invite le rêveur à « attaquer la matière dans son fond »³¹. Le comédien et metteur en scène Pierre Meunier nous présente dans *Le Tas* (2002) ces images de l'affrontement et de la lutte contre les choses. En s'engageant dans un corps à corps avec la matière résistante, il se confronte aux heurts et à la pesanteur de la pierre. Difficile à altérer et à pénétrer, elle devient un adversaire possédant toutes les complexités du monde hostile. Aux images de la chute et de la pierre qui pèse sur les épaules de l'homme comme un fardeau, s'opposent les images d'envol suscitées par les bonds légers et dérisoires des deux acteurs tentant d'échapper à la gravité. Dans cette lutte désespérée et presque absurde, l'humain demeure impuissant et capitule devant ce tas qui l'écrase et le confronte à ses propres limites, tel Sisyphe poussant son rocher. Mêlant à l'expérimentation théâtrale des réflexions scientifiques et philosophiques sur la matière, Pierre Meunier ne cède toutefois pas à la gravité et fait advenir la légèreté par la poésie et par l'onirisme archaïque de la matière minérale. Dans les fracas assourdissants de la pierre résonne la pensée de Bachelard : le déchaînement des éléments, la dislocation du roc et le sable témoignent d'une violence érodant la terre et emportent le spectateur

³¹ G. Bachelard, TRV, op. cit., p. 30.

au cœur d'un chaos apocalyptique. Chaos, ou cosmogonie. Car ces images font également signe vers les mythes fondateurs où la matière inerte s'anime pour transformer le chaos primordial en cosmos.

Ainsi, la matière fonctionne comme un « miroir énergétique »³² dans lequel le sujet se contemple, miroir qui lui renvoie autant ses potentialités que ses limites. Cette rêverie de la *volonté* est aussi une rêverie *cosmique*. Dit autrement, le sujet se regarde dans le monde et en recrée un à son image : placé au cœur de ce macro-anthropos et attiré par les spectacles de la nature qui lui renvoient ses tendances profondes³³, le rêveur est encouragé à engager sa volonté contre les choses et l'adversité de la matière, en un mot à devenir démiurge.

Comme dans les cosmogonies **REVIVRE LE DYNAMISME D'UNE ORIGINE** antiques, les « grands spectacles de la nature »³⁴, images hostiles d'affrontement et de lutte autant qu'images d'énergie et de paix offertes à la vue de l'homme, constituent des paysages oniriques d'une nature dynamique, d'une réalité en train de naître³⁵. Dans la propension au fourmillement et à la métamorphose de la matière vive et animée se dévoile une force créante, comme si en chaque grain de matière se trouvait un « univers en émanation »³⁶.

C'est ainsi que Bachelard considère les cosmogonies comme des audaces de rêverie auxquelles le rêveur peut redonner vie, en imaginant à son tour un cosmos « pour doubler le monde réel par un monde imaginé »³⁷ – toute rêverie tend par là à devenir cosmique et à créer son monde. *Les Rêveries magnétiques* (2013) d'Anne Buget et Michel Ozeray de la compagnie Omproduct illustrent bien cette rêverie sans limite qui organise un nouveau cosmos. Sur la scène, Joseph Jaouen et Michel Ozeray, entourés de tout un attirail de laborantin manipulent en direct des fluides et des matières dans des bocal remplis de liquide, tandis que des caméras captent et projettent ces univers miniatures sur un écran. De ces champs de forces surgissent des paysages oniriques et cosmogoniques subissant de lentes transformations ; on y distingue des nébuleuses, des constellations, des galaxies. Par des jeux de vibrations, de reflets et de dilutions d'une grande précision technique, les manipulateurs viennent comme autant d'alchimistes perturber le calme plat du liquide ; la caméra placée sur ces univers devient la loupe d'un microscope qui plonge le spectateur dans l'infini et le mystère des substances. Chaque grain de matière se transforme en poussière interstellaire, en atome ou en petit corps céleste constituant un univers en expansion. La lente dynamique de

123

³² Ibid., p. 23.

³³ voir M. Mansuy, Gaston Bachelard et les éléments, Paris, José Corti, 1967, p. 28-29.

³⁴ G. Bachelard, TRV, op. cit., p. 200.

³⁵ voir M.-P. Lassus, « Éthique et art : pour une doctrine de la spontanéité », in Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique ? dir. Jean-Jacques Wunenburger, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 128-131.

³⁶ G. Bachelard, ER, op. cit., p. 14.

³⁷ G. Bachelard, PR, op. cit., p. 171.

la matière couplée aux rythmes et aux sonorités de la musique créée en direct provoquent une rare impression d'irréalité : un no man's land à la limite du réel et de l'irréel, du conscient et de l'inconscient, où chaque spectateur se croyant démiurge se fraie un chemin, au gré de sa rêverie. Ces expériences matérielles et sensorielles qui nous plongent au cœur de la matière modifient nos habitudes perceptives. Par là, elles nous apprennent à bien voir, bien sentir, bien rêver – et notre monde, et nous-mêmes.

VOIR, RECEVOIR, S'ÉMERVEILLER Ces cosmos créés sur les scènes contemporaines et imaginés dans l'esprit des spectateurs se dotent d'une fonction irréaliste voire *surréelle*. En opposant au réel objectif un univers onirique pourvu de la même consistance mais agrandi de possibilités, la rêverie devient un médiateur actif entre le Moi et le monde : elle nous entraîne à la fois au-delà du monde, et en deçà des réalités humaines, elle nous plonge dans un univers aussi lointain qu'intime. Ce voyage imaginaire n'est pas seulement une expérience onirique et théâtrale singulière. C'est bien l'expérience d'un monde, d'un ailleurs, d'un tout : en renouvelant le représenté, les images surréelles enrichissent notre rapport aux choses, et nous aident ainsi à *habiter le bonheur du monde*.

124

Cette expression bachelardienne fait glisser la rêverie matérielle de l'esthétique à l'éthique, en renouant avec le sens étymologique de l'ethos : « *Ethos* en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes présents et à partir desquels, effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes dans un monde, ce qui s'appelle habiter³⁸ ». En un sens, la *méta*-physique bachelardienne de l'imaginaire peut tout autant inspirer des pratiques artistiques qu'un véritable art de vivre. La rêverie matérielle suscitée par les dialogues entre créativité onirique et création artistique nous initie en somme à un art de la réception. La création n'est plus réservée à l'artiste ou au démiurge : elle devient un mode de vie, une façon d'entrer en sympathie ou en empathie avec le monde en le regardant et en l'écoulant *corporellement*³⁹.

Du regard et de l'écoute naît une conscience *créante* qui est conscience d'émerveillement. Ainsi, si Bachelard cherche à réactiver en nous ce noyau d'enfance, ce n'est pas qu'il attribue à l'enfant une créativité spontanée mais bien parce qu'il reconnaît en lui une *rêverie d'essor* instauratrice de bonheur,

liée à sa conscience d'une existence illimitée. Par la rêverie, l'homme redevient, comme l'enfant, « pur et simple sujet du verbe s'émerveiller⁴⁰ ».

³⁸ H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 147-148.

³⁹ M.-P. Lassus, op. cit., p. 127.

⁴⁰ G. Bachelard, *PR*, op. cit., p. 109.

LA TERRE ET LA MATIÈRE BRUTE

LE RÊVE DE LA PÂTE

D'états de femmes, Alice Laloy et la compagnie S'appelle reviens, 2004.

L'Enfer, pour une comédienne et quatre kilos de pâte à pain, Marion Aubert et le collectif Label Brut, 2009.

L'EXPÉRIENCE DE LA RÉSISTANCE

Le Tas, Pierre Meunier et la compagnie La Belle Meunière, 2002.

L'EAU, LES FLUIDES ET LA MATIÈRE ÉPHÉMÈRE

LA GLACE

P.P.P., Phia Ménard et la compagnie Non Nova, 2008.

LA VAPEUR

Evaporated landscapes, Mette Ingvartsen / Great Investment, 2009.

Belle d'hier, Phia Ménard et la compagnie Non Nova, 2015.

Sous ma peau sfu.ma.to, Alice Laloy et la compagnie S'appelle reviens, 2015.

L'EXPÉRIENCE ALCHIMIQUE

Rêveries magnétiques, Michel Ozeray, Anne Buguet et le groupe de création Omproduct, 2013.

L'AIR ET LA MATIÈRE IMPALPABLE

LE COMBAT CONTRE LA PESANTEUR

L'Homme de plein vent, Pierre Meunier et la compagnie La Belle Meunière, 1996.

Le Mouvement de l'air, Adrien M/Claire B, 2015.

LE RÊVE DE VOL

L'Après-midi d'un foehn, Phia Ménard et la compagnie Non Nova, 2008.

125