

L'Oeil d'Or

Guillaume Asselin

Number 237, Summer 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64094ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Asselin, G. (2011). L'Oeil d'Or. *Spirale*, (237), 57–59.

À l'occasion du passage d'Alexandro Jodorowsky à Montréal, du 28 mars au 3 avril 2011, où il a notamment présenté une conférence intitulée « Théâtre Panique et guérison » à l'Espace libre, notre collaborateur Guillaume Asselin propose à nos lecteurs un « portrait » de ce poète, mime, réalisateur, homme de théâtre et scénariste de bandes dessinées.

*Ô abîme de magie,
ouvrez les portes scellées,
l'œil par où je dois revenir
au corps de la terre.*

— Rosamel del Valle,
cité par Jodorowsky

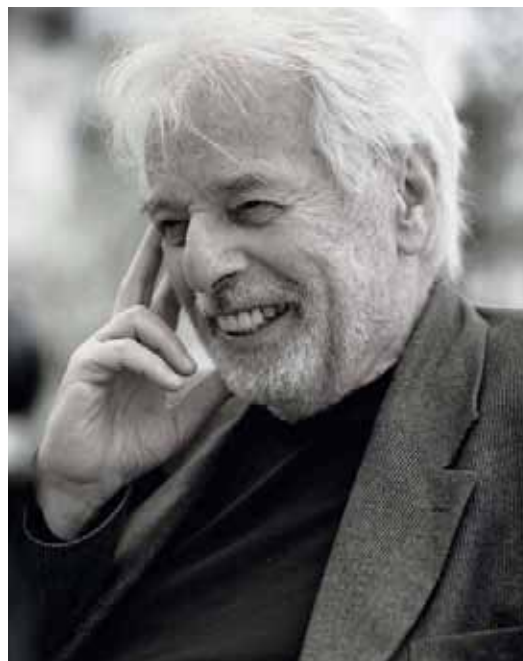
Au tout début de *La danse de la réalité* (Albin Michel, 2002), son autobiographie, Jodorowsky raconte comment le professeur qui l'initia à la lecture recourut, pour ce faire, à une méthode toute personnelle. Lui montrant un paquet de cartes dont chacune était ornée d'une lettre, il lui demanda de les battre et d'en prendre quelques-unes au hasard afin d'essayer de former des mots. Le premier qu'il obtint fut oio (œil) : « *Quand je le dis à voix haute, ce fut comme si, brusquement, quelque chose explosait dans mon cerveau; d'un coup, comme ça, j'appris à lire. Un grand sourire illuminant son visage sombre, M. Toro me félicita : "Je ne suis pas surpris que tu apprennes aussi vite, car tu as un œil d'or (ojo de oro) au milieu de ton nom." Et il disposa les cartes de cette manière : "alexandr oio d oro wsky". Cet instant me marqua à jamais.* »

Cet œil d'or qui déjà veillait dans les plis secrets de son nom, c'est celui que les diverses traditions mystiques situent au milieu du front, ce fameux « troisième œil » qu'un vieux traité d'alchimie chinoise représente sous la forme d'une fleur d'or. Comme si la tradition ésotérique universelle pour laquelle Jodorowsky se passionnera toute sa vie durant le « regardait » depuis le commencement et l'invitait à s'éveiller à cette conscience dont il s'emploiera, sans relâche, à élargir le champ. Cet œil d'or qui transfigure le plomb des apparences matérielles en une fugue de sensations perpétuellement nouvelles où les pierres et les

arbres, libérés de la gangue du regard objectif, réifiant, se mettent soudain à parler et à danser dans la lumière de l'été retrouvé, Jodo ne cessera de l'affiner par toute une série d'exercices de perception visant à affranchir l'imagination et le corps des limites mentales auxquelles ils tendent à s'identifier, réduisant d'autant leur terrain d'expérience : « *Pur intellect, je commençai à absorber ma forme physique, puis incorporai les besoins, les désirs, les émotions. J'examinai ce que je ressentais, puis comment je vivais cette sensation. Je compris que ce qu'on appelle la "réalité" était une construction mentale. Parfaite illusion ? Impossible de le savoir. Mais de toute évidence, ce qu'il y avait de réel en moi, jamais je ne le percevais dans sa totalité. Toujours l'intellect me fournirait un fantôme incomplet, déformé par la fausse conscience de moi-même, celle que m'avait inculquée ma famille.* »

LE THÉÂTRE DE LA CONSCIENCE

Toute son œuvre consistera, dès lors, à tenter de libérer l'esprit des formes mentales qui l'ankylosent, de libérer le corps des mouvements fossilisés, d'affranchir le cœur et l'imagination de la prison rationnelle. Si son œuvre (romans, films, bandes dessinées) est si outrancièrement anti-réaliste — panique, surréaliste, fantastique —, c'est précisément pour reconduire la perception à sa racine magique et onirique, là où l'art cherchant à imiter la réalité lui apparaît comme une expres-



Crédit photo : Tony Federico (digital enhancement by Boukje Kleinhout)

sion foncièrement vulgaire : « *prétendant montrer quelque chose de vrai, il récré[e] la dimension la plus apparente, mais également la plus vide du monde, comme s'il était perçu dans un état de conscience limité. [...] Le monde n'est pas homogène, c'est un amalgame de forces mystérieuses. Ne retenir de la réalité que l'apparence immédiate, c'est la trahir.* ». Profondément marqué par la phrase de Marinetti : « *La poésie est un acte* », Jodo va ainsi s'employer, dès sa jeunesse, à rompre la trame des jours ordinaires qui tient la conscience captive d'une vie et d'une perception routinières, sans âme, en multipliant les « actes poétiques » à travers la ville, afin d'éveiller les gens à l'existence de cette « surréalité » qu'est une vie vécue avec *intensité*. Il s'agit, ni plus ni moins, de produire, par des actes concrets, cet « *épanchement du songe dans la vie réelle* », dont parle Nerval, et toute la cohorte de visionnaires pour qui le réel ne saurait se limiter à cette version codifiée et corsetée que perpétue la société cataleptique. Les films, les romans, les poèmes et les BD de Jodo ne visent même

essentiellement qu'à cela : « créer une autre réalité au cœur même de la réalité ordinaire », afin de « transcender un autre plan, ouvr[ir] la porte d'une nouvelle dimension » — manifester « les énergies créatrices normalement réprimées ou latentes en nous », sachant que « tout acte extraordinaire abat les murs de la raison », « brise les échelles de valeurs et renvoie le spectateur à ses propres jugements », agissant comme un miroir devant lequel chacun prend conscience de ses propres limitations.

Le théâtre, dans cette optique, jouera un rôle fondamental, qui permet précisément d'embrasser, à travers le jeu de l'acteur, les multiples états de conscience que l'homme ordinaire n'expérimente, le plus souvent, que sur un mode essentiellement fragmentaire. Ébloui, enfant, par l'aptitude du transformiste Leopoldo Frégoli à tenir à lui seul le rôle de toute

l'égoïsme à la générosité, de la défense à l'abandon. Le corps était un livre vivant. »

L'IMAGINATION MAGIQUE

De simple divertissement ou de création esthétique, le théâtre devait devenir un instrument de connaissance de soi. À la création d'œuvres écrites le dramaturge substitue alors ce qu'il appellera un « éphémère », où l'« agissant — non pas acteur — ne devait pas se donner en spectacle pour se fuir lui-même, mais pour établir le contact avec le mystère intérieur ». Renversant la conception traditionnelle de l'acteur, il le conduit ainsi non plus à se libérer de lui-même pour devenir le personnage, mais à se libérer du personnage qu'il est dans la vie quotidienne, sans le savoir, pour atteindre son être véritable, essentiel, enterré sous les masques sociaux. Le dramaturge découvrait, du même coup, les bases de

qui ne peuvent être libérées autrement que par un passage à l'acte — matérialisation ou théâtralisation : incorporation des forces psychiques dans l'objet ou le corps qui permet de les connaître par une forme de « mise à distance » et « d'objectivation » (on en devient le témoin plutôt que la marionnette) qui est aussi, paradoxalement (et c'est là toute la différence avec l'objectivation scientifique) un intime *corps à corps* de l'esprit avec la matière, l'un n'étant jamais que le miroir de l'autre. Redécouvrant et adaptant ainsi aux cadres de l'esprit occidental moderne la clef opératoire de la magie — l'inconscient perçoit comme réel des opérations purement métaphoriques —, il inverse la méthode de la psychanalyse comme il avait inversé la logique théâtrale : plutôt que de traduire le langage de l'inconscient en langage rationnel, afin d'en ordonner le chaos à la lumière de la conscience claire, comme le veut l'analyse traditionnelle, il s'agit d'« apprendre à la raison à parler le langage des rêves », afin de s'adresser directement à l'inconscient par symboles et actes interposés.

Plus encore peut-être que le théâtre ou le cinéma, la BD constitue [...] un support idéal aux yeux de Jodo.

une compagnie — changeant de vêtement, il changeait de personnalité, de sexe et de physique, successivement gros, maigre, femme, homme, sublime et ridicule —, il comprend très vite que l'être humain n'est pas un, mais plusieurs ; que l'âme est une scène peuplée d'innombrables personnages se disputant l'attention en une forme de psychodrame ou de cinéma intérieur qui, maintenant l'esprit dans une agitation permanente, l'empêche de s'appréhender dans sa totalité. Fondant sa propre compagnie théâtrale, il se met à étudier le corps, ses relations avec l'espace et l'expression de ses émotions : « *Je vis que toutes partaient de la position fœtale, de l'intense dépression, de l'extrême défense, de la fuite du monde, pour arriver à ce que j'ai appelé le "joyeux crucifié", la joie de vivre exprimée par le tronc droit et les bras ouverts, comme pour essayer d'embrasser l'infini. Entre ces deux positions se situait toute la gamme des émotions humaines, de même qu'entre une bouche étroitement close et une bouche ouverte au maximum se situait tout le langage humain ; de même qu'entre une main fermée et une main ouverte on allait de*

ce qu'il allait baptiser du nom de « psychomagie », laquelle consistera, pour l'essentiel, en une application « thérapeutique » du théâtre à l'existence en prescrivant à ses « consultants » des « actes » visant à incarner les affects refoulés et leur permettre, *en leur donnant corps*, de s'exprimer beaucoup plus librement qu'ils ne sauraient le faire par le biais de la parole proférée, encore trop soumise à l'intellect. C'est là le principe de *l'imagination active ou créatrice* au fondement de la mystique, de l'alchimie et de l'art visionnaire. Elle consiste à dialoguer directement avec les contenus de l'inconscient en les personnifiant et en se laissant saisir par eux dans un état de rêverie semi-contrôlée. C'est aussi là l'antique ressort de la magie : la projection et la fixation des images intérieures sur un support matériel (statuette votive, poème sacré ou peinture rituelle) permettent de les rendre conscientes et, partant, efficaces. L'image est un « être », comme y insistent Jung et Bachelard, qu'il faut laisser se développer selon son propre dynamisme afin de pouvoir intégrer dans son corps et son psychisme les forces vives qui y sont engrammées et

LA BD INITIATIQUE

Plus encore peut-être que le théâtre ou le cinéma, la BD constitue, à cet égard, un support idéal aux yeux de Jodo. Son langage optique constitue une mise en œuvre exemplaire de cette imagination active et de ce dialogue intérieur, lui permettant de fixer et de donner corps à ses visions en confiant leur illustration aux doigts d'argent de Moëbius, de Gimenez ou d'Arno. Je pense aux planches, magnifiques, sur lesquelles se clôt la mythique série de *L'Incal*, à l'extraordinaire puissance d'effraction de ses images auréolées de veille et de sommeil qui ruissellent encore de l'étrange lumière des rêves d'où Jodo les a tirées. Comment mieux entraîner la psyché à intégrer, par degrés, les archétypes et leur force numineuse qu'en exposant l'œil de l'esprit à l'action de leur rayonnement fossile ? Le scénariste ne s'en cache pas, qui affirme avoir vu dans ce trésor inexploité dont se nourrissent des centaines de milliers de jeunes « *une occasion inespérée de véhiculer des éléments de conscience, de procéder à un travail de purification* » (Alejandro Jodorowsky et Gilles Farcet, *La tricherie sacrée* suivi de *Le chemin de la bonté*, Dervy, 2004).

Un épisode d'*Alef-Thau* — cet enfant-tronc, imaginé en collaboration avec Arno, qui doit reconstituer son corps au fil d'un long périple initiatique — me semble particulièrement emblématique de cette volonté de libérer et d'exalter les pouvoirs de l'imagination créatrice qui anime toute l'œuvre de Jodorowsky. Le héros s'y voit confier la mission de rapporter « l'œil d'or » de la « Tour Dieu » où l'intelligence des Voulfes (une race mi-humaine, mi-animale) a été enfermée, afin de les rendre à eux-mêmes. L'extirpant, à l'aide d'un gnome, de la tête d'un ver géant tout droit sorti de

Dune (Jodo avait longtemps rêvé de faire un film de ce roman de science-fiction mystique qui s'accordait bien à son propre univers), Alef-Thau voit le monstre se transformer en chrysalide d'où sort le papillon qui le ramènera à bon port. On reconnaît là le schéma des contes, qui est aussi celui des mythes : toujours il s'agit d'aller en quête d'un objet perdu (toison d'or, graal, pierre philosophale...) placé sous la garde de quelque dragon qu'on ne peut défaire qu'en y reconnaissant la projection de sa propre monstruosité intérieure et extraire des boues de l'inconscient dont on se sera ainsi fait

un allié « l'or philosophique » qui y sommeillait. Plus concrètement encore, j'y vois pour ma part un appel à libérer la pensée « magique » ou symbolique de la Tour de fer de la Raison où le dogme scientifique l'a enfermée, afin de briser l'enchantement positiviste qui paralyse les énergies de l'âme et reconstituer l'intégrité de notre corps spirituel mutilé. L'Œil d'Or de l'Imagination Créatrice pourra alors de nouveau briller et nourrir l'être tout entier de son feu, comme celui que Jodo, en conclusion d'*Alef-Thau*, fait scintiller au sommet de la houlette de son Maître Magicien. ⊥



Le lièvre aux yeux d'ambre

PAR SHERRY SIMON

LA MÉMOIRE RETROUVÉE de Edmund de Waal

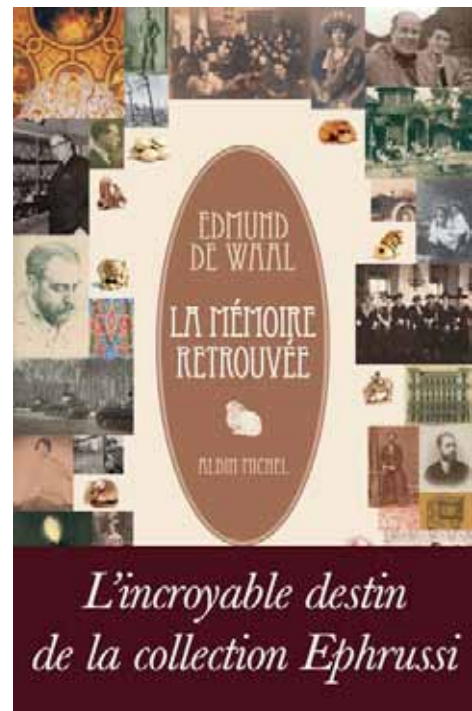
Traduit de l'anglais par Marina Boraso, Albin Michel, 415 p.

Cela commence avec une collection de netsuke japonais : 264 objets sculptés en ivoire qui tiennent dans la paume de la main. D'un pouce de longueur, représentant des animaux ou des humains, ils servaient d'attache à la ceinture du kimono masculin. Les plus prisés sont les netsuke qui datent d'avant l'arrivée du commodore Perry au Japon en 1854, témoins d'une époque où l'artisan pouvait passer des mois, voire des années, à sculpter son petit objet à la perfection, la rondeur des contours, l'expression du visage. Quand le Japon est dévalisé à la fin du XIX^e siècle par les marchands d'art, les netsuke occupent une place de choix parmi le butin. Ils partent dans des caisses remplies de *japonaiseries* à destination de Paris — où ils font partie des collections les plus raffinées.

Le point de départ du récit d'Edmund de Waal est donc l'acquisition vers 1875 de cette collection de netsuke par son

arrière grand-oncle Charles Ephrussi. Ce n'est que le premier épisode dans la suite de déplacements de la collection et à partir desquels de Waal raconte l'histoire de sa famille. Ce choix de perspective — suivre l'itinéraire d'une collection d'œuvres d'art japonais au cours des XIX^e et XX^e siècles — donnera lieu à une histoire singulière. De Waal, avant d'être un écrivain, est d'abord un céramiste et ce récit sera tout autant une histoire de sensations qu'une évocation des drames et tragédies du XX^e siècle.

Comment raconter une histoire — vraie — composée des éléments les plus fabuleux qui soient ? D'abord, une famille riche : les Ephrussi d'Odessa, qui ont fait fortune dans le blé ukrainien et qui au cours du XIX^e siècle ont déménagé entreprise et



famille vers l'ouest, investissant le secteur bancaire et établissant des antennes à Vienne et à Paris. Une famille juive qui, avec les Rothschild, les Camondo, les Cernuschi, accumulera et