

Faire une danse par télépathie, c'est capter des informations qui ne sont pas "observables", mais qui sont plutôt "participables", dit le philosophe Raymond Ruyer. Il y a des connaissances dont on *participe*, "avant toute vérification", ce sont des textures, des forces, des ressemblances. Des *thèmes*.

Avec cet article singulier, où la pensée se fait *parlante*, Mathilde Papin expérimente divers aspects de la connaissance *participée* : d'abord à partir de son expérience du dispositif "faire une danse par télépathie", puis avec une lecture de la philosophie de Raymond Ruyer, et en proposant enfin une approche anti-tragique de l'expérience artistique, cognitive et politique.

télépathie anti-tragique

avec la philosophie de raymond ruyer

Il y a deux ans, j'ai participé, avec une douzaine de danseur-euses, comédien-nes, performeur-euses, à un laboratoire d'été de trois semaines à l'atelier de paris – c'est un centre de développement chorégraphique national, dont les locaux sont dans le bois de vincennes. pendant ces trois semaines, loïc touzé, mathieu bouvier et fabienne compet (faisant des apparitions) nous ont proposé un certain nombre de pratiques, d'exercices et de dispositifs. loïc touzé est chorégraphe, mathieu bouvier est artiste-chercheur, fabienne compet est chorégraphe et praticienne de la méthode feldenkrais.

Ici, je voudrais déplier un dispositif en particulier ; le dispositif de composition télépathique, qui a originellement été inventé par loïc touzé pour la création de sa pièce *la chance*, et qui a ensuite été développé, avec l'aide de mathieu bouvier en une pratique autonome, transmise dans leurs workshops. ce dispositif, nous l'avons pratiqué après deux semaines de laboratoire et, ça mérite d'être remarqué, ni loïc touzé, ni mathieu bouvier, n'étaient là pour nous le transmettre. nous avons lu collectivement les instructions du protocole et nous nous sommes lancés.

Je vais me replacer en imagination dans cette première découverte du dispositif télépathique, en fictionnant sans doute un peu les pensées, les analyses qui s'y sont produites. l'une des questions que l'ensemble de ce texte vise à déplier concerne la manière dont nous sommes en capacité de "survoler notre faire". la seconde partie du texte proposera les réponses du philosophe raymond ruyer à cette question. il s'agira d'observer ses positionnements philosophiques, d'entrer dans l'analyse des "domaines de conscience" que propose son livre de 1966, *les paradoxes de la conscience et les limites de l'automatisme*. ce philosophe développe une position radicale quant à la question "où se situe le symbolique" et s'interroge sur les fonctionnements du "thématisme" et du "sémantisme". les derniers développements de ce texte inviteront jacques rancière, ursula k. leguin et estelle zhong mengual dans la partie, et reviendront à nouveaux frais sur certaines pratiques chorégraphiques.

I

« faire une danse par télépathie » :
un dispositif de loïc touzé et mathieu bouvier

Description du protocole¹

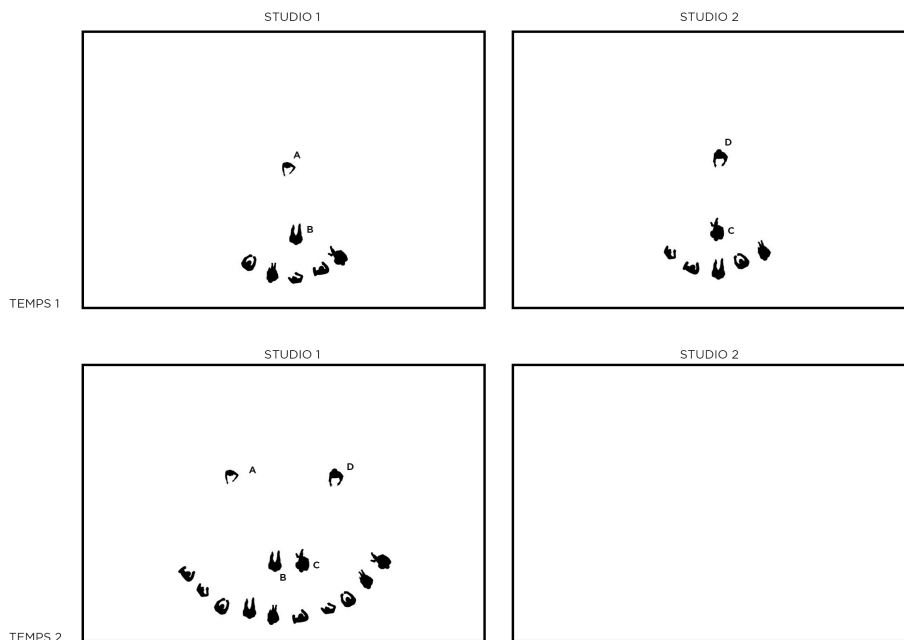
« On sépare le groupe en deux divisions, chacune dans un espace.
Dans chaque sous-groupe, deux personnes se portent volontaires pour l'exercice : une personne pour danser et une autre pour prendre la fonction de « transistor ».
Nommons les quatre protagonistes Alice, Bob, Carole et David.

¹ La description du protocole est extraite d'un article de Mathieu Bouvier, vous y trouverez une analyse plus complète du dispositif, c'est ici sur l'atlas : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/faire-une-danse-par-telepathie>.

Dans l'espace 1, Alice danse et Bob occupe la fonction de transistor visuel.
 Dans l'espace 2, Carole occupe la fonction de transistor oral et David danse.
 Les autres personnes de chaque sous-groupe forment autour de ces deux couples une assistance, en arc de cercle, qui amplifie le signal.
 Alice (danse) vers Bob (transistor visuel) vers Carole (transistor oral) vers David (danse).»

Les étapes :

- « - Dans l'espace 1, Alice danse pour Bob. La fonction de Bob, « transistor visuel », est de voir la danse de Alice pour Carole, qui se trouve dans l'espace 2.
 - Simultanément, dans l'espace 2, Carole, qui a pour fonction d'être « transistor oral », formule oralement la danse pour David. David interprète la danse de Alice.
 - Quand Alice et David sont arrivés au terme de leur danse, l'espace 2 rejoint l'espace 1. Carole vient s'asseoir aux cotés de Bob, et l'assistance réunie s'élargit en arc-de-cercle derrière eux. Alice et David vont danser à nouveau, en même temps et dans le même espace, la danse qu'ils viennent de faire chacun de leur côté. »



« Ne plus voir la danse pareil »

L'un des groupe était dans le studio de danse, l'autre groupe dehors, dans le parc, à une centaine de mètres du studio. nous avons pratiqué de nombreuses fois le protocole pour qu'on puisse essayer tous les rôles. nous avons dû jouer trois bonnes heures. cette après-midi là, on était dans un cas de danse hors des dilemmes entraînement/représentation, préparation/résultat. le dispositif ouvre un espace tiers pour la danse.

Nous étions donc en train de nous faire passer des danses télépathiques depuis un petit moment déjà, quand soudain me voilà troublée par l'impression de "ne plus voir la danse pareil". il y avait, avec ce trouble, comme une queue de labyrinthe à laquelle s'accrocher. un aspect différent dans le champ, du champ, venait de me faire coucou. j'ai cherché à maintenir cette impression de différence et c'est le mot « élémentaire » qui est venu à la rescousse ; « élémentaire » ou « c'est une danse élémentaire ».

Alors je tiens le mot élémentaire, et autour de lui d'autres se rapprochent : circulation, trajectoire, rythme, le sol, le ciel, des ondes, des complices, du signal. d'autres mots au contraire sont repoussés par ce mot élémentaire : personne, joli, juste, jugement, détail, geste, abouti, fini. peu à peu, j'alimente mon envie de voir ces danses élémentaires, je renforce, se renforcent certains aspects du champ plutôt que d'autres.

Mais où était la danse ?

Dans ce dispositif, la danse n'est pas une danse-*vue*, c'est *entre* toutes les danses-vues qu'il y a les coordonnées de la danse. la danse qu'on a sous les yeux (dans la phase où elle est transportée télépathiquement) n'est qu'une étape transitoire ; le moment de fabrication ou de réception des messages. la danse se propage plutôt sous forme d'ondes, de forces ou de thèmes entre les étapes visuelles, elle court dans l'environnement.

Nos messages avaient donc des *complices* dont je guettais la participation. je regardais le sol et l'air, et je comptais réellement sur eux. je pouvais m'imaginer qu'ils transformaient nos messages - formels, spatio-temporels, sémantiques - en messages matériels, passant à l'intérieur de leur corps de sol ou d'air, et les reconvertissant "là-bas". il fallait croire à une coopération de tous les joueurs. croire que toutes les parties de l'environnement pouvaient faire "passer le mot".

L'environnement avait l'air d'accord, il se rendait complice, mais j'ai cru y voir un petit air amusé-désabusé, comme s'il disait ; "ben oui, j'ai toujours été là mais j'ai remarqué que c'est souvent que tu m'oublies". ce n'est pas si fréquent qu'il soit *inclus* en tant que tel et comme à *égal* avec les autres joueurs d'un jeu.

Des signaux

Quand on fabrique un message qui passera dans des matières très absorbantes, il vaut mieux le faire sans fioritures. même si notre expertise subtile pourrait nous faire danser des micro-gestes, des tas de citations au second degré, il va falloir formuler un message qui passe dans la terre et qui ne se dissout pas dans l'air. peut-être qu'une danse télépathique doit d'abord réveiller le système, simplifier l'échange pour vérifier que ça passe. une fois que tous les joueurs humains et non-humains se sentent capables de se porter les uns les autres des messages simples, des simplicités, des signaux, plus tard, on verra si les trucs raffinés y passent aussi.

Inversement, on ne peut pas être un transmetteur si l'on ne voit pas le flux, si on s'arrête sur l'image, si on censure le passage. tous les moments de jugement vont créer des fausses-routes télépathiques et une déperdition d'informations. tout se passe comme si certaines "vues à distance" faisaient court-circuiter le système télépathique, en emmenant les messages dans des routes un peu tristounes qui finalement arrivent dans des déserts sans flux. un détail suffit parfois à faire de vous le disjoncteur de la censure, s'il vous emmène dans des zones parallèles, un peu trop en surplomb sur la circulation dont vous faites partie. tous les moments d'extraction vont affaiblir la propagation.

Il y a eu un changement d'adresse. la danse, qui doit s'adresser à un environnement *et* à ses congénères, n'a plus du tout les mêmes priorités. elle doit *comprendre* tous les interlocuteurs, fabriquer un message en fonction. et, en un sens, celui qui regarde doit aussi *ressembler* à la terre, à l'air, à l'environnement pour clarifier le message et être une zone où ça circule. il ne peut pas être trop humain. il y a comme un autre mode de focalisation, une dispersion de nos yeux et de tous nos appareils de captation *un peu partout*.

Quels élémentaires ?

J'évitais alors les détails de l'environnement. le petit salut de la feuille de l'arbre en haut à gauche, le frémissement de la poubelle en plastique, les petits tours du pigeon, l'oscillation de la canette, je ne les laissais pas me capturer. pour la circulation télépathique, on dirait que si j'emporte trop de détails, je vais peser trop lourd. je suis dans une position fragile, à la fois je ne peux pas décoller de l'environnement puisque je lui fais passer des messages et à la fois je tente de le visualiser entièrement, de le survoler dans ces aspects fondamentaux. le philosophe jan patočka dit la terre et le ciel donnent le *où*, ce sont les puissances fondamentales du réel. dans un jeu télépathique, l'enjeu est de fusionner des *où* séparés, qu'*ici* et *ailleurs* se

sentent l'un l'autre, alors, les conditions minimums de tous les *où* peuvent paraître un bon medium pour les messages. le sol, l'air, ce sont ces élémentaires qui se relèvent².

Le plus souvent quand on doit répéter la parole d'un interlocuteur, on la répète thématiquement et non mot pour mot. quand on sait que notre parole va être répétée, il y a des chances pour qu'on la donne un peu différemment. une danse télépathique s'adresse à ce genre de mémoire courte. elle cherche à être "re-tendue" un petit temps dans différents joueurs, pour passer d'ici à ailleurs. partant, il semble qu'elle préfère les coordonnées élémentaires d'une danse, s'allégeant des détails, comme si elle cherchait à être perçue synthétiquement. les trajectoires seront claires, les rythmes explicites ; elle grave des inscriptions assez nettes sur la terre, sur l'air et dans les têtes des transmetteurs. elle devient, en un sens, plus exclusivement spatio-temporelle ; les mouvements cherchent à envelopper, à emporter des espaces-temps visibles. il peut y avoir alors du détail mais du détail qui se sent ou se survole comme spatio-temporel. les danses qui circulent télépathiquement semblent se donner en se survolant elles-mêmes.

Le dispositif et nos enquêtes collectives

Dans ce drôle d'état de corps dans lequel je suis plongée, mêlée avec toutes les autres matières transmettrices, dans cette étrange modalité d'attention défocalisée et participante, les danses-vues me semblent être des germinations. un peu comme des ébrouements, des extorsions, des négociations avec des *changements* que la personne recherche, plus ou moins consciemment. comme si on dansait pour continuer des métamorphoses en cours. une personne qui danse est sur une trajectoire, sa danse est un moment *t* sur un itinéraire. si ça se trouve elle danse pour poursuivre une enquête existentielle en cours, ou pour relancer une enquête culturelle et collective. j'ai l'impression de voir mieux, dans ce dispositif, cette agitation anti-rouille, cette contorsion pour exfolier des thèmes culturels coincés et j'ai même l'impression de voir effectivement des courants se libérer. au-delà du jeu télépathique et comme ce qui l'alimentait, il y avait aussi des ancestralités et des utopies à l'oeuvre ; du récent passé, du vieux passé, de l'humain et du non-humain, des empiètements de désirs et d'enquêtes.

Alors peut-être un dispositif - et il me semble que ça ne définit plus seulement le dispositif télépathique mais plus largement un certain nombre de pratiques culturelles collectives - serait une sorte d'instrument à faire pousser les germes, à favoriser les changements. un laboratoire ou un rituel qui offre un milieu pour que des transformations puissent se faire, qui "dispose" un ici-et-maintenant assez spécialement dédié à une conjugaison passé-avenir.

Le dispositif ici forme un milieu pour la danse. c'est aussi, quelque chose qui circonscrit, ou qui est concentrique, qui attire l'attention-sur, qui relève des aspects. un peu comme une cloche, une mise sous cloche. afin que les germes poussent. je me demande maintenant si on pouvait voir les bords de la cloche ; ou comment la cloche se manifestait en tant que cloche ? autrement dit, comment les joueurs rendent tangible le dispositif qu'ils pratiquent ?

Il me semble qu'on avait adopté des options toniques pour encourager la circulation télépathique. on ajoutait une sorte de gravité à nos mouvements. il y avait une façon d'être concentrés ensembles, concernés par les mêmes événements. on augmentait le volume de silence de nos corps, comme pour qu'il y ait moins de bruits parasites autour des danses. on suivait un protocole gestuel et attentionnel simple, même dans les petites transitions comme quand on changeait les rôles ou qu'on se réunissait dans le même espace. c'était donc de l'ordre de la "cérémonie". mais c'était un dosage plus malicieux encore : comme du solennel qui se relâche toujours, du cérémonieux qui évite de devenir sa propre caricature, son stéréotype et qui s'allège, perd volontairement son sérieux, et n'en fait pas un drame.

² Jan Patočka, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, 1988 cité par Renaud Barbaras, *L'ouverture du monde, lecture de Jan Patočka*, ed. La Transparence, 2011, p. 193-194. aussi, chez Merleau-Ponty on peut retrouver cette description de la chair comme élémentaire ; *Le visible et l'invisible* : « Pour désigner la chair, il faudrait le vieux mot d'"élément" (eau, air, terre, feu) ; une *chose générale* à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée ; sorte de principe incarné qui importe un style d'être (...) inauguration du *où* et du *quand* (...) ce qui fait que le fait est fait, ce qui fait que les faits parcellaires ont du sens, qu'ils se disposent autour de "quelque chose" », ed. Gallimard, 1993, p. 184 (1ère ed. 1979).

Le stade de la preuve

On a donc suivi le protocole plusieurs fois, des mouvements ont été transmis d'un danseur à un autre par l'entremise de voyants qui les regardaient ; il y a eu la terre et le ciel comme conducteurs de ce champ, comme transmetteurs de nos messages ; et, à la fin de chaque transmission, on se réunissait dans le studio de danse pour qu'Alice et David re-dansent une fois la danse qu'ils venaient d'envoyer ou de recevoir à travers les 100 mètres de distance.

On assiste alors à la composition que le dispositif a fait émerger, elle est comme la trace et la preuve que les danses effectivement étaient liées, qu'elles se sont senties à distance. et c'est comme si on terminait l'opération, on active un désir de voir "la même danse", on ne reçoit pas exactement la certitude de l'existence d'ondes infra-matérielles transportant les signes à travers l'espace, mais, on active l'effet de croyance. personne n'est dupe de ses efforts cognitifs pour voir l'effet magique, l'embobinage est transparent. de toute façon, s'il y a des unissons, quelques mêmes gestes qui apparaissent, c'est magique, mais s'il y a des contre-points, des différences, et bien c'est magique aussi. on mettra du lien quoiqu'il arrive. à ce stade, on ne manque pas d'idées de relations, on voit bien après tout que les deux danses se ressemblent parfaitement.

Au sein d'un faire, sans qu'à un seul sujet ne soit attribué le rôle de chorégraphe, sans même que le danseur ne soit titulaire de sa danse, est apparue une composition. au sein de ce faire, j'ai recueilli et probablement d'autres joueurs aussi, des aspects qui ont transformé ma participation à l'environnement et ma perception des danses. j'ai cru apercevoir la manière dont les structures élémentaires de l'environnement m'informent. et la manière dont une danse peut se survoler elle-même, être en possession de sa forme spatio-temporelle. et j'ai même cru apercevoir la manière dont nos danses sont des vecteurs de thèmes culturels plus ou moins enfouis qui s'invitent, dans l'actualité de nos danses, pour y être transformés.

II

*survol sans survol**Raymond Ruyer, fiche de lecture*

Une partie des mots de ruyer, piochés dans les "Paradoxes de la conscience et les limites de l'automatisme"³, se sont glissés en douce dans ce qui précède. je voudrais déplier un peu son appareil de pensée tel que je le perçois.

Le geste de ruyer me semble être de défaire certains des schémas ou des modèles symboliques avec lesquels on tente de comprendre le "champ de conscience". il opère par descriptions du champ de conscience et par formulations paradoxales. par contraste, le système de captation qui n'est pas un champ de conscience ; c'est l'automate. il décrit l'un et l'autre et leurs différences. raymond ruyer connaît très bien la physique, la classique, la relativiste mais surtout la "quantique", qu'il appelle en ce temps-là, la "microphysique". il est calé aussi en biologie et en embryologie. par bien des aspects, il a des connivences avec la phénoménologie ou le bergsonisme, mais il en dévie de son propre aveu. il a eu une grande influence sur gilbert simondon.

1/

La première chose qu'il fait (et c'est probablement parce qu'il a déjà rassemblé son troupeau de formulations dans d'autres livres), c'est de mettre un terme à la présupposée réflexivité à l'infini de la conscience, il nous dit : il n'y a pas de troisième œil. par exemple, le champ-de-vision se *survole* et la conscience-de-la-vision n'a pas besoin d'être survolée à nouveau. en réalité, le champ de conscience en entier se comprend comme "survol sans survol", "spectacle sans spectateur", "dédoublement sans double étage".

³ « Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme », Raymond Ruyer, ed. Albin Michel, 1966.

Surface absolue et survol sans distance

Le champ visuel et la mélodie, une fois qu'ils existent, [...] sont spectacle sans spectateur, audition sans auditeur. Et pourtant ils semblent se « survoler » eux-mêmes.

Or, pour « survoler » au sens ordinaire, physico-géométrique, du mot, il faut être à quelques distance du domaine survolé, dans une dimension perpendiculaire aux dimensions du domaine. Pour voir une ligne ou une surface comme une ligne ou une surface, il faut être en dehors de la ligne ou de la surface. [...]

Mais le champ visuel, bien qu'il ressemble à une surface, [...] n'a pas de nouveau, à être vu du dehors. Heureusement, parce qu'il faudrait un deuxième spectateur, localisable hors du champ, et qui aurait une vision de la vision, et ainsi de suite, indéfiniment. [...]

La conscience que-j'ai-de-mon-champ-visuel ne peut être détachée, comme un fantôme abstrait, de « mon-champ-visuel-conscient ». [...]

Il n'y a pas de nouvelle accommodation mentale, de changement de distance mentale pour la conscience de la vision. [...] Le survol sans distance est un survol sans survol⁴.

D'où vient ce faux schéma ? d'une duplication de nos rapports aux objets à un niveau symbolique, autrement dit, d'une habitude matérielle transférée au champ de conscience. si on oublie nos habitudes avec les objets et nos ajustements à eux pour les percevoir, on réalise que notre champ visuel en tant que tel ne demande pas de distance ou d'ajustement, il est sous le mode de la présence. le champ de conscience est une "surface absolue", autrement dit une "surface-sujet". Le survol sans survol n'est (en fait) pas paradoxal.

Le spectateur fantôme

Notre « impression de paradoxe » vient d'une attente injustifiée. Et l'attente injustifiée vient ici clairement de notre habitude de la mise en scène matérielle de la vision (ou de l'audition). Pour bien voir et entendre, nous nous mettons à bonne distance de l'objet.

Nous avons une longue habitude de nous voir nous-mêmes évoluant dans un monde à trois dimensions au milieu d'objets. Nous transportons cette habitude, *devenue une sorte d'exigence rationnelle*, dans notre effort pour comprendre la conscience de la vision⁵.

On a tendance à croire que pour être conscient, il faut se mettre à bonne distance de l'expérience pour la stabiliser, et que pour être conscient nettement, on doit accommoder l'oeil de l'esprit. on a une impression de rationalité à condition d'avoir imaginé ce geste de stabilisation et de mise au net. pourtant, ni accommodation, ni prise de distance n'ont lieu quand nous sommes conscients.

Les surfaces-sujets

Le champ visuel n'est pas un objet, c'est un absolu de présence ou d'existence. Aussi son caractère de quasi-surface n'exige pas de dimension perpendiculaire.

C'est une « surface absolue », non plongée dans un espace à trois dimensions, on pourrait dire aussi une « surface-sujet ».

Dire « une surface absolue existe » est équivalent à dire « il y a conscience », car la conscience n'est pas un « point sujet » qu'il faudrait adjoindre, hors de la « surface absolue ». [...]

Une étendue « absolue » implique dans sa texture même, conscience, conscience signifie tout simplement « existence ici », et non « existence connue par un « Je » comme troisième œil, comme œil philosophique ». [...] La vision consciente ne « se montre » pas. [...] A qui se montrerait-elle, sinon à un œil mythique, redoublement inexistant et inutile de l'oeil réel ?

L'oeil réel [...] n'a pas à être remis en scène une fois la vision présente⁶.

2/

⁴ *Ibid*, chap 1 « Le paradoxe fondamental », p.20-21

⁵ *Ibid*, p. 21 (j'ai ajouté l'italique)

⁶ *Ibid*, p.21 et p.23-24

On pourrait déjà à ce stade, aller faire un petit tour dehors avec notre survol sans survol, offert à une quasi-surface et seulement à elle, sans perpendiculaire nulle part. on marche dans une étendue *doublée* de survol. le survol est l'étendue, il n'est pas ailleurs, à un autre étage, il est en elle. le double n'est rien d'autre que ce qu'il double.

[pour une qualité sensible,] il y a aspect sans spectateur et nombre sans nombreur, en d'autres termes, il existe une qualité⁷.

La rangée d'arbres par exemple, ruyer dit qu'elle se compte elle-même, son nombre fait partie de son aspect qualitatif. ou encore, la taille de l'homme qui s'éloigne à l'horizon ne change pas pour moi, même s'il rétrécit, je sais que l'homme ne diminue pas ; sa taille fait partie de son aspect qualitatif. je n'ai pas besoin d'*observer* en détails la rangée ou l'homme pour être en rapport à leur nombre ou à leur taille. la reconnaissance des formes et des signes est *coiffée* par une *combinaison thématique*. les aspects sont soutenus par un thème. cette combinaison thématique agit comme une *force*. par exemple, si pierre me fait penser à paul, « la *ressemblance* agit comme une force, avant toute vérification⁸ », elle est comme un thème.

3/

Le thème, pierre angulaire du système de ruyer, est la force qui commande aux transformations d'un domaine de conscience. Il traverse, il influence, il modifie ses aspects en combinant ce qui est là avec du déjà-vécu, du à-venir, des savoirs, des normes, du sens. ruyer cherche, de multiples manières, à exprimer les caractéristiques de cette force-thème sans s'appuyer sur des images mécaniques. la physique classique et même la relativiste, le déterminisme et l'action « de proche en proche », ne sont pas bien ajustées pour la décrire. et même les images d'ondes ou de propagation prêtent encore trop le flanc à une imagination spatiale. il faudrait plutôt envisager une action à distance, ou plutôt une action *sans* distance, qui s'opère sans intermédiaires : le thème *informe* le champ de conscience en y *participant* immédiatement. si on doit l'exprimer, c'est plutôt dans les ressources du sémantique qu'on fera bonne pioche (mots, significations, connotations).

La « force » commandant les transformations du champ est [...] un thème [...] fourni par les tendances, besoins, idéaux, instincts de l'être vivant. Cette force est parfois inconsciente [...]. Mais elle est toujours signifiante. [...] Elle est exprimée par un mot et non par un nombre ou un vecteur. Elle a un sens et non une direction. Elle a une valeur et non seulement une polarité. [...] La force-thème n'est pas localisable ponctuellement dans le champ de conscience, c'est l'ensemble qu'elle transforme selon un sens⁹.

4/

Le thème, est une manière particulière *d'informer, d'être informé* qui traverse tous les domaines de conscience. tout les domaines de conscience sont aussi « en survol sans survol », sans troisième œil, sans conscience fantomatique pour surplomber le champ de conscience. et c'est peut-être encore plus visible pour d'autres organismes que pour nous. la cellule, le protoplasme, l'embryon, tout autant que les « organismes à perception » (dont nous sommes) sont des « domaines de survol », informés thématiquement pour évoluer.

Prenons par exemple l'oeuf et la poule. ruyer nous dit, de l'embryon à l'adulte, il y a une stabilisation, ou plutôt une perte de métastabilité¹⁰, c'est-à-dire une moins grande potentialité de grande métamorphose : il y a peu de chances qu'un adulte se dédouble alors qu'une cellule germinale « est encore assez près de l'ordre

⁷ *Ibid*, p. 30

⁸ *Ibid*, chap 2 « Le paradoxe de l'auto-information », p. 36

⁹ *Ibid*, chap 8 « Les paradoxes du potentiel », p. 179

¹⁰ La métastabilité peut trouver des exemples et des définitions dans divers champs mais on peut prendre l'exemple en charpenterie de la poutre et du flambage : une poutre peut soutenir beaucoup plus de forces qu'il n'en faut pour la plier si elle est écartée de la ligne droite. mais si on allonge cette ligne droite, la poutre va s'approcher d'un seuil où elle peut « flamber ». le « flambage » c'est quand la poutre se rompt elle-même. la longueur de la poutre, si elle est trop allongée pour le poids, fait entrer la poutre dans un état de métastabilité. l'évolution de son état est très lente mais il suffit d'un cheveu pour que son état change radicalement.

microphysique pour pouvoir le faire¹¹», la gémellité peut arriver. la patte droite et la patte gauche, l'aile droite et l'aile gauche de la poule, pour se former, ne reçoivent pas deux messages identiques transportés par des canaux matériels, il y a co-évolution selon un thème.

Un organisme, ou un organe, est ébauché globalement, et non, par adjonction de détails. [...] Les différenciations apparaissent elles-mêmes progressivement sur un fond unitaire, elles progressent partout à la fois, en s'harmonisant entre elles, non pas par de pures accommodations bord à bord [...] mais par des symétries et des correspondances à distance. Or, il faut bien voir ce que cela suppose : une authentique télépathie. [...] Il faut que des myriades de cellules participent directement à l'unité d'un thème formel et mélodique. [...] C'est un thème qui prend possession des tissus¹².

Il y a donc un ensemble de thèmes qui se servent de l'outillage œuf pour refaire une poule adulte. l'œuf est dans un état plus « dés-informé » que la poule adulte, mais cette « dés-information est réversible¹³ », ce n'est pas une « décomposition », un œuf n'est donc apparemment pas un cadavre de poule. les gènes ne contiennent pas une somme de messages à faire circuler dans des intermédiaires. les informations des gènes « se bornent à préciser des potentialités thématiques¹⁴ ».

5/

Ruyer, pour contrevenir aux images de la physique classique des mécanismes macroscopiques, remplit ces analyses de l'embryologie par des termes de la physique quantique. s'il y a une analogie à chercher pour comprendre un domaine de conscience, elle est à chercher du côté des domaines microphysiques qui échappent aux propriétés « de proche en proche » et dans lesquels passé et futur sont sinon réversibles au moins *conjugués*. L'atome n'est pas constitué de particules dans un état stable qui s'enverraient des influences les unes aux autres par propagation ; elles se composent entre-elles, selon la compatibilité de leur états, sans actions intermédiaires. Les particules élémentaires sont métastables, toujours *potentiellement* sur le point de changer radicalement d'état. L'atome se comprend selon ruyer comme une « formation active », une « action structurante » et non une « structure fonctionnante¹⁵ ».

[L'atome ressemble] à un système de compatibilités et d'incompatibilités conventionnelles, où l'état d'un élément du système implique l'état d'un autre, sans action intermédiaire, de même que, dans l'unité d'un domaine de conscience, tel élément perçu ou pensé, implique tel autre élément, sans pourtant lui envoyer une influence se propageant¹⁶.

Il s'agit d'un maintien actif de formes spatio-temporelles, où l'état et le devenir des éléments ne sont pas vraiment mesurables ; l'état précédent, l'état actuel et l'état suivant sont tout au plus des options probables et réversibles. Certaines explications quantiques utilisent le terme d' « onde » mais ruyer précise :

Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'*ondes de probabilité*, qui sont censées exister, non dans notre espace mais dans une sorte de sous-espace, d'espace de configuration. [...] L'espace de configuration n'est qu'une façon imagée de désigner le trans-spatial¹⁷.

6/

Il y a une dimension trans-spatiale, cela ne veut pas dire qu'il y a un deuxième étage transcendant à l'étendue. aucun thème, aucun sens, ne peut flotter dans l'être sans se situer dans une singularité. « Le

¹¹ *Ibid*, chap 6 « Les paradoxes des génidentités », p. 137

¹² « L'action à distance d'après la science contemporaine », conférence de Raymond Ruyer à l'IMI le 17 octobre 1951, ed. dans la *Revue Métapsychique*, 1951, n°16, p. 183-196. <https://www.metapsychique.org/laction-a-distance-dapres-la-science-contemporaine/>

¹³ « *Paradoxes de la conscience* » op. cit, chap 9, « Les paradoxes de la sélection consciente », p. 201

¹⁴ *Ibid*, chap 7 « La conscience primaire et les faux paradoxes », p. 163.

¹⁵ *Ibid*, chap 8 « Les paradoxes du potentiel », p. 173.

¹⁶ « L'action à distance d'après la science contemporaine » op. cit. p. 183-196.

¹⁷ *Ibid*, p. 183-196.

dynamisme thématique est toujours « situationnel ». La force est toujours reliée à une structure-ébauche¹⁸». les thèmes sont incarnés dans des structures actuelles qui leur servent de rails.

Corrélativement, il n'y a ni élément matériel pur, ni élément formel pur. il y a, pour le dire vite, des mixtes matériel-formel le long de lignes spatio-temporelles. ces mixtes sont inséparables de « lignes d'identités » thématiques ou sémantiques qui les informent. au niveau quantique, le dynamisme de la « formation active », de « l'action structurante », est déjà une forme de sémantisme.

Très concrètement, un thème, un sens, peut être requis, s'il y a par exemple un accident de parcours et qu'un organisme vivant a besoin de s'auto-cicatriser, de se régénérer, de se réparer. il faut un plan pour une réparation, et le fait que ce plan intervienne dans le vivant immédiatement fait penser à ruyer que le plan ne peut pas être tout à fait exactement collé à la surface qu'il doit réparer. sinon, il serait coupé lui-même. il est légèrement décollé de la forme qu'il répare. il s'en écarte de très peu, nous dit ruyer, mais ce léger écart, cet intervalle suffit pour que naisse un espace sémantique, qui a ses particularités propres, ses continuités propres.

L'évènement, ou l'être, est fait par une rencontre – un croisement, une fusion, une bifurcation – de « lignes temporelles d'identités » (qui peuvent être matérielles, formelles, germinales, spécifiques, inter-spécifiques, culturelles, et aussi thématiques et sémantiques). les lignes de continuité connectent des évènements plutôt que des choses. le sémantisme là dedans est celui qui accepte aussi la discontinuité, qui n'a pas un sens immuable, qui est plutôt fourré de probabilités et de métastabilités. le thème, ou le sens informant, peut se modifier, se boucler, revenir à ses prémisses, se relancer, changer, recommencer, se métamorphoser¹⁹.

7/

En somme, il y a, selon ruyer, une quasi-dimension ou "une dimension transversale à l'espace-temps", nourrie de sémantisme, qui agit « sans être à distance », qui *participe* activement dans l'expérience. ruyer fait ici un geste assez similaire au geste bergsonien ; il fait un détour argumenté dans différents champs du savoir pour pouvoir s'autoriser à dire « il y a bien du sens qui existe et qui nous participe », pour les atomes, les molécules et les grandes personnes c'est pareil.

Mais ça lui permet aussi d'élargir les manières possibles d'être informé, par des thèmes, par du sens. ruyer nous dit, en fait, il y a une manière d'être informé qui n'implique aucune observation, aucune mise à distance ; on en revient à ce survol sans survol. c'est là encore, notre grande habitude des objets dans un monde à trois dimensions (et notre grande habitude des modèles physiques d'explication) ; qui nous empêche de reconnaître comme manière d'être informé : l'information *par participation*.

¹⁸ « *Paradoxes de la conscience* » op. cit, chap 8 « Les paradoxes du potentiel », p. 180.

¹⁹ Pour contourner le mot « identité », ruyer parle de « lignes temporelles d'identités ». il utilise aussi le mot « génidentité », qu'il emprunte au psychologue américain Kurt Lewin : « Lorsqu'un homme répare un outil, un moteur, une maison, c'est une génidentité sémantique qui maintient visiblement une génidentité formelle. ce qui permet de supposer que quand un organisme se répare lui-même (cicatrisation, régénération), une génidentité sémantique est à l'oeuvre, qui maintient la génidentité formelle et qui fait ainsi la preuve qu'elle n'en dépend pas entièrement, bien qu'elle ne puisse pas s'écarter beaucoup de la génidentité formelle à laquelle elle s'applique. [...] Les génidentités sémantiques sont en fait à la base de toute génidentité et permettent des mixtes matériels-formels. », *Ibid*, chap 6 « Les paradoxes des génidentités », p. 129.

Quand il y a visiblement une forme : « une flamme, une vague, une onde sonore, un cyclone, la Seine, une cascade, le panache de fumée d'une locomotive ou d'un volcan », il n'y a pourtant pas de forme pure ; une vague sans molécules d'eau qui montent et qui descendent n'est pas une vague. une « génidentité » formelle transporte à la fois son corps et « l'allure de son mouvement », ce n'est pas un mouvement ajouté à une matière immobile ; c'est un mixte, une con-fusion. *Ibid*, chap 6 « Les paradoxes des génidentités », p. 127 et 132-133.

On peut trouver des continuités thématiques ou sémantiques qui remontent vers les ancêtres de notre espèce, on peut aussi tracer des lignes vers les unicellulaires, les virus, les gènes, les macromolécules, etc. Il y a des génidentités spécifiques et inter-spécifiques qui débordent et enveloppent les génidentités individuelles tout en étant transportés en elles. De la même manière, les thèmes culturels sont trans-spatio-temporels ; « les idées religieuses, les motifs esthétiques, les institutions économiques ou politiques, sont des génidentités sémantiques plutôt que formelles » *Ibid*, chap 6 « Les paradoxes des génidentités », p. 122 et 129:

« La différence entre continuité spécifique et continuité culturelle, [...] est au fond peu importante quant au mode ; les deux types de continuité supposent également un passage, indéfiniment alterné, de la forme structurée au thème, et du thème à la forme structurée », *Ibid*, chap 6 « Les paradoxes des génidentités », p. 131-132.

La science ne considère généralement que l'information par *observable* ; elle méconnaît l'information par *participable*. Pourtant on ne consulte pas sa mémoire comme un bottin et l'oiseau n'apprend pas à voler par observation.

Il est très difficile d'admettre qu'un protoplasme, [...], un embryon, un tissu organique, un cortex soit conscient de lui-même (possède sa propre forme) avant de pouvoir devenir [...] conscient de la forme d'objets extérieurs, et sans être obligé de passer par ce détour²⁰.

8/

Cette *quasi-dimension* du thématisme, *transversale-à-l'espace-temps*, agit, dit-il, sous la forme d'une possession-participation-larvaire. par excellence dans notre organisme, le cerveau est une larve, il a conservé un état embryonnaire. cette possession-larvaire se manifeste toutes les fois où l'homme ou l'animal pressent, aspire, mais « ne sait pas qu'il sait » ; « il ne sait qu'en constatant qu'il peut ». « il résout un problème comme s'il était immédiatement l'énoncé vivant du problème se résolvant lui-même par son acte²¹ ».

Le thématisme, ce serait « le sens à l'état d'expressivité » qui enveloppe son *savoir* comme un faire, plutôt qu'un *extraire* (toujours pas moyen de monter quelque chose au deuxième étage). le sémantisme, ce serait « le sens à l'état symbolisé » ; ce n'est pas qu'« il sait qu'il sait » ; c'est qu'il emmène dans la sensorialité des schématisations qui se survolent, des mots, des *blancs*, des connaissances-textures. tout ce qu'il y avait au deuxième étage est descendu au rez-de-chaussée²². le symbolique joue dans la cour.

Pour ruyer, un thématisme est symbolisable (avec risque d'erreur). mais voyons deux-trois exemples :

Admettons que le domaine de conscience maurice est en voiture. il y a un panneau de signalisation d'une bifurcation à droite dans un kilomètre et maurice doit continuer tout droit. la visualisation de son trajet devient liée à une carte du réseau routier ; il s'opère, dans son champ de conscience, une « schématisation survolante » de son trajet parmi cette carte. ce panneau, ce signe n'est pas perçu comme un détail à côté d'autres détails mais comme un « thème auxiliaire actif du déchiffrement total²³ ».

Voyons maintenant : « dans un tiroir à neuf casiers, il y a huit pièces de bois. le neuvième casier vide restera vide *jusqu'à la consommation des siècles* ». mais, si je vous montre un schéma de ce tiroir :

○	○	○
□	□	□
△	△	

vous allez probablement trouver immédiatement de quoi remplir la case vide (par un grand triangle). il y aura eu une véritable création de forme, une *in-formation* ; la case vide est *informée*. après, la consommation des siècles pourra, ou pas, ajouter dans le tiroir le bout de bois attendu²⁴.

²⁰ *Ibid*, chap 10 « Les paradoxes du thématisme », p. 212 et chap 7 « Les paradoxes de la conscience primaire et les faux paradoxes », p. 167.

²¹ *Ibid*, chap 10 « Les paradoxes du thématisme », p 211 et 213.

²² *Ibid*, chap 6 « Les paradoxes des génidentités », p. 129.

²³ *Ibid*, chap 3 « Les paradoxes de la finalité consciente », p. 54.

²⁴ *Ibid*, chap 2 « Les paradoxes de l'auto-information », p. 38.

Pour ruyer, il y a un savoir normatif et dynamique, « une connaissance-texture²⁵ » qui agit sur les blancs d'un domaine de conscience. selon lui, le blanc ne se perd pas "comme blanc". et s'il y a plusieurs hypothèses pour informer un blanc, les différentes hypothèses restent co-présentes pendant qu'on en suit une.

Dans une visualisation mentale, dans une tentative de symbolisation, l'esprit essaie les images en les précisant et ainsi il s'informe lui-même. trouver une solution, c'est typiquement un cas de mutation d'un "je ne sais pas" en un "je sais". et ce qui est frappant, nous dit ruyer, ce qu'il appelle « le paradoxe heureux », c'est que pour cette mutation, il n'y a pas eu nécessairement de personne consultée, de personne enseignante, un domaine de conscience a pu acquérir un bout de savoir, en s'auto-informant et en auto-vérifiant²⁶.

L'intérêt, et le caractère marquant, du fonctionnement sémantique, c'est qu'il tolère très bien la *discontinuité* des informations, et même il la requiert. une connaissance-texture est en suspens, dans une quasi-dimension transversale à l'espace-temps, et peut être nourrie à l'occasion, relancée dans le jeu de l'auto-information.

Par exemple, ce que je sais déjà des plantes viendra s'actualiser si je me penche sur un pissenlit. par exemple, ma connaissance-texture des photons peut s'inviter dans mon coucher de soleil. par exemple, ma connaissance-texture de l'histoire des totalitarismes s'informe dans le contrôle policier que je vis. par exemple, mes connaissances anatomiques de mon bassin se remettent en chantier alors que je danse à quatre pattes. tout se passe comme si, ces modèles symboliques attendaient que je rencontre d'autres indices pour continuer l'enquête.

La sensation que le poids de la valise est dans la valise même est un aménagement sémantique de la conscience-monde²⁷.

9/

La sensorialité est percée de blancs remplis²⁸, de schémas complétés, de création d'informations ; avec *risque d'erreur*. les modèles, les schématisations symboliques semblent avoir des fonctions synthétiques, elles ont à voir avec un *désir* de survol, et pour cela même, elles ont parfois tendance à fictionner un premier étage, à consolider l'invention d'un sol supérieur et à se prendre parfois pour plus que ce qu'elles sont.

Par exemple, une modélisation graphique du temps, elle a pour paradoxe de n'être pas elle-même temporelle, « comme la formule de l'univers en expansion n'est pas elle-même en expansion²⁹ ». un schéma symbolique du temps, typiquement la flèche chronologique, lorsque je le survole, je ne survole pas le temps mais bien seulement un schéma plutôt fixe et statique. en fait, un domaine de conscience, n'est pas exactement ponctuel et resserré dans un petit point juste "maintenant", il survole le temps sans être en dehors du temps. mais c'est un domaine, nous dit ruyer, très limité « et il n'est élargi qu'idéalement, au moyen de schémas symboliques qu'il est imprudent de prendre trop au sérieux³⁰ ».

Il me semble que ruyer travaille à une rectification des modèles symboliques. il a pris comme une première décision : pas de troisième œil, pas d'esprit décollé de l'expérience, pas de deuxième étage. sur ça il a tranché, et ça a des conséquences dans toutes les zones de son écriture, partout dans sa pensée. mais il travaille aussi à un assemblage des différents modèles qu'on fabrique, à leur

²⁵ *Ibid*, chap 7 « Les paradoxes du potentiel », p. 177

²⁶ *Ibid*, chap 2 « Les paradoxes de l'auto-information », p. 44.

²⁷ *Ibid*, chap 4 « Les paradoxes de la localisation », p. 67.

²⁸ *Ibid*, chap 2 « Les paradoxes de l'auto-information », p. 38-39 et chap 3 « Les paradoxes de la finalité consciente », p. 58-59 : « le-futur-come- « blanc »-dans-l'image ». Le futur est un blanc typique mais il est un blanc actuel, actif dans le champ de conscience.

²⁹ *Ibid*, chap 14 « Les paradoxes de la volonté », p. 266.

³⁰ *Ibid*, chap 5 « Les paradoxes de la conscience et du temps », p. 103-104.

combinaison optimale ; il dit « langage subjectif et langage objectif sont complémentaires, chacun complète par l'autre les lacunes de son *texte*, même s'il croit que son texte suffit³¹ ».

Ce qui je crois me plaît chez ruyer, c'est qu'il glisse l'intelligibilité dans la sensorialité, il n'y a pas, chez lui, de fatigue du symbolique. en n'admettant qu'une seule strate, il pluralise, il augmente les différences, il multiplie les possibilités des domaines de conscience. séparer les strates du sensible, de l'expressif, du lisible, de l'intelligible, etc ; c'est uniformiser chaque domaine. ruyer fait le contraire, il diversifie, il complexifie le seul domaine qui lui paraît exister.

10/

Chez ruyer, tout est descendu, le survol aussi est là, mais il est sans survol. il enveloppe ce à quoi il participe, le savoir est toujours dans un faire et il accepte la discontinuité, la relance, la poursuite.

Ça me fait penser à une question qu'un personnage de rené daumal se pose dans *le mont analogue* ; combien de pensées peut contenir un homme "à la fois". à la suite d'expériences scientifiques, il déclare que 3 pensées c'est la moyenne et que 5 pensées c'est vraiment pour les gens très très balaises. ruyer lui répondrait ; tu es pourtant informé par *participation* de milles informations : il y a sur toi une constante pluie, venue d'une dimension transversale à l'espace-temps, des thèmes biologiques, des thèmes culturels, des sémantiques, des connaissances-textures sont à l'oeuvre dans ton champ.

On pourrait retourner maintenant faire une petite balade ; avec, en nous et autour de nous, des tas d'autres domaines de conscience avec lesquels cohabiter. on est participé·e·s ensemble. on peut mélanger nos savoirs aux aspects, être enveloppés en survol sans survol. le parler, le bouger, le penser ont des ancestralités et des utopies qui nous traversent. le nombre des pétales du pissenlit vient de se compter lui-même. on sait que la saison tient aux astres. on a une notion du poids de l'immeuble, on meuble ses pièces à travers les murs, on y met des gens, qui sont debout, assis, couchés gravitationnellement. tiens, cette branche ressemble à un serpent, tiens, ce serpent ressemble à une onde, tiens, cette onde ressemble aux beatles, tiens, les beatles ressemblent à une balade en canoë. et là dans le jardin, il y a un type qui bricole une étagère toute plate.

Je viens de découvrir, sur la mappemonde, dans le pacifique, une île inconnue.

Ce n'est pas un paradoxe si l'information avait été depuis longtemps oubliée.
les encyclopédies ont pour but de faire connaître, soit les choses mêmes,
soit des connaissances secrètes sur les choses³².

III

anti-tragique anti-caché

Survol trop survol

Chez ruyer, plus on prétend s'éloigner, changer d'échelle, et plus il y a un risque de superficialité, plus il y a un risque que nos schémas perdent les aspérités et les différences du domaine observé. il faudrait entrer seulement par les petites portes, pas à pas, dans nos histoires. l'homme qui se vit global (ou universel) vit dans un monde moins vaste et moins complexe, rapetissé par le survol.

De même pour l'échelle de nos existences, la tentation de les observer de l'extérieur a de grandes chances de gauchir le tableau. « on ne se voit ni naître, ni mourir, ni s'endormir, ni s'évanouir. sauf par des procédés

³¹ *Ibid*, chap 4 « Les paradoxes de la localisation », p. 86.

³² *Ibid*, chap 15 « Les paradoxes de la conscience dans la stratégie », p. 283.

symboliques toujours imparfaits et indirects³³ ». les liens, les relations qui au cours d'une existence se tissent, on ne peut les survoler qu'avec "risque d'erreur". la naissance, la mort, l'amour, l'amitié, le sommeil, nous informent plutôt thématiquement, c'est-à-dire par participation à notre ici. mais pourtant, il y a un modèle culturel qui a pratiqué de longue date une "visualisation de tout ça à plat dans la flèche". ce modèle, c'est une certaine modalité de la fiction causale qui propose de voir synthétiquement une succession d'actions et de saisir les relations relativement à une courbe d'évolution causale.

Le philosophe jacques rancière observe que c'est curieusement la même personne (aristote) « qui donne ses règles à la fiction et qui donne une rationalité aux actions humaines ». mais à l'époque grecque, cette modalité d'explication causale se cantonne à la fiction qui concerne les grandes actions des grands hommes, pas le menu fretin et fretine. ensuite, nous dit rancière, au XIX^e siècle, cette modalité d'explication causale va s'étendre au domaine de la vie ordinaire. pour le coup, à cette époque-là, la fiction (notamment les romans) se déforme et va parfois déjouer ce pli explicatif devenu la positivité scientifique étendue. la fiction tentait alors d'imaginer d'autres opérations du temps que celle de la flèche chronologique et du cause-conséquence.

Cette rationalité, rancière l'appelle la rationalité *tragique* ; parce qu'elle nous fait croire que les individus plongés dans le temps sont fatalement *aveugles*. que c'est seulement par *surplomb* sur l'expérience que le sens de nos vies apparaît. il dit, nous vivons encore aujourd'hui, largement *pris* dans cette rationalité tragique, on continue à "vouloir voir l'aveuglement", on fait persister cet aspect, d'où cette effervescence à éduquer les ignorants, cet entrain à surveiller les irresponsables, ce système hiérarchique qui se soutient d'avoir des "vues d'ensemble", bref cette infantilisation générale.

Les standards de la narration, les standards de l'explication continuent à être les grilles d'interprétations dominantes. un geste explicateur, c'est celui qui dit « il y a un sens caché », ou plutôt, c'est celui qui *pose* le caché pour pouvoir l'expliquer (depuis l'étage du dessus), c'est au fond un conditionnement à pratiquer un regard *voyeur* (et non plus un regard *participé*). « On se forme à regarder en regardant. ceux qui veulent vous apprendre à regarder vous apprennent justement à ne pas regarder, vous parlent de caché, du sens d'en dessous, qu'on ne voit pas³⁴ ».

Cette rationalité tragique, cette tendance à faire persister l'aveuglement, permet selon rancière de comprendre pourquoi on a préféré longtemps piocher dans la parole ouvrière des paroles qui *témoignent* et non des paroles qui *pensent*. comme si les individus pris dans des dispositifs n'étaient pas en mesure de les penser et de penser leur condition.

Ruyer, avec son survol sans survol, a une complicité avec rancière. les liens, les relations, les bords de nos existences ou les dispositifs sont à la fois agissants en tant que forces-thématiques, mais aussi, comme il n'y a pas chez ruyer de *tragique* du symbolique, ils s'ouvrent à des enquêtes discontinues, des tentatives de solutions sur la base d'essais entamés, dans des opérations symboliques diverses, capables de se rectifier elles-mêmes. la pensée est un auxiliaire actif de l'expérience. le sens symbolisé n'est jamais en survol, il est enveloppé et participant.

Vieux panier

Pour développer un peu plus à propos de cette domination des standards explicatifs et narratifs, on pourrait suivre la romancière ursula k. le guin, dans sa « théorie de la fiction-panier ». car en effet, cette flèche graphique du temps, n'est pas sans nous rappeler les flèches perçantes et autres lances-qui-tuent le mammoth qui ont eu un succès en librairie incomparable par rapport à l'histoire des paniers, des sacs et des poches de cueillettes qui ont été inventés antérieurement.

Une feuille une calebasse une coquille un filet un sac une écharpe une hotte un pot une boîte un contenant. Un réceptacle. Un récipient. [...] Nous avons tous entendu parler des bâtons, des lances et des épées, de tous ces instruments avec lesquels on frappe, on perce et on cogne, de

³³ *Ibid*, chap 1 « Le paradoxe fondamental », p.17.

³⁴ Extrait d'une interview entre Jacques Rancière et Judith Bernard sur le site d'hors-série, à propos de son livre *Les temps modernes - art, temps, politique*, ed. La Fabrique, 2018. <https://www.hors-serie.net/emission.php?id=318>

ces choses longues et dures. En revanche, nous n'avons rien entendu sur la chose dans laquelle on met d'autres choses, sur le contenant et les choses qu'il contient. En voilà une nouvelle histoire. En voilà une nouvelle³⁵.

C'est l'anthropologue Elisabeth Fisher qui, en 1975, publie sa « théorie du panier » visant à rectifier le récit dominant de l'histoire de l'évolution humaine, elle y fait l'hypothèse que le premier objet culturel était un récipient³⁶. Ursula K. Le Guin lui emboîte le pas, en 1986, en se demandant si la meilleure forme du récit, au lieu de suivre les flèches tragiques des héros, ne serait pas celle de la « fiction-panier ». La « fiction-panier » suit une temporalité sans résolution, sans stase, un grand ballotement de « commencements sans fins, d'initiations, de pertes, de métamorphoses, de traductions ». Il y s'agit d'une temporalité processuelle puisque tout ce qu'il y a dans la grande poche s'occupe déjà, et de façon autonome, à se relier entre elles. Pas besoin donc de regards voyeurs pour déplier le sens caché, l'autorité des regards perçants (male gaze) gagnerait à se faire un peu désorienter dans le fond du panier.

Dans un récit envisagé comme panier/ventre/boîte/maison/sac-médecine, le conflit, la compétition, la tension, la lutte, *etc.*, peuvent être considérés comme des éléments nécessaires à un ensemble. Pour autant, on ne peut pas définir cet ensemble comme conflictuel ou harmonieux, puisque son objectif n'est ni la résolution ni la stase, mais la poursuite d'un processus.

C'est clair que le Héros n'a pas l'air très bien dans ce sac, en définitive. Il a besoin d'une scène, d'un piédestal ou d'un pinacle. Mettez-le dans un panier, et il a l'air d'un lapin, d'une patate³⁷.

S'il y a un geste *voyeur*, qui aménage des étages de surplomb pour alimenter le sens caché, il doit y avoir une *pudeur* du regard pour lui faire contrepoids. Si survoler est encore possible, ce serait seulement *dans* un sens ouvert, prêt à passer entre toutes les mains (et toutes les pattes, tentacules, plumes, branches).

En fait, l'écrasement par des thèmes culturels dominants, par des procédés hiérarchiques, disciplinaires (et cognitifs), ce n'est pas l'expression d'un tragique, ce n'est pas l'aspect de l'aveuglement de la masse, de l'ignorance des peuples, c'est seulement le visage de cet écrasement même, la *marque* de rapports de forces réels déséquilibrés. On peut lui opposer des arguments en acte, des fabrications de tierces voies (quand les déstabilisations révolutionnaires directes ne sont pas encore au goût du jour).

IV

un intermède en deux exemples

Gobernadora et Forme Simple

Il y a quelques années, à la fin d'une tournée d'un mois et demi³⁸, on a été invitées sur l'île de Gobernadora, dans le Pacifique sud, au large du Panama. C'est une île de 300 habitants max, on a donné des ateliers toute la semaine, dans l'école, pour des enfants de 1 à 15 ans. Un jour, ils ont voulu nous montrer leurs danses traditionnelles, dans cette même petite école.

Il y a un drôle de syncrétisme dans leurs costumes ; les garçons ont des chapeaux de paille, des chemises blanches et des chaussures de jazz, elles ont des grandes jupes bleues, des collerettes blanches à froufrous, des coiffes comme des plantes compliquées. L'attribut masculin est un chapeau-creux, ça change un peu. Il y a tout un jeu du caché du chapeau, derrière le dos des filles, quand ils font face aux filles il est derrière leur propre dos, quand ils le montent, ils le lèvent haut en criant. Les grandes jupes font des barques qui oscillent,

³⁵ Ursula K. Le Guin, « Théorie de la fiction panier », 1986, traduit de l'anglais (US) par Aurélien Gabriel Cohen : <https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>

³⁶ Elisabeth Fisher, *Woman's creation : Sexual evolution and the shaping of society*, 1975, ed. Mac Graw-Hill book Co, chap 2 « Carrier-bag theory of human evolution ».

³⁷ « Théorie de la fiction panier », *op. cit.*

³⁸ C'était une tournée en Amérique centrale, avec la pièce « *Cassandre, chute de Troie, etc* » de la Cie Terrain Collective, avec Adèle Gascuel, Marie Maucorps, Elodie Monteau, Nouch Papazian et moi-même.

qui révèlent les petits pas, qui entourent et cachent les bassins des garçons quand ils s'approchent. dans des cercles, ils et elles marchent, et leur pas se fait glissant, dès qu'ils et elles se rapprochent, les pas s'accélèrent jusqu'à trépigner côte à côte. c'est une sorte de parade nuptiale à pas comptés, sur un fil de rythme continu.

Un aspect qui me touche sur le moment, c'est le peu d'investissement que mettent les enfants dans ces rapports de séduction que la partition n'a de cesse d'indiquer. ces danses sont transmises un peu comme une prescription de codes hétérosexuels pour leur vie adulte qui arrive. et c'est curieux de voir des personnes encore assez indifférentes à "la chose" réciter ces codes-là, comme en prémonition de ce qui les attend.

Mais il y avait encore autre chose, je crois, ils avaient une façon d'être présents au dispositif plus qu'à la signification de leur danse. leurs têtes n'arrêtaient pas de sortir des clous de la partition pour venir scruter nos réactions, leurs regards se détachaient du parcours pour s'écarquiller vers nous. comme si, sachant les pas de leur routine chorégraphique, iels venaient s'occuper de nos présences. je ne crois pas que c'est souvent, qu'iels ont fait ces danses pour "du public", je ne crois pas que c'est souvent qu'iels ont extrait juste cette partie-là, ce bout de chorégraphie, d'une plus vaste fête. nous, on s'est assis, en face d'eux et on a emprunté nos petites routines de regards et de petits rires surpris. ce qui a commencé à me toucher c'est qu'ils manifestaient plus de lucidité que j'en étais capable sur l'étrangeté du contexte. j'ai eu, un petit moment, un peu plus de pudeur pour leurs impensés, un peu plus d'empathie pour leur propre voyance. je suis devenue, un moment, un spectateur qui vient moins cueillir des significations, mais qui participe plutôt des germinations, des transformations et des enquêtes en cours dont je ne peux pas savoir l'ampleur exacte.

Ce qui a fait remonter ce souvenir de gobernadora, c'est la pièce *forme simple*, de loïc touzé, que j'ai vu cet hiver à paris. il y a en fait, beaucoup d'aspects communs dans ces deux moments ; il y avait un certain "écarquillement" des yeux des interprètes, comme si leur attention se détournait aussi de leur routine chorégraphique pour s'occuper de la présence. ils avaient aussi un "investissement mesuré" par rapport à la signification de leur partition, probablement plus sciemment qu'à gobernadora. il y avait une déformation *par la présence* de la chorégraphie, comme si la présence parvenait à faire son chemin en travers des codes chorégraphiques plutôt disciplinaires ou "contrôlés", et à agir au point de dé-chorégraphier.

Par exemple, au tout début, une des trois danseur.euse.s, descend lentement du fond de scène jusqu'à nous, comme si cette ligne droite s'imposait. elle vient très près. elle franchit le seuil où elle est censée se montrer. ça, on ne sait pas si c'est normal. elle entame un port de bras, comme un salut, une révérence du ballet. mais on dirait qu'elle l'a entamé trop lentement. ça non plus, on ne sait pas si c'est normal. elle suit un tracé de mouvement typique, on le reconnaît, mais c'est nous qui devons faire l'effort pour le voir parce qu'elle, elle ne l'a pas abordé à la bonne cadence. on nous a tendu un piège, c'est à nous de faire le raccord, on fait semblant de voir son salut, sa révérence typique du ballet. et on voit les deux à la fois, elle, et son air détaché, et trop près, et faite de peau et de souffle, *et* l'esthétique geste classique qu'elle nous a amené.

À un autre moment, ils sont tous les trois pris dans une série de roues de gymnaste, de long en large, sur le plateau, et ça dure. et plutôt que de revendiquer la prouesse athlétique, les interprètes ont l'air de dire « pourquoi diable suis-je dans cette roue ? comment cette roue est arrivée jusqu'ici ? ». on dirait qu'iels diminuent "l'importance" de leurs propres mouvements, qu'iels interrogent leur propre faire comme une option suspecte. souvent, leur synchronisations ou l'agencement de l'espace entre eux sont foutus de telle sorte que même quand iels portent des formes de mouvements "académiques", censées les esthétiser, une proximité anormale, une gaucherie ou un retard font pourtant déraiper le tableau. et la musique, de bach, qui les accompagne (une pianiste est sur le plateau), a aussi l'air d'être mal ajustée. elle les emmène, les "dirige" peut-être, mais la tonalité qu'elle est censé induire se dissout à leur contact.

C'est subtil le dosage qui permet au public de reconnaître tel geste d'une culture chorégraphique typiquement disciplinaire tout en ne le voyant *plus pareil*, tout en voyant en travers de lui, une présence écarquillée, de biais. tout au long de la pièce, on a des occasions de voir *et* la norme *et* l'arrachement à la norme. c'est drôle et jouissif de voir continûment du passé, codé, en train d'être tordu. il y avait d'autres aspects dans *forme simple* qui ont reculé depuis dans ma mémoire, mais je m'en souviens comme ça, comme une ode à une certaine puissance irréductible au dressage, un travail scrupuleux pour repérer *l'ingouvernable*.

En sortant de la pièce, j'avais cette phrase de barthes en tête ; « ne serait-il pas possible, un jour, de jouir de la culture bourgeoise (déformée), comme d'un *exotisme* ? ». on ne sait plus bien finalement si *forme simple* est une pièce d'anticipation, une pratique archéologique du futur qui dirait : « voyez comme c'est curieux, dans le temps, aux alentours de 2020, ils appliquaient encore aux corps vivants telles et telles uniformisations que nous n'arrivons plus bien, maintenant, à reproduire de façon convaincante ». comme si barthes avait été exaucé et qu'on se trouvait dans un monde incapable d'uniformiser les différences, qui ne pratiquerait plus qu'une éthique pluraliste, sans écrasement des singularités, sans privilèges des significations, comme si les thèmes culturels binaires, surplombants, surveillants, avaient été dissous comme des morceaux de sucre sous la pluie³⁹.

V

Discontinuités

Texture chevreuil

Il y a un savoir, un penser « *par participation* » auquel ruyer tente de rendre ses droits. ce savoir est souvent invisibilisé par un « savoir d'observation », qui implique un jeu de la distance, une accommodation vers la netteté des objets perçus. cette habitude, d'abord perceptive se déporte dans nos modèles symboliques ; la rationalité cherche le net, elle espace et sépare, jusqu'à fabriquer une vision extérieure au monde, à bonne distance de l'objet d'étude. ce n'est pas, en définitive, ce « savoir par observation » qui pose problème, c'est son déport balourd dans nos schémas symboliques.

Car nous avons bien *aussi* des « rapports d'observation », tous les organismes à perception peuvent *aussi* observer, nous partageons ces modes attentionnels avec d'autres espèces. en fait, selon baptiste morizot⁴⁰, on aurait même été à l'école des chevreuils en matière de cueillette. en trainant dans les mêmes prairies, dans les mêmes forêts, pendant une longue phase de l'évolution, on aurait développé en commun une forme d'attention et de discrimination particulière demandée par la reconnaissance et la collecte des plantes. il y aurait, dans nos matrices attentionnelles, des "ancestralités animales" à l'oeuvre.

Estelle zhong mengual⁴¹ prolonge l'analyse de morizot en soutenant que la modalité attentionnelle de la cueillette s'active volontiers hors contexte ; « comme toute matrice comportementale héritée de l'évolution, elle peut être réaffectée et détournée pour d'autres usages et situations ». la façon dont mon œil peut affiner les détails de mon champ de vision dans la prairie se déporte par exemple quand j'ai une attention sélective aux mots ou quand je fabrique une visualisation mentale, ou quand je lis une carte. ce « rapport d'observation » particulier, et la gestualité qui l'accompagne, informe des activités diverses : il peut être déporté et traduit quand je lis, quand je cuisine, quand je bricole ou quand je danse (ou quand je parle avec le conseiller pôle emploi, quand je manifeste, quand je roule sur le périph, quand je suis assistante comptable, maraîchère, maçonne).

Ces "savoirs d'observation" agissent sur nous thématiquement dirait ruyer, ces "ancestralités animales" sont un exemple de ce qu'il peut y avoir dans cette "quasi-dimension du thématisme" qui croise la temporalité chronologique. cette quasi-dimension, ce volume informe, ce sac de cueillette des thématismes est "transversal" à l'espace-temps, il n'est pas décollé, il empiète sur lui en le traversant. Il pleut, sur les "blancs" de la conscience, dans l'étendue elle-même, des "connaissances-textures". L'auto-information de ces blancs fait partie de la sensorialité. On essaie, on ajuste, on change, les textures temporaires des blancs. Parfois, il pleut des chevreuils, des "connaissance-textures" chevreuillantes nous informent.

Propositions énigmatiques

³⁹ Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, ed. du seuil, 1974, p. 76 : *Décomposer/détruire* :

⁴⁰ Baptiste Morizot, *sur la piste animale*, actes sud, 2018, cité par Estelle Zhong Mengual, « Portrait du cueilleur et du peintre en chevreuil », dans *Billebaude*, p. 63.

⁴¹ Estelle Zhong Mengual, « Portrait du cueilleur et du peintre en chevreuil », dans *Billebaude*, n° 12, Fondation François Sommer/Glénat, Printemps-Été 2018, p. 63.

Une proposition chorégraphique, comme celle de "faire une danse par télépathie", c'est un peu comme une énigme à traverser. en désorganisant un petit peu nos attentes, nos habitudes par rapport à l'expérience, elle nous invite à nous ré-individuer autrement, collectivement, écologiquement, politiquement. il n'y aucune "forme attendue" en réponse à une proposition chorégraphique. c'est même, je crois, par principe, qu'elle ne cherche pas d'abord à enseigner des gestes, à décomposer des techniques de mouvements, ou à sortir du temps réel pour entrer dans un temps d'apprentissage.

Proposer de traverser une énigme chorégraphique, c'est comme inviter les participants à mener une enquête ensemble, en élargissant autant que possible la réserve des connaissances-textures qui peuvent y être invoquées. c'est un espace d'auto-information collective qui s'ouvre ; une "temporalité expérimentale" où les savoirs qui nous participent sont curieusement prêts à être transposés, réaffectés, traduits en fonction de la nouvelle énigme.

La discontinuité est élémentaire, dit la télépathie. on peut voir se recoudre des thèmes lointains. les thèmes culturels qui nous agissent ne sont pas forcément, toujours, inévitablement, ceux de la civilisation capitaliste extractiviste néo-libérale toute proche. il y a du laps dans nos enquêtes. on peut voir des germinations reprendre, des thèmes repiqués se radiner dans le massif. le sac de cueillette s'ouvre n'importe où.