

L'objet imaginé  
ou  
Sous la parole : l'image  
(*Sous les pavés de la parole, le sable fin de l'image mentale*)

Il s'agit d'un travail, je n'ose dire une méthode, assez complexe, que l'on ne peut espérer rendre exhaustivement dans un article comme celui-ci. Je me contenterai donc d'en présenter ici les principaux aspects, espérant en donner tout de même une idée assez précise.

D'abord, je dois rendre hommage à Charles Antonetti sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour. Je lui dois beaucoup sinon tout. J'ai été son élève, puis son disciple et son assistant. Après quoi, je me suis permis de voler de mes propres ailes et c'est en cela que je m'autorise à m'approprier la paternité de cet entraînement.<sup>1</sup>

Antonetti parlait de manipulation de l'objet imaginaire. Je parle de Maniement de l'Objet Imaginé (MOI). La nuance peut paraître futile. Selon moi, il n'en est rien et j'y reviendrai.

Quel est donc le statut de cet objet sous ma parole, dans le dire et/ou le raconter ?

**Dire**, mécaniquement, disons formellement, c'est émettre, articuler, proférer, chuchoter, souffler.

**Dire**, concernant un contenu, c'est exprimer, communiquer par la parole, une émotion, un sentiment, une pensée, une intention,

Qui alors suppose, dévoiler, expliquer, confier, affirmer, prétendre ... etc.

Mais avec **raconter**, je ne peux que conter, narrer, rapporter, relater.

---

<sup>1</sup> **Antonetti**

*Double culture –*

*Il traduit :*

*- le théâtre élisabéthain : Shakespeare (1564-1616), Beaumont (1584-1616) et Fletcher (1579-1625), Marlowe (1564-1593), Ford (1586-1635), Tourneur (1575 ?-1626),*

*- le théâtre irlandais : Synge (1871-1909), Lady Gregory (1852-1932, dramaturge irlandaise et administratrice de l'Abey Theatre de Dublin),*

*et monte avec ses stagiaires :*

*Macbeth, Richard III,*

*Le chevalier au pilon flamboyant,*

*La tragédie du docteur Faustus, (Marlowe)*

*Domage qu'elle soit une putain, (Ford)*

*Tragédie du vengeur, Tragédie de l'athée. (Tourneur)*

*L'ombre de la vallée, Cavalier vers la mer, Deirdre des douleurs, Le baladin du monde occidental,*

*Sept pièces brèves 1911. « Écoutez la nouvelle »*

Car si, face à **dire**, je peux **contredire** (voire médire, maudire ... etc.), en revanche, je ne peux pas **contre raconter**, **contre narrer** ...etc.

Ce qui signifie que, quand je **dis**, je produis quelque chose qui me vient du dedans ou qui, venu du dehors, fait rebondir (réfléchir, réagir ?) en moi une réponse. Alors que quand je **raconte**, je pose implicitement que je *rends compte* de ce qui existait déjà quelque part. Ou, alors, j'en conte (mentir, tromper, séduire).

Malgré ce différentiel, dire et raconter ont en commun le lieu par où transite le tout de ma parole : mon corps. Il a reçu et engrammé, venu du dedans comme du dehors, sensations et impressions qui deviendront mon expression. Et ce corps devient alors la scène de la représentation de ce que je dis ou raconte. Et plus j'aurais su fréquenter mes sensations et appris à en jouer, mieux il deviendra le support de leur expression.

Il s'agit donc alors de découvrir ou redécouvrir la gamme des sensations sur lesquelles se fonde notre relation au monde mais aussi notre faculté d'imaginer, de représenter et d'exprimer.

On s'aperçoit, alors, que l'appareil psychique humain a été capable, bien avant les nouvelles machines et de façon plus riche et plus subtile, de simuler un monde imaginaire et/ou fabuleux.

On voit aussi apparaître une étrange similitude entre les productions fantasmatiques et les lois de composition des mythes et légendes. Ce qui s'avère, à la réflexion, bien moins étrange qu'il n'y paraît : les procédures " d'enchâssements ". (Le syndrome de la vache qui rit)

### **Pour une gymnastique de la sensation**

Sans entrer dans le détail érudit, on peut poser que toute parole est sous-tendue, outre par une volonté d'exprimer ou de communiquer, par les sensations, émotions et sentiments informés par nos perceptions.

Il n'est pas besoin d'avoir fait d'importantes études pour constater que nos sentiments, nos émotions, d'une façon générale nos états de l'humeur (joie, tristesse, euphorie, angoisse ...), sont sous-tendus par des sensations : on a *la gorge serrée, le souffle court, mal au ventre, des fourmis dans les jambes ...* . La parole populaire illustre bien cette forme de perception quand elle dit avoir « la chiasse », « une boule dans le gosier », « le sifflet coupé » ...etc.

Il est vrai que cette langue est plus riche en métaphores humoristiques pour commenter les sensations négatives que les positives. Cela mériterait réflexion, hors sujet ici, sur la cascade d'embûches qui pave le plus souvent toute quête au bonheur dans les contes et, plus généralement, la littérature internationale.

Quoi qu'il en soit, nos sensations nous gouvernent et, souvent, à notre insu même.

Il s'agit d'un phénomène psychophysique par lequel une stimulation externe ou interne a un effet modificateur spécifique sur un être vivant et conscient. Cet état ou ce changement d'état ainsi provoqué à prédominance

affective (plaisir ou déplaisir) ou représentative est conscientisé par la perception de l'effet produit. Cette fonction perceptive par laquelle l'esprit se représente ces « objets externes ou internes », cette représentation est la prise de conscience (pas nécessairement volontaire) des sensations.

### Qu'est-ce qu'un « objet » dans ce contexte ?

Les dictionnaires nous disent qu'est **objet concret** toute chose (y compris les êtres animés) qui affecte les sens. C'est encore une chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination.

Est **objet abstrait** tout ce qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit.

L'objet pour la psychanalyse est ce qui oriente l'existence de l'être humain en tant que sujet désirant.

Nous dirons ici qu'est **objet** tout ce qui n'est pas **sujet** (Certes, Monsieur de La Palice pourrait en dire autant). Mais, selon l'angle sous lequel on le considère, notre propre corps peut devenir objet, comme nous le verrons.

Le **sujet**, de son côté, est en principe capable de réaliser bien des formes de relations objet/sujet, sujet/objet.

Mais, pour cela, il faut savoir quoi faire avec nos sensations.

De même qu'un sportif doit s'entraîner pour réaliser des performances, un entraînement approprié peut optimiser nos capacités créatives et expressives. (*On peut y voir quelque relation avec l'athlète affectif d'Antonin Artaud*). Cela peut se concevoir comme une gymnastique de la sensation, qui fait appel à et développe la mémoire sensorielle, ramène à la conscience des engrammes lointains, rend plus réceptif aux stimulations internes et externes, favorise l'exploration et le contrôle de toute une imagerie mentale que nous n'avons guère l'habitude de fréquenter dans notre vie quotidienne.

La sensation n'existe que par le support des organes des sens. À ce propos, l'idée commune des cinq sens est incomplète. Il existe en fait sept sens au moins : la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût, mais aussi, les deux formes de la proprioception ; la kinesthésie qui informe sur les mouvements du corps et la cénesthésie ou l'impression qui résulte d'un ensemble de sensations internes organiques.

Et ces sept sens sont corrélés au point que tel sollicité fait écho en tel autre et ainsi de suite, comme les *correspondances* chères à Baudelaire ou les voyelles colorées de Rimbaud.

En regard à la relation sujet/objet, une autre relation binaire est porteuse d'une signification singulière : imaginaire/imaginé.

Nous ne retenons pas ici la catégorie de l'ensemble terminologique élaboré par Jacques Lacan, « réel, symbolique et imaginaire », constituant *le registre du leurre et de l'identification*. Il ne s'agit pas de contester la pertinence d'une telle formulation, sans doute essentielle dans la conduite de la cure analytique, mais notre démarche est d'une tout autre nature.

Nous poserons qu'est **imaginaire** que ce qui n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité, mais potentiellement **imaginable**, une espèce de magasin en

réserve où puiser.

En revanche, et de ce point de vue, le produit de l'imagination n'est plus imaginaire mais **imaginé**. Un objet **imaginé** a un certain degré de réalité, une réalité virtuelle si l'on peut se risquer à cette formulation paradoxale. Et dans le maniement d'un tel objet, nous aurons tout intérêt à le considérer dans sa réalité propre de produit de l'imagination, susceptible de solliciter les sept sens et d'activer les sensations adéquates. En cela, un objet imaginé peut exister dans un espace réel et être utilisé comme tel.

C'est la base même de l'entraînement présenté ici.

Au départ, on imagine des objets courants de maniement simple, puis, au fur et à mesure de la progression, on fait apparaître des choses d'apparence plus complexes supposant des maniements plus fins, enfin on peut explorer des espaces fabuleux, des mondes magiques, des objets chimériques et les sensations que de tels voyages sont susceptibles de provoquer.

Aussi, cela ne va pas sans quelques précautions à prendre dans la progression de l'entraînement. Les contrées ainsi explorées peuvent en effet perturber certaines personnalités fragiles. Il faudra rester vigilant tout au long du parcours.

### **Retour à l'objet imaginé**

L'essentiel du travail d'Antonetti est consigné dans un ouvrage publié en 1946 chez José Corti « Drame et culture », '*Essai sur la valeur du jeu dramatique*'. Il est à l'époque Instructeur national d'art dramatique – dépendant du Ministère de la Jeunesse et Sports, Direction de la Culture Populaire. Ces « Instructeurs » animent notamment des stages de formation ouverts à toute personne s'intéressant au théâtre. Au cours de stages évolués, sur 4 ou 5 semaines, sont montés des spectacles présentés devant un public.

Antonetti applique sa méthode dans ses stages de création : introduction de l'image mentale dans le jeu : voir, sentir, incorporer ... Ce qu'il appelle objet imaginaire, et qu'il qualifie de **sur objet**, y joue un grand rôle.

Il y a une certaine pertinence dans cette dénomination, en cela que cet objet suppose un circuit de l'influx nerveux spécifique.

*Quand je prends un objet réel, son contact avec ma main provoque un influx nerveux vers le cerveau qui identifie l'objet. Quand je prends un objet imaginé, le cerveau simule l'objet et envoie un influx nerveux dans la main qui revient vers le cerveau, qui contrôle alors si la perception est juste. Certaines expériences en neurosciences en attestent.*

Cette double circulation attribuée à l'objet imaginé comme une « sur importance », d'autant qu'il demande une attention plus grande que le maniement d'un objet réel. En cela qu'il peut être nommé « sur-objet » et en cela aussi qu'il est bien davantage imaginé qu'imaginaire, quasi réel.

### **La relation à l'objet réel**

Pour la bonne compréhension, avant de parler d'objet imaginé, il faut d'abord considérer le corps en relation avec l'objet réel.

Si le premier objet est le sein maternel (à ce qu'en dit la psychanalyse), le second premier (si l'on ose dire) sera la main, parce que premier jouet du bébé

(avant le pied) qui va lui servir à découvrir son corps, à se l'approprier. Cette main qui permet la démarche vers le monde extérieur, c'est-à-dire : prendre et donner.<sup>2</sup>

La main est “ objet ” puisqu'elle peut être “ manipulée ” par l'autre main. Et la main qui prend, elle, est instrument. Elle prendra aussi des objets réels externes (balle, tissu, jouet, sein qu'on patouille en tétant ...), au travers desquels elle découvrira le chemin du corps intégré capable d'apprécier ses possibilités réactionnelles.

Ainsi, par prises de conscience successives, les différents segments du corps-objet vont s'unifier en corps-sujet, à l'écoute de ses kinesthésies les plus fines et de ses cénesthésies profondes.

Plus généralement, la relation la plus immédiate du corps vivant avec l'environnement est finalisée par la survie. Cette “ relation d'objet ” produit une série de signes décodables par l'autre semblable. (même espèce, même culture - quelquefois elle traverse même les cultures)

Le corps en interaction avec l'objet peut indiquer :

- le manger, le copuler, le danger ... toute une gamme du comportement animal étroitement lié à la survie,
- les signes de l'expression de l'humeur qui, au-delà de la survie immédiate, régulent les relations interindividuelles (animales et humaines),
- la caractéristique de l'environnement avec lequel il interagit et, même, la nature de l'intention du sujet à l'égard de cet environnement. L'interaction, même simplement utilitaire, avec l'objet donne sur lui des informations brutes et globales comme poids, température, attrait, crainte, rejet ... etc.

Il est donc acceptable de dire que le corps en action donne des indications sur l'environnement dans lequel il évolue parallèlement à celles qu'il donne sur les intentions (volitif), le tempérament (constitutif) et - peut-être il faudrait y regarder - sur l'histoire (adaptatif) du sujet.

### **L'objet imaginé**

L'introduction de “ l'objet imaginé ”, comme instrument d'entraînement à l'expression est une étape de l'expérimentation sémiotique du corps.

#### **a) Le comportement corporel devient signe conscient**

Quand le corps investit un objet réel, il a à sa disposition une gamme de comportements plus ou moins adaptés. S'il utilise, dans cette gamme, le comportement adéquat, il obtiendra le résultat escompté. Sinon il y aura maladresse. (Je renverserai mon verre, je trébucherai contre le trottoir ... etc.).

Il n'y a évidemment aucune conséquence de cet ordre quand je manie un objet imaginé. Mais il se passe toute une série de phénomènes intéressants, pour celui qui manipule comme pour celui qui regarde. Quand quelqu'un s'emploie à manipuler un objet imaginé, avec précision, comme s'il existait vraiment, les

---

<sup>2</sup> Cf. Le pointé du doigt développé par Boris Cyrulnik, “ De l'immédiat à l'imperçu ”, 7, In Au-delà 2001, Odyssée de l'esprit, sous la direction d'Émile Noël, Georg, 2001, pp 78-79.

comportements adaptés permettent à l'observateur de " voir " l'objet grâce à la manipulation (si elle est juste).

Certes, tout ne passe pas également.

b) Un exemple simple : la pierre

Quand je lève une grosse pierre imaginée :

- ce qui passe : le volume, le poids, le relation à l'objet (j'aime, je n'aime pas, je jette, je ne jette pas, j'emporte ... etc.)
- ce qui ne passe pas forcément : la nature, la texture, la composition ... Là, joue l'importance du contexte gestuel (commun ou non).

La manipulation sert de support à l'imagination de l'observateur qui va interpréter. Cela fonctionne à la manière d'un test projectif.

c) Le comportement " signe " n'est pas signe conventionnel (arbitraire)

Selon le contexte et selon les manipulations, certaines séquences seront plus ou moins perceptibles, mais il ne doit jamais s'agir de signes conventionnels, arbitraires. Ce n'est ni du mime, ni le jeu des devinettes. Il s'agit d'une réactivation de sensations, qui réactive les sensations de l'observateur.

Quelques exemples : les ciseaux, le verre, le pistolet ... (démonstration à faire)

d) Du simple au complexe ... et au combinatoire

Quelques exemples de complexification : (également à montrer)

- manipulation lourde : la pierre, le tirer-pousser.
- manipulation légère : aiguille, tapisserie.
- manipulation complexe : la cérémonie du thé ...

On peut aller vers de plus en plus de complexité et, même, combiner des manipulations simples pour donner du complexe inédit.

La combinaison de comportements simples peut permettre la reconstitution de comportements complexes. Mais cela se fait «holistiquement». L'attitude analytique (à la façon d'une simulation par ordinateur) se heurte ici à un trop grand nombre de paramètres pour pouvoir être maîtrisés. Il faut se représenter mentalement l'objet ou l'événement pour mobiliser les sensations afférentes sans autre préoccupation. Une situation imaginée bien ressentie se constitue d'elle-même.

Par exemple, si je prends un poids imaginé de 2 kilos dans ma main, sans que j'ai à y penser mon biceps se contractera pour supporter ce poids et automatiquement mon triceps utilisera une énergie équivalente pour que je ressente le poids imaginé. À la vérité, le seul fait d'imaginer le poids dans ma main déclenche tout le processus. Si j'avais le malheur d'essayer d'analyser le dit processus, relevant de la dynamique des muscles complémentaires (que l'anatomie classique qualifie d'antagonistes), si j'avais le malheur de penser à cela, ce serait l'échec complet. Et pourtant, il s'agit là d'une situation des plus simples.

Mais si l'on se tient à la cohérence entre projection et sensations, on peut de cette façon, par combinaisons insolites, aller jusqu'au maniement d'objets inventés n'ayant aucune référence d'objets existants.

Comment faire du complexe avec du simple ? Le détour vaut peut-être la peine. La mémoire est immédiatement à l'œuvre. Pour soulever correctement une pierre imaginée, je dois me rappeler mes expériences de grosses pierres réelles. Et si je n'en ai jamais eues, je dois faire appel à des expériences d'autres objets

lourds pour le poids, de pierre pour le contact, de volumes, de formes ... etc. Je suis amené à composer des objets cohérents avec des éléments empruntés à diverses expériences : une espèce de mécano sensoriel. C'est, en fait, un processus lié à toute forme d'apprentissage.

Prenons, par exemple, le fait de sonner les cloches d'un clocher imaginé. Les jeunes gens actuels n'ont jamais sonné les cloches : elles sont dorénavant actionnées électriquement quand elles ne sont pas remplacées par un haut-parleur. Et bien, avec l'expérience de tirer, d'un contact avec une corde, d'un balancement avec inertie, ils devraient arriver à sonner les cloches de leur clocher imaginé (c'est sans doute l'effet du balancement inertiel qui sera le plus difficile à réussir). Mais, même s'ils n'ont pas eu toutes ces expériences sensorielles, avec des représentations visuelles et quelques expériences encore plus élémentaires, ils arriveront à cette construction.

De cette façon, on peut composer des choses qui n'existent pas : chimères, monstres, merveilles. Évoluer dans des univers magiques, voyager sur tapis volant, avoir des bottes de sept lieues ...

### **La métaphysique de l'objet imaginé**

À ce propos Antonetti parlait de « métaphysique de l'objet ». L'objet ainsi imaginé pouvait se modifier de taille, de forme ...etc. On pouvait alors avoir affaire à une chaise, par exemple, qui devenait fauteuil ou grandissait à la taille d'un immeuble, et qu'il fallait escalader selon les consignes de jeu. Et cela pouvait se faire aussi avec des objets animés : jouer avec un éléphant devenu minuscule ou une souris devenue géante.

Dans une partition imaginée plus élaborée, ce ne sont plus seulement les parfums, les couleurs et les sons qui se répondent, mais aussi toutes les sensations cénesthésiques et kinesthésiques comprises.

De plus, elles ne sont généralement pas isolables. Pour reprendre l'exemple du clocher, si je vous demande d'entendre les cloches sonner, il y a de fortes chances pour que l'image d'un clocher vous apparaisse. Ce sera un clocher que vous connaissez ou non, un qui résulte d'une composition de plusieurs autres, par exemple. Peut-être même une succession d'autres rappels dans d'autres gammes de sensations et de souvenirs ou de rêves.

La encore, il ne s'agit pas d'un souvenir provoqué par une sensation mais d'une sensation qui enclenche sur une sensation qui enclenche sur une sensation qui ... etc., avec la même dynamique que les associations libres, métaphores et métonymies comprises. On n'en a jamais fini avec les libres associations de sensations. (le syndrome de la vache qui rit)

Nous sommes devant un réseau de sensations qui se construit à partir de particules élémentaires empruntées à nos expériences successives et recomposées en élaborations spécifiques qui vont prendre place dans notre corps, en des lieux qui dépendent eux-mêmes de nos propres élaborations.

Car toute chose a une représentation spatiale, même la plus abstraite, pour prendre place dans la sensorialité topologique du corps. En effet, les choses les plus abstraites dont on parle vont être accompagnées de mouvements proposant carrés, rectangles, losanges, formes rondes, acérées, ondulées, pointues, planes,

coupantes. Quoique abstraites, ces choses seront verticales, horizontales, obliques, tordues, cassées, souples, en haut, en bas, devant, derrière, dessus, dessous ... etc.

Ces choses, mises dans le corps et oubliées, resurgissent à l'occasion. Ces processus d'impression/expression, sont à l'œuvre en permanence. Lorsque je vois dans la rue, une vieille personne marcher péniblement à cause de sa coxarthrose, j'installe presque inconsciemment cette difficulté dans ma propre hanche. À tel point que, lorsque j'en parlerai ultérieurement, je pourrai aller jusqu'à réactiver cet engramme et grimacer ou boiter.

Quand je parle d'un ami qui a le bras dans le plâtre, que fais-je avec le mien ?

Ainsi, cet entraînement se fonde sur la façon dont le corps investit " l'objet imaginé ", sur la mémoire sensorielle, sur une coordination proprioceptive et motrice et un affinement des relations inter sensorielles.

Dans le maniement de l'objet imaginé, ce qui permet à l'observateur de " comprendre " ce que fait la personne ce ne sont pas, comme nous l'avons vu, des signes arbitraires conventionnels mais une perception globale qui semble se fonder sur le fait que la vue du comportement du manipulateur active chez l'observateur des sensations par équivalence. (empathie)

Ce qui peut renforcer cette hypothèse, c'est que plus le manipulateur réussit à " bien sentir " sa manipulation plus elle " passe " chez l'observateur.

De même que (pour emprunter à Korzybski : traité de sémantique générale) la carte n'est pas le territoire, l'objet imaginé n'est pas l'objet réel. Mais aussi, de même, que mieux la carte représente le territoire plus facilement je saurai m'y diriger, de même mieux l'objet imaginé sera senti plus à l'aise je serai avec sa " réalité ".

Le " comme si ", le " valant pour ", suggéré par G. Bateson dans sa théorie du jeu et du fantasme, fonctionne ici admirablement. Le " comme si " de mon objet imaginé me tient à l'abri de l'hallucination (d'autant mieux que j'aurai appris à l'effacer comme je le crée), mais il me permet aussi de mieux investir l'objet réel, donc mon environnement.

### **La mémoire sensorielle et la proprioception**

Voir, toucher, entendre, sentir, goûter : la hiérarchie des sens peut être modulée selon les individus. Mais, le rapport voir <--> toucher est sans doute le plus fréquenté. L'importance de la main en cela : ne dit-on pas que les aveugles ont des yeux au bout des doigts. Pourtant, les relations inter sensorielles ne se réduisent pas aux correspondances vision-toucher. Un son peut appeler une image comme une image peut appeler un son, une odeur, une saveur, un mouvement ...

Je vois la pierre : Je la crée : concordance avec la vision : je la touche (stabilité et obéissance de l'image, stabilité des caractéristiques : forme, poids, matière, savoir la prendre, savoir la lâcher). Et quand je n'en ai plus besoin, savoir la faire disparaître, l'effacer.

Laisser venir une image, ou en faire venir une précise, obtenir sa stabilité, son obéissance, jouer avec, n'est pas sans difficulté : (à peine apparue l'image



disparaît, elle se modifie sans me demander mon avis, ou bien, elle ne veut pas disparaître quand je le lui demande ... etc).

La même quantité d'énergie psychique utilisée pour créer et stabiliser l'objet imaginé doit être mise en œuvre pour effacer l'objet au terme de l'exercice.

### **Vers l'incorporation**

Et l'entraînement consiste à passer progressivement d'un maniement « réaliste » à une intériorisation progressive, tout en conservant, la même intensité du ressenti sensoriel. La transition de l'imaginé réaliste à l'intériorisation se fait par paliers.

#### Les fragmentations

On travaille à exprimer l'événement en n'utilisant qu'une partie du corps. On peut également fragmenter ce que l'on représente : mettre décor et personnages évoqués dans plusieurs fragments de corps ... Plusieurs événements simultanés se manifestent dans plusieurs endroits (fragments) du corps : par exemple un avant-bras et une main incorporent un arbre, tandis qu'une épaule devient rocher et que le visage regarde l'action

#### Le minimalisme

Tout en gardant la même intensité sensorielle, on s'emploie à mettre en jeu le minimum de moyens. Il s'agit de ressentir et d'évoquer ou d'exprimer une action en relation avec l'environnement dans une économie de mouvement de plus en plus importante. Il s'agit moins de la suppression de l'amplitude du mouvement que la diminution du nombre de paramètres mis en jeu, avec la même intensité de représentation mentale

#### L'incorporation.

L'incorporation proprement dite amène à être capable de ressentir une action sans pratiquement bouger . Les sensations qui circulent dans le corps l'animent malgré tout, au point que cela peut devenir perceptible pour l'observateur.

### **Le corps comme objet réel imaginé**

Ce qui est vrai pour l'objet externe le reste pour mon corps propre. Ce que j'ai acquis en m'entraînant sur les objets imaginés externes, je peux l'utiliser dans l'approche de mon propre corps, que ce soit dans l'abord extérieur comme dans les mouvements intérieurs.

Et de ce point de vue, on peut aussi procéder à une métaphysique du corps. Je deviens Lilliputien ou le géant Gulliver, alternativement King Kong et la créature qu'il tient dans sa main. Je me déplace instantanément d'un endroit à un autre. Mon bras s'allonge de plusieurs mètres pour me saisir d'un objet lointain ou, encore, j'agis sur cet objet à distance ...

On imagine aisément l'importance du rapport créer/effacer dans de telles situations de jeu. On ira d'autant plus loin dans l'inconnu que l'on sait que l'on peut effacer. <sup>3</sup> Être capable « d'entrer et de sortir » du fantastique instantanément à volonté.

---

<sup>3</sup> Il est important de prendre en considération le danger éventuel de la "décréation" - la tentation psychotique du démantèlement (signalée par le professeur Yves Pélicier). Le non

### **Pour conclure**

On pourra remarquer que tout cela ne sonne pas très original, qu'on y retrouve du Stanislavski, de l'Actor Studio, du Grotowski, de l'Eugénio Barba ..., sans doute, il y a intersection mais pas recouvrement complet, notamment en ce qui concerne le statut de l'image mentale et de son maniement comme support psycho-dynamique.

Il faut comprendre que cette démarche ne se réduit pas à un entraînement à l'expression spectaculaire mais milite pour un enrichissement de la projection sensorielle, une régulation de la proprioception, un développement de l'imagination créatrice, un affinement de la perception du schéma corporel et qu'ainsi j'améliore mon comportement psychomoteur et mon rapport à l'autre et à l'environnement en général.

Voilà.

J'espère ne pas avoir enfoncé trop de portes ouvertes.

Matières à conversation  
Théâtre du Lierre  
Novembre 2005



---

effacement de l'imaginé, peut entraîner une façon de surcharge psychique susceptible de mener à l'obsession. À l'opposé l'effacement psychotique peut conduire à la déréalisation du sujet.