

ESPACE DES ARTS  
Scène nationale Chalon-sur-Saône

DOSSIER SPECTACLE

THÉÂTRE [CRÉATION] FOCUS JEUNE THÉÂTRE EUROPÉEN  
15 ET 16 OCTOBRE 2021

COPRODUCTION

# BODY POLITIC

MEDEA ANSELIN / JEAN MASSÉ

Avec Sarah Ber, Marta Margarit, Gérard Franch, Maria Jover, Jean Massé, Andréa Palermo, Nathalie Podbielski, Omar Sanchis, Alexis Vandist

VEN 15 À 19H ET SAM 16 OCTOBRE À 17H / 1H ENV.  
ESPACE DES ARTS - PETIT ESPACE

RENSEIGNEMENTS ET RÉSERVATIONS  
TÉL : 03 85 42 52 12 - BILLETTERIE@ESPACE-DES-ARTS.COM  
ESPACE-DES-ARTS.COM

ESPACE DES ARTS, SCÈNE NATIONALE - DIRECTION NICOLAS ROYER  
CS 60022 - 71102 Chalon-sur-Saône Cedex



*“Well...*

*Actually I needed an excuse to write you and just say that I hope you and your family are in good health.*

*Stay safe (especially British people...) and take care of the people around you: we are, now more than ever, a Chorus*

*With love*

*Marta »*



*« Bon...*

*En fait je cherchais une excuse pour vous écrire et vous dire simplement que j'espérais que vous et votre famille étiez en bonne santé.*

*Faites attention à vous (surtout les Anglais...) et prenez soin des gens autour de vous : nous sommes, aujourd'hui plus que jamais, un Chœur*

*Affectueusement*

*Marta »*

## ORIGINE

Cette recherche a été impulsée par un atelier donné à San Miniato (Toscane), en juillet 2018 dans le cadre de l'École européenne pour l'Art de l'Acteur – *Prima del Teatro*.

Intitulé « The Body Politic » (« Le Corps Politique<sup>1</sup> »), cet atelier a été l'occasion pour nous – une vingtaine de jeunes artistes issus de plusieurs pays d'Europe, Espagne (Catalogne), Belgique, Angleterre<sup>2</sup>, Danemark, France – de réfléchir collectivement à la représentation du corps sur la scène de théâtre et à son impact politique.

Le workshop a été initié par Marta Cuscunà, comédienne, auteure, metteuse en scène et activiste féministe, avec la collaboration de Chiara Bersani, artiste visuelle et performative et Francesco Villano, acteur, performer et réalisateur.

L'atelier s'est inspiré de différents mouvements de protestation comme #metoo, #neveragain ou #cuentalo, qui luttent contre la violence exercée sur les corps à l'aide de langages performatifs et narratifs. La *choralité* de ces mouvements, leur façon particulière de lier chaque histoire individuelle à l'histoire collective, leur puissance de témoignage et de révélation ; tout cela a inspiré un travail artistique motivé par le désir de repenser la fonction politique, sociale et émancipatrice du théâtre.

Nous avons beaucoup travaillé à partir de nous, de nos histoires, et avons inventé des formes pour les rendre lisibles et les partager. À travers des exercices inspirés du dramaturge José Sanchis Sinisterra<sup>3</sup>, un travail spécifique de chœur a été mené pour exprimer des événements politiques marquants comme la répression espagnole face aux manifestations catalanes, ou le référendum sur le *Brexit*. Les matériaux personnels, plus ou moins intimes, ont toujours donné lieu à une élaboration formelle pour

---

<sup>1</sup> Le « corps politique » est une ancienne notion qui compare les formes de gouvernements et de société à des organismes vivants. Cette naturalisation du politique constitue un imaginaire occidental puissant et transhistorique qui semble pertinent aujourd'hui pour questionner le rapport des corps et du pouvoir, des individus et du collectif, mais aussi de l'entrée d'acteurs non-humains (objets, animaux, phénomènes naturels) en politique. Voir notamment Bruno Latour, Simon Schaffer, Pasquale Gagliardi, *A Book of the Body Politic. Connecting Biology, Politics and Social Theory*, San Giorgio Dialogue, Fondazione Giorgio Cini, 2017.

<sup>2</sup> Alors en pleines négociations pour préparer le *Brexit*.

<sup>3</sup> Auteur, dramaturge, metteur en scène et pédagogue espagnol, il est le fondateur du Teatro Fronterizo et professeur à l'Institut del Theatre de Barcelone.

comprendre comment le théâtre pouvait raconter les histoires « des autres ».

En regroupant plusieurs vécus individuels, nous avons tenté de créer un vécu commun. Notre groupe est devenu une communauté artistique définissant ses règles, ses espaces d'expérimentation, sa nécessité. Le travail sur la choralité a été, pour ainsi dire, *vivant* : il s'est défini et a évolué en fonction de nos découvertes successives, de nos réflexions, de la compréhension de nos affects en tant qu'individus et en tant que structure collective.

Aujourd'hui, Jean Massé et Medea Anselin, deux jeunes metteur.e.s en scène issu.e.s respectivement de l'école du Théâtre National de Strasbourg (TNS) et de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS), souhaitent continuer cette recherche. Une première résidence de création est déjà prévue à RAMDAM, un centre d'art (Sainte-Foy-lès-Lyon), du 17 mai au 11 juin 2021, avec une dizaine d'ancien.ne.s participant.e.s de l'atelier<sup>4</sup>. Cette résidence permettra de travailler à (et de présenter) une première forme en vue de la création à venir.

---

<sup>4</sup> <https://ramdamcda.org/cie-coelacanth-the-body-politic>

## CHŒUR & CHORALITÉ

Nous voudrions continuer aujourd'hui, collectivement, à interroger la notion centrale du workshop : le chœur, et sa pertinence sur la scène aujourd'hui.

Quelle(s) forme(s) peut-il prendre ? Est-il une convention désuète et inopérante, ou bien un outil pour penser à nouveau frais les formes d'existences collectives ? Que pourrait désigner aujourd'hui un chœur « européen » ?

Qu'est-ce qui compose un chœur ? Quelle est la différence entre un chœur et une foule ? Comment peut se construire une identité plurielle ? Quelles relations existent entre les membres d'un chœur ?

Le chœur pourrait-il être le paradigme de notre vie en société ?



Workshop à San Miniato

Initialement élaborée en 2018 lors de l'atelier de San Miniato, il est évident que cette hypothèse du chœur prend un sens particulier, et d'une profonde actualité, alors que nous faisons face à l'une des crises sanitaires les plus mondialisées de notre histoire. Il s'agit là d'une situation inédite qui révèle à quel point nous avons besoin d'être en contact les uns avec les autres, en nous rappelant que ce contact, ainsi que notre vulnérabilité essentielle, ont pour lieu d'origine le corps lui-même. Et ce corps fragile, exposé autant qu'ouvert aux autres, cible du pouvoir et de la violence, est aussi ce par quoi les luttes pour transformer le monde s'expriment :

Andare a votare, manifestare, occupare, resistere sono azioni che necessitano la presenza del corpo. Così come essere imprigionat\*, violat\*, torturat\*, uccis\*. E' nei corpi che si materializzano le dinamiche di potere, I soprusi, I diritti, l'identità.

Comme le suggère ici Marta Cuscuná, cette ambivalence du corps, ce caractère politique central de l'espace qu'il occupe, sont étroitement liés à la démocratie<sup>5</sup>. Peut-être cela signifie-t-il que la pratique démocratique tire sa force principale de sa faiblesse constitutive : son incarnation, son existence à même les corps. Comme l'a abondamment montré Judith Butler, la prise de conscience de la vulnérabilité physique et mentale de l'autre est le premier mouvement, le premier effort, vers un monde éthique. Effort sans cesse remis en question par la violence exercée à tous les niveaux de notre vie en société sur le corps.

Nous chercherons, dans notre travail, à exprimer la choralité à partir des corps eux-mêmes, de leur présence, des signes qu'ils renvoient et des conditionnements qui les déterminent. Nous souhaitons creuser la question du « corps politique » pour en trouver l'expression, la manifestation.

La notion de *choralité* est définie par Steven Connor comme un « acte de vocalisations mêlées » qui recouvre un éventail très large de phénomènes, depuis le chant lyrique jusqu'aux murmures des animaux, en passant par

---

<sup>5</sup> « Aller voter, manifester, occuper, résister sont des actions qui nécessitent la présence du corps. Exactement comme être emprisonné.e, violé.e, torturé.e, tué.e. C'est dans le corps que se matérialisent les dynamiques du pouvoir, les abus, les droits, l'identité. », Marta Cuscuná, mail, réponse à une question concernant les rapports entre corps et démocratie, 8 janvier 2020.

les chants contestataires, les prières et les jeux d'enfants<sup>6</sup>. Cette définition nous intéresse en ce qu'elle met l'accent à la fois sur la diversité de ces manifestations et qu'elle affirme le primat de la perception et de l'expérience dans leur appréhension. La voix chorale, au sens très large du mot « voix », produit des impressions fortes et troublantes car elle représente un « singulier-pluriel<sup>7</sup> » qui brouille les frontières entre l'individu et le collectif. Steven Connor parle par exemple de “la sensation étrange que l'on a lorsqu'on voit quelqu'un chanter dans une foule, que cette personne ne fait que bouger les lèvres au son alors qu'il-elle est en train de le produire<sup>8</sup> ».

Nous avons l'intuition et nous faisons l'hypothèse que la choralité peut être une manière de *répondre* aux événements difficiles que nous traversons actuellement. *Répondre* peut être entendu de plusieurs façons, toutes complémentaires :

- a) mettre en voix (que ce soit sous la forme de son, de chant ou de discours)
- b) élaborer des expériences et les mêler pour créer une forme
- c) motiver des actions sur la fiction *ET* sur la réalité
- d) poser de nouvelles questions

Le chœur est donc la forme que nous essaierons de trouver, et la choralité l'outil qui nous permettra de créer du trouble entre l'individu et le collectif, l'expérience même de la relativité des limites entre l'une et l'autre instance. La recherche se veut aussi bien esthétique que philosophique (dans le sens d'un approfondissement de notre connaissance du monde), sensible autant que politique.

---

<sup>6</sup> Steven Connor, “Choralities”, lecture given at Voices and Noises, Audiovisualities Lab of the Franklin Humanities Institute, Duke University, 27<sup>th</sup> March 2015, available on the internet: <http://stevenconnor.com/choralities.html>.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> “[...] the strange impression that one has when seeing somebody singing or chanting as part of a crowd that they are miming to the sound to which they are in fact contributing.”, Steven Connor, *Ibid.*





"Pas une seule autre femme morte à cause d'un avortement clandestin". Manifestation en Argentine pour l'avortement légal, sûr et gratuit. @Fotografias Emergentes. 29 sept 2017 Flickr CC



## LANGUE(S)

La composition même de notre groupe de travail nous amène à questionner, à partir d'une réflexion sur ce que signifierait une « identité plurielle », l'identité européenne. Dans une période qui voit un pays comme le Royaume-Uni quitter l'Europe, ou une région comme la Catalogne lutter pour son indépendance vis-à-vis de l'Espagne, sans parler des différends entre les puissances européennes et la Hongrie de Viktor Orbán, les crises en Ukraine ou en Biélorussie, il apparaît clairement que l'Europe est devenue un terrain de conflits qui remettent en question sa capacité à désigner un ensemble ; peut-être, pourrait-on dire, sa capacité à *faire corps*.

L'exploration d'un *chœur européen* est pour nous l'occasion d'éprouver, pour citer un ouvrage d'Émilie Hache paru en 2011, « ce à quoi nous tenons » – dans tous les sens possibles de cette formulation<sup>9</sup>. Loin des discours idéologiques ou partisans, des retours rassurants à de vieilles conceptions du sol et de l'appartenance, ou, inversement, des injonctions à se mondialiser et à s'interconnecter au seul profit des flux économiques et financiers, il nous semble que la question du *lien* est d'abord celle d'une expérience de nos dépendances et nécessités fondamentales – et du caractère partageable ou non de cette expérience.

Au cours de l'atelier de San Miniato, nous avons pu sentir à quel point la langue était au centre de cette recherche.

À chaque niveau du processus, elle se révèle comme la contrainte toujours répétée à laquelle nous faisons face. Contrainte, parce que nous devons adopter un anglais approximatif pour nous comprendre (à l'exception bien sûr des anglophones, qui ont des efforts différents à fournir), mais aussi condition première de la relation à l'autre. En d'autres termes, nous « tenons » à la langue, elle conditionne notre démarche artistique.

La création que nous imaginons cherchera à explorer la façon dont la langue peut être entre nous un lien sensible. C'est-à-dire la considérer tout aussi bien comme vectrice de *sens*, d'histoires, de situations, que de *sons*,

---

<sup>9</sup> *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique*, Émilie Hache, La Découverte, coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 2011.

d'émotions, de musicalité. La langue est d'abord le lieu d'une expérience, la possibilité d'un partage, d'une relation. Que signifie par exemple ce fait tout récent que l'anglais parlé au Royaume-Uni (c'est-à-dire ses mots, sa pensée, ses timbres, ses accents, ses limitations géographiques, etc.) n'est plus une langue européenne ? Quelles sont les incidences d'un divorce politique sur une langue ? Est-ce que cela affecte le pouvoir de relation de celle-ci ?

Le rapport entre la langue et la politique, toujours extrêmement prégnant dans les conflits de souveraineté (la Catalogne en est un autre exemple) recouvre des enjeux liés à la sensibilité, qu'il est difficile d'appréhender dans la cacophonie médiatique et les lectures politiques hégémoniques de ces événements. C'est pourquoi il nous faut un espace de calme et de recherche pour observer ce qui *a minima* nous unit ou nous sépare dans cette pratique du langage.

La question de la traduction devient donc décisive : que faut-il traduire, que faut-il laisser incompris ? Comment faire entendre le « spectacle de la langue » dans ses multiples dimensions ? Mais surtout, de quoi avons-nous besoin pour nous comprendre ?

Là encore, l'expérience de San Miniato est un point de départ. Lors de l'atelier, il nous fallait pouvoir comprendre les protocoles et les consignes pour être libres dans l'exploration ; il nous fallait pouvoir confronter les points de vue et discuter ensemble pour élaborer les règles communes du travail. La recherche des façons de se mettre en relation les un.e.s avec les autres ne pouvait se faire sans cette compréhension première.

De même dans notre création, pas question de postuler une langue « magique », au-delà des mots, qui nous permettrait finalement de nous passer du langage articulé (à la fois dans le travail de création comme dans la forme finale). Pas question non plus de s'en remettre exclusivement à une langue « du sensible », langue des corps, des émotions ou des images. Il nous semble qu'à côté de ces langages, contre eux et/ou avec eux, il est nécessaire de parler, de dire, peut-être même de proférer.

L'enjeu de la traduction se déplace peut-être alors – en tant que ce travail choral se veut dans sa forme finale être aussi une expérimentation ouverte à un public, avec une dimension performative – vers les conditions de possibilité même du travail : peut-être que ce qu'il faut traduire en priorité, ce sont les principes qui ont gouverné la recherche, les cadres

d'exploration, les défis que nous nous sommes lancés. Il est permis de penser que cette traduction peut se faire sans le recours à des dispositifs extérieurs (comme de la vidéo avec des surtitres), mais par l'entremise des comédien.ne.s au plateau, au plus près des corps et de la polyphonie de notre groupe.

# CRÉATION

Après cet aperçu de l'histoire de notre projet, du cheminement de notre réflexion et des matières dont nous disposons, plusieurs caractéristiques de la création à venir peuvent se dégager.

1) Le corps est au centre de la forme que nous cherchons à construire. Lors de l'atelier de San Miniato, nous avons beaucoup travaillé autour des possibilités physiques du corps ainsi que de ses différentes qualités de présence. Ce qui fait spectacle pour nous, bien plus que les images produites par les corps ou la virtuosité dont ils peuvent faire preuve, c'est une qualité de relation qui s'instaure entre eux (et avec les spectateurs.rices), c'est tout ce qu'ils éprouvent et tout ce qu'ils tentent à partir de leur fragilité essentielle ; la recherche d'une vibration, d'une rencontre.

2) Nous sommes à la recherche d'un certain minimalisme. Le plateau, peu encombré par la technique, doit pouvoir accueillir des énergies, des dynamiques, qui sont celles des corps en jeu. Cela implique une remise en question du primat de la représentation : nous ne cherchons pas à donner l'image d'un chœur, mais à en être un. Nous sommes conscients qu'il est sans doute impossible d'échapper à la représentation, et cela nous intéresse d'interroger cette limite.

3) Le texte n'est pas au centre, mais il est l'un des éléments de cette *choralité* que nous cherchons. Le texte a plusieurs fonctions : il permet d'explicitier pour un public nos principes de travail, de faire entendre des langues différentes, de raconter, de chanter, de dire. Le texte n'est pas là pour donner l'information de ce qu'il faudrait comprendre, ou pour porter un message : il est une façon de construire du lien, de tisser le sens, de mêler les voix.

4) Nous ne sommes pas danseurs.ses, mais le rapport à la danse nous nourrit et nous offre la plupart des outils que nous cherchons pour développer des qualités de mouvements, de relations les uns aux autres, de sensations.

5) Nous ne sommes pas *performers* mais le rapport à la performance nous nourrit et nous donne des outils pour travailler notre présence au plateau, pour partir du temps et de l'état réels du corps, ainsi que comme source d'inspiration pour les actions au plateau.

6) La musique (diffusée, chantée, jouée) occupe une place prépondérante dans la recherche, en tant qu'elle permet de se connecter collectivement à des émotions, de travailler l'écoute au sein du chœur, de se défaire du sens pour aller vers le son, de se mettre en relation avec l'invisible.

Médéa est une metteuse en scène née à Paris. En 2015 elle part vivre à Bruxelles pour ses études en Théâtre et Technique de communication à l'**INSAS** (Institut National Supérieur des Art du Spectacle), où elle obtient son diplôme en juin 2019. Depuis elle continue son apprentissage en assistant à la mise en scène **Thibaut Wenger, Florence Minder, Tatjana Pessoa, la compagnie Rien de Spécial**, Emilie Maquest et Lylybeth Merle.

En parallèle elle met en scène « Corps » une série théâtrale autour des violences physiques, psychologiques et sociales que peut subir une femme durant une vie. Ce projet est soutenu par **La Raffinerie-Charleroi Danse** (Bruxelles) et a été présenté au *Festival XS 2020* organisé par le Théâtre National de Wallonie Bruxelles.

Depuis 2018 elle travaille avec **Jean Massé** sur le projet européen « Body Politic ». Ce projet est soutenu par le **centre d'art RAMDAM** créé par la Compagnie Maguy Marin à Lyon (France).

Elle est aussi comédienne dans « Hippocampe » une forme théâtrale-cabaret autour de la décontraction du genre mise en scène par Lylybeth Merle, et dans « Lacets » une création collective autour de la construction de la masculinité durant l'adolescence.

Médéa a été bercé par l'univers de la danse contemporaine durant toute sa scolarité. Dès lors elle met en jeu les capacités physiques du corps sur un plateau de théâtre en travaillant notamment avec des danseur.seuse.s et des ciracassien.ne.s.



Jean est né à Arès (Gironde) en 1991, et pratique le théâtre en tant que comédien depuis son enfance.

Après le lycée, il poursuit une scolarité en classes préparatoires littéraires à Toulouse puis à Paris, où l'option théâtre lui fait découvrir l'histoire des formes et des pratiques de l'art dramatique. Il intègre l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm en 2013 et commence alors à réaliser des mises en scène parallèlement à son parcours de comédien au conservatoire du 12<sup>ème</sup> arrondissement de Paris : *Conchita Wurst's Carnival*, performance réalisée dans le cadre d'un festival à Salzbourg avec le soutien du Théâtre de la Colline ; *Sur l'eau*, d'après des nouvelles fantastiques de Maupassant ; *Catastrophe*, d'après les textes des messagers dans les tragédies de Sénèque ; *Faust*, d'après la réécriture de Fernando Pessoa. En 2016, il assiste Marcus Borja sur son adaptation du *Livre de l'Intranquillité* de Fernando Pessoa, au Théâtre de la Cité Internationale.

Il intègre l'École du Théâtre National de Strasbourg en 2017 où il réalise une petite forme d'après *34 phrases au sujet d'une femme* de Lothar Trolle ; un laboratoire expérimental autour de la musique du groupe Radiohead ; *Danse-Dehli*, un montage de la pièce éponyme de Viripaev avec les comédiens de l'ENSAD de Montpellier ; *Les Disparitions (Pièce de chambre)* d'après *Les Disparitions* de Christophe Pellet ; *Ici*, forme itinérante avec la Comédie de Colmar d'après *Ici*, de Nicolas Girard-Michelotti (élève auteur à l'École du Nord).

Pendant sa scolarité au TNS, il co-met en scène *Meurtres de la Princesse juive* d'Armando Llamas avec Anne Théron, il assiste Antoine Gindt (*200 Motels*, Frank Zappa) et Matthieu Cruciani (*Piscine(s)* de François Bégaudeau). Il joue en tant que comédien dans la Carte Blanche de Baudouin Woehl, *Joyeux animaux de la misère*, fiction de Pierre Guyotat.

En mars 2020, son spectacle *Terre promise (Maeterlinck/Pessoa)* à partir des *Aveugles* de Maurice Maeterlinck et du *Marin* de Fernando Pessoa est interrompu à cause de la crise sanitaire. Une résidence est d'ores et déjà prévue au TNS en avril-mai 2021 pour reprendre cette création inachevée. Cette année, Jean est l'assistant d'Émilie Capliez (Comédie de Colmar) sur le spectacle *Little Nemo ou la Vocation de l'Aube* – repoussé à février 2021, ainsi que de Marc Lainé sur *Nostal'gia Express* (Comédie de Valence), prévu pour janvier 2021.

## ANNEXES

« *CORPS* » Episode 2, « *Lo Stupro* »  
BE – KANAL Centre Pompidou 2020  
Mise en scène : Medea Anselin



*34 phrases au sujet d'une femme*, Lothar Trolle  
Théâtre National de Strasbourg 2017  
Mise en scène : Jean Massé



« CORPS » *Episode 2, « Lo Stupro »*

Théâtre National de Wallonie Bruxelles / XS Festival 2020

Mise en scène : Medea Anselin



©AlicePiemme



*Les Disparitions. Pièce de chambre, d'après Les Disparitions, Christophe Pellet*  
Théâtre National de Strasbourg 2019  
Mise en scène : Jean Massé



©Jean-Louis Fernandez

**Michel Foucault Le Corps utopique/  
1966 Conférence radiophonique sur France-Culture**

[...]

Mais mon corps, à vrai dire, ne se laisse pas réduire si facilement. Il a, après tout, lui-même, ses ressources propre et fantastique ; il en possède [...] des lieux sans lieu et des lieux plus profonds, plus obstinés encore que l'âme, que le tombeau, que l'enchantement des magiciens. Il a ses caves et ses greniers, il a ses séjours obscurs, il a ses plages lumineuses. Ma tête, par exemple, ma tête : quelle étrange caverne ouverte sur le monde extérieur par deux fenêtres, deux ouvertures, j'en suis bien sûr, puisque je les vois dans le miroir ; et puis, je peux fermer l'une ou l'autre séparément. Et pourtant, il n'y en a qu'une seule, de ces ouvertures, car je ne vois devant moi qu'un seul paysage, continu, sans cloison ni coupure. Et dans cette tête, comment est-ce que les choses se passent ? Eh bien, les choses viennent à se loger en elle. Elles y entrent – et ça, je suis bien sûr que les choses entrent dans ma tête quand je regarde, puisque le soleil, quand il est trop fort et m'éblouit, va déchirer jusqu'au fond de mon cerveau -, et pourtant ces choses qui entrent dans ma tête demeurent bien à l'extérieur, puisque je les vois devant moi et que, pour les rejoindre, je dois m'avancer à mon tour. Corps incompréhensible, corps pénétrable, et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique. Corps absolument visible, en un sens : je sais très bien ce que c'est qu'être regardé par quelqu'un de la tête aux pieds, je sais ce que c'est qu'être épié par-derrière, surveillé par-dessus l'épaule, surpris quand je m'y attends, je sais ce qu'est être nu ; pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle je ne peux le détacher. Ce crâne, ce derrière de mon crâne que je peux tâter, là, avec mes doigts, mais voir, jamais ; ce dos, que je sens appuyé contre la poussée du matelas sur le divan, quand je suis allongé, mais que je ne surprendrai que par la ruse d'un miroir ; et qu'est-ce que c'est que cette épaule, dont je connais avec précision les mouvements et les positions, mais que je ne saurai jamais voir sans me contourner affreusement. Le corps, fantôme qui n'apparaît qu'au mirage des miroirs, et encore, d'une façon fragmentaire. Est-ce que vraiment j'ai besoin des génies et des fées, et de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible ? Et puis, ce corps, il est léger, il est transparent, il est impondérable ; rien n'est moins chose que lui : il court, il agit, il vit, il désire, il se laisse traverser sans résistances par toutes mes intentions. Hé oui ! Mais jusqu'au jour où j'ai mal, où se creuse la caverne



de mon ventre, où se bloquent, où s'engorgent, où se bourrent d'étope ma poitrine et ma gorge. Jusqu'au jour où s'étoile au fond de ma bouche le mal aux dents. Alors, alors là, je cesse d'être léger, impondérable, etc. ; je deviens chose, architecture fantastique et ruinée. Non, vraiment, il n'est pas besoin de magie ni de féerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose : pour que je sois utopie, il suffit que je sois un corps. Toutes ces utopies par lesquelles j'esquivais mon corps, elles savaient tout simplement leur modèle et leur point premier d'application, elles savaient leur lieu d'origine dans mon corps lui-même. J'avais bien tort, tout à l'heure, de dire que les utopies étaient tournées contre le corps et destinées à l'effacer : elles sont nées du corps lui-même et ses ont peut-être ensuite retournées contre lui. En tout cas, il y a une chose certaine, c'est que le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies. Après tout, une des plus vieilles utopies que les hommes se sont racontées à eux-mêmes, n'est-ce pas le rêve de corps immenses, démesurés, qui dévoreraient l'espace et maîtriseraient le monde ? C'est la vieille utopie de géants, qu'on trouve au cœur de tant de légendes, en Europe, en Afrique, en Océanie, en Asie ; cette vieille légende qui a si longtemps nourri l'imagination occidentale, de Prométhée à Gulliver. Le corps aussi est un grand acteur utopique, quand il s'agit des masques, du maquillage et du tatouage. Se masquer, se maquiller, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable ; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute tout autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard dépose sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace.

[...]

Et si on songe que le vêtement sacré, ou profane, religieux ou civil fait entrer l'individu dans l'espace clos du religieux ou dans le réseau invisible de la société, alors on voit que tout ce qui touche au corps – dessin, couleur, diadème, tiare, vêtement, uniforme –, tout cela fait épanouir sous une forme sensible et bariolée les utopies scellées dans le corps. Mais peut-être faudrait-il descendre encore au-dessous du vêtement, peut-être faudrait-il atteindre la chair elle-même, et alors on verrait que dans certains cas, à la limite, c'est le corps lui-même qui retourne contre soi son pouvoir utopique et fait entrer tout l'espace du religieux et du sacré, tout l'espace de l'autre monde, tout l'espace du contre-monde, à l'intérieur même de l'espace qui lui est réservé. Alors, le corps, dans sa matérialité, dans sa chair, serait comme le produit de ses propres fantasmes. Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ? Et les drogués aussi, et les possédés ; les possédés, dont le corps devient enfer ; les stigmatisés, dont le corps devient souffrance, rachat et salut, sanglant paradis. J'étais sot, vraiment, tout à l'heure, de croire que le corps n'était jamais ailleurs, qu'il était un ici irrémédiable et qu'il s'opposait à toute utopie. Mon corps, en fait, il est toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui – et par rapport à lui comme par rapport à un souverain – qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques. Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant des mois, pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne s'organise, tout ceci ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir. D'une façon plus étrange encore, les Grecs d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Aussi paradoxal que ce soit, devant Troie, sous les murs défendus par Hector et ses compagnons, il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants

au-dessus des têtes : il n'y avait pas de corps. Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. C'est ce cadavre, par conséquent, c'est le cadavre et c'est le miroir qui nous enseignent (enfin, qui ont enseigné aux Grecs et qui enseignent maintenant aux enfants) que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids ; bref, que le corps occupe un lieu. C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originellement utopique du corps ; c'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture – qui est maintenant pour nous scellée – cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps. C'est grâce à eux, c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie. Or, si l'on songe que l'image du miroir est logée pour nous dans un espace inaccessible, et que nous ne pourrons jamais être là où sera notre cadavre, si l'on songe que le miroir et les cadavres ont eux-mêmes dans un invincible ailleurs, alors on découvre que seules des utopies peuvent refermer sur elles-mêmes et cacher un instant l'utopie profonde et souveraine de notre corps. Peut-être faudrait-il dire aussi que faire l'amour, c'est sentir son corps se refermer sur soi, c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les mains de l'autre. Sous les doigts de l'autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister, contre les lèvres de l'autre les vôtres deviennent sensibles, devant ses yeux mi-clos votre visage acquiert une certitude, il y a un regard enfin pour voir vos paupières fermées. L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort ; et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est ici.

Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Cambourakis, 2019.

## VII

### CERCLES ET TOILES : STRUCTURES DE GROUPES

Dans le cercle, nous nous faisons face. Personne n'est mis en avant, aucun visage n'est caché. Personne n'est au-dessus, personne n'est en dessous. Dans le cercle, le ventre, la poitrine, l'œil, le sexe, le soleil, la lune, toutes les formes de l'immanence sont égales.

Tous les groupes ont des structures – visibles et cachées. De même que les individus ont des os et de la chair et aussi une subtile énergie corporelle qui a le schème d'un arbre formé par les courants de pouvoir, un groupe a une forme extérieure et une forme intérieure.

Nous pouvons changer notre conscience, nous pouvons transformer notre paysage intérieur, raconter de nouvelles histoires, rêver des visions et en faire de nouvelles formes de pensée. Mais pour changer la culture, nous devons nous relier à l'aide de nouvelles manières, nous devons changer les structures de nos organisations et de nos communautés. « La fonction suit la forme », dirions-nous en renversant la formule du Bauhaus. Car la forme détermine la manière dont l'énergie flue.

Les structures de la mise à distance sont des hiérarchies. Leur forme est l'échelle. Dans les écoles, dans les entreprises, dans les bureaucraties gouvernementales, dans les agences et les professions sociales, nous sommes censés gravir des échelons. La fonction d'une échelle est d'être montée. Les échelons gardent ceux

mation est répartie parmi leurs membres. Les moyens de diffuser de l'information – lettres, affiches, réseaux téléphoniques, réunions et surtout conversations – sont le sang vivant de tout groupe. Les groupes prospèrent quand les gens à l'intérieur d'une communauté se réunissent beaucoup informellement, vont aux mêmes fêtes, se rencontrent dans la rue, vont au café ensemble, et en général apprécient la compagnie les uns des autres, parce qu'un réseau d'amis crée un véritable téléphone arabe qui est la seule manière tout à fait efficace de disséminer de l'information. Les gens ignorent souvent les tracts, mais tout le monde écoute les bavardages.

Les rôles formels que les gens prennent dans un groupe sont ses os, les étais de sa structure externe. Pour être sûr que le pouvoir soit partagé à l'intérieur d'un groupe, il faudrait faire tourner les rôles entre ses membres. On peut s'exercer à un rôle comme celui de facilitateur dans une situation relativement tranquille – une réunion de petit groupe n'est pas une situation stressante. Les facilitatrices virtuoses peuvent réserver leurs talents pour les moments où il y en a grandement besoin – par exemple les réunions légales qui ont lieu en prison peu avant les mises en examen. Les bons facilitateurs devraient également changer de rôle pour faire varier leurs compétences. Une bonne règle de base, flexible bien sûr, est de ne pas occuper le même poste deux fois de suite.

Les groupes fonctionnent mieux quand leurs structures formelles sont clairement définies et comprises. Je vais décrire six des rôles formels souvent tenus dans divers groupes non hiérarchiques, allant des collectifs aux *convents*. Je n'aime pas personnellement la plupart des noms qu'on donne à ces rôles, mais je n'en ai pas trouvé de meilleurs.