

# Contribution tèkhnique en faveur d'une philosophie debout

*Il s'agit ici d'établir une différence entre le technique et le Tèkhnique dans le champ des pratiques vivantes et également des pratiques de savoir. Par ailleurs, les questions développées ici bénéficient du travail que Yovan Gilles mène avec le groupe Génération Chaos au plan de la théâtralité, de la musique, de la danse et des recherches entreprises sur l'acteur.*

## Agir et interpréter

Dans le cadre de notre travail, il y a une différence que nous avons longuement méditée entre *l'interprète*, celui qui exécute un rôle qui lui préexiste, et *l'acteur* : l'auteur de ses actes. Acteur, interprète ? Cette distinction n'est pas destinée à vanter les mérites d'une esthétique théâtrale. Disons brièvement que l'acteur est la figure d'une liberté humaine perceptible à travers un acte artistique. À travers ce qu'il produit, l'acteur fait œuvre de lui-même. Ainsi pour nous, l'art, qui se distingue à travers de la production et du travail, a pour fin la réalisation de soi. La production de l'objet se double donc d'une production de soi (voir entretien avec André Gorz). Le sens étymologique du mot *style* y fait d'ailleurs écho en désignant autant la facture du produit que la manière personnelle d'agir et de conduire sa vie. Je tenterai maintenant de développer ces affirmations.

Si l'acteur n'est pas une ressource au service de l'œuvre, encore moins au service de l'art, c'est qu'il ne revendique, par exemple, aucune déférence à des auteurs dont la grandeur justifierait que l'on se sacrifie à eux pour les servir, expression que rabâchent constamment les comédiens. La liberté de l'acteur n'est pas non plus le pendant d'une libre expression, d'un naturel, d'une vérité intérieure ou de la spontanéité (non acquise en tous cas !). Sur quoi alors peut bien reposer cette idée que l'acte artistique destinerait l'être humain à lui-même ?

Pour aborder cette question, du moins dans le champ des pratiques vivantes, il faut avant toute chose sortir du dualisme entre le corps et le savoir que l'on rapporte habituellement aux facultés intellectuelles du sujet. On peut discuter longuement cette opinion, mais l'Occident est marqué depuis plusieurs siècles par une culture qui s'est rendue progressivement étrangère aux manifestations du corps, l'écrit étant peu à peu devenu le véhicule exclusif de la connaissance. Il suffit de noter, par exemple, la place considérable qu'occupe la littérature dans le théâtre. Mais ce phénomène ne relève pas de la seule esthétique ou du jugement de goût. Il reflète une conception de la connaissance déliée de tout ancrage corporel parce que imprégnée d'une référence au pouvoir du texte et, plus généralement, des signes. Le plus souvent, l'interprétation théâtrale rapporte le sens à son inscription dans le texte, de même à son recueillement dans la parole.

Si l'on s'en tient encore au plan théâtral, l'action dramatique aura alors pour vocation de déchiffrer la partition des intentions qu'on prête à des auteurs ou à une vérité qui, de sa splendeur, gouverne du dehors l'agir de l'acteur fouillant dans ses mystères. On suppose que le sens précède toujours celui qui a à charge de le représenter et de l'exprimer. Dans ces conditions, le corporel est secondaire au regard du couple idéal texte/parole, quand bien même, et en dernier lieu, c'est finalement comme le dit Marc'O "*le corps de l'acteur qui supporte le sens*".

Mais il ne peut s'agir pour autant de remédier à ce constat par la valorisation de ce que l'on appelle sans trop y réfléchir "l'expression corporelle". C'est bien insuffisant s'il s'agit d'aborder la production du sens dans toute activité qui justement engage le corps. L'enjeu n'est pas de travailler à une revanche du physique sur les mots parlés ou écrits, ni de signaler une préférence pour la danse ou la geste sportive au sens strict. Il s'agit de façon plus radicale de percevoir le corporel comme participant de la connaissance elle-même et par là de cerner la nature de la relation qui unit le sensible au cognitif (sur un approfondissement de ces questions, le lecteur peut se reporter au texte de Federica Bertelli dans cet ouvrage).

Dans le cadre de l'artistique, il est difficile, en effet, de séparer ce qui relève du savoir-faire – que l'on réfère d'ordinaire au technique – de ce qui se réclame plus généralement du style, de la manière d'être, du savoir-être ; bref, de ces moments de grâce dans toutes les formes d'expressions humaines où soudain semble s'abolir le lien de cause à effet entre technicité et avènement artistique.

## **Le technique comme rapport à l'art et au savoir**

Le technique joue un rôle considérable dans l'appréhension des expressions du vivant. Il est clair que le critère technique, qui trouve à s'exalter à travers l'idée de virtuosité, dans le sport ou dans les arts, prétend souvent épuiser le phénomène sensible en lui substituant des formes vides. On recourt à lui pour mesurer une performance à ce qu'elle semble afficher d'évidence: "Quel travail!, Quelle technique!, Quelle maîtrise!", s'exclame-t-on d'ordinaire. Je me souviens d'un spectateur poussant la niaiserie jusqu'à louer ainsi un danseur : "Qu'est-ce que c'est physique !". La technologie du spectacle devient le spectacle de la technologie.

La lecture technique du langage corporel trahit également un rapport instrumental au savoir du corps. Dans le langage courant, l'expression "j'ai un corps" signifie que le corps est à la fois l'attribut de l'être et le subordonné du sujet. Ce qui donne plein pouvoir sur lui. On pense inévitablement ici aux manipulations dont l'être humain fait l'objet dans le cadre du sport de haut niveau où se ressasse jusqu'à l'obsession

l'idée d'un "corps-outil de la performance". Sans oublier non plus cette notion d'entretien du corps véhiculée par les loisirs de masse et la culture physique, cela dès l'école. La mécanique vivante fait l'objet d'un soin spécial qui repose sur des équations tordues du genre "effort égale muscle égale santé égale tonus égale vieillesse prolongée".

De toute évidence, quand on parle des techniques corporelles, il faut avoir conscience qu'elles mobilisent aussi bien les ressources de l'esprit que celles du langage. Il n'y a, en effet, d'apprentissage et de transmission d'une technique qu'à la condition d'en cerner la raison d'être. Mais il n'en demeure pas moins une séparation entre l'activité physique et l'activité de connaissance, la plupart du temps inconsciente, ne serait-ce qu'à travers cette opposition fumeuse que l'on fait entre le physique et le mental. Réduire quelque chose à une explication technique, c'est comme séparer la force des "manifestations de la force" – pour reprendre Nietzsche –, pour en tirer une forme qui n'est plus celle de l'événement, mais de sa reproductibilité. Le technique apparaît ainsi comme un savoir désincarné, exportable, non subjectif et comme sourd au langage de la sensibilité.

Tout d'abord, il y a cette croyance que, dans le cadre d'un apprentissage, les individus utilisent des techniques pour les incorporer, comme si l'organisme humain encodait des informations. Un autre aspect est que la technique est toujours considérée comme préexistante à celui qui veut l'acquérir. Ce caractère impersonnel garantit l'accès à la maîtrise de ce sur quoi elle porte : elle n'est crédible aux yeux des uns que si elle a produit ses effets sur d'autres. C'est justement ce qui la rend vacante pour une appropriation individuelle. On amalgame ainsi le savoir à des astuces qui en autorisent l'exercice, cela d'une façon totalement mensongère, le plus souvent pour les besoins d'un commerce lucratif : techniques du corps, du cul, de l'âme, partout où il y a un problème, il y a aujourd'hui une technique juteuse pour faire marcher le réel à la baguette. Et celui qui échoue à l'acquérir n'aura à s'en prendre qu'à lui-même : ou bien il s'y sera mal appliqué, ou bien il aura fait la preuve qu'il était inapte à la recevoir.

Le technique quand il est porté au rang de principal indicateur d'excellence empêche une évaluation de la performance qui

consisterait justement à délibérer sur les valeurs, les fins et les critères qui orientent notre jugement. Le regard ne perçoit que ce qu'il sait reconnaître. L'inertie de la démonstration technique qui vise à en mettre "plein les yeux" comme on dit, interdit alors à la pensée de prendre son envol.

Dans ce cadre, l'art ne qualifie plus qu'un type de savoir déjà-là, une application. Dans cette voie, l'apprentissage se déroule à la manière d'un programme qui colle à un mode d'emploi. Dans ce contexte, "*la technique n'émerge pas dans une action*", comme le dit Jean-Marie Pradier mais, au contraire, oriente et détermine l'agir. Il y a la certitude d'une symétrie entre l'apprendre et l'exécuter, entre l'enregistrement et la restitution d'un savoir. On postule aussi que l'être se conserve à travers l'agir puisque la compétence visée constitue une référence immuable à atteindre dans un futur calculable. Cet ensemble de facteurs conteste alors au pratiquant sa puissance de créativité, autant dans le sport que dans les arts.

Introduire la notion de créativité qui est constitutive de tout art, m'amène maintenant à faire une différence entre exécution et expérimentation et à tenter par là une incursion dans la dimension de ce que j'appelle le "tèkhnikè".

## Désapprendre et expérimenter

Dans le cadre d'une performance, le savoir du performer, c'est sa pratique. Seule, en effet, la pratique transforme un savoir en compétence. Un acteur, un danseur, un sportif le savent d'une façon tout à fait subjective à travers leur expérience.

Mais quand il s'agit d'acquérir des compétences nouvelles, d'ouvrir sur l'inconnu le champ du savoir, d'innover et de progresser, l'individu se retrouve confronté à la résolution d'un certain nombre de problèmes ayant trait à l'invention. Il se retrouve immergé dans un monde paradoxal dont j'aimerais brièvement investir l'épaisseur : l'acteur recourt à l'art pour conduire son action, mais, dans le même temps, sa capacité d'inventer émerge de cette action. La beauté a toujours, en

effet, quelque parenté avec une sorte d'impréméditation du geste de découverte. Le performer (c'est-à-dire l'auteur d'une performance) conduit à vrai dire son action tout en ignorant où celle-ci le conduira. C'est à cette condition qu'il crée, et ne se contente pas de répéter ou d'exécuter. Sa maîtrise lui permet de se consacrer à la recherche de quelque chose sur lequel bizarrement elle n'a pas prise, entre saisie et dessaisie de soi. C'est donc en agissant que l'acteur apprend ce qu'il ignorait, mais, dans le même temps, c'est par un art, une technique, un savoir-faire qu'il a toute compétence pour y parvenir. Voilà un nœud paradoxal qu'il est bien difficile de délier : d'une part, art et savoir sont conjoints dans l'action, au sens où René Daumal parle de "*l'art comme de l'accomplissement d'un savoir dans une action*", mais, en même temps, l'acte de créativité mène le performer aux limites de lui-même, à un dépassement. Autrement dit, son art guide son acte, mais ce dernier témoigne en même temps d'un savoir en rupture avec lui-même. C'est ce double mouvement qui définit le cadre expérimental de la démarche du performer et, en même temps, sa liberté.

Maintenant, que faut-il entendre au juste par expérimental ? Aristote, dans *la Poétique*, fait état de la *Tèkhne* (de l'art) comme "*de la situation de ceux qui furent contraints à l'expérimentation dans la mesure où ils n'étaient pas guidés par un art qui n'existait pas encore*". L'expérimentation préside donc à l'émergence de tout art. Plus exactement, ce dernier a pour origine ce que l'on pourrait appeler un non-savoir qui exprime à la fois une démarche de recherche, une marge de progression ainsi qu'une constante mise en question de l'idée que l'on se fait de la connaissance.

Si je ne suis pas "guidé par un art qui n'existe pas encore" ou si je cherche à inventer, à progresser, je ne peux en conséquence me fier à aucun apprentissage existant. Il ne me suffit pas d'apprendre, il me faut inventer cet apprendre lui-même. Il ne s'agit pas seulement de produire quelque chose : un acte, une production, mais de mettre en œuvre le processus qui chemine jusqu'à eux. Ce que je cherche est à la fois le présent de mon désir et l'inconnu du manifeste. Le technique postule, au contraire, que le savoir fait justement autorité par les voies toutes tracées qu'il offre au pratiquant. Mais si un savoir dispose de moi sans que je ne puisse jamais disposer de lui, s'il ne peut s'altérer et

s'hypothéquer en moi, sa valeur à mes yeux n'émanera guère que de la seule autorité que je lui reconnais.

Le deuxième aspect du Tèkhnikè concerne la remise en question de la manière habituelle d'apprendre dans laquelle croupissent les certitudes résiduelles qui font obstacle à la recherche du performer. Il n'y a pas d'apprendre qui n'ait comme préalable un désapprendre. Désapprendre sa manière habituelle d'apprendre, c'est ce que semble dire également Aristote quand il définit la Tèkhne en l'opposant à l'habitude et au naturel. Tout ce qui est culturel devient naturel lorsqu'il prend le visage de l'évidence. Désapprendre, c'est alors désencombrer la perception des préjugés qui anesthésient les sens, c'est rompre la familiarité que la conscience entretient avec le savoir des choses à force de fréquentations avachies et paresseuses. Dans ces conditions, le procédé technique est irrecevable, puisqu'il s'agit en premier lieu de modifier le rapport au savoir lui-même en se lestant du poids écrasant de son autorité. Parce que le savoir n'est pas un bien capitalisable à travers des ficelles et des recettes, le "désapprendre ce que l'on sait" doit être constamment reconduit dans sa puissance de mise à l'épreuve du sujet connaissant. Il s'agit de dissiper les convictions qui installent le sujet dans une conception faussée de la quête qui est la sienne. Le travail du pratiquant est alors tourné vers une économie de l'impossible, et non vers la rentabilisation d'un effort.

Le zen et les traditions martiales qu'il a inspiré font souvent état du silence du maître qui tait ses raisons et dissimule ce qu'il sait. Cette rétention correspond à une stratégie qui vise à perdre l'élève, en le privant d'explication, cela afin de lui suggérer que la recherche de la vérité dépend de la production de sa vérité, et que cette dernière ne peut être l'effet d'un enseignement extérieur. Cette vérité de soi-même que le pratiquant identifie alors à la connaissance du réel, n'est efficace que s'il l'a conquise lui-même, parfois au prix d'un certain découragement et de piétinements ingrats. Elle ne peut dépendre en tout cas d'une maîtrise censée en délivrer le secret, et qui dénaturerait sa propre recherche en un modèle qu'il s'agirait tout simplement d'imiter.

Voilà donc précisé, je l'espère, un certain nombre de différences qui caractérisent le Tèkhnikè par rapport au technique. Le premier

n'exprime pas un rapport au corps, mais, par le corps, un rapport à soi et, au final, une façon d'exister de par soi.

Habituellement, on conclut pour résumer en quelques phrases lapidaires ce que l'on vient d'exposer. Pour ma part, et pour terminer, j'aimerais plutôt ouvrir le rideau sur les coulisses que le refermer sur la scène, en osant une digression. Dans un ouvrage publié récemment, *l'Herméneutique du sujet*, Michel Foucault a entrepris une relecture de la sagesse antique et de la philosophie hellène. Il a tenté par là un désenclavement de l'idée même de philosophie. Il y a certainement bien des manières de considérer la philosophie. On peut dire qu'elle se définit, en Occident du moins, comme une recherche de la vérité à travers un acte réflexif de la conscience sur elle-même ou sur le monde, couplée à une pratique de production et d'interprétation de textes. Cette définition n'a rien à voir avec ce qu'elle recouvrait pour ceux auxquels on en attribue en partie l'invention, les Grecs, et que Foucault a exploré du point de vue des pratiques qu'elle mettait en jeu. La sagesse antique recoupait, en effet, un ensemble d'activités par lesquelles les individus engageaient un travail sur eux-mêmes basé sur des exercices corporels, des épreuves d'endurance, des actes de volonté et d'imagination, etc. La philosophie comme "*pratique de soi*", écrit Foucault, "*postule que la vérité n'est pas donnée au sujet par un simple acte de connaissance, qui serait fondé et légitimé parce qu'il est le sujet et parce qu'il a telle ou telle structure de sujet. Elle postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point autre que lui-même pour avoir droit à l'accès à la vérité. La vérité n'est donnée au sujet qu'à un prix qui met en jeu l'être même du sujet.*" On aura compris ici que la philosophie, plus qu'un univers constellé de discours, exprime un mode d'être du sujet. A partir de là, la philosophie tout comme l'art sont des constructions humaines qui ne sont jamais arbitraires mais toujours expérimentales. La connaissance n'est plus alors un point de vue sur l'expérience mais une forme de l'expérience elle-même. Une présence à soi dans l'agir.

*Yovan Gille*s