

Le troisième œil dans le théâtre de Gao Xingjian : esthétique d'une dramaturgie augmentée

di Simona Polvani
simona.polvani@gmail.com

mieux vaut retourner là où se trouve un esprit
et revenir à une création intérieure
tout naturellement peindre un cercle
et se reculer d'un pas
pour changer ton existence en observation
ouvrir ainsi un autre œil de sagesse
pour transformer cet objet en un jugement esthétique¹

La réflexion théorique de Gao Xingjian est parsemée d'yeux. Une pensée sur le regard traverse toute sa production artistique, qu'il s'agisse de son œuvre littéraire, théâtrale, cinématographique, ou bien picturale. Plusieurs des ses peintures à l'encre de Chine représentent un œil, des formes évoquant des yeux, le regard ou l'acte de regarder. De même, ses tableaux, s'ils n'ont pas toujours des titres explicites comme celui qui a pour titre *Un œil* (1990), évoquent des images représentant des yeux, comme les tableaux *Présence* (1997), *Au fond* (1996), *Paysage Intérieur* (1998), *L'éblouissement* (1998), *Le monde du silence* (1999), *L'éveil* (2005), *Aux Tréfonds* (2005). L'œil et la sollicitation du regard occupent une place incontestable dans son théâtre, tant au niveau de sa conception théorique que de son écriture dramatique, qui relèvent d'une esthétique particulière, entre Orient et Occident.

La métaphore de l'œil géant

Dans la pièce *Au bord de la vie* (1991), Gao Xingjian met en scène un œil géant. C'est avec cet œil géant qu'*Elle*, l'héroïne de la pièce, se bat, dans un *crescendo* d'angoisse. Elle veut se soustraire au regard de cet œil par lequel elle se sent espionnée et persécutée. Dans la scène concernée, nous assistons à une évolution du statut de cet œil. D'abord il fait son apparition sur scène

¹ G. Xingjian, *Esprit errant pensée méditative*, trad. N. Dutrait, Éditions Caractères, Paris 2016, p. 81.

derrière une haie, ensuite il est tenu dans la paume de la main d'un grand homme monté sur des échasses ; enfin, dans la main d'une femme décapitée, il devient un œil de femme. C'est une présence inquiétante, qui, guettant les moindres gestes d'*Elle*, déclenche chez elle une prise de conscience sur son existence, mais aussi une sorte de bégaiement, un trouble linguistique-sémantique. Initialement perçu comme une entité étrangère, « hors d'elle », cet œil est enfin reconnu comme un moyen à travers lequel « elle se voit elle-même... ». Se trouvant face à une sorte de miroir qui lui devient insupportable, *Elle* finit par écraser l'œil.

Dans la scène en question², l'œil devient un véritable personnage. *Au bord de la vie* est un grand monologue intérieur d'une femme, *Elle*³, qui, face à un échec amoureux, revit des moments cruciaux de son enfance et de son adolescence, marquées par des parents détachés et pervers, et parcourt sa formation sentimentale et sexuelle, profondément perturbée. *Elle* s'exprime à la troisième personne du singulier, selon un procédé qui devrait assurer un effet de distanciation entre la comédienne et son rôle. L'œil engage un regard qui est projeté à l'intérieur et qui permet à *Elle* de se voir d'un intérieur qui est devenu extérieur, « neutre », et de s'objectiver, de décrire « comment » *Elle* se voit par des images métaphoriques et poétiques, et non pas « comment » *Elle* se sent, à travers des similitudes ou le récit d'un état émotionnel et psychologique.

Comme l'explique Gao Xingjian dans *Quelques propositions de l'auteur pour la mise en scène* :

La narratrice ne cherchera pas à s'identifier à son rôle. Elle y entre et en sort sans quitter sa position d'interprète neutre. Sa diction ne sera pas naturelle ; elle gardera constamment un ton théâtral. La comédienne ne cherchera pas le détail naturaliste, mais convaincra les spectateurs par la précision de son jeu⁴.

L'œil ainsi représenté, exprimant cette relation avec la comédienne, est un paradigme de la conception du théâtre et du jeu de l'acteur selon Gao Xingjian, comme il l'a développé dans différents essais et comme nous

²G. Xingjian, « Au Bord de la vie », dans Gao Xingjian, *Théâtre 1*, Lansman Éditeur, Carnières-Morlanwelz 2000, pp. 81-83.

³Ivi, p. 60.

⁴*Ibidem*.

pouvons le voir dans sa dramaturgie, portant notamment sur l'interprète « neutre », dont le regard distancié s'identifie avec l'image et la notion du « troisième œil ».

L'art du jeu de l'acteur en tant que triple jeu de la représentation

En s'appuyant sur ses études et sa pratique du théâtre en tant que comédien, auteur et metteur en scène en Chine, notamment comme dramaturge du Théâtre Populaire de Pékin (1981-1989), et en France, Gao Xingjian a développé sa propre conception théorique du théâtre, de la dramaturgie et de l'art du jeu de l'acteur. Il a exposé ses théories dans plusieurs essais, et notamment dans *A la recherche d'une forme moderne de théâtre* (1988)⁵, *Du théâtre* (2010)⁶, *Le potentiel du théâtre* (2007)⁷ et *De l'art du jeu de l'acteur* (2009)⁸. Il a défini sa conception du théâtre « théâtre omnipotent »⁹ et sa conception de l'art du jeu « triple jeu de la représentation »¹⁰. Comme il l'explique :

Si le théâtre contemporain pouvait remettre en branle toute la panoplie des procédés de jeu, s'il ne s'appuyait plus sur le texte seul mais faisait entrer le chant, la danse, la musique, le maquillage, la magie, l'acrobatie et d'autres façons de jouer dans la création dramatique, il gagnerait grandement en attractivité. Une telle reconnaissance de la vraie nature de l'espace dramatique implique évidemment la reconstruction d'un théâtre omnipotent et exige des acteurs tout aussi omnipotents.

Il va sans dire que ce type de théâtre ne repose en aucune manière sur le seul travail de la mise en scène, c'est surtout le texte de la pièce qui donne de l'ampleur à la théâtralité. Ce texte ne se borne pas aux dialogues et monologues, il doit fournir aussi des suggestions concernant le jeu¹¹.

Selon Gao Xingjian, le théâtre est une forme pluridisciplinaire, intermédiaire, pour un acteur pluridisciplinaire, et qui s'inscrit dans le mouvement du théâtre total. Gao Xingjian s'inspire du théâtre de l'Opéra de

⁵ G. Xingjian, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu (A la recherche d'une forme moderne de théâtre)*, Zhongguo xiju chubanshe, Pékin 1988.

⁶ G. Xingjian, G.C. F. Fong, *Lun xiju (Du théâtre)*, Linking Books, Taipei 2010.

⁷ G. Xingjian, *Le potentiel du théâtre*, traduit par D. Molčanov, in *De la création*, Éditions du Seuil, Paris 2013, pp. 61-89.

⁸ G. Xingjian, *De l'art du jeu de l'acteur*, traduit par D. Molčanov, in *De la création*, cit., pp. 91-127.

⁹ G. Xingjian, *Le potentiel du théâtre*, cit., p. 66.

¹⁰ Ivi, p. 70.

¹¹ Ivi, p. 66.

Pékin, ainsi que d'autres traditions orientales comme le théâtre Nō japonais, ou occidentales, comme la Commedia dell'Arte italienne, ou encore de Brecht, d'Artaud et de Kantor. Pour ce qui est du jeu du comédien, il refuse toute identification acteur/personnage et se concentre sur le moment où l'acteur entre dans son rôle, en faisant son « apparition devant le public », ce que Gao Xingjian appelle le *liangxiang*¹².

L'acteur-neutre et le *troisième œil*

Dans ce processus d'entrée en jeu, Gao Xingjian valorise un état intermédiaire, celui de « l'acteur neutre »¹³. Pour mieux comprendre ce qu'entend Gao Xingjian par cette expression, on peut faire référence à l'un de ses exemples concernant l'acteur de l'Opéra de Pékin ou du Kabuki japonais :

Avant de monter sur scène, l'acteur doit s'échauffer, vocaliser, se maquiller, se costumer, se libérer des gestes désordonnés de la vie quotidienne et en même temps concentrer son esprit, son énergie, procéder à une purification intérieure qui permettra une métamorphose de la perception du moi ordinaire et une observation attentive de son corps et du monde extérieur : après une préparation aussi achevée, l'acteur peut, en écoutant la musique, monter enfin sur la scène¹⁴.

Cette position médiane, n'est pas une étape transitoire que le comédien est censé traverser avant le *liangxiang*. Il s'agit d'un état fondamental que le comédien doit garder pendant toute sa performance. Gao Xingjian l'identifie comme un état de conscience particulier, qu'il appelle « troisième œil » :

Alors la conscience du moi se transforme en une sorte de troisième œil, observateur et modérateur du jeu d'un corps entre-temps devenu un « toi », ce qui apporte sur la scène, inmanquablement, une immense richesse¹⁵.

Le dépassement du moi implique une métamorphose de la conscience du soi en un troisième œil observateur tourné vers son propre corps. Cultiver se regard

¹² Ivi, p. 71 : « Un coup de gong et l'acteur pénètre d'un pas bien mesuré sur la scène. A cet instant, le processus de sa métamorphose n'est pas encore achevé, ce n'est qu'en faisant son "apparition devant le public" - le *liangxiang* – et en commençant à parler à partir de son personnage dont il prend et devient le rôle devant aux yeux du public ».

¹³ G. Xingjian, *De l'art du jeu de l'acteur*, cit., p. 105 : « Entre le "moi" de l'acteur-homme banal et le "lui" du rôle existe encore une étape, un état particulier que j'appelle "l'acteur neutre" ».

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ G. Xingjian, *Le potentiel du théâtre*, cit., p. 71.

sur soi, froid et distancié, ce troisième œil qui s'empare du corps, dirige et modère le jeu sans s'y noyer, est pour un acteur une réelle nécessité¹⁶.

Le « troisième œil » nous renvoie à une dimension de la conscience. D'une certaine façon, il s'agit d'un œil mythique, dont la notion trouve son origine dans les philosophies et les religions orientales. Dans l'hindouisme et le bouddhisme le troisième œil est identifié avec le sixième chakra qui préside à la faculté de l'intuition¹⁷. En Inde il est symbolisé par une marque ou un point qu'on dessine sur le front entre les sourcils.

Dans la pensée occidentale, l'ésotériste et astrologue danois Max Heindel (1865-1919)¹⁸, fondateur en Californie de la Rosicrucian Fellowship, parle de deux petits organes dans le cerveau qu'il appelle le corps pituitaire et la glande pinéale¹⁹, décrite dans le milieu médical comme « le troisième œil atrophié ». Ces deux organes seraient, selon Max Heindel, en état de sommeil : s'ils se réveillaient, l'homme serait capable de perceptions nouvelles, extra-sensorielles²⁰. Carl Gustav Jung a en revanche défini le troisième œil comme le lieu de l'*unio mystica* avec la divinité, dans le dépassement des barrières et des limites du moi individuel. La question est au centre de l'autobiographie très controversée de Lobsang Rampa, *Le troisième œil*, parue en 1956²¹.

Le troisième œil n'est pas un œil physique. Il s'agit d'un œil intérieur, d'un regard que l'on peut détacher de soi-même, et que l'on développe par des pratiques méditatives. Chez Gao Xingjian, cette image métaphorique est à la fois reductible à sa culture orientale, et notamment à sa connaissance du taoïsme (pour ce qui est de la conception non dichotomique de l'existence) et du bouddhisme (pour ce qui est de l'aspect méditatif)²². Gao Xingjian a

¹⁶ G. Xingjian, *De l'art du jeu de l'acteur*, cit., p. 107.

¹⁷ Cf. D. Krämer, *Thérapie esotérique*, vol. II, Edizioni Mediterranee, Roma 2010, pp. 132-134.

¹⁸ Cf. M. Heindel, *Le Corps du désir* (première édition française), The Rosicrucian Fellowship, Oceanside, 1993, p. 47 (en ligne: http://misraim3.free.fr/RC/le_corps_du_desir.pdf). Consulté le 9 octobre 2016.

¹⁹ À la glande pinéale se referait aussi le philosophe René Descartes dans son traité *Les Passions de l'Âme* (1649), qui la considérait le « siège de l'âme ».

²⁰ M. Heindel, *Le Corps du désir*, cit.

²¹ L. Rampa, *Le troisième œil*, consultable en ligne : <http://www.lobsangrampa.org/data/fr/Le-Troisième-Oeil.pdf> (consulté le 12 juin 2016).

²² G. Xingjian, entretien inédit, réalisé par S. Polvani, octobre 2016.

l'intuition d'étendre la notion du troisième œil à l'art du jeu de l'acteur, en la liant à la condition de « l'acteur neutre », un « entre deux » par rapport à l'état du comédien et à celui du personnage/rôle. Ce troisième œil n'est pas, dans la conception du jeu de l'acteur et dans la dramaturgie de Gao Xingjian, dépourvu d'effets sensibles du point de vue esthétique, sur le comédien qui est en train de jouer et sur le public qui est en train d'assister au spectacle.

En effet, ce regard froid produit par le troisième œil permet au comédien de prendre du recul et d'établir une distance, envers son propre rôle et sa manière de jouer. Cette distance agit comme un véritable espace de jeu et de liberté. Le troisième œil assure au comédien la possibilité de maîtriser son jeu :

Quand [l'acteur] parvient à maintenir cette instance auto-observatrice sur la scène, son jeu gagne grandement en liberté, il peut s'amuser, prendre du plaisir en jouant, il devient son propre metteur en scène à n'importe quel moment du jeu, il n'est plus simple exécutant de ce que lui a demandé de faire le metteur en scène lors de répétitions. Cette instance de l'observation pendant le jeu donne à l'acteur de nouvelles perceptions et saveurs²³.

Dans le processus de jeu, je souligne l'existence du troisième œil. Evidemment il s'agit d'un œil invisible, une conscience réveillée de la part des acteurs eux-mêmes. Si on joue sur la scène avec cette conscience réveillée sur son propre jeu, à cet instant là, l'acteur ne vit pas seulement dans son personnage. Il est aussi regardé par sa conscience réveillée qui est symboliquement comme un œil neutre. Dans ce cas là, il peut bien maîtriser son art de jeu, ne pas se laisser emporter par les sentiments ou par les émotions²⁴.

La conscience réveillée du troisième œil, dans l'état de l'acteur-neutre, permet également au comédien d'établir et garder une relation vivante avec le spectateur pendant toute la durée du spectacle, d'être à son écoute, de capter ses réactions, d'ajuster son jeu en fonction des réactions du public²⁵.

²³ G. Xingjian, *De l'art du jeu de l'acteur*, cit., p. 107.

²⁴ G. Xingjian, entretien inédit, réalisé par S. Polvani, janvier 2016.

²⁵ Dans sa pièce *Monologue*, écrite à Pékin en 1986, que nous pouvons considérer comme le manifeste de sa notion du jeu de l'acteur, des passages s'intéressent particulièrement à l'importance de la relation directe entre le comédien et le public.

Esthétique augmentée

Par « réalité augmentée » on entend l'association, de manière dynamique et interactive, des éléments du monde réel à des éléments virtuels²⁶. Le principe qui anime la réalité virtuelle est de « permettre la perception et/ou l'action sur des éléments du monde virtuel depuis des éléments du monde physique »²⁷, ainsi que celui qui anime la virtualité augmentée est « permettre la perception et/ou l'action sur des éléments du monde physique par l'intermédiaire d'éléments virtuels associés »²⁸. Si nous transférons la relation physique/virtuel au dispositif du troisième œil, nous pouvons supposer que le « troisième œil » agit comme un système virtuel sur le système sensoriel (physique) de l'acteur, constitué par les yeux et les organes des autres sens, notamment les oreilles, de façon à amplifier l'interaction avec ce qui est en train de se produire sur le plateau (la performance des acteurs) et dans la salle (la réalité du public). Le troisième œil crée entre plateau et salle un environnement intensifié. Ainsi, il donne accès au comédien à une expansion de sa conscience, lui permettant d'avoir une sensibilité plus fine dans sa façon de jouer, d'établir des connexions plus empathiques et réactives avec les autres comédiens, ainsi qu'une relation plus authentique avec les spectateurs.

Grâce au troisième œil, les sens de la vue et de l'ouïe sont stimulés et activés. Se met ainsi en place un dispositif sensoriel-perceptif augmenté, qui donne lieu à une esthétique augmentée, où la réalité perce l'espace de la fiction, la théâtralité rencontre le performatif, *via* le jeu de l'acteur qui est à l'écoute du spectateur. L'acteur se déplace vers le spectateur, qui est pris en compte à part entière comme « co-acteur du spectacle » : il devient son partenaire dans le jeu : « Tu entres dans le public, c'est avec lui que tu créeras ton rôle »²⁹.

²⁶ N. Roussel, *Réalité augmentée, concept et exemples*, p. 3, publié en ligne : <http://mjolnir.lille.inria.fr/~roussel/talks/2007-02-16-ra.pdf>, (consulté le 14 octobre 2016).

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ Ivi, p. 6.

²⁹ G. Xingjian, *Le monologue*, trad. par D. Molčanov, in Y. Butel, *Les théâtralités de l'apparition. La scène et les encres de Gao Xingjian*, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence 2015, p. 91.