

DELEUZE/DERRIDA

La doublure de la différence

Eszter Horváth

2005

INTRODUCTION

Il y a une certaine complicité entre la philosophie et le théâtre tout au long de leur histoire: au-delà des pièces de théâtre qui ont comme auteur des penseurs de grande portée, les dialogues philosophiques en témoignent depuis leurs origines. Mais depuis quelques décennies nous assistons à une sorte d'auto-dépassement dans le cadre même de la philosophie qui aboutit sur la scène.

Grâce à l'influence nietzschéenne, Dionysos et son théâtre prend un rôle majeur dans la philosophie française, et avec Gilles Deleuze ce théâtre touche au cœur de la pensée.

« Voici, après Zarathoustra, le retour de la philosophie-théâtre. Non point réflexion sur le théâtre ; non point théâtre chargé de significations. Mais philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit jamais. »¹, cette idée énigmatique de Michel Foucault à l'égard de la philosophie deleuzienne remue l'interprétation de cette œuvre, surtout si on y ajoute l'autre remarque énigmatique de Foucault, selon laquelle un jour le siècle sera deleuzien², multiple, donc, irrégulier, librement répétitif, sans domination ou oppression spirituelle, inventif, vif, en changement incessant. Dans l'expansion des philosophies de la différence cette « boutade » de Foucault devient une évidence incontournable : la différence construit ses philosophies sur une base d'indécidabilité, de métamorphose, de doublure, de réalité virtuelle, c'est-à-dire sur un sol fortement théâtral.

Mais plus encore, la philosophie s'intéresse de plus en plus au théâtre proprement dit : je pense aux travaux de mise en scène de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, comme aux jeux

¹ Ariane s'est pendue. In: *Le Nouvel Observateur*, 31.03.1969., p. 36

² Cf. *Theatrum Philosophicum*. In: *Critique*. 1970/282

théâtraux de Jacques Derrida, la mise en scène de ses textes dans *Karl Marx Théâtre inédit* de Jean-Pierre Vincent en 1997, son spectacle avec Ornette Coleman, la « mise en voix » de *Feu la cendre*, son apparition au cinéma, jouant son propre rôle dans *Ghost Dance* de Ken MacMullen en 1982, puis dans *Disturbance* de Gary Hill en 1987, son auto-performance dans les quasi-documentaires de Saafa Fathy, *D'ailleurs, Derrida*, et celui de Kirby Dick et Amy Ziering Kofman – tant d'expériences avec la théâtralité³.

Il paraît qu'on ne peut pas arrêter une certaine fusion entre philosophie, théâtre et théorie du théâtre. Bien entendu, leur proximité est ancienne et attestée aux premiers jours de la philosophie. Mais il est clair aussi qu'elle prend aujourd'hui d'autres formes, s'appuie sur d'autres raisons, s'exerce selon d'autres logiques, obéit à des nécessités dont la compréhension est encore en attente. Nous allons tenter dans les pages qui suivent de trouver les sources internes de ce mouvement théâtral dans la philosophie post-structuraliste, dans les œuvres de Gilles Deleuze et Jacques Derrida. Il paraît que la théâtralité est incontournable dans la pensée qui s'organise autour de la différence, c'est-à-dire autour d'une pensée indécidable, du mouvement incessant de la pensée en plein métamorphose. Les philosophies de la différence sont celles de la simulation et du virtuel qui atteignent leur réalité – ainsi le théâtre comme jeu de métamorphoses leur devient indispensable.

Ces philosophies ont avec insistance mis en avant l'œuvre et la figure d'Antonin Artaud. Elles ont suggéré d'y trouver une expérience vitale de premier ordre, expérience psychique en même temps que profondément métaphysique, dont l'œuvre d'Antonin Artaud est le cas exemplaire. Sa personne et son personnage est le grand revenant des philosophies de la différence, le *sujet* du théâtre de la cruauté les hante tout au long de leur trajet, il sera donc notre fil conducteur dans le labyrinthe où nous allons pénétrer.

Il existe même une théorie de la performance élaborée à partir de Derrida (Philippe Auslander: Just be yourself. Logocentrism and différence in performance theory. In : *From acting to performance*. Routledge, 1997.)

I.

« Là où les autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit », *Ombilic des Limbes*, premier livre de Antonin Artaud, s'annonce comme image de l'esprit, mais une image qui ne se veut pas œuvre. Voire, une image de l'Esprit, un livre qui veut en « finir avec l'Esprit comme avec la littérature », et ce littéralement. Artaud, semble-t-il nous propose une image de l'Esprit en disparition. Plus encore : un esprit vivant en disparition – la mort ou la sublimation de l'esprit vivant.

Cela finira pourtant par se former en œuvre, une image disparaissant elle-même, un dés-œuvrement en tant qu'œuvre spirituelle : un petit livre en question, portant le titre de « *Ombilic des limbes* ».

« Il s'agit d'un problème qui s'est posé à l'esprit d'Antonin Artaud, mais Antonin Artaud n'a pas besoin de problème, il est déjà assez emmerdé par sa propre pensée, et entre autres faits de s'être rencontré en lui-même, et découvert mauvais acteur, par exemple, hier, au cinéma, dans *Surcouf*, sans encore que cette larve de Petit Paul vienne manger sa langue en lui.

Le théâtre est bâti et pensé par lui ». Il s'agit d'un problème d'Artaud, d'Artaud lui-même, celui qui bâtit et pense le théâtre grâce à des représentants: il bâtit le théâtre en tant que Brunelleschi, il le pense en tant que Paolo Uccello. Il pense et bâtit le théâtre d'une façon proprement théâtrale donc : sa conception théorique est un acte et une action purement scénique.

Le théâtre du *Paul les Oiseaux* ou *La place de l'amour*, le « drame mental » au centre de *Ombilic des limbes*, est conçu comme représentation d'Artaud – qui prétend à ne pas concevoir des œuvres détachées de la vie, car « l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés ». Nous assistons donc à la représentation d'Artaud en personne, Artaud auteur et sujet de *son* œuvre concrète en action, œuvre donc qui est conçue contre toute conception générale, soi-disant spirituelle, de ce qu'on appelle une « œuvre ». Nous sommes ainsi dans son théâtre, son drame mental

strictement personnel. *Paul les Oiseaux* sera une œuvre sans l'être. Elle mettra en œuvre Artaud comme l'ensemble conflictuel de ses propres personnages⁴, œuvre infinie à jamais, une image sans contours d'un être en formation, un œuvre en suspension.

« Ce livre je le mets en suspension dans la vie, je veux qu'il soit mordu par les choses extérieures, et d'abord par tous les soubresauts en cisaille, toutes les cillations de *mon moi à venir*. », un peu plus loin il écrira « mon moi comme un abîme plein », ou bien « cristallisation sourde et multiforme de la pensée, qui choisit à un moment donné sa forme. Il y a une cristallisation immédiate et directe du moi au milieu de toutes les formes possibles de tous les modes de la pensée. »

Ce qui est en jeu ici, c'est la personne qu'on peut appeler Artaud, par exemple, son personnage agité, ébranlé, scindé et multiplié, un abîme plein, comme il le dit, infiniment distendu, un moi toujours à venir.

Le moi s'y prend d'une présence énigmatique, un *moi*, dont on retrouve les traces dans le corps textuel de *Paul les Oiseaux*, ses petites remarques, explications, ses paroles en aparté exprimant son point de vue bien distinct sur le drame mental, le sien propre, qui se déroule sous ses yeux – un moi comme un esprit occupé sans cesse à faire le point dans le dédale de son inconscient, un moi qui ressemble énormément à la figure centrale du chef d'œuvre d'Artaud : l'acteur-hiéroglyphe du théâtre de la cruauté. Le « moi » est l'acteur principal de tout drame et tout théâtre digne de ce nom.

⁴ « Je ne suis pas fœtus enfoui au fond de moi-même et qui viendra, / je suis moi, moi, moi ;/ et c'est moi, moi, moi, qui suis devant, / et non un autre,/ devant le fond en rébellion de l'autre / qui n'est pas l'autre de mon moi,/ ni un autre en face de moi,/ et qui n'a d'autre issue, pour vivre, / que de vivre en reflet de moi,/me jouant cette entourloupette ensuite, de me dire:/ « c'es toi le double, et non pas moi. » », *Œuvres*. Paris, Gallimard, 2004.

Nous avons un grand nombre de témoignages poétiques de cet état de schizophrénie, le drame mental vécu d'Artaud. Une des plus fortes est celle de *Suppôts et supplications*, qui réunit des textes écrits en 1947. Leur analogie est choquante, elle donne l'impression d'un projet de théâtre cruel de la schizophrénie commencé avec *Poème mental*, la première version de *Paul les Oiseaux*, en 1924 et accompli par la disparition d'Artaud en 1948.

Ce moi joue son propre rôle dans son propre drame qui consiste à disparaître dans son dédale spirituel. C'est lui le « *Je* » qui « touche à la ligne impalpable » en vivant la mort de la femme qui lui est venue « avec inconscience », figure mythique de la disparition. C'est le *Je* qui disparaît dans le drame mental – dans la version finale du drame⁵ il apparaît à peine, opprimé, submergé par ses personnages.

On pourrait même, avec un peu d'audace, interpréter les deux versions dramatiques comme les deux actes du même drame *Paul les Oiseaux ou La place de l'amour*, et *Poème mental* comme leur prologue – et tout cela comme une des formes possibles du drame de la vie d'Artaud.

« ... Et d'ailleurs c'est en lui (Antonin Artaud) qu'Uccello se pense, mais quand il se pense il n'est véritablement plus en lui, etc., etc. »⁶ et encore « Oui, Brunelleschi, c'est moi qui pense. Tu parles en ce moment en moi-même. Tu es tel que je te veux bien » - c'est-à-dire : corps illusoire. Le *moi*, personnage actif de la deuxième version du drame (acte I), c'est lui qui porte toute l'action - son conflit avec Brunelleschi, constitutif de toute l'intrigue dramatique, est celui de l'esprit avec le corps, de l'esprit avec *son* corps, conflit donc de l'esprit avec son autre⁷.

Etre-un, uni à son corps, à *ses* corps - c'est cela la cruauté vitale, le drame d'une vie : l'impossibilité réelle autant que métaphysique de se savoir, de se réunir. La cruauté, c'est-à-dire le

⁵ Il en existent trois versions, la première, qui porte le titre de *Poème mental*, est un conte dramatique inspiré de *La vie imaginaire de Paolo Uccello*, de Marcel Schwob; la deuxième, intitulé *Paul les oiseaux ou La place de l'amour*, qui se prétend „un premier essai de drame mental”; la troisième version est la plus dramatique, dans tous les sens du mot, elle est la forme la plus théâtrale et la plus conflictuelle.

⁶La développement analogue décrit dans *Suppôts et supplications*:

« Quand la conscience déborde un corps, c'est aussi un corps qui se dégage d'elle, non,/c'est un corps qui déborde le corps d'où elle sort,/et elle est tout ce nouveau corps » (*Œuvres*, p.1386)

Ou bien :

« Entre le corps et le corps il n'y a rien,/rien que moi./Ce n'est pas un état, /pas un objet,/pas un esprit,/pas un fait, encore moins le vide d'un être,/absolument rien d'un esprit ni de l'esprit, /pas un corps,/c'est l'intransplantable moi./Mais pas un moi,/Je n'en ai pas. » *Œuvres*, p. 1383.

⁷ « nous sommes uniquement dans l'esprit », Brunelleschi lui-même va perdre son corps : il ne peut pas retenir son orgasme, et « il s'en envole un grand oiseau blanc », le corps s'envole en esprit.

C'est Uccello qui gagne, c'est cela qui désespère Artaud.

théâtre selon Artaud, est cette tension insupportable de l'ensemble de figures disparates, la nécessité et l'impossibilité de la maîtrise du soi⁸.

Le drame se joue sur trois plans, dit Artaud : celui de Brunelleschi, corporel, puis celui d'Uccello, spirituel, enfin celui de Selvaggia, la femme désirée, mourante. Avec elle, enfin, on touche à la « ligne impalpable », la belle figure, le beau mythe de la disparition.

Le corps se pense dans l'esprit, l'esprit se pense dans Artaud, Artaud se pense en disparition.

⁸ Plus tard, dans *Suppôts et supplications*, il dira:

« Au-dessus de la psychologie d'Antonin Artaud il y a la psychologie d'un autre qui vit, boit, mange, dort, pense et rêve dans mon corps.

Je ne vis pas au milieu d'un concile de têtes,

je ne pense pas dans un cénacle d'esprits, tous, autour de moi, aux écoutes, tous aux écoutes *dans* mon moi, et dieu est un de ces esprits-là ;

chaque esprit a sa tablature, son arc, son rayon, ses éclipses, l'éclipse de ses apparitions ; dieu le mène, et ça va très mal ; mal depuis ce péché d'origine que dieu fit « en entrant dans l'être », en copulant avec sa création ; et ainsi le cénacle bouge, il se remue ; c'est toujours la même question qui revient, aussi bien entre dieu et ses anges, qu'entre l'homme et la création:

Que fais-tu là, Antonin Artaud ?

Oui, que fais-tu là ? Tu nous gênes.

Et à la fin sors de ton corps, c'est à nous à tenir ta place, voilà trop longtemps que tu la tiens. » *Œuvres*, p. 1381.

Dans *Paul les oiseaux* la scène est encore plus aiguë et plus dramatique, « Paolo Uccello est en train de se débattre au milieu d'un vaste tissu mental où il a perdu toutes les routes de son âme et jusqu'à la forme et à la suspension de sa réalité » - c'est la version la plus tendue, un drame sanglant entre un *moi* et ses personnages, surtout celui le plus cher, Uccello, l'Esprit en personne.

«Quitte ta langue, Paolo Uccello, quitte ta langue, ma langue, merde, qui est-ce qui parle, où es-tu ? Outre, outre, Esprit, Esprit, feu, langues de feu, feu, feu, mange ta langue, vieux chien, mange sa langue, lange, etc. J'arrache ma langue.

OUI.

Pendant ce temps Brunelleschi et Donatello se déchirent comme des damnés.

... Il y a aussi Antonin Artaud. Mais un Antonin Artaud en gésine, et e l'autre côté de tous les verres mentaux, et qui fait tous ses efforts pour se penser autre part que là. »

S'arracher la langue, ne plus parler sera la disparition totale de l'Esprit et la renaissance d'Artaud, le « Oui » puissant de sa nouvelle vie.

Tout se joue autour de la femme, autour de la place de l'amour, autour d'un trou, le néant en personne. Cette *personne* implique la disparition de toute forme spirituelle, c'est-à-dire la disparition de tout corps de l'Esprit.

« c'est sur l'inconscience de ce détachement que Paolo Uccello bâtit tout un édifice de spiritualité illusoire » - il bâtit son corps, ses corps, sa vie illusoire, il se bâtit Brunelleschi pour se donner la vie – tout comme Artaud, *moi*, se bâtit Uccello pour se former l'esprit. « tu n'as sculpté que le charnier. Tu as donné un visage au mensonge. Tu as stabilisé le mensonge, menteur, dans l'éternité du temps tu as délimité le mensonge, et d'autant plus menteur que tu l'as fait princièremment. » Rien de plus mensonger dans ce drame que le corps, justement parce qu'il est spirituel en tant que construit, structuré. Le corps est une œuvre, c'est-à-dire spirituel, double en soi, il n'est pas lui *même*, il n'est pas pure, purement réel.

C'est ainsi que le réel réclame la disparition des corps, de Brunelleschi, de Donatello, même celui d'Uccello, c'est ainsi qu'ils ont besoin de la femme, l'objet de leur désir, qui n'est pas *faite*. La femme leur *arrive*, la seule qui ne soit pas fabriquée par les corps et pour les corps, elle arrive en disparaissant, en tant que sublimation des corps. Cette sublimation, la vie en suspens annonce les retrouvailles de l'esprit et du corps, un état psycho-physique d'une totalité virtuelle, mais réelle en tant que telle, une sorte d'unité.

« Le beau mythe, le beau dessein : peindre l'évanouissement de la forme, non pas la ligne qui enferme toutes les autres mais celle même qui commence à n'être plus », c'est cela le désir d'Artaud–Uccello, le beau mythe de la ligne abstraite , de la mort, de la femme.

« toute femme en moi se résorbe. Je suis glorieux. » ; la femme est venue mourir, « mais à ce détachement, elle-même ne participe pas », elle ne joue pas, mais le drame se joue autour d'elle.

L'amour, le désir de la femme sublime participe au détachement général de l'esprit de Paolo Uccello, il lui donne l'impulsion natale même, car il devient petit à petit son propre sacrifice,

« son sacrifice à elle » - un homme châtré. Dans *L'art et la mort* il va jouer le rôle d'Abélard, et c'est encore lui qu'Artaud va retrouver dans la figure de van Gogh, le suicidé de la société.

« Je touche à la ligne impalpable. POEME MENTAL » - le drame mental est de toucher à la disparition par l'amour des toutes les femmes qui se résorbent en *moi*, de toucher au beau mythe de la disparition. Le drame est de devenir un personnage mythique, une hiéroglyphe, un être suspendu dans la vie, immatériel mais profondément réel.

On peut imaginer Uccello « comme on veut » (acte I.), même « sans aucune espèce d'apparence et dépourvu de tout corps, tel qu'il aurait voulu être. Sans aucune lieu de l'espace où marquer la place de son esprit », il a une voix imperceptible, une démarche d'insecte, une robe trop grande pour lui – une apparence qu'Artaud retrouvera dans le théâtre balinais⁹. Uccello-Paul les oiseaux est un hiéroglyphe métaphysique, personnage principal du théâtre de la cruauté.

Son rôle dans le drame d'Artaud est de se poser les questions primaires du « Qu'est-ce que *Moi-même* ? » (majuscules et italiques par Artaud), « Qu'est-ce que l'amour ? qu'est-ce que l'Esprit ? », et disparaître dans la réponse. « la vie est de brûler de questions » affirme Artaud dans *Ombilic des limbes*.

« Il creuse un problème impensable : se déterminer, comme si ce n'était pas lui-même qui se déterminait, se voir avec les yeux de son esprit sans que ce soient les yeux de son esprit. Conserver le bénéfice de son jugement personnel, en aliénant la personnalité même de son jugement. Se voir et ignorer que c'est lui-même qui se voit. Mais que cette vue sur soi-même s'étende et s'essentialise devant lui, ainsi qu'un paysage mesurable et synthétisé » - il se bâtit le personnage et il le multiplie, il joue le drame de la réflexion, ce jeu de miroir profondément métaphysique qu'on appelle conscience.

⁹ Artaud décrit les danseurs balinais par leurs « étranges jeux des mains volantes comme des insectes dans le soir vert, se dégage une sorte d'horrible obsession, d'inépuisable ratiocination mentale, comme d'un esprit occupé sans cesse à faire le point dans le dédale de son inconscient » (*Œuvres*. Paris, Galimard, 2004. p.542)

Ainsi, dans sa forme de hiéroglyphe, Uccello devient Paul les Oiseaux, actuel pour nous, « qui sommes pour lui l'au-delà du temps », il se bâtit l'histoire, il pose ses questions, et « les réponses se croisent en lui hors du temps ». C'est cela une hiéroglyphe : une forme supérieure de l'être qui condense les problèmes métaphysiques.

« J'ai vu ceci comme un drame de théâtre mais qui se passerait uniquement dans l'esprit. C'est pourquoi la réalité physique de mes personnages me préoccupe » - logique étonnante à la première vue : ils sont spirituels, mes personnages, donc je m'intéresse à leur réalité physique... Ces personnages sont des corps de son esprit sortis de la cristallisation sourde et multiforme de la pensée, dé-formation de son *moi*.

« d'ailleurs ne cherchez pas bien loin la clef du morceau, j'ai essayé d'opérer sur moi-même à mesure que j'écrivais un travail mental analogue à celui que j'impose à mes personnages. D'où la confusion apparente de tout le morceau. Ou plutôt j'ai tenté la fusion avec le mythe de Paolo Uccello.

Je me cantonne dans le mythe.

Je suis vraiment Paul les Oiseaux.

Mon esprit ne peut plus tenter le moindre écart à droite, à gauche.

Je suis tel que je me suis vu.

C'est là l'unité du morceau » L'unité du morceau est l'unité de la réflexion abîmée, unité du jeu de miroir qui constitue l'esprit humain, du jeu de la métamorphose dans le cadre mythique de l'unité même.

« Je suis tantôt dans la vie , tantôt au-dessus de la vie. Je suis comme un personnage de théâtre qui aurait le pouvoir de se considérer lui-même et d'être tantôt abstraction pure et simple création de l'esprit, et tantôt inventeur et animateur de cette créature d'esprit

... C'est ma supériorité sur Brunelleschi. »

Sa supériorité est d'être son propre acteur, jouer librement la réalité entre virtuel et actuel, se former et se déformer le corps et l'esprit, « faire le point dans le dédale de son inconscient ». Sa supériorité est donc de se penser soi-même, d'être une conscience.

Le drame mental de *Paul les oiseaux* est la première apparition du grand débat interne contre et pour l'esprit, la conscience, lutte où il faut se perdre pour s'y regagner - lutte qui caractérise l'œuvre entière d'Artaud, mais tout d'abord son travail concernant le théâtre. Cette lutte est manifeste dans la figure du hiéroglyphe - automatisme de l'inconscient déchaîné, personnage spectral, forme d'une « vie supérieure dictée » présente dans ce « premier essai de drame mental » par le personnage d'Uccello.

C'est une lutte pour atteindre sa vérité psychique, une « physique première d'où l'esprit ne s'est jamais détaché », une archi-forme de tout organisme. Le théâtre de la cruauté est une expérience vitale à la recherche de cette forme supérieure de la vie, ce qu'Artaud appelle son Double : le réel dangereux, inhumain, de principe, l'écho, virtualité première de choses¹⁰. Il envisage le théâtre, c'est-à-dire la vie, comme « acte vrai, donc vivant, donc magique »¹¹ de la réalisation du soi, d'un réel qui ne se matérialise jamais, d'un moi qui ne comporte jamais un corps défini, réalisation d'un sujet toujours à venir.

Le théâtre de la cruauté est conçu comme forme d'interaction indéfini de la métaphysique et des corps : théâtre métaphysique des corps¹². Artaud envisage un théâtre qui veut redevenir lui-même, la source et le moyen de l'illusion *vraie*, la virtualité première des choses.

II.

¹⁰ cf. *Œuvres*, p. 138o

¹¹ *Œuvres*, p. 575.

¹² ou bien « théâtre : métaphysique des corps », ou encore : « théâtre métaphysique : les corps », voire : « métaphysique : théâtre des corps », selon le cas...

« « ... *La danse/et par conséquent le théâtre / n'ont pas encore commencé à exister.* » C'est ce » qu'on peut lire dans l'un des derniers écrits d'Antonin Artaud (*le Théâtre de la cruauté*, in 84, 1948). Or dans le même texte, un peu plus haut, le théâtre de la cruauté est défini « l'affirmation/d'une terrible/ et d'ailleurs inéluctable nécessité ». Artaud n'appelle donc pas une destruction, une nouvelle manifestation de la négativité. Malgré tout ce qu'il doit saccager sur son passage, « le théâtre de la cruauté/n'est pas le symbole d'un vide absent ». Il affirme, il produit l'affirmation elle-même dans sa rigueur pleine et nécessaire. Mais aussi dans son sens le plus caché, le plus souvent enfoui, diverti de soi : tout « inéluctable » qu'elle est, cette affirmation n'a « pas encore commencé à exister ».

Elle est à naître. Or une affirmation nécessaire ne peut naître qu'en naissant à soi. »¹³

Notre histoire commence ici ... à la veille de la naissance, au bord de l'être, dans l'espace et le temps de la pure fiction de l'origine. C'est ici que nous commençons à penser.

Ce sera une histoire aux allures mythiques de la pensée qui depuis Deleuze et Derrida s'appelle « pensée de la différence ». Histoire qui implique le jeu, la fiction, la création, c'est-à-dire : le jeu, fiction et création des êtres, mais tout d'abord celles de soi. Création avant l'être, création à partir du rien, de soi-même, de quelque chose qui dit « Je » : l'affirmation, l'auto-affirmation. Une nécessité inéluctable, au commencement, avant l'homme même. Au commencement donc : l'apparition, l'auto-affirmation.

Ce qui s'annonce ainsi est une histoire spectaculaire, une mise en scène, une représentation.

Représentation équivoque, car elle ne présentera rien *à nouveau*, elle ne sera pas la répétition d'un présent passé, elle sera répétition de la présentation en tant que temporisation et espacement, naissance à soi dans un jeu de présence, c'est-à-dire un simulacre comme présence – recommencement incessant d'un jeu d'identité. Il n'y a rien à présenter sur cette scène dite originaire sauf soi-même en pleine métamorphose. Représentation en tant que re-

¹³ Derrida: *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967. p 341.

commencement, en tant que jeu de forces qui par leur différences créent tout ce qui est, infiniment. Représentation de la différence, en fin de compte.

Notre histoire va donc repenser la représentation, celle qui se répète, dès qu'il n'y a rien à répéter.

« Clôture de la représentation classique mais reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie. Espace clos, c'est-à-dire espace produit du dedans de soi et non plus organisé depuis un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible. Fin de la représentation mais représentation originaire, fin de l'interprétation mais interprétation originaire qu'aucune parole maîtresse, qu'aucun projet de maîtrise n'aura investie et aplatie par avance. Représentation visible, certes, contre la parole qui dérobe à la vue... mais dont la visibilité n'est pas un spectacle monté par la parole du maître. Représentation comme auto-présentation du visible et même du sensible purs »¹⁴

« Parce qu'elle a toujours déjà commencé, la représentation n'a donc pas de fin. Mais on peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin. La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment. C'est-à-dire son espace de jeu. »¹⁵

Peut-on penser la clôture de la métaphysique comme clôture de la représentation ainsi interprétée ? Et, dans ce cas, pourquoi ne pas jouer dans son aire de jeu ? Reprenons...

Avec Derrida et Deleuze nous sommes après la clôture de la métaphysique, la mort de Dieu et avec lui de toute certitude suprasensible. Si, comme le dit Derrida, métaphysique est toute interprétation de l'étant en tant que tel dans sa totalité qui tenterait de fonder son sens dans un principe supérieur à l'étant lui-même et qui, partant, lui échappe ; si la métaphysique est le savoir de domination, et d'une certaine façon toute forme de volonté de vérité (donc : toute forme de la volonté de puissance) ;si métaphysique est ce(lui) qui veut échapper à l'étant, maintenir l'étant sous le contrôle de la pensée – alors nous sommes après le temps de la métaphysique en tant que

¹⁴ *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967. p 349.

¹⁵ *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967. p 367.

domination oppressive, en attente d'une pensée ouverte et hospitalière (démocratique donc) à venir, entre les deux, dans l'entre-deux de l'histoire.

C'est dans ce sens qu'avec Hegel l'esprit occidental s'achève, et encore dans tous les sens du mot. Son Soi retrouvé dans le savoir absolu – c'est la mort de la métaphysique, sa clôture, et par là sa métamorphose, sa constitution en espace de jeu, en *scène* métaphysique¹⁶, désormais ouverte.

« le théâtre de la cruauté serait l'art de la différence et de la dépense sans économie, sans réserve, sans retour, sans histoire. Présence pure comme différence pure. Son acte doit être oublié, activement oublié... »¹⁷, c'est la « métaphysique en activité » qui restera toujours « l'inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas répétition, d'une *re*-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne répète pas, c'est-à-dire un présent hors du temps, d'un non-présent. Le présent ne se donne comme tel, ne s'apparaît, ne se présente, n'ouvre la scène du temps ou le temps de la scène qu'en accueillant sa propre différence intestine, que dans le pli intérieur de sa répétition originaire, dans la représentation. Dans la dialectique.

Artaud le savait bien : « ...une certaine dialectique... » Car si l'on pense convenablement l'horizon de la dialectique – hors d'un hégélianisme de convention -, on comprend peut-être qu'elle est le mouvement indéfini de la finitude, de l'unité de la vie et de la mort, de la différence, de la répétition originaire, c'est-à-dire l'origine de la tragédie comme absence d'origine simple. En ce

¹⁶ La fin de l'histoire signifie maintenant que l'humanité se prépare à sortir du temps historique pour entrer de nouveau dans le temps du mythe (cf Klossowski: *Un si funeste désir* p194) – et s'il en est ainsi la philosophie doit quitter l'ancien masque qu'elle portait sous le règne de la vérité unique et s'affubler d'un masque païen, polythéiste (Lyotard : *Economie libidinale*. Minuit 1974.p54-55) ; revenir du logos au mythos en montrant que le logos n'était qu'un mythos.

¹⁷ *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967. p.363

sens la dialectique est la tragédie, la seule affirmation possible contre l'idée philosophique ou chrétienne de l'origine pure »¹⁸

La vérité de la dialectique est le sujet comme possibilité de la représentation à soi de l'identité, pour Hegel comme conscience-de-soi, pensée à partir de la représentation, c'est-à-dire à partir de la théâtralité de la mimésis – la dialectique comme vérité de l'onto-théologie est apparemment une interprétation déterminée ou un effet déterminé d'une mimétologie plus ancienne et plus enfuie que le discours sur l'être... enfin, peut-être la dialectique n'est que l'écho ou la raison, d'un rituel ¹⁹... Et si, peut-on suivre, la philosophie post-hégélienne, au-delà de la réflexion, serait inscrite en marge du savoir absolu, dans l'espace de jeu qui s'ouvre au fond du tain du miroir reflétant? dans l'espace de jeu qui en appelle à la fiction, au mythe au-delà du logos, au-delà de la philosophie ?

La pensée de la différence sur la trace des pensées de Nietzsche, Freud, Heidegger, Lévinas, en marge de l'hégélianisme, du savoir absolu, de l'(auto)réflexion, se dirige vers une pensée de l'être comme radicalement Autre. Vers une pensée paradoxale, ambiguë, indécidable, indéterminée, qui fait appel au mythe et au théâtre qui s'installe dans leur entre-deux, qui occupe l'espace qui lui revient parmi les étants. C'est le destin incontournable de l'ontologie : ce qui touche au néant, sort de l'ordre de la connaissance, se détruit à la force de son essence même, il se dépasse lui-même vers son autre, l'impensé. L'ontologie transgresse ses propres limites.

Désormais il faut la ruse pour penser. La clôture de la métaphysique exige la ruse derridienne, son double jeu : feindre d'obéir à la règle tyrannique et en même temps lui tendre des pièges en lui proposant des cas où elle ne sait plus trancher, lui faire toucher à ses propres limites, la faire parler depuis ces limites. Et tout cela est possible seulement parce que le langage philosophique est plein de duplicité, dans les deux sens du mot. Il y a une duplicité du texte, c'est-à-dire les

¹⁸ *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967. p 364.

¹⁹ Cf. Lacoue-Labarthe: *L'imitation des modernes*. Galilée, 1986, p. 40, 214

textes sont a priori doubles : deux en un, le premier comporte des fissures qui font signe vers le deuxième, qui pourtant n'est pas le contraire du premier, mais le semblable légèrement décalé. « la différence est la condition de possibilité du jeu des différenciations tout en étant elle-même distincte de ce jeu ; elle n'est pas *sans* ce jeu, mais elle n'est pas ce jeu et n'est pas *par* ce jeu »²⁰ - c'est la différence inhérente à chaque pensée qui la rend renversable, transgressable, renouvelable.

« La « pensée de la non-présence » avec laquelle la Métaphysique débat n'est pas pour cette dernière une autre pensée qu'elle-même, comme le seraient une tradition étrangère, une sagesse orientale, un retour au mythe, etc. C'est elle même en tant qu'autre. Toute métaphysique, étant double, est son propre *simulacre*. Entre le texte de Platon et lui-même, de Hegel et lui-même, passe un « voile à peine perceptible » qui sépare le platonisme de lui-même, le hégélianisme de lui-même. Il suffit alors d'un léger déplacement, d'un petit « jeu » dans la lecture du texte pour faire basculer le premier dans le second, la *sagesse* du premier dans la *comédie* du second »²¹. Il y a le simulacre au fond de la pensée, la simulation avant tout, dans l'espace de jeu qui s'ouvre dans une sorte de non-lieu offert par une fêlure, un voile interne du discours.

C'est ce voile à peine perceptible à l'intérieur de la pensée qui permet à Deleuze aussi de réécrire l'histoire de la philosophie, qu'il pense *son* Leibniz, Spinoza, Nietzsche, Platon, Foucault. La limite entre la pensée deleuzienne et celles de ses ancêtres choisies restera à jamais imperceptible. La Différence exige une *com-portement*, un geste encore (re)constructif du penseur.

Penser la représentation en tant que clôture sera penser la différenciation, l'œuvre de la différence.

« Penser la clôture de la représentation, c'est donc penser la puissance cruelle de mort et de jeu qui permet à la présence de naître à soi, de jouir de soi par la représentation où elle se dérobe

²⁰ Frank, Manfred: *Qu'est-ce que le néo-structuralisme*. Les Editions du Cerf, 1989. p 200.

²¹ Descombes, Vincent: *Le Même et l'autre. Quarante cinq ans de la philosophie française (1933-1978)*. Paris, Editions de Minuit, p. 177

dans sa différence. Penser la clôture de la représentation, c'est penser le tragique : non pas comme représentation du destin, mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond.»²²

Nous entrons dans un espace de jeu donc, et comme tout jeu, le nôtre aussi a lieu en marge d'existence : hors du sérieux de la vie, hors question, hors philosophie peut-être, dans une existence suspendue, pure et idéale. Et d'abord parce que tout jeu implique une auto-conception fictive, où l'on représente une « conduite irréaliste » par une conduite réelle et où l'on éprouve plaisir et bonheur à se sentir transporté dans le royaume de l'« apparence »²³ ; que donc en jouant l'homme ne demeure pas en lui-même, dans son intérieur, qu'il sort extatiquement hors de lui-même – cela nous indique que le jeu, qui en dernière instance implique donc la fiction, serait la limite de la pensée, de l'être même. Ainsi le jeu serait le dehors du monde, dans le monde.

En suivant ce fil on peut penser le jeu à la limite de l'être, en tant que rapport de l'être à son autre, de l'intime à son dehors. Cela ouvre un champ pré- et post-philosophique de la pensée, juste à ses limites, un champ délibéré de certitudes sédentaires, qui serait à l'œuvre dans toute la philosophie²⁴ - chez Derrida et Deleuze par l'idée du jeu idéal, jeu avant l'être, le coup de dés qui lance, qui affirme le jeu du monde, son théâtre.

Il y a la métamorphose de la « sagesse du monde en une ontologie théologique » , celle du mythos en logos, qui ne se termine pourtant pas avec la fondation de la métaphysique par Platon et par Aristote ; métamorphose de la pensée qui, en tant que « tension souterraine et que conflit entre ouverture et fermeture au monde de la pensée occidentale »²⁵, ouverture et

²² *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967. p 368.

²³ Eugen Fink: *Le jeu comme symbole du monde*. Ed. De Minuit, 1966. p. 82.

²⁴ Cf. Entre autres Lacoue-Labarthe: *Le sujet de la philosophie*, où il reprend le problème de la fiction philosophique chez Nietzsche et ses conséquences qu regard de la psychanalyse; et Daniel Giovannangeli: *La Fiction de l'être* qui poursuit le chemin de la fiction tout au long de la philosophie moderne, chez Descartes, Spinoza, Kant, Hegel, Heidegger, Sartre.

²⁵ Fink 140.

fermeture opérée par le jeu, remarque Eugen Fink, qui sillonne le cours de la philosophie jusqu'à nos jours. Cela nous donne à penser le jeu comme lien intempestif entre le monde du logos et celui du mythos – et Fink trouve que le théâtre est la forme la plus claire des jeux...

« La représentation a le caractère d'un enchantement ; l'acteur est saisi par la puissance qu'il représente. L'irréalité de l'image scénique est comme l'espace où fait son entrée une surpuissance triomphante. C'est comme si le tout des puissances agissantes imposait à un petit espace limité, partie de ce tout, la charge de le représenter scéniquement. Le tout qui n'est jamais visible comme tout apparaît dans un champ intérieur à lui-même. Il se réfléchit en lui-même. Le toutum retourne dans une partie de lui-même et élève ce fragment intramondain au-dessus d'une chose intramondaine en se réfléchissant en lui. C'est en cela que tout se passe ici autrement que dans l'appréhension du jeu comme copie du réel dans le médium de l'« irréalité ». Ici, l'« irréalité » est le trait fondamental d'une représentation symbolique du tout du monde par un étant intramondain.»²⁶ Le jeu ainsi conçu fait signe vers la représentation des forces nietzschéennes tout au long de la pensée, dans le culte, dans l'art, au théâtre, dans la philosophie. Fink les comprend tous comme comportements dérivés de l'espace humain, de la relation au monde, au dehors. De ce point de vue le culte, la transe, et même le vide qu'il implique apparaissent comme doubles de la pensée.

Ce que le théâtre nous représente, traditionnellement, c'est notre relation profanée au culte. Pierre Brunel l'a démontré précisément lié au théâtre de la cruauté²⁷. Dionysos mis en scène est un Dionysos profané et l'acteur qui le représente est une sorte de prêtre profané – mais même profané, il garde son caractère mythique: il porte, en vertu de son propre mode d'être, par une rupture de niveau ontologique, une *force* de nature *incertaine*. L'imitation rituelle ne sait pas

²⁶ Fink 123.

²⁷ Brunel, Pierre: *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*. Librairie des Méridiens, Paris, 1982.

exactement ce qu'elle imite, elle est un acte que l'homme accomplit mais qui est soumis à la pression des puissances plus fortes²⁸, sa représentation le sait encore moins. Le sacrifice, l'essence du culte, n'a même pas besoin d'être accompli sur la scène, le personnage tragique sur lequel s'abat la main d'Ananké suffit – le théâtre a pour victime celui qui le subit : l'acteur, le spectateur, sujets aux forces qui les pénètrent en déclenchant ainsi leur spectacle qui permet de se rendre compte de ces forces inconscientes.

Le lien essentiel du théâtre avec une force cruelle réside dans cette conscience paradoxale même, la conscience-de-l'inconscient – pas de cruauté, c'est-à-dire du vrai théâtre sans conscience, dira Artaud. Et ajoutons : c'est la Cruauté qui utilise le théâtre, non l'inverse, la cruauté selon Artaud étant l'essence de la vie de la destinée humaine. La représentation prend son élan depuis la cruauté, non depuis l'identité de la conscience humaine, le théâtre est l'auto-représentation de la cruauté. Le théâtre est le jeu d'identification de la cruauté même, c'est ainsi donc que le théâtre de la cruauté est conçu comme théâtre de la conscience.

« Ce côté divin du culte échappe au jugement que prononce l'humaine sagesse finie de la philosophie. Il ne nous reste ici que le silence. Mais nous pouvons diriger notre regard vers le phénomène humain de la conscience de soi du prêtre. Le prêtre se comprend lui-même comme médiateur entre les hommes et dieux, comme mandataire, comme organe de dieu, comme son héraut et son annonciateur... il faut dans une telle conception se représenter le divin en quelque sorte comme quelque chose d'absent et de lointain»²⁹.

Ma proposition est de reconstituer la conscience du joueur au-delà de la détermination, au-delà de l'être même, si on peut le dire, joueur comme médiateur et représentant qui s'installe dans la différence ontologique. Et encore plus : la pensée de la différence ontologique, de l'être qui n'est

²⁸ Girard, René: *La Violence et le Sacré*. Ed. Grasset, 1972. p 149.

²⁹ Fink 132.

pas, exige de nous penser une instance active initiatrice du jeu du monde, au-delà même de la différence ontologique.

Il faut ici prendre un risque. Car la question « qui agit ? par laquelle se fait la différence de tout ce qu'un « il y a » énonce dans tout « il y a différence », question première de la pensée de la différence, cette question est la question qui annonce la limite de cette pensée, elle porte certainement la menace de la métaphysique. C'est la question qui ouvre et ferme en même temps la métaphysique, la question-limite entre la différence et la métaphysique. En pensant une instance active dans/par la différence, on risque de la personnaliser, et de lui accorder tout le pouvoir de la pensée (les textes de Derrida sur le ton de la théologie négative ou la pensée du temps personnalisé, la Différence qui porte une majuscule, donc un nom propre chez Deleuze – tout cela fait signe vers la métaphysique qui restera la limite indépassable de la philosophie). La différence risque de prendre la forme d'un « dieu déplacé », dé- et réterritorialisé. C'est la différence *même* qui est l'enjeu ici. Une instance qu'on ne pourrait pas aborder en se demandant « qui ou quoi est-ce ? », qui restera cachée, intouchable à jamais, qui ne se laissera jamais maîtriser, ni même aborder par le savoir - et pourtant ce questionnement est notre seule possibilité de *l'a-border*, de l'ouvrir par et pour la pensée.

La conscience du joueur, de l'acteur nous aidera à penser une conscience libre, multiple, indéterminée, à la limite de l'inconscient – une conscience qui ne sera plus omniprésente et omnipotente, qui va délibérer donc la conscience classique, qui aura lieu sur la scène ouverte par la clôture de la métaphysique. C'est de ce point de vue que Artaud nous est indispensable. Il s'agit chez lui d'une *prise de conscience* de l'inconscient, tout paradoxal que cela puisse paraître, un suspens de la domination de l'inconscient, sa libération d'une certaine façon, et cela grâce à la fiction imposée par la scène. Il nous offre donc un modèle de théâtre, c'est-à-dire de l'acteur qui répond aux exigences de la différence - car c'est elle, la différence, qui (s')exige un théâtre. Il n'y a pas d'activité pure qui ne se dédouble pas en son acteur, qui ne se présente pas *comme* quelqu'un qui agit, quelqu'un qui donc (se) métamorphose.

Cela nous conduit à faire l'hypothèse – et l'expérience – d'une théâtralité fondamentale de la pensée, théâtralité enfouie par la prédominance du logos, même dans les philosophies de la différence ou l'œuvre de la théâtralité nous semble mise en évidence sans pour autant être accompagnée de sa réflexion philosophique, sans qu'elle soit évaluée en tant que telle.

Depuis Lacan le théâtre a une valeur de modèle ou même de matrice pour la psychanalyse (la psychanalyse, c'est-à-dire de notre mythologie, ajoute Lacoue-Labarthe³⁰), notamment en tant que modèle représentatif aristotélicien. Ce qui est en jeu dans ce théâtre analytique est de reconnaître le refoulé, qui fonctionne comme une sorte de catharsis. Pourtant cette analogie ne va pas de soi. Les analyses de Philippe Lacoue-Labarthe sont très suggestives à cet égard lorsqu'il nous montre l'ambiguïté du jeu psychanalytique en tant qu'il implique le mimétisme actif du patient, mimétisme de l'acteur plutôt que celui du spectateur : il n'y a plus de distance avec le représenté, il est intériorisé, le patient s'y identifie. C'est ici que s'arrête le rapprochement aristotélicien. L'analyse va au-delà de la représentation comprise comme mise en évidence du refoulé, justement grâce au mimétisme actif du patient³¹.

La psychanalyse et son sujet se conçoivent depuis la mort. Depuis le *ça* qui chez Lacan devient vide. Le sujet « véritable », c'est-à-dire l'inconscient, sera celui qui renonce à soi-même au profit de quelque chose d'autre, c'est-à-dire son moi symbolique, et qui d'une certaine façon survit à son acte d'auto-suppression grâce à cette fiction de soi-même comme autre.

Le point nodal de la psychanalyse étant le concept d'identification, c'est la tragédie, et tout d'abord celle d'Œdipe qui peut lui servir de modèle. C'est la pulsion de mort qui rend tragique l'identification : on s'identifie aux hommes qui savent mourir, dans la fiction on retrouve la multiplicité des vies dont on a besoin, on meurt et survit - c'est ainsi que, dans les termes de Lacoue-Labarthe, la mort devient ob-scène. Car ce jeu suppose, à la différence de la participation

³⁰ *Le sujet de la philosophie*. P. 227.

³¹ modèle par ailleurs contesté par Lyotard aussi, comme étant substitutif, artificiel, une scène de déréalisation, clôture et aliénation, distanciation du refoulé - méthode qui donc dément la psychanalyse même

spectaculaire, une visée indirecte du plaisir ; la perte, le risque sont constitutifs de ce jeu : il faut y perdre pour (s')y (re)gagner. C'est l'acteur, qui lui sert de modèle, paradoxale comme il est, comme nous le connaissons depuis *Le Paradoxe du comédien* de Diderot.

Si on poursuit sur le chemin œdipien, on retrouvera le théâtre tragique au fond de la philosophie. Ce n'est pas un hasard si Œdipe apparaît dans la philosophie dans son moment critique (c'est-à-dire : après Kant) , qu'il en finit avec l'énigme de l'être, et que sa réponse « définitive » en sera le sujet, l'homme, la conscience humaine. C'est la réponse déterminante, finale de la philosophie.

Au commencement le héros tragique était muet, nous rappelle Lacoue-Labarthe – Œdipe par contre a conquis la parole... le héros tragique par excellence était muré dans l'énigme de sa propre douleur. C'est son silence et ses plaintes que la philosophie, sur une autre scène, a transformé en langage, en logos, pour y reconnaître son propre langage, le logos. Cela aura duré vingt-deux siècles, l'Occident se découvre œdipien et tient le discours qu'Œdipe ne pouvait pas tenir. La philosophie occidentale dans son moment idéaliste achève la pensée œdipienne et l'énonce. La réponse à l'énigme du sphinx est celle du savoir absolu. Œdipe apparaît donc sur cette scène philosophique comme le premier et le dernier philosophe, victime de son désir meurtrier de savoir, sa passion de savoir ³². Sa tragédie serait le drame de l'énonciation qui s'épuise en se réalisant. Et son histoire ne serait rien d'autre que la répétition de la translation nature/culture c'est-à-dire celle du mythos/logos. Œdipe (et la philosophie avec lui) serait la figure et la représentation de la *tekhné*, du surcroît de la nature.

Et si on entre avec Lacoue-Labarthe dans l'histoire du couple nature/culture, histoire de la *tekhné* destinée à suppléer le manque de la nature, on y retrouvera encore le théâtre. Car c'est le mimésis qui se dédouble ici : nous avons la mimésis comme copie (fidèle ou non) de la nature, mais aussi une mimésis générale qui supplée un défaut de la nature, la mimésis productive,

³² Lacoue-Labarthe: *L'imitation des modernes*. Galilée, 1986, p. 218

imitation de la physis comme force, poiësis, tekhné. A travers la problématique du théâtre chez Rousseau, Lacoue-Labarthe pense un théâtre originaire, ou une scène primitive de l'origine de la pensée (du méta-physique comme tel) en tant que représentation, mais une représentation créatrice, création (technique, supplémentaire) de la pensée en tant que telle, représentation de la pensée elle-même.

« le ciel, le plein air, l'éclat du soleil, l'exaltation (pour ne pas dire : le « culte ») de la liberté, l'agôn généralisé... tout cela c'est la tragédie grecque, mais la tragédie *moins la scène*, c'est-à-à-dire moins les divisions germinales de ce qui deviendra « théâtre » - où « opéra » : scène-orchestre, spectacle-spectateurs. Je dis en effet la « scène » au sens moderne (italien) du terme, à la fois pour simplifier ou par commodité, et pour ne pas dire la « représentation » ; car il y a bel et bien, dans la Fête ou le Spectacle (Rousseau ne maintient pas le mot par étourderie ou faute de mieux), *représentation*, serait-ce dans la forme de *l'auto-représentation* : représentation de *rien*, dit Rousseau, sinon des spectateurs eux-mêmes. La *mimésis* de *rien*, (ou de *personne*, si ce n'est du meilleur de *soi*, et dans *soi*), c'est le *jeu*. »³³

Rousseau représente ainsi le tournant de la pensée occidentale, son origine comme méta-physique, sa naissance à soi grâce à une procédure de auto-représentation, naissance à partir du rien. Quant à son espoir de reconduire le théâtre à son état dit naturel, il serait la Fête en tant que auto-représentation du peuple, spectacle où les spectateurs seront acteurs, eux-mêmes, d'eux-mêmes. La Fête serait le temps, hors du temps, suspendu, extatique, de la jouissance de soi : de se-regarder-faire et de l'exister pur, en différence ou défaillance interne, en « extimité » comme le dit Lacan, dans le hors-de soi le plus intérieur³⁴. Le peuple, et chaque individu à son tour, sera acteur de lui-même, il va jouer lui-même, rien et personne de préalable. Il sera cette *personne* en représentation.

³³ Lacoue-Labarthe, Philippe: *Poétique de l'histoire*. Ed. Galilée, 2002, p. 129.

³⁴ Cf. *Poétique de l'histoire*. Ed. Galilée, 2002, p. 133.

Ce qui, par ailleurs, est le sort de tout acteur digne de ce nom – c’est justement sur cette mystérieuse *personne* que Lacoue-Labarthe, sur les traces de Diderot, nous attire l’attention dans le paradoxe du comédien. « le paradoxe énonce une loi d’impropriété, qui est la loi même de la mimésis : seul « l’homme sans qualités », l’être sans propriété ni spécificité, le sujet sans sujet (absent à lui-même, distrait de lui-même, privé de soi) est à même de présenter ou de produire en général ... « c’est à la nature , était-il dit au départ, de donner les qualités de la personne » ; c’est à l’art « à perfectionner le don de la nature ». Or que trouve-t-on à l’arrivée ? Ceci : ce don de la nature est le don de l’impropriété, le don de n’être rien, voire, à la limite, le don de rien... C’est pourquoi l’artiste, le sujet de ce don n’est pas vraiment un sujet : sujet non-sujet ou sans sujet, c’est-à-dire aussi bien sujet multiplié, infiniment pluriel, puisque le don de rien est identiquement le don de tout, le don de l’impropriété est le don de l’appropriation générale et de la présentation»³⁵. Ou encore : « rien ne diffère plus de la mimésis que la possession. C’est que la mimésis, en ce qu’elle suppose justement un sujet sans sujet, une pure *personne*, est par définition active.... La possession suppose un sujet ; c’est la forme monstrueuse, dangereuse, d’une mimésis passive, incontrôlée et immaîtrisable. C’est le mauvais théâtre. C’est-à-dire le théâtre de la vie, la « comédie du monde ». »³⁶

C’est cette *personne* que nous supposons être à l’œuvre dans la philosophie de Deleuze et de Derrida. Apparemment c’est elle qui pense la différence. C’est la différence *en personne*, une conscience vide, ouverte, un peu schizophrène, qui prend la forme de la pensée. Notre histoire sera donc inévitablement une biographie de cette personne, histoire en tant que généalogie de la différence qu’elle fonde : généalogie rhizomatique des multiplicités selon Deleuze, généalogie suspendue, endeuillée selon Derrida.

³⁵ *L’imitation des Modernes*. Ed. Galilée, 1986. p. 27-29.

³⁶ *L’imitation des Modernes*. Ed. Galilée, 1986. p. 33.

Cette *personne* nous la connaissons fort bien, elle est le personnage principale du théâtre du XX.e siècle. Depuis la « Sur-marionnette » d'Edward Gordon Craig, la biomécanique de Meyerhold, le personnage épique de Brecht, le hiéroglyphe d'Artaud, et de ses successeurs, Grotowski, Barba, Brook, Tadeusz Kantor et son théâtre de la mort, Bob Wilson et son monde suspendu dans les images floues... et partout les aspirations orientales, du nô japonais, le kathakali indien, la danse balinaise, chacun opérant traditionnellement avec des personnages dépourvus des qualités propres ; puis les pièces de théâtre d'Alfred Jarry à Heiner Müller en passant par les absurdes, bien sûr... partout le théâtre s'organise autour de cette *personne* et de son monde suspendu, onirique, au-delà de la réalité, dans une fiction fondamentale de la réalité, réalité envisagée dans sa tension entre visible et invisible, entre vie et mort, incarnée et désincarnée, une présence fantomale. Le théâtre s'inscrit dans le mouvement de l'*eidōs* et de l'*eidōlon*, du fantôme qui se montre, de l'image apparaissant d'au-delà de l'être³⁷, la présence d'une puissance de l'ordre de l'invisible dans le visible.

On est souvent méfiant, même ironique à l'égard de l'idée de Foucault que le siècle, le XXIème, sera deleuzien³⁸, c'est-à-dire : théâtral – mais, d'une certaine façon, le XXIème siècle a été deleuzien, dans le sens qu'il a été fort marqué par des recherches théâtrales dans des différents domaines du savoir. Au-delà des recherches concernant le théâtre lui-même (incessantes recherches autour de l' « essence » du théâtre, du « vrai » théâtre, de façon expérimentale, toujours *en marge* du théâtre institutionnel, en essayant de le reformer, de le purifier - un mouvement d'auto-définition, d'auto-dépassement par la théorie de soi-même, pensée toujours *à la limite* de la philosophie), par les travaux de Helmut Plessner, Erving Goffmann, Richard Schechner, et tant d'autres, l'anthropologie et la sociologie deviennent les nouveaux domaines de

³⁷ Cf. Borie, Monique : *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris, Actes du Sud, 1997.; et également Vernant, Jean-Pierre: *Figures, idoles, masques*. Paris, Julliard, 1990

³⁸ Cf. *Theatrum Philosophicum*. In: Critique. 1970/282. et *Ariane s'est pendue*. In: Le Nouvel Observateur. 1969/mars. 36-37.

la pensée théâtrale. Et n'oublions pas la psychanalyse qui envahit le monde occidental avec son théâtre...

Tout cela nous est arrivé avec la crise de l'identité, de l'ipséité de l'Europe moderne – le théâtre étant le lieu par excellence de l'identification, qui se constitue par la mise en jeu de toute identité (du rôle, de l'acteur, du spectateur), il est évidemment au centre du remue-ménage autour de l'Identique. La philosophie en suit le mouvement tout au long du vingtième siècle, jouant elle aussi autour de ce Sujet central, mais problématique, anéanti même³⁹.

Penser après la clôture de la métaphysique sera, selon nous, création autour et à partir de cette *personne*. « la pensée constitue une simple « possibilité » de penser, sans définir encore un penseur qui en serait « capable » et pourrait dire Je : quelle violence doit s'exercer sur la pensée pour que nous devenions capables de penser, violence d'un mouvement infini qui nous dessaisit en même temps du pouvoir de dire Je »⁴⁰ dira Deleuze. On est mis en mouvement en suivant le mouvement de la différence, on perd son identité en entrant dans son jeu. On se divise, on se multiplie, on devient son propre acteur. On parle avec la bouche des autres. Etat d'âme étrange dont on trouve les marques chez Derrida et chez Deleuze aussi. En fait la « méthode », la « ruse » déconstructive l'exige, il faut entrer dans le discours de ce qu'on déconstruit, il faut en parler la langue, il faut parler avec sa langue même. Et la démarche répétitive, un peu ventriloque, de

³⁹ C'est ainsi que penser avec Deleuze et Derrida exige qu'on pense avec les théories du théâtre ainsi qu'avec la psychanalyse et les différentes théories philosophiques du sujet - car le sujet occupe la scène philosophique du XXIème siècle tout à travers les différents mouvements de la phénoménologie, existentialisme, herméneutique, et même du structuralisme. En parcourant son chemin le sujet décentré va aboutir aux non-philosophies comme celle de François Laruelle, où il se présentera comme Ego radicalement antérieur au sujet de la pensée, dont la réalité est tissée d'irréalité, ni pensable, ni impensable, de lui-même sans rapport à la pensée qui, elle, n'est pas sans rapport à l'Ego, l'ultime instance que Laruelle appelle „force (de) pensée” (cf. Principes de la non-philosophie. PUF, 1996.).

Et pourtant nous allons suivre notre sujet, notre *personne*, en lui-même, sans le confronter avec ses proches historiques, ni celles psychanalytiques, ni celles philosophiques. Ici nous nous limiterons à suivre la théâtralité de son mouvement propre, sa constitution par et dans les œuvres Deleuze/Derrida, car le sujet, le nôtre, est trop vaste et trop incertain, indéterminé et indéterminable à jamais, le parcourir dans sa totalité, restera une tâche impossible.

⁴⁰ *Qu'est-ce que la philosophie?* p. 55.

l'interprétation deleuzienne de l'histoire de la philosophie elle aussi est une forme de cette impossibilité de dire Je. Car c'est impossible de dire et écrire Je après être entré dans le jeu post-métaphysique, en pensant la différence, l'indécidable, le problématique, en me pensant l'Autre.

Moi, qui signe ce texte, je ne suis pas son auteur. Je ne suis pas son *autor*, c'est-à-dire celui qui est à son origine. Je ne suis pas sa première cause. Je ne suis pas la réserve, la garanti de son autorité. J'en suis l'acteur, plutôt. Et son dramaturge, et son metteur en scène. Un de ses acteurs possibles. Un de ceux qui ont la possibilité de l'activiser, le mettre en mouvement – un successeur parmi d'autres. *Je* m'inscris dans la série de ses animateurs.

« J'aurais à « raconter » le livre de Deleuze, voici à peu près la fable que j'essaierais d'inventer.

Lasse d'attendre que Thésée remonte du labyrinthe, lasse de guetter son pas égal et de retrouver son visage parmi toutes les ombres qui passent, Ariane vient de se pendre. Au fil amoureux tressée d'identité, de la mémoire et de la reconnaissance, son corps pensif tourne sur soi. Cependant, Thésée, amarre rompue, ne revient pas. Corridors, tunnels, caves et cavernes, fourches, abîmes, éclairs sombres, tonnerres d'en- dessous : il s'avance, boîte, danse, bondit.

Dans la savante géométrie du labyrinthe habilement centré ? non pas, mais tout au long du dissymétrique, du tortueux, de l'irrégulier, du montagneux et de l'à- pic. Du moins vers le terme de son épreuve, vers la victoire qui lui promet le retour ? Non plus ; il va joyeusement vers le monstre sans identité, vers le disparate sans espèce, vers celui qui n'appartient à aucun ordre animal, qui est homme *et* bête, qui juxtapose en soi le temps vide, répétitif du juge infernal et la violence génitale, instantanée du taureau. Et il va vers lui, non pour effacer de la terre cette forme insupportable, mais pour se perdre avec elle dans son extrême distorsion. Et c'est là, peut-être (non pas à Naxos), que le dieu bachique est aux aguets : Dionysos masqué, Dionysos déguisé, indéfiniment répété. Le fil célèbre a été rompu, lui, qu'on pensait si solide ; Ariane a été

abandonnée un temps plutôt qu'on ne le croyait : et toute l'histoire de la pensée occidentale est à récrire.

Mais, je m'en rends compte, ma fable ne rend pas justice au livre de Deleuze. Il est bien autre chose que le énième récit du commencement et de la fin de la métaphysique. Il est le théâtre, la scène, la répétition d'une philosophie nouvelle : sur le plateau nu de chaque page, Ariane est étranglée, Thésée danse, le Minotaure rugit et le cortège du dieu multiple éclate de rire. Il y a eu (Hegel, Sartre) la philosophie-roman ; il y a eu la philosophie-méditation (Descartes, Heidegger). Voici, après Zarathoustra, le retour de la philosophie-théâtre. Non point réflexion sur le théâtre ; non point théâtre chargé de significations. Mais philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit jamais. »

Michel Foucault sur *Différence et Répétition*. (Le Nouvel Observateur, 31.03.1969., p. 36)

Si nous nous permettrons un style plutôt littéraire, ce ne sera pas par caprice. C'est le sujet même qui nous l'exige. Car il se déplace à la limite de l'être, il s'installe dans la différence ontologique. Les affirmations de genre scientifique perdent ici leur poids, leur validité même car il ne s'agit plus ici de ce qui *est*, mais de ce qui *devient*. Nous serons obligés d'entrer sur la terre fabuleuse de l'ego pour suivre son auto-affirmation, sa création à partir de rien, sa fiction. Mythos et logos sont bien la même chose ici, l'un et l'autre racontent la même fable, notamment celle de l'éternel retour. Nous sommes dans la lignée nietzschéenne.

Fictif est ce qui *n'est* pas, ce qui donne à penser la différence ontologique, en occurrence la différence (Différence) autour de laquelle s'installent et Deleuze et Derrida, différence dont le concept est défini chez tous les deux penseurs par le jeu nietzschéen de forces et puissances créatrices qui lance le fil embrouillé de la fiction – et qui organisera leur rapport même, leur commune « aire de jeu » marquée par multiplicités, doublures et plissements, l'indécidé, le simulacre, la création, l'espace, une sorte de généalogie interrompue, suspendue, une sorte

de (pré)individualisation avant toute réflexion, un cogito brisé, feint, machinal et représentatif ...
l'Autre... et le temps avant tout... - nous pourrions continuer encore la liste...

Je vous propose de suivre le courant de nos auteurs et le découvrir : nous serons spectateurs de leur théâtre – et comme acteur et spectateur deviennent de plus en plus indiscernables : nous allons entrer dans leur jeu et découvrir la théâtralité de leur œuvre qui nous offrira la possibilité de reconstituer la scène originaire, la théâtralité fondatrice de la pensée comme telle. Nous doublerons donc leur jeu par le nôtre, conformément aux lois du théâtre même.

Nous allons suivre la différent/ciation de la différence selon les deux facettes inséparablement dé-liées de l'œuvre Deleuze/Derrida.

« Depuis le début, tous ses livres (mais d'abord le *Nietzsche, Différence et Répétition, Logique du sens*) ont été pour moi non seulement des fortes provocations à penser, bien sûr, mais chaque fois l'expérience troublante, si troublante, d'une proximité ou d'une affinité presque totale dans les « thèses », si on peut dire, à travers les distances trop évidentes dans ce que je nommerais faute de mieux le « geste », la « stratégie », la « manière » : d'écrire, de parler, de lire peut-être. ... Deleuze reste sans doute, malgré tant de dissemblances, celui dont je me suis toujours jugé le plus proche parmi tous ceux de cette « génération ». Je n'ai jamais senti la moindre « objection » s'annoncer en moi, fût-ce virtuellement, contre aucun de ses discours, ... Je sais seulement que ces différences n'ont jamais laissé place, entre nous, qu'à de l'amitié⁴¹. C'est une confession unique, imposée par la disparition de Deleuze, nous n'avons presque pas de traces écrites de leur relation, que des livres traitant des sujets les plus proches possibles, effectivement sans références de l'un à l'autre. Et après tout, Derrida avoue à la mort de Deleuze qu'il y a eu l'expérience « troublante, si troublante » d'une proximité presque totale entre eux, ils sont les plus proches d'une même génération, ils sont tout à fait différents dans leurs gestes, stratégies, manières de lire et d'écrire, différences qui n'ont laissée place que de l'amitié - est-il fortuit de

⁴¹ Derrida: *Chaque fois unique, la fin du monde*. Ed. Galilée, 2003, p. 236.

dire que c'est un « drame » qui s'y joue ? le drame incontournable des plus proches, de la même génération, précisément ? de la proximité et de l'altérité radicale du frère et, au delà et en deçà du frère, l'ami ... L'histoire des proches, tenant compte de la différence, distance et disparition inévitable de l'autre, l'autre du soi, ne peut être que tragique : elle est impossible.

Car l'histoire des proches se déroule à la charnière de l'identité et de l'altérité, autour du temps qui passe. L'histoire des proches est profondément marquée de la menace de la disparition. Car il s'agit du désir du Temps, horreur de sa disparition, désir de le maintenir, de le conserver en tant que tel, comme Présent, vivant donc – *en tant que tel*, c'est-à-dire : identique à soi. C'est ainsi que l'histoire des proches, histoire du temps donc, devient une généalogie, c'est-à-dire histoire de l'Identité. Et dans le cas de Deleuze et Derrida c'est une généalogie tragique, puisque impossible comme telle.

Les œuvres de Derrida et de Deleuze se reflètent, résonnent, se touchent sans jamais s'approprier. Il y a une limite à jamais franchissable entre les deux, une limite à peine sensible - il y a là différence, dirait Derrida ... qui pourtant maintient leur dialogue suspendu, mais ininterrompu, gardé en silence, une certaine communication cachée entre leurs lignes. Cela nous fait signe vers une bataille profonde entre les deux œuvres, et par là entre les forces qui les animent, l'immanence et la transcendance évoquées.

Ce que nous allons tenter est de donner lieu à leur dialogue, le rendre visible, jusqu'à l'évidence, malgré toute différence leur offrir une scène commune, leur donner la parole – et « capter » le théâtre entre les deux interlocuteurs, l'entre-deux qui se donne théâtre, ouverture, espacement, naissance, venue au monde de quelque chose à partir et en vue de quelque chose d'Autre, dans la croisée de l'immanence et de la transcendance et grâce à leur jeu.

C'est le sujet de la philosophie qui est en jeu : le Cogito mis en question et perdu dans la bataille sans fin avec la métaphysique⁴². Notre but sera de rendre visible le Cogito sur la scène de la philosophie ouverte par la clôture de la métaphysique, de démontrer qu'il y joue de plein droit.

C'est la différence même qui s'exige un espace de jeu, et l'espace vide, ainsi ouvert se réclame un théâtre, il y a tout un appareil scénique qu'il mobilise. Nous allons en faire le tour. Nous allons suivre son mouvement, celui précisément de la clôture autour de la différence. Ce qui nous investit ici, c'est l'être-acteur, l'espace où l'acteur se dédouble en philosophe, et le philosophe se révèle acteur. Le théâtre de la différence est la conception du Sujet en tant qu'Acteur.

L'analyse du théâtre à l'œuvre dans les philosophies de la différence nous permettra d'élaborer la conception de la théâtralité de toute pensée, une théâtralité fondamentale, la dramaturgie du sujet pensant comme acteur d'une conscience vide, ouverte, accueillante et par là d'esquisser le projet du Sujet de la Différence, un Cogito différentiel.

⁴² Cette *personne*, personnage nul qui est la différence en *soi* impose une instance finale à la pensée. Peut-il mener à la résurrection du sujet philosophique ? Les travaux de Manfred Frank et Rodolphe Gasché, Paul Ricoeur ou ceux de Vincent Descombes, François Laruelle tiennent à sa possibilité, et nous ici, nous nous déplaçons dans cette lignée.

L'ACTEUR EN DEVENIR

ou

La représentation refoulée

I. LE SOI EN ÉTERNEL RETOUR

« ça spéculé sur le retour, ça se complète en revenant :le plus grand plaisir... c'est le Wiederkommen, le re-venir »(Jacques Derrida :*La Carte Postale*, p. 335.)

« il reste alors à *parler*, à faire *résonner* la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence. Le phonème, l'akoumène est le *phénomène du labyrinthe*. Tel est le *cas* de la *phoné*. S'élevant vers le soleil de la présence, elle est la voie d'Icare. » (Jacques Derrida : *Marges de la philosophie*,p. 117)

« Le temps approche où il ne sera guère possible d'écrire un livre de philosophie comme on en fait depuis si longtemps : « Ah ! le vieux style ... » La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma »⁴³, affirme *Différence et Répétition*.

Cette recherche envisagée, celle de l'expression philosophique, pousse la philosophie vers ses propres limites, ce qui exige la mise en question des limites, exigence que Deleuze retrouve chez Nietzsche, mais aussi chez Kierkegaard – ils sont ses précurseurs reconnus dans *Différence et Répétition*. Précurseurs en tant que philosophes de l'avenir et du mouvement, les premiers qui sortent du règne du Même, celui de l'hégélianisme, à travers la métamorphose, le changement incessant dans leur pensée même. Ce qui se passe : c'est le mouvement, avec Nietzsche et Kierkegaard on passe de la contemplation à l'action dans la philosophie même. « Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des

⁴³ DR 4.

tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène – en avance sur son temps. C'est en ce sens que quelque chose de tout à fait nouveau commence avec Kierkegaard et Nietzsche. Ils ne réfléchissent plus sur le théâtre à la manière hégélienne. Ils ne font pas davantage un théâtre philosophique. Ils inventent, dans la philosophie, un incroyable équivalent de théâtre, et par là fondent le théâtre de l'avenir en même temps qu'une philosophie nouvelle. »⁴⁴. Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité.

Dépasser la philosophie dans la philosophie, ou engendrer l'acte de la pensée dans la pensée même⁴⁵, qui est l'unique tâche de la pensée digne de ce nom : cela *se fait*, c'est une action, et encore action sans cesse, action renouvelante. C'est ainsi, par le mouvement, qu'on arrive au théâtre dans la philosophie. C'est le saut de Kierkegaard, et surtout la danse de Nietzsche qui met en mouvement la répétition de Deleuze. Cela donnera la structure de l'éternel retour : on y revient sans cesse. Deleuze le répète lui aussi. La répétition deleuzienne sera la pensée de l'éternel retour : en tant que philosophie en acte, mouvement fondateur, refondement incessant de l'être.

Cela est une Idée de metteur en scène, relève Deleuze – ajoutons : le metteur en scène est acteur à son tour, acteur, c'est-à-dire celui qui actionne, qui met en acte : penseur qui circule entre théâtre et philosophie. Le mouvement réel, l'« essence » et l'« intériorité » du mouvement⁴⁶ naît dans cet entre-deux infranchissable mais incontournable de la philosophie et du théâtre en tant que structures ontologiques. Nous sommes là dans un théâtre et une philosophie qu'on ne pourra plus séparer l'un de l'autre. Ils se touchent à leur limite, dans l'acte. Ils débordent, tous les deux, en se touchant. Ils s'abordent et s'a-bordent dans leur rencontre. C'est le débordement, cruel et joyeux à la fois, comme tout auto-dépassement, toute renaissance. C'est ainsi que la pensée touche au corps et que le corps touche à la pensée. Ce qui est en jeu dans cet acte/pensée

⁴⁴ DR 16.

⁴⁵ DR 15o.

⁴⁶ DR 18.

c'est la possibilité même de la relation de la pensée avec le corps, de l'esprit avec la matière. Cette rencontre est le garant de l'immanence de la pensée.

C'est leur limite, l'entre-deux même entre les deux qui les lie et les sépare, qui les met en mouvement ensemble par la tension qui s'installe dans la distance/différence des deux. C'est l'abîme infranchissable, mais originaire, différence qui se trouve être l'origine de tout mouvement, origine elle aussi en mouvement, non localisable à jamais : origine différente, un chaosmos qui résulte en cosmos par sa différenciation d'elle-même, en elle-même .

« l'éternel retour n'a pas d'autre sens que celui-ci : l'absence d'origine assignable, c'est-à-dire l'assignation de l'origine comme étant la différence, qui rapporte le différent au différent pour le (ou les) faire revenir en tant que tel. En ce sens, l'éternel retour est bien la conséquence d'une différence originaire, pure synthétique, en soi (ce que Nietzsche appelait la volonté de puissance). [...] Le sujet de l'éternel retour n'est pas le même, mais le différent, ni le semblable, mais le dissimilaire, ni l'Un, mais le multiple, ni la nécessité, mais le hasard. Bien plus la répétition dans l'éternel retour implique la destruction de toutes les formes qui en empêchent le fonctionnement, catégorie de la représentation incarnées dans le préalable du Même, de l'Un, de l'Identique et du Pareil. Ou bien le même et le semblable sont seulement un effet du fonctionnement des systèmes soumis à l'éternel retour. C'est ainsi qu'une identité se trouve nécessairement projetée, ou plutôt rétrojetée sur la différence originaire, et qu'une ressemblance se trouve intériorisée dans les séries divergentes. De cette identité, de cette ressemblance, nous devons dire qu'elles sont « simulées » : elles sont produites dans le système qui rapporte le différent au différent par la différence (ce pourquoi un tel système est lui-même un simulacre). Le même, le semblable sont des fictions engendrées par l'éternel retour. Il y a là une *illusion* : illusion inévitable qui est à la source de l'erreur, mais qui peut en être séparée. Ou bien le même et le semblable ne se distinguent pas de l'éternel retour lui-même. Ils ne préexistent pas à l'éternel retour : ce n'est pas le même ni le semblable qui reviennent, mais l'éternel retour est le seul même, est la seule

ressemblance de ce qui revient. Pas davantage ils ne se laissent abstraire de l'éternel retour pour réagir sur la cause. Le même se dit de ce qui diffère et reste différent. L'éternel retour est le même *du* différent, l'un *du* multiple, le ressemblant *du* dissemblable. Source de l'illusion précédente, il ne l'engendre et ne la conserve que pour s'en réjouir, et s'y mirer comme dans l'effet de sa propre optique, sans jamais tomber dans l'erreur attenante.

[...] L'éternel retour ne concerne et ne fait revenir que les simulacres, les phantasmes»⁴⁷

Nous sommes dans le monde de l'éternel retour, donc, le monde des simulacres, autrement dit dans le monde de fictions de l'être, de fictions engendrés par l'éternel retour de l'être. Nous sommes dans le monde de l'irréel et de sa réalisation où il n'y a plus d'opposition réel/irréel, réel/fictif, vrai/faux.. Deleuze nous introduit dans l'éternel retour de l'ambigu .

Nous allons le voir, *Différence et Répétition* est l'œuvre de l'ambigu: l'ambiguïté flotte autour du concept de la représentation. En y faisant l'éloge de la différence et de la répétition, Deleuze déclare la guerre à la représentation : il cherche à aborder le mouvement pur, direct, et la « représentation » y reste conçue comme médiation. Deleuze la pense en opposition avec la différence et la répétition. La représentation restera pour lui au service du Même , du Semblable, de l'Identique qui suppriment toute différence pure. Deleuze tente de penser le simulacre qui porte la différence en soi, en dénonçant la représentation. Mais le simulacre, est-il pensable sans sa représentation, c'est-à-dire sans le jeu de la présence, le jeu du temps même qui est constitutif de toute répétition et toute différence ? comment le simulacre *est-il* , s'il ne se représente pas ? comment peut-il (se) répéter sans représentation ? n'est-il pas possible que la re-présentation soit répétition de droit ? et si on la pensait enfin comme représentation du simulacre ? si on la délivrait du règne du Même ...?

Il nous semble que Deleuze n'a pas mené jusqu'au bout sa guerre contre le Même: il lui a laissé le pouvoir de la représentation en privant en même temps le simulacre de son pouvoir de répétition représentative - il a libéré le simulacre, mais il en a limité l'espace de jeu. « Il appartient

⁴⁷ DR 165.

essentiellement au fonctionnement du simulacre de simuler l'identique, et le semblable et le négatif », dit-il⁴⁸ - comment lui nier alors le droit de représenter ?

Il paraît pourtant que le simulacre réclame la représentation : en tant que devenir-autre, en tant que métamorphose, en tant que théâtre avant toute ipséité, ressemblance, ou copie du Même, de l'Identique.

C'est cela que nous allons tenter : penser la représentation comme jeu de présence, mouvement purement temporel. Penser l'ambiguïté de la représentation, ambiguïté à l'œuvre chez Deleuze même. Pour cela nous allons doubler Deleuze, c'est-à-dire : avancer avec Deleuze contre lui-même selon les règles que cette ambiguïté nous impose.

Ce sont le masque, le déguisé, le travesti qui se trouvent être la vérité du nu, dira Deleuze, car c'est le masque en tant que vraiment feint qui découvre l'inconnu en tant que tel, en le couvrant, justement.

Ce qui fait sauter Kierkegaard, ce qui fait danser Nietzsche, c'est un certain vide intérieur : le vide intérieur qui est le propre du masque, le rien qui nous regarde au fond de ses yeux, une béance obscure propre à Dionysos qui pénètre le monde d'Apollon, le néant au fond de l'être. C'est l'entre-deux ontologique qui chez Deleuze portera le nom de Différence. C'est le déséquilibre qui met en mouvement, qui donne l'énergie interne, l'intensité de tout système, du système du monde. Ce sera le chaos informel, l'énergie pure qui organisera la structure du cosmos.

Deleuze tient à (dé)couvrir l'instance structurante, inconnue derrière la structure connaissable – l'activité même, l'instance active de l'être qui fait appel à notre pensée, et par là même, par notre pensée, cette activité originaire prend forme, elle se déguise pour et par notre pensée : elle se réclame en personne, en tant que personne. La pensée lui donne, lui prête sa personnalité, son personnage. Les questions comme « qu'est-ce qu'il y a ? », « qui est-ce ? », « qui agit ? », auxquelles reviennent les recherches de la différence, de la répétition, de l'action pure, de l'événement,

⁴⁸ DR 385

recherches finales de Deleuze, toutes font appel à une réponse *en personne*, incontournableement. Cela sera la création de la réponse dans la forme d'une personne, d'un personnage, la naissance de la fiction philosophique, de la philosophie en tant que fiction autour d'une personne à jamais abordable.

Le questionnement de l'éternel retour (qui se dit de l'ambigu, du problématique) reviendra à la conscience. La tâche d'engendrer l'acte de la pensée dans la pensée même reviendra au penseur, à l'instance pensante et cela à une conscience - chez Deleuze : conscience feinte, simulée, un représentant représenté qui s'annonce dans le double génitif du « même *du* différent, l'un *du* multiple, le ressemblant *du* dissemblable. »

Nous, à notre tour, penserons l'éternel retour comme éternel retour de la conscience-simulacre, l'éternel retour de la représentation, avec Deleuze contre Deleuze : penser la représentation libre contre la représentation du Même, (re)présentation de l'inconscient contre celle du conscient.

On reviendra du côté du Cogito. *Ça* sera *sa* répétition : répétition du Cogito en tant que fondement-abîme de la pensée, en tant que entre-deux de l'Être et de la pensée, du chaos et cosmos.

Nous penserons avec Deleuze la présentation de l'inconscient de la pensée (et non pas la représentation du conscient - c'est-à-dire comme élément du savoir qui s'effectue dans la récollection de l'objet pensé et sa reconnaissance par un sujet qui pense), sa tentative d'indiquer le derrière de la représentation (comprise traditionnellement sous l'Identique et le semblable), de présenter celui qui agit derrière le masque de la représentation – qui reviendra à présenter la feinte du Cogito, présenter donc, d'une certaine façon, la représentation. C'est-à-dire : mettre à jour ce « re- » initial de la répétition et de la représentation, la vibration avant tout qui fait jaillir tout commencement et qui se cache dans toute (re)présentation, ainsi que dans toute (ré)pétition.

Nous allons voir que le problème de la conscience se présente comme le problème du théâtre même : l'activité théâtrale est justement de mettre entre parenthèses l'identité, de (se) mettre

entre parenthèses ... pour donner lieu à la fiction pure, au personnage virtuel, pour actualiser son monde. C'est cela, cette liaison interne entre la conscience et le théâtre que nous tentons de mettre en évidence .

Nous allons répéter avec Deleuze la question : qui agit ? qui bouge en-dedans ? La réponse sera un peu confuse : comme si elle était prononcée par plusieurs bouches à la fois ; une conscience multiple et scellée – con/science, dirions nous, à la limite de l'inconscient même.

La différence, de la répétition, de l'action pure, de l'événement feront leurs retours incessants autour de quelqu'Un, garant indéterminable de l'univocité de l'Être, et nous serons inévitablement pris dans leur vertige.

Dans *Différence et Répétition* Deleuze choisit le personnage de Zarathoustra comme prototype du penseur, le penseur solitaire, l'individu par excellence. Lui, l'universel individu sera le penseur de l'éternel retour⁴⁹.

Deleuze nous présente *Zarathoustra* de Nietzsche comme un drame, et le mot drame va désigner le mouvement à trois temps, qui, nous le verrons, sera le mouvement propre à l'Être, le mouvement pur de la pensée – mouvement qui aboutit forcément à la mort de Zarathoustra, à sa disparition en tant qu'incarnation du penseur, en tant que conscience établie, à sa dissolution en tant que Moi, à la disparition de son personnage. Zarathoustra sera le précurseur sombre de l'éternel retour, lui même. Avec sa mort il retournera chez son sombre précurseur à lui, Dionysos, le pro-fond de tout drame.

« Lui-même, l'éternel retour, est l'Identique, le semblable et l'égal. Mais, justement, il ne présuppose rien de ce qu'il est dans ce dont il se dit. Il se dit de ce qui n'a pas d'identité, de ressemblance et d'égalité. Il est l'identique qui se dit du différent, la ressemblance qui se dit du

⁴⁹ DR 327. ajoutons: Zarathoustra, qui est « conçu tout entier dans la philosophie, mais aussi tout entier pour la scène » (DR 18)

pur disparaît, l'égal qui se dit seulement de l'inégal, la proximité, de toutes les distances. Il faut que les choses soient écartelées dans la différence, et leur identité dissoute, pour qu'elles deviennent la proie de l'éternel retour, et de l'identité dans l'éternel retour.»⁵⁰

Et encore : « L'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le disparaît, le hasard, le multiple et le devenir. Zarathoustra, c'est le précurseur sombre de l'éternel retour »⁵¹, ...et Nietzsche le précurseur sombre de la philosophie en tant que théâtre : théâtre du mouvement comme *Physis* - déjà un théâtre de la cruauté, ajoute Deleuze⁵² - car il fonde sa répétition sur la mort de Dieu et la dissolution du Moi. Il y a là tout un appareil de la répétition comme « puissance terrible ». Zarathoustra, c'est la tragédie de la pensée.

Il faut que Zarathoustra se perde, il faut qu'il perde son identité, il faut qu'il meure – c'est ainsi qu'il devient penseur, c'est-à-dire acteur de l'éternel retour, lui, Dionysos, qui selon Nietzsche est le seul personnage de la tragédie grecque, tragique et comique à la fois, porteur et affirmation de la joie surhumaine.... Il *porte* l'éternel retour, puisqu'il ne *l'est* pas encore, il faut qu'il se libère de Zarathoustra afin qu'il puisse l'être. C'est ainsi qu'il sera le Même différent. Il le *com-porte*⁵³, dira-t-on, il le porte-avec lui, il (se) répète avec le Même aux visages innombrables de l'éternel retour. C'est ainsi que la pensée *s'achève*. Elle finira en perdant la tête. Elle se dissoudra dans la folie dionysiaque, dans le chaos machinal.

C'est le vertige de la pensée qui s'annonce dans *Différence et Répétition*. Cela avance en boucles, on est mis en mouvement justement par le *ça* qui est à l'œuvre dans ce livre marqué par Dionysos et

⁵⁰ DR 311.

⁵¹ DR 383.

⁵² DR 20.

⁵³ Com-porter, être-avec, répéter avec est la méthode d'apprentissage classique, c'est le chemin de la connaissance hérité de Platon. Deleuze nous le rappelle : celui qui prétend au savoir, répète avec le maître, chez Platon c'est la seule méthode d'aborder le savoir prétendu – mais aussi : de le déborder en même temps. Se com-porter (comme il faut) sera ainsi le comportement du simulacre, de l'apprenti qui va trahir son maître en restant le plus fidèle possible mais en le dépassant à force de l'imiter, de lui succéder. C'est la loi même de la mimésis.

son éternel « oui ». C'est un livre d'affirmation, de la ré-affirmation, de la répétition incessante du même, mais un « même » toujours autre.

Affirmation et Etre forment un couple inséparable, l'affirmation étant le mouvement le plus pur, qui ne concerne rien d'autre que soi-même – elle est affirmation de soi et rien d'autre, action pure de soi -, elle est comme telle propre à l'Etre même. L'être n'est qu'en s'affirmant, soi-même, mais aussi en différant de soi-même.

L'éternel retour de l'affirmation exige une sorte de doublure en soi du même et sa différenciation : l'auto-affirmation est auto-différenciation, auto-dédoublement incessant. L'affirmation primaire est la métamorphose. Il y faut la double affirmation de Dionysos, celle de Dionysos lui-même mais aussi celle d'Ariane, il faut que l'affirmation de Dionysos épouse celle d'Ariane : il faut que l'affirmation s'affirme mais il faut aussi affirmer l'affirmation, du dedans et du dehors, c'est l'affirmation de l'être et celle de l'étant⁵⁴ - répétition en soi et celle de l'autre, double mouvement du dédoublement pur sans union possible. *Différence et Répétition* se joue ici, dans l'entre-deux du mouvement dit pur. C'est là, justement, qu'on retrouve le labyrinthe dionysiaque et qu'on est pris, forcément, par son vertige.

Cela nous concerne au plus près, nous les lecteurs, interprètes, penseurs et re-penseurs, sujets de l'auto-affirmation, c'est-à-dire de la répétition de notre sujet. Nous allons tourner autour du double sujet de ce livre, autour de la Différence et de la Répétition, ainsi qu'autour de leurs simulacres. Et nous serons pris par là dans le travail de métamorphose de l'affirmation : la Différence/Répétition va se doubler sous nos yeux dans Cogito/Représentation va emprunter sous nos yeux le double du Cogito et de la Représentation, devenir Cogito/Représentation comme sa réaffirmation. Nous sommes pris dans la doublure de la répétition même, la répétition/représentation comme double affirmation de l'être.

⁵⁴ Nietzsche, 285-290.

II. GENESE : RE(PETITION) / RE(CREATION) / RE(PRESENTATION)

« ... le rouage de quelque retour ou rotation quasi circulaire vers soi, à soi et sur soi de l'origine, qu'il s'agisse de l'auto-détermination, de l'auto-nomie du soi, de l'*ipse*, à savoir du soi-même qui se donne à lui-même sa loi, de toute auto-finalité, de l'auto-télie, du rapport à soi comme être en vue de soi, à commencer par soi à fin de soi, autant de figures et de mouvements que j'appellerai désormais, pour gagner du temps et parler vite, rondement, l'ipséité en général. Par *ipséité*, je sous-entends donc quelque "je peux", ou à tout le moins le pouvoir qui *se donne à lui-même* sa loi, sa force de loi, sa représentation de soi, le rassemblement souverain et réappropriant de soi dans la simultanéité de l'assemblage ou de l'assemblée, de l'être-ensemble, du "vivre ensemble" comme on dit aussi. Il nous faudra, pour en interroger en même temps et du même coup la possibilité, mettre et penser ensemble, en même temps (*simul*), dans la même sphère d'un ensemble différencié, les valeurs de l'ensemble, justement, du *Versammeln*, et en latin du rassemblement, du semblable, de la simultanéité et du simulacre (de *simul*, et de *similis*, de *simulacrum* et de *simulare*, qui consiste à rendre semblable dans le semblant ou le faux-semblant de la simulation ou dans l'assimilation. L'*adsimilatio* est l'action de rendre semblable, par reproduction réelle ou feinte, voire par simulation ou dissimulation. » (Derrida : *Voyous*, p. 31)

La double affirmation (Je répète : la différence)

Nous sommes ici dans le monde de simulacres, dans la pensée même. L'identité n'est que simulée, elle est l'effet superficiel du jeu de la différence et de la répétition, elle est leur représentation. Rien de négatif dans tout cela : c'est le monde des choses, des objet identifiables, statiques, mais qui sont capables d'une certaine activité ; elles *peuvent* entrer en représentation, elles peuvent atteindre un état de simulacre – qui est leur forme supérieure, remarque Deleuze⁵⁵.

On tournera avec lui autour de l'identité et de l'altérité de celui qui pense. Cette ontologie deleuzienne sera pour nous un système du cogito fêlé, différant de soi même, de la con/science avant l'homme qui n'en serait que la représentation, pensée de la con-science donc à la limite de

⁵⁵ DR 93.

l'inconscient – c'est-à-dire : une pensée du problématique, de l'indéterminé, du différent en soi pré-individuel.

« La conscience établit entre la représentation et le Je un rapport plus profond que celui qui apparaît dans l'expression « j'ai une représentation » ; elle rapporte la représentation au Je comme à une libre faculté qui ne se laisse enfermer dans aucun de ses produits, mais pour qui chaque produit est déjà pensé et reconnu comme passé, occasion d'un changement déterminé dans le sens intime. Quand manque la conscience du savoir ou l'élaboration du souvenir, le savoir tel qu'il est en soi n'est plus que la répétition de son objet : il est joué, c'est-à-dire répété, mis en acte au lieu d'être connu. La répétition apparaît ici comme l'inconscient du libre concept, du savoir ou du souvenir, l'inconscient de la représentation »⁵⁶.

Nous jouons, ici. Nous cherchons cet inconscient, qui soit pourtant un Je, caché, inconnu, mais effectif, qui établit le jeu des représentations mais qui se tient à distance de ses représentations, ses produits – qui en diffère. Nous entrons dans son jeu, et nous allons le répéter avec lui.

Deleuze, à son tour, le cherche en faisant appel à « l'essence et la genèse de la répétition » (p.31), « le soi de la répétition » (p. 36), « l'intérieur de la répétition » (p. 38), « la différence propre » (p. 41), « différence qui habite la répétition » (p 103.), « l'en-soi comme différenciant » (p.154), « un inconscient supérieur positif » qui soit « le logos du penseur privé » (p. 15), un « sujet latent qui s'avance masqué » (p.37) – l'impensable, le dehors de la pensée, son autre différent : la Différence, un Soi qui, lui, ne soit pas un Même comme limitation d'un Moi identique, mais le Singulier Authentique vers lequel les multiplicités de l'être convergent. Deleuze cherche le Je authentique qui ne soit pas identique, même à soi même. L'activité sans arrêt, différence sans ressemblance, répétition sans identité : le mouvement pur qui établit les systèmes de l'être et qui se forme dans ces systèmes, la différence qui fonde le monde en tant que sa propre

⁵⁶ DR 24.

représentation. La liberté déchaînée qui enchaîne les séries de l'être. Plus tard, dans *Logique du sens*, il va porter le nom de Aïôn, l'acteur.

Pour l'aborder il faut le répéter. Il faut tout recommencer, dès le fondement de l'être. Il faut repenser l'être. Il faut qu'un Je répète l'acte du fondement. Il faut *qu'on se pense : un Je qui répète*. Car la répétition, c'est la seule ontologie réalisée, nous avertit Deleuze⁵⁷.

Il faut le répéter ... et il faut l'a-border en l'abordant... effondrer et refonder, c'est cela l'histoire de la philosophie, l'histoire qu'on pourrait définir comme série de refondements de l'être. C'est la répétition comme (ef)fondrement ou (dé)chaînement : l'effondrement d'un système par sa reconstruction. Ce qui est révélatif c'est la construction elle-même, le mouvement pur. C'est l'histoire répétitive de la (re)construction. Deleuze ne fait rien d'autre, il répète. Il recommence l'histoire, de son début, de son fondement même. Il ne dévoile pas ce Sujet Premier, il ne le met pas à nu. Mais il répète son mouvement, son action, son installation de soi. On suit ici une pensée répétitive qui rend compte de la « tradition » (c'est-à-dire de la série) répétitive de la pensée, répétition qui se présente comme histoire de la philosophie.

On joue dans la pensée, et plus précisément dans le champ de l'ontologie, car « l'ontologie, c'est le coup de dés – chaosmos d'où le cosmos sort »⁵⁸. *Différence et Répétition* peut être lu comme une telle installation du jeu de l'Être

On répète par le fond, on s'installe chaque fois dans une nouvelle ontologie.

On joue, donc. Et il se trouve que c'est un jeu de théâtre qu'on joue dans ce labyrinthe ontologique, « théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue) »⁵⁹, qui quitte, soi-disant, le domaine de la représentation pour devenir expérience. Ce jeu va constituer un empirisme transcendantal, une pensée du sensible, du mouvement, une certaine physique

⁵⁷ DR 387.

⁵⁸ DR 257.

⁵⁹ DR 79.

philosophique qui mène au théâtre. Car le théâtre, dit Deleuze, c'est le mouvement réel,⁶⁰ - et en le considérant comme tel il entre dans la série des philosophies qui mettent en mouvement la philosophie elle-même, celles de Kierkegaard et de Nietzsche, car ce sont ces philosophes qui « veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats... il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit » et il ajoute : « Cela c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène... »⁶¹

La question de Deleuze sera: qui est le metteur en scène, le vrai, l'authentique ? qui est le premier moteur de la pensée, le premier moteur de l'être ? – question qui va mener au fondement de la philosophie de l'activité, question qui va conduire Deleuze vers Platon, qui se trouvera ainsi le premier dans la série des philosophes du théâtre .

Le problème de l'authenticité, de la vérité en tant qu'Idée (qui donc mène au problème de l'action philosophique, du mouvement philosophique) étant un problème platonicien, Deleuze invente une scène platonicienne pour donner la réponse. Il fait appel à un mythe, en prenant pour modèle Platon qui met en œuvre le mythe en tant que fondement de l'être, le mythe étant le seul capable de prendre une décision concernant ce qui prétend à la vérité, le seul capable d'éliminer les faux prétendants. Peut-on dire que le mythe est celui qui agit au nom de l'Idée, qui reste à son tour indécidée, cachée ? Peut-on dire, donc, que le mythe est son représentant ?

Le mythe platonicien – comme le mythe deleuzien - c'est la narration fondatrice, structurante, dont on ne cherche pas la vérité finale : selon Deleuze sa vérité réside dans son authenticité, son effectivité, son existence en tant que fondateur. Quant à lui, prétendant à la vérité platonicienne, il invente un mythe, mais il l'invente en le réinventant, en le répétant. Et par là il procède en toute vérité et toute fidélité à Platon, car ce mythe hérité (donc répété), celui d'Ariane, sera le

⁶⁰ DR 18.

⁶¹ DR 16.

nouveau fondement, il donnera une nouvelle ontologie. Et cette répétition mythique va faire jaillir le Soi authentique exploré, l'activité *en personne*. On va le retrouver juste au point de départ - au point de départ déplacé...

Au fond donc, il y a un mythe : celui d'Ariane, la « monstrueuse », fiancée de Thésée, femme de Dionysos, femme entre deux hommes - femme-entre-deux ou femme de l'entre-deux, si on veut. Elle, abandonnée par Thésée, qu'elle avait guidée dans le labyrinthe, est emportée par Dionysos. Elle passe d'un labyrinthe à l'autre, du déchiffrable à l'indéchiffrable⁶², et elle se pend avec le fil dont elle s'est servie avant, le fil qui débrouille le labyrinthe.

Pourquoi Dionysos a-t-il besoin d'Ariane, pourquoi a-t-il besoin d'avoir une femme, d'être aimé par quelqu'un d'autre ? La réponse de Deleuze est la suivante : « C'est que Dionysos est le dieu de l'affirmation ; or il faut une seconde affirmation pour que l'affirmation soit elle-même affirmée. Il faut qu'elle se dédouble pour pouvoir redoubler. Nietzsche distingue bien les deux affirmations quand il dit : « Eternelle affirmation de l'être, éternellement je suis ton affirmation ». Dionysos est l'affirmation de l'Être, mais Ariane, l'affirmation de l'affirmation, la seconde affirmation ou le devenir-actif⁶³. Ariane, c'est le miroir, la réflexion qui épouse l'affirmation. Nous le verrons, le devenir-actif comme seconde affirmation nous mènera au fond du problème de la représentation, au cœur de l'ontologie deleuzienne, car c'est elle, la représentation qui restera problématique à jamais, indécidée, illimitée, idéale - malgré Deleuze même qui ne cesse pas de se confronter avec ce terme en se gardant de la menace du Même qui hante son usage. Pourtant la représentation ne se laisse pas éliminer, nous allons le voir. C'est elle, la représentation, qui nous paraît fonder le théâtre dionysiaque chez Deleuze, c'est-à-dire : le

⁶² Cf. encore : *Critique et Clinique* p. 126-134.; ainsi que la critique de Foucault: Ariane s'est pendue. In: *Le Nouvel Observateur*. 1969/mars. 36-37. ; et *Theatrum Philosophicum*. In: *Critique*. 1970/282.

⁶³ *Critique et Clinique*. p.131;Nietzsche, p. 288-289.

théâtre cruel de la Différence. Délivrer la différence et la répétition exige la libération de la représentation aussi – ils vont ensemble.

La double affirmation de l'être selon Dionysos et Ariane prendra la structure de la répétition/représentation.

« Nous sommes en droit de parler de répétition, quand nous nous trouvons devant des éléments identiques ayant absolument le même concept. Mais de ces éléments discrets, de ces objets répétés, nous devons distinguer un sujet secret qui se répète à travers eux, véritable sujet de la répétition. Il faut penser la répétition au pronominal, trouver le Soi de la répétition, la singularité dans ce qui se répète. Car il n'y a pas de répétition sans un répéteur, rien de répété sans âme répétitrice. Aussi bien, plutôt que le répété et le répéteur, l'objet et le sujet, nous devons distinguer deux formes de répétition. De toute manière, la répétition est la différence sans concept. Mais dans un cas, la différence est seulement posée comme extérieure au concept, différence entre objets représentés sous le même concept, tombant dans l'indifférence de l'espace et du temps. Dans l'autre cas, la différence est intérieure à l'Idée ; elle se déploie comme pur mouvement créateur d'un espace et d'un temps dynamiques qui correspondent à l'Idée. La première répétition est répétition du Même, qui s'explique par l'identité du concept ou de la représentation ; la seconde est celle qui comprend la différence et se comprend elle-même dans l'altérité de l'Idée, dans l'hétérogénéité d'une « appréhension ». L'une est négative, par défaut du concept, l'autre, affirmative, par excès de l'Idée. L'une est hypothétique, l'autre catégorique. L'une est statique, l'autre dynamique. L'une est répétition dans l'effet, l'autre dans la cause. L'une en extension, l'autre intensive. L'une ordinaire, l'autre remarquable et singulière. L'une est horizontale, l'autre verticale. L'une est développée, expliquée, l'autre est enveloppée, et doit être interprétée. L'une est révolutive, l'autre, d'évolution. L'une est d'égalité, de commensurabilité, de symétrie ; l'autre, fondée sur l'inégal, l'incommensurable ou le dissymétrique. L'une est matérielle, l'autre spirituelle, même dans la nature et dans la terre. L'une est inanimée, l'autre a le

secret de nos morts et de nos vies, de nos enchaînements et de nos libérations, du démoniaque et du divin. L'une est une répétition « nue », l'autre une répétition vêtue, qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant. L'une est d'exactitude, l'autre a pour critère l'authenticité.

Les deux répétitions ne sont pas indépendantes. L'une est le sujet singulier, le cœur et l'intériorité de l'autre, la profondeur de l'autre. L'autre est seulement l'enveloppe extérieure, l'effet abstrait. La répétition de dissymétrie se cache dans les ensembles ou les effets symétriques ; une répétition des points remarquables sous celle de points ordinaires ; et partout l'Autre dans la répétition du Même. C'est la répétition secrète, la plus profonde : elle seule donne la raison de l'autre, la raison du blocage des concepts. Et dans ce domaine, comme dans le Sartre Resartus, c'est le masque, le déguisé, le travesti qui se trouve être la vérité du nu. Nécessairement, puisque la répétition n'est pas cachée par autre chose, mais se forme en se déguisant, ne préexiste pas à ses propres déguisements, et, en se formant, constitue la répétition nue dans laquelle elle s'enveloppe »⁶⁴ - répétition nue et son enveloppe : Dionysos et Ariane, la répétition et sa représentation, dirions nous, la doublure de la répétition en tant que répétition de l'Idée et celle du concept, qui est sa représentation. On peut penser le couple répétition/représentation comme dédoublement de la répétition en soi, scellée donc doublée en elle-même. Le livre de Deleuze, *Différence et répétition*, se tient au bord de la représentation – tenant à la déborder.

Deleuze se confronte dans ce livre avec l'inconnu. Il pénètre dans le labyrinthe de la pensée en prenant deux fils conducteurs: une idée de différence qui a esquivé la maîtrise de l'Identique, et un mouvement de répétition qui n'est plus la réitération d'un instant passé, mais une répétition plus profonde, cachée – nouveau sujet et nouveau prédicat dans l'affirmation deleuzienne, deux instances ontologiques qui s'affirment l'une à partir de l'autre, distinctes mais inséparables. Ces deux fils se croisent parfois, ils s'unifient puis se détachent spontanément l'un de l'autre, on peut

⁶⁴ DR 37.

les confondre de temps en temps. Mais comme tout labyrinthe digne de ce nom, ce livre se dérobe, on a l'impression de s'y perdre à chaque moment.

Imiter, fonder, renverser

„La khôra est anachronique, elle „est” l'anachronie dans l'être, mieux, l'anachronie de l'être. Elle anachronise l'être” (Derrida : *Khôra*, p.25)

« La tâche de la philosophie moderne a été définie : renversement du platonisme. Que ce renversement conserve beaucoup de caractères platoniciens n'est pas seulement inévitable, mais souhaitable. Il est vrai que le platonisme représente déjà la subordination de la différence aux puissances de l'Un, de l'Analogie, du Semblable et même du Négatif. C'est comme l'animal en train d'être dompté, dont les mouvements, dans une dernière crise, témoignent mieux qu'à l'état de liberté d'une nature bientôt perdue : le monde héraclitéen gronde dans le platonisme. Avec Platon l'issue est encore douteuse ; la médiation n'a pas trouvé son mouvement tout fait. L'Idée n'est pas encore un concept d'objet qui soumet le monde aux exigences de la représentation, mais bien plutôt une présence brute qui ne peut être évoquée dans le monde qu'en fonction de ce qui n'est pas « représentable » dans les choses. Aussi l'Idée n'a pas encore choisi de rapporter la différence à l'identité d'un concept général ; elle n'a pas renoncé à trouver un concept pur, un concept propre de la différence en tant que telle. Le labyrinthe ou le chaos sont débrouillés, mais sans fil, sans l'aide d'un fil »⁶⁵. La scène platonicienne et le mythe d'Ariane se reflètent chez Deleuze. Ils apparaissent en couple, l'un double de l'autre, l'un image de l'autre, représentation de l'autre, la répétition de l'autre. Sans origine. Mais ils se fondent l'un l'autre. Ils sont inséparables.

⁶⁵ DR 83.

Avec Platon, Deleuze se tient au bord de l'Idée et du simulacre, de la Différence et de sa représentation. Platon reste entre les deux. C'est dans cet entre-deux que Deleuze s'installe avec l'Idée obscure et cachée, indécidée et multiple – qui est l'être même, dit-il.

« c'est l'Être (Platon disait l'Idée) qui « correspond » à l'essence du problème ou de la question comme telle. Il y a comme une « ouverture », une « béance », un « pli » ontologique qui rapporte l'être et la question l'un à l'autre. Dans ce rapport l'être est la Différence elle-même »⁶⁶. L'Idée reste inconnue, cachée, on ne la connaît que par ses copies. L'apprentissage de l'Idée demande des enquêtes sans fin, sans aucun résultat qui reste une fois pour toutes. Car l'Idée n'est pas identique, souligne Deleuze, elle diffère en fonction de problème, en fonction des questions qui se posent. En revanche elle est authentique, elle résout le problème donné en droit. C'est l'Être qui se déploie dans un système problématique qui se répète en tant que tel. L'Être *est* en tant que série problématique – série des problèmes relatifs à l'Idée, série des copies idéales.

L'« ouverture », la « béance », le « pli » ontologique apparaissent comme le problème par excellence, le problème des problèmes : la menace concernant la continuité de l'Idée, menace d'interruption – menace du simulacre, traître et assassin de l'Idée identifiée. Si le problème existe, il existe à cause de cette menace. Si l'Être *est*, c'est grâce au simulacre. Car le problème, toujours existentiel, se pose afin d'éliminer les simulacres et de renforcer, réitérer l'Idée même, en tant qu'authentique. Il apparaît en fin de compte, que c'est le simulacre qui appelle l'éternel retour de l'Idée.

« C'est le prétendant qui en appelle à un fondement, c'est la prétention qui doit être fondée (ou dénoncée comme sans fondement). La prétention n'est pas un phénomène parmi d'autres, mais la nature de tout phénomène. Le fondement est une épreuve qui donne, aux prétendants, plus ou moins à participer de l'objet de la prétention ; c'est en ce sens que le fondement mesure et fait

⁶⁶ DR 89.

la différence. »⁶⁷ Ce qui fonde est la prétention du simulacre à l'authenticité. L'être se développe comme mouvement de l'authentique et d'authentification.

L'être se fonde en organisant la sélection des copies et des simulacres, les vrais et les faux prétendants, pour choisir le Vrai, la copie fidèle. Et pour cela il faut inventer un fondement : Platon invente les mythes qui mesurent les rivaux. Le mythe est cette forme de fondement qui choisit le prétendant qui est conforme à sa structure, qui peut y avoir lieu, qui peut y participer. Il choisit les participants de son jeu lui-même, lui seul, sans récurrence aux lois préétablies, quelles qu'elles soient. Le mythe s'organise, il émet une structure qui est à accomplir, avec des rôles à remplir. Et les copies ainsi que les simulacres entrent en confrontation pour avoir lieu dans l'ordre ainsi établi.

Suivant l'interprétation deleuzienne, on peut dire que Platon fonde l'Être en lui donnant une forme théâtrale ; car tout fondement en tant que formation de l'informe a la structure du théâtre : c'est le jeu idéal qui invente ses règles et ses participants, présentation de quelque chose qui n'est pas, commencement sans fin, c'est-à-dire éternel retour de l'être. Et tout cela par l'intermédiaire d'une mesure « aléatoire », mythique, qui implique des structures, des organismes, des systèmes, des règles.

Platon fonde l'être sur un théâtre et les (re)fondations qui le suivent, telles que les philosophies auxquelles Deleuze donne le statut de précurseurs, celles de Spinoza, Leibniz, Kant, Nietzsche, Kierkegaard, ainsi que la philosophie de Deleuze lui-même – philosophies qui répètent fidèlement ce geste de (re)fondation, de répétition. Elles sont les successeurs de Platon en tant que vainqueurs du combat avec les simulacres. Et pourtant : elles diffèrent du platonisme, chacune à son tour – elles le renversent même... Elles en sont les copies les plus fidèles et les simulacres les plus malins.

⁶⁷ DR 87. voir l'exemple qui suit: „On doit donc distinguer: la Justice, comme fondement; la qualité de juste, comme objet de prétention possédé par ce qui fonde; les justes comme prétendants qui participent inégalement à l'objet”.

Suivre les précurseurs, répéter avec eux pour les renverser, c'est la démarche du simulacre, le com-portement problématique de celui qui « ressemble au père pour avoir la fille ». Cela Deleuze l'appelle humour et ironie – humour et ironie déconstructrice, dira-t-on, humour et ironie de la déconstruction. Il définit l'ironie comme „l'art des principes”, la remontée vers les principes qu'on conteste: alors on conteste l'ordre de la loi comme secondaire, dérivée . Et l'humour : art des conséquences et des descentes, des suspens et des chutes - et « la loi est d'autant mieux renversée qu'on descend vers les conséquences, qu'on s'y soumet avec une minutie trop parfaite ; c'est à force d'épouser la loi qu'une âme faussement soumise arrive à la tourner »⁶⁸C'est là que la répétition de l'éternel retour surgit, dit Deleuze.

A la fin du *Sophiste*, un étranger révèle l'impossibilité de distinguer l'original du simulacre, et donne une définition du sophiste qui ne peut plus se distinguer de Socrate lui-même : c'est l'imitateur ironique⁶⁹. C'est une des plus belles pages de Platon, remarque Deleuze, où l'Être en tant que fondement *s'effonde*. « Car, par simulacre, nous ne devons pas entendre une simple imitation, mais bien plutôt l'acte par lequel l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée se trouve contestée, renversée. Le simulacre est l'instance qui comprend une différence en soi, comme (au moins) deux séries divergentes sur lesquelles il joue, toute ressemblance abolie, sans qu'on puisse dès lors indiquer l'existence d'un original et d'une copie »⁷⁰. C'est le simulacre qui fait passer la série de l'Être d'un élément à l'autre, c'est lui, le double de l'Idée, qui met la série en mouvement, qui déplace l'Être.« Platon a assigné le but suprême de la dialectique : faire la différence. Seulement celle-ci n'est pas entre la chose et les simulacres, le modèle et les copies. La chose est le simulacre même, le simulacre est la forme supérieure, et le difficile pour toute chose est d'atteindre à son propre simulacre, à son état de signe dans la cohérence de l'éternel retour »⁷¹

⁶⁸ DR 12.

⁶⁹ DR 93.

⁷⁰ DR 95.

⁷¹ DR 93.

Il faut donc être simulacre pour atteindre à l'authenticité. Il faut être un différent ressemblant, différent et ressemblant à la fois. Il faut être un Je multiple, un moi brisé. Il faut être fêlé par des différences internes, origines de tout mouvement, différences qui mettent en mouvement – et dans les termes de Deleuze cela signifie : différences qui dramatisent.

Etre cristallin

« Il faut être plusieurs pour écrire et déjà pour « percevoir ». la structure simple de la maintenance et de la manuscriture, comme de toute intuition originaire, est un mythe, une « fiction » aussi « théorique » que l'idée du processus primaire » (Derrida : *L'écriture et la différence*, p. 334)

« Seules reviennent les formes extrêmes – celles qui, petites ou grandes, se déploient dans la limite et vont jusqu'au bout de la puissance, se transformant et passant les unes dans les autres. Seul revient ce qui est extrême, excessif, ce qui passe dans l'autre et devient identique. C'est pourquoi l'éternel retour se dit seulement du monde théâtral des métamorphoses et des masques de la Volonté de puissance, des intensités pures de cette Volonté, comme facteurs mobiles individuants qui ne se laissent plus retenir dans les limites factices de tel ou tel individu, de tel ou tel Moi⁷² - le mouvement de l'être, l'éternel retour, n'a lieu donc que dans le monde théâtrale des métamorphoses de la volonté de puissance. Cette volonté ne peut entrer en vigueur que s'il installe une scène de métamorphose excessive par laquelle l'être s'excède soi-même, par laquelle elle se transforme dans le monde, par laquelle elle se masque dans le monde, par laquelle elle se détermine en tant que monde. Le monde sera ainsi l'être en métamorphose, la différence en acte. Le « monde théâtrale des métamorphoses » sera donc la détermination de l'être comme

⁷² DR 6o.

excès. L'être se double en théâtre, en monde théâtrale, le théâtre donc, en tant que forme, est l'excès, c'est-à-dire l'hybris de l'être. La différence, qui est le monstre, le péché originel de l'être, en est un élément déterminant.

« La différence est cet état dans lequel on peut parler de LA détermination. La différence « entre » deux choses est seulement empirique, et *les* déterminations correspondantes, extrinsèques. Mais au lieu d'une chose qui se distingue d'autre chose, imaginons quelque chose qui se distingue – et pourtant *ce dont* il se distingue ne se distingue pas de lui. L'éclair par exemple se distingue du ciel noir, mais doit le traîner avec lui, comme il se distinguait de ce qui ne se distingue pas. On dirait que le fond monte à la surface, sans cesser d'être fond. Il y a du cruel, et même du monstrueux, de part et d'autre, dans cette lutte contre un adversaire insaisissable, où le distingué s'oppose à quelque chose qui ne peut pas s'en distinguer, et qui continue d'épouser ce qui divorce avec lui. La différence est cet état de la détermination comme distinction unilatérale. De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait, comme dans l'expression « faire la différence ». Cette différence ou LA détermination, est aussi bien la cruauté [...] il n'est pas sûr que ce soit seulement le sommeil de la Raison qui engendre les monstres. C'est aussi la veille, l'insomnie de la pensée, car la pensée est ce moment où la détermination se fait une, à force de soutenir un rapport unilatéral et précis avec l'indéterminé. La pensée « fait » la différence, mais la différence, c'est le monstre. On ne doit pas s'étonner que la différence paraisse maudite, qu'elle soit la faute ou le péché, la figure du Mal promise à l'expiation. Il n'y a pas d'autre péché que celui de faire monter le fond et de dissoudre la forme. Qu'on se rappelle l'idée d'Artaud : la cruauté, c'est seulement LA détermination, ce point précis où le déterminé entretient un rapport essentiel avec l'indéterminé, cette ligne rigoureuse abstraite qui s'alimente au clair-obscur.

Arracher la différence à son état de malédiction semble alors le projet de la philosophie de la différence. »⁷³ En continuant sur cette piste on peut dire donc, que le projet de la philosophie est de repenser cette hybris de l'être qui travaille par la différence, la cruauté de la représentation. Le

⁷³ DR 43-44.

théâtre s'y impose comme la forme ou l'être se reflète en tant que métamorphose, en tant que sortie de d'elle-même, en tant que son propre excès mimétique, son identification au monde. C'est cela l'excès de l'être, son hybris : la simulation de l'identité. Et la forme revenante qui la tient en mouvement: l'identité simulée, le simulacre

Le théâtre est le miroir dans lequel l'être se reflète, il est sa la réflexion, son double, sa forme extrême, sa détermination, sa venue au monde. Plus encore : étant la seule forme qui vit de son manque d'identité, de stabilité, la structure par excellence de la différenciation, de la métamorphose, il est la structure authentique de l'être. Le théâtre est le lieu où l'être, en tant que tel, se pense, plus précisément se détermine en tant que pensée, en tant qu'identité philosophique, c'est-à-dire en tant que simulacre – en tant qu'indéterminée, donc. Le théâtre est le lieu où l'être reste indéterminée grâce à la détermination même.

„Fonder, c'est déterminer l'indéterminé. Mais cette opération n'est pas simple. Quand „la” détermination s'exerce, elle ne se contente pas de donner une forme, d'informer des matières sous la condition des catégories. Quelque chose du fond remonte à la surface, y monte sans prendre forme, s'insinuant plutôt entre les formes, existence autonome sans visage, base informelle. Ce fond, en tant qu'il est maintenant à la surface s'appelle profond, le sans-fond. Inversement, les formes se décomposent quand elles se réfléchissent en lui, tout modelé se défait, tous les visages meurent, seule subsiste la ligne abstraite comme détermination absolument adéquate à l'indéterminé, comme éclair égale à la nuit, acide égal à la base, distinction adéquate à l'obscurité toute entière: le monstre”⁷⁴ – nous sommes au fond du labyrinthe, face-à-face non pas avec le Minotaure, mais avec Dionysos en personne.

« ...Au lieu d'une chose qui se distingue d'autre chose, imaginons quelque chose qui se distingue – et pourtant *ce dont* il se distingue ne se distingue pas de lui » – ce monstre de la pensée selon *Différence et Répétition* trouvera son image plus tard dans le cristal.

⁷⁴ DR. 352.

Différence, répétition, action, mouvement, idée, concept, cogito, je, moi, machine, nomade ... nous pourrions évoquer infiniment les membres de la série ontologique qui se développe tout au long de l'œuvre deleuzienne. Ce devraient être des termes en « pré- », infinis, avant toute détermination, libres. En les nommant, en leur donnant une forme, en les limitant, on les trahit, naturellement. Limitons-les à leurs lignes de fuite, frontières infranchissables, abyssales, à l'infini, on sera ainsi plus fidèle.

.../actif/passif/moi/Je/temps/espace/corporel/spirituel/Idée/concept/Cogito/conscience/différence/répétition/représentation/image/imitation/doublure/acteur/contrefacteur/nomade/cruel/ événement/ jeu/... – on pourrait retenir au sein d'une forme en quelque sorte cristalline la métamorphose deleuzienne. Ses entités pré-individuelles se touchent et se reflètent l'une dans l'autre selon la structure du cristal. Toujours jointes, jamais distingués, elles sont essentiellement affectées l'une par l'autre, chacune par toutes les autres . Elles sont indifférenciées et indifférenciées dans cet état préstructural, dans leur détermination même. Il y a un abîme infranchissable entre elles qui les rend inséparables et qui rend impossible leur détermination définitive – tant qu'il y aura cet abîme, et elle est sans fond, cette fraction cristalline de l'être, la détermination restera inachevée, elle sera seulement une projection, c'est-à-dire fictive, virtuelle. Cela ne veut pas dire, qu'elle ne puisse pas s'effectuer. On détermine et se détermine, effectivement. On aura l'illusion pratique de l'être déterminé. Seulement, il nous restera toujours une ligne de fuite, plus ou moins cachée, qui nous donnera la possibilité du changement, c'est-à-dire : qui nous gardera la liberté, même contre nous-mêmes. C'est elle seule qui subsiste, en tant que ligne abstraite ...

Il y a différent/ciation, dira Deleuze... on dirait que la ligne de fracture désigne le lieu même de sa philosophie, elle lie et sépare dans le même geste, action à double visage, la doublure même dans l'acte. Différent/ciation: différenciation et/ou différenciation, implication spirituelle et/ou explication matérielle – ce sont des doubles différentiels, c'est le travail de la différence dans ses différentes formes. Dans la doublure il y a la différence abyssale, c'est-à-dire la tension qui

implique un mouvement oscillatoire incessant entre ses deux pôles, une intensité vibrionnante. Le simulacre, la plus haute puissance de l'être, prend sa place ici, dans le miroitement cristallin.

Con/science

« la voix est l'être auprès de soi dans la forme de l'universalité, comme con-science. La voix *est* la conscience. » (Derrida : *La voix et le phénomène*, p. 89.)

« L'actualisation se fait suivant trois séries, dans l'espace, dans le temps, mais aussi dans une conscience. Tout dynamisme spatio-temporel est l'émergence d'une conscience élémentaire qui trace elle-même des directions, qui double les mouvements et migrations, et naît au seuil des singularités condensées par rapport au corps ou à l'objet dont elle est conscience. Il ne suffit pas de dire que la conscience est la conscience de quelque chose, elle est le double de ce quelque chose, et chaque chose est conscience parce qu'elle possède un double. »⁷⁵

Mais un peu plus tard, dans *Logique du Sens* Deleuze écrit: « Nous cherchons à déterminer un champ transcendantal impersonnel et pré-individuel, qui ne ressemble pas aux champs empiriques correspondants et qui ne se confond pas pourtant avec une profondeur indifférenciée. Ce champ ne peut pas être déterminé comme celui d'une conscience : malgré la tentative de Sartre, on ne peut pas garder la conscience comme milieu tout en récusant la forme de la personne et le point de vue de l'individuation. Une conscience n'est rien sans synthèse d'unification, mais il n'y a pas de synthèse d'unification de conscience sans forme du Je ni point de vue du Moi. Ce qui n'est ni individuel ni personnel, au contraire, ce sont les émissions de singularités en tant qu'elles se font sur une surface inconsciente et qu'elles jouissent d'un principe mobile immanent d'auto-unification par distribution nomade, qui se distingue radicalement des distributions fixes et sédentaires comme conditions des synthèses de conscience. Les singularités sont des vrais événements transcendants : ce que Ferlinghetti appelle « la quatrième personne

⁷⁵ DR 284.

du singulier ». Loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles président à la genèse des individus et des personnes ; elles se répartissent dans un « potentiel » qui ne comporte par lui-même ni Moi ni Je, mais qui les produit en s'actualisant, en s'effectuant, les figures de cette actualisation ne ressemblant pas du tout au potentiel effectué »⁷⁶

Ou encore : « Le tort de toutes les déterminations de transcendantal comme conscience, c'est de concevoir le transcendantal à l'image et à la ressemblance de ce qu'il est censé de fonder »⁷⁷

Conscience et représentation vont de pair. Deleuze les conteste l'une comme l'autre en tant que les représentants de l'identique, du passif. Mais la représentation et la conscience échappent à cette identification trop restrictive, dans les textes de Deleuze lui même. On assiste à un déplacement interne à la conscience deleuzienne, il y a une oscillation dans l'évaluation de la conscience en tant qu'instance pensante, et forcément représentative. Elle sera évaluée comme cogito pour le Je fêlé/moi dissous. Cogito inconscient, ou préconscient, si on peut dire ...

Dans le cogito qui se développe sous les yeux de Deleuze il n'y aura rien de stable, rien d'identique. Ce qui importera pour Deleuze c'est l'activité du cogito, un cogito préconceptuel, pré-individuel même. Non pas le Cogito en tant que certitude, évidence, instance originelle de la pensée, donc de l'être, mais Cogito comme abîme fondateur : tension, discordance interne, intensité, énergie, mouvement créateur.

Si on arrive à concevoir la représentation par le cogito comme ambiguë en elle-même, si on arrive à dépasser ainsi sa réduction à la reconnaissance de l'identique, alors la représentation pourra

⁷⁶ LS 124.

⁷⁷ LS 128.

Logique du Sens apparaît en 1969, un an après *Différence et Répétition*. Il n'est pas du tout étonnant qu'il soit animé par les mêmes problèmes. Puis que les mêmes problèmes soient abordés de façon différente et qu'ils soient légèrement déplacés n'étonne pas non plus. Le cogito en est un exemple éminent.

On a l'impression que *Logique du Sens* est une répétition, dans le sens du terme dont Deleuze aime à se servir, répétition de *Différence et Répétition*: son autre différent.

entrer de droit dans l'ordre de la répétition en tant qu'activité créatrice. Elle sera répétitive, co-répétitive si on veut : elle répétera la différence et sa répétition, elle doublera l'action.

Quoi qu'il en soit, l'instance secrète de l'activité originaire de la pensée/être apparaîtra chez Deleuze sous la forme d'une con/science, c'est-à-dire un être-ensemble de la pensée fêlée, multiple... un ensemble mystérieux , sans fond, et pourtant c'est un mystère qui tient ensemble ce qui est.

Le théâtre-devenir de Carmelo Bene sera un modèle pour cette représentation originaire:

«Le théâtre surgira comme ce qui ne représente rien⁷⁸, mais ce qui présente et constitue une conscience de minorité, en tant que devenir-universel, opérant des alliances ici où là suivant le cas, suivant les lignes de transformation qui sautent hors du théâtre et prennent une autre forme, ou bien qui se reconvertissent en théâtre pour un nouveau saut. Il s'agit bien d'une prise de conscience, quoiqu'elle n'ait rien à voir avec une conscience psychanalytique, ni non plus avec une conscience politique marxiste, ou bien brechtienne. La conscience, le prise de conscience est une grande puissance, mais n'est pas faite pour les solutions, ni pour les interprétations. C'est quand la conscience a abandonné les solutions et les interprétations qu'elle conquiert alors sa lumière, ses gestes et ses sons, sa transformation décisive »⁷⁹

La représentation apparaît ici comme représentation du pouvoir, savoir du pouvoir, et le théâtre de Carmelo Bene comme théâtre expérimental qui en sort, qui constitue une forme de présentation, donc forme du devenir, elle même en devenir : une expérience, et non pas un savoir atteint, communiqué.

Bene soustrait les éléments de pouvoir du théâtre, et par là il délivre l'espace théâtral pour les êtres « mineurs », c'est-à-dire les sujets larvaires qui existent sous les personnages dominants, mais qui ne peuvent pas se développer sous la pression dominante – ce sont des germes de sujet qui dominés restent seulement des *possibilités* de sujets, mais délivrés de la puissance oppressive

⁷⁸ ou qui représente le rien, dirions-nous, qui se représente en tant que rien...

⁷⁹ *Superpositions*. Ed. Minit, 1979. pp 130.

se développent en tant qu'individus de droit. Chez Bene, *Roméo et Juliette* sera le devenir de Mercutio, son *S.A.D.E.* sera le devenir du servant de Sade – et c'est cela que Deleuze apprécie le plus chez lui. Bene fait un théâtre minoritaire. Pas de réponses, pas de solutions, pas de final, ni tragique, ni comique : rien que des problèmes développés. Pas de savoir qui reste, rien que du pouvoir en mouvement. Théâtre comme pur devenir.

La méthode du théâtre « qui ne représente rien », que Deleuze apprend chez Bene serait donc : soustraire les éléments stables, éléments de pouvoir établi, et donner lieu au devenir, mettre en mouvement la pièce, ses rôles, ses lieux.

On se demande pourtant si cela peut suffire pour sortir de l'ordre de la représentation. Il nous semble que cela reste la représentation *du* devenir, *en tant que* devenir... répétition d'un acte, d'un mouvement... représentation du rien en mouvement... comme improvisation à partir d'un problème, précisément du problème du manque des éléments du pouvoir...

La représentation résiste à la dévaluation philosophique.

« On ne s'étonnera pas que le *structuralisme*, chez les auteurs qui le promeuvent, s'accompagne si souvent d'un appel à un nouveau théâtre, ou à une nouvelle interprétation (non aristotélicienne) du théâtre : théâtre des multiplicités, qui s'oppose à tous égards au théâtre de la représentation, qui ne laisse plus subsister l'identité d'une chose représentée, ni d'un auteur, ni d'un spectateur, ni d'un personnage sur scène, nulle représentation qui puisse à travers les péripéties de la pièce faire l'objet d'une reconnaissance finale ou d'un recueillement du savoir, mais théâtre de problèmes et de questions toujours ouvertes, entraînant le spectateur, la scène et les personnages dans le mouvement réel d'un apprentissage de tout l'inconscient dont les derniers éléments sont encore les problèmes eux-mêmes »⁸⁰. Tentons plutôt le théâtre en tant que représentation multiple, en tant que multiplicités en représentation. Car il nous semble qu'il n'y a pas un théâtre des multiplicités qui s'oppose au théâtre de la représentation. Il n'y a que la doublure de Dionysos

⁸⁰ DR 248.

qui, selon Nietzsche-Deleuze réclame tout le théâtre du monde, le monde des métamorphoses : Dionysos est le dieu de l'affirmation, et il faut une seconde affirmation pour que l'affirmation soit elle-même affirmée. Il faut qu'elle se dédouble pour pouvoir redoubler. Dionysos épouse Ariane et fonde la généalogie des simulacres.

C'est ainsi que toute chose est au fond simulacre : elle est déploiement de l'être, c'est-à-dire son pli, son double, sa copie différente. « Le simulacre est ce système où le différent se rapporte au différent par la différence elle-même »⁸¹ - c'est le système du monde en tant que doublure de l'Être.

⁸¹ DR 355/

III. GENESE RHIZOMATIQUE : ETRE SOI/MEME, ENTRE-TEMPS

Je fêlé/ moi dissous

„le passage au « Je se touche » ... explique la genèse du « Je », l'auto-affection dans sa figure tactile (« Je se touche ») en s'adressant à *toi*. Passage simultané à la seconde personne et au tutoiement ... Cette apostrophe tutoyante signe à la fois la singularité générale, la singularité plurielle de tout destinataire possible, l'abrupte familiarité qui interrompt la neutralité habituelle du discours philosophique au moment où le « je » « entre en scène », mais aussi, surtout, la possibilité ou la nécessité, pour ledit « je », dès lors qu'il se touche, de s'adresser lui-même, de se parler, de se traiter, dans un soliloque d'avance interrompu, *comme un autre*. Dès lors que « Je se touche », il est lui-même, il se contracte, il contracte avec lui-même, mais comme avec un autre. Il s'adresse et se tutoie. Comment faire pour ne pas se tutoyer soi-même ? Essayez, essaie. La contracture du contrat, la contraction et la convulsion ... nous pourrions dire qu'elles *ont trait*, qu'elles tracent et donnent son trait de singularité à cet inévitable tutoiement de soi. De soi comme le premier ou le dernier autre. Là où ça *se touche*, un *je*. Mais je se touche en s'espaçant, en perdant le contact avec soi, justement à se toucher. Pour se toucher, il coupe le contact, il s'abstient de toucher. ... Il est déjà, comme « je », le « tu » de l'autre et son propre « tu ». « Se toucher toi » écrira Nancy. » (Derrida : *Le toucher*, p. 47)

Le Cogito est l'image par excellence de la pensée deleuzienne (Il suffit peut-être d'indiquer l'abondance de son exemple dans *Qu'est-ce que la philosophie?*) en tant qu'il est l'effet par excellence de la détermination. Le cogito sera la doublure en personne, l'action de *se* doubler soi-même, voire de se doubler en soi-même. Et encore plus : l'auto-affection du « je pense » va représenter une auto-affection plus profonde, celle du temps en sa forme déchaînée qui est pour Deleuze le Soit du temps (c'est-à-dire de la répétition, de la différence). Deleuze nous invite à penser un cogito abyssal, un sujet brisé, affection d'un Je fêlé, d'un moi dissous - un cogito indécidé au bord de l'inconscient qui déborde donc le cogito cartésien.

Le „je pense donc je suis” cartésien reste vide, dit Deleuze, car la spontanéité de cette pensée, le « je pense », laisse indéterminé l'être à qui il se relate, il ne dit rien sur l'être. Il faut déterminer comment ils sont relatifs l'un à l'autre. Et Deleuze retrouve chez Kant cette détermination, lorsque Kant ajoute au cogito une troisième valeur logique qui est le déterminable, ce qui lie l'indéterminé et le déterminant dans la détermination. Il dit alors: la pensée détermine l'être sous une forme, précisément la forme du temps. Cela signifie alors que „mon existence indéterminée ne peut être déterminée que *dans le temps*, comme l'existence d'un phénomène, d'un sujet phénoménal, passif ou réceptif, *apparaissant dans le temps*. Si bien que la spontanéité dont j'ai conscience dans le Je pense ne peut pas être comprise comme l'attribut d'un être substantiel et spontané, mais seulement comme l'affection d'un moi passif qui sent que sa propre pensée, sa propre intelligence, ce par quoi il dit Je, s'exerce en lui et sur lui, non pas par lui. Commence alors une longue histoire inépuisable: Je est un autre, ou le paradoxe du sens intime. L'activité de la pensée s'applique à un être réceptif, à un sujet passif, qui se représente donc cette activité plutôt qu'il ne l'agit, qui en sent l'effet plutôt qu'il n'en possède l'initiative, et qui vit comme un Autre en lui”⁸²(italiques par Deleuze)

On est donc un Je représenté (avec une majuscule), un moi (minuscule) qui cesse d'être substantiel, qui est seulement un phénomène temporel, et en premier lieu: passif. Je et moi sont séparés par la ligne du temps qui les rapporte l'un à l'autre sous la condition d'une différence fondamentale.

« Il y a une faille dans le Cogito. Chez Kant le Cogito est complètement fêlé. Il était plein comme un œuf chez Descartes, Pourquoi ? Parce qu'il était entouré et baigné par Dieu. Mais avec la finitude constituante, je marche sur deux jambes, Réceptivité et Spontanéité, et c'est vraiment la faille à l'intérieur du Cogito, à savoir : le « Je pense » - spontanéité- détermine mon existence, mais mon existence n'est déterminable que comme celle d'un être réceptif. Dès lors, moi, être

⁸² DR 117.

réceptif, je me représente ma spontanéité comme l'opération d'un autre sur moi, et cet autre c'est « Je » »⁸³.

Ainsi, il n'y aura personne qui agisse. Le sujet ne peut que réagir. Son activité sera secondaire, représentée. L'action constituante de l'homme, la pensée, sera d'emblée pensée représentative.

Nous sommes en représentation, sans exception – idée qui fascine Deleuze tout au long de son œuvre, et contre laquelle il ne cesse de se battre. Il va se forcer d'aller au-delà de la représentation, de pénétrer dans cette faille du Cogito même, de penser dans la béance, penser avant toute pensée, ou comme il aimait le dire, engendrer l'acte de penser dans la pensée même.

„Le sujet du cogito cartésien ne pense pas, il a seulement la possibilité de penser et se tient stupide au sein de cette possibilité. Il lui manque la forme du déterminable: non pas une spécificité, non pas une forme spécifique informant une matière, non pas une mémoire informant un présent, mais la forme vide du temps qui introduit, qui constitue la Différence dans la pensée, à partir de laquelle elle pense, comme différence de l'indéterminé et de la détermination. C'est elle qui répartit de part et d'autre d'elle-même, un Je fêlé par la ligne abstraite, un moi passif issu d'un sans fond qu'il contemple. C'est elle qui engendre penser dans la pensée, car la pensée ne pense qu'avec la différence, autour de ce point d'effondrement. C'est la différence, ou la forme du déterminable qui fait fonctionner la pensée, c'est-à-dire la machine entière de la détermination. La théorie de la pensée est comme la peinture, elle a besoin de cette révolution qui la fait passer de la représentation à l'art abstrait, tel est l'objet d'une théorie de la pensée sans image”⁸⁴

Il manque au sujet cartésien, selon Deleuze, la forme du déterminable. Ajoutons qu'avec cette forme (informe, avant toute forme déterminée) c'est la transgression qui lui manque, c'est la possibilité de l'auto-engendrement de la pensée qui lui manque, sa possibilité d'être même :

⁸³ www.webdeleuze.com

⁸⁴ DR.353.

l'auto-engendrement qui serait penser avant la pensée même, avant toute forme figée de la pensée, penser librement donc, penser sans arrêt. Nous assistons ici, au début de l'œuvre deleuzienne, au surgissement de l'idée de la machine pensante, le seul possible *perpaetum mobile*, l'automate spirituel deleuzien – l'*auto*-engendrement idéal l'exige.

L'automate spirituel sera le Cogito propre à la différence en soi, le penseur idéal, penseur des Idées qui, « les différentielles de la pensée »⁸⁵, sortent de la fêlure de ce Cogito idéal, qui fourillent entre son Je fêlé et son Moi dissous. L'automate spirituel pensera le non-pensé au milieu de la pensée. Il sera un cogito qui pense l'inconscient⁸⁶.

« les Idées doivent être dites « différentielles » de la pensée, « Inconscient » de la pensée pure, au moment même où l'opposition de la pensée à toute forme du sens commun reste plus vive que jamais. Aussi n'est-ce pas du tout à un Cogito comme proposition de la conscience ou comme fondement, que les Idées se rapportent, mais au Je fêlé d'un cogito dissous, c'est-à-dire à l'universel effondrement qui caractérise la pensée comme faculté dans son exercice transcendant. »⁸⁷

Cela nous amène vers une con/science d'une pensée Dionysiaque. Et avec Dionysos on est toujours près du théâtre. La multiplicité et l'indécidabilité d'une telle con/science annonce la frontière de la conscience et de l'inconscient, ou plutôt une conscience qui se tient au bord de l'inconscient, un être-ensemble séparé du savoir et du non-savoir qui s'énonce dans le *con-* de la con/science. Le théâtre, surtout celui dionysiaque, aux origines, c'est ce lieu de passage de frontières, entre fois et savoir, culte et représentation. Et depuis il reste le lieu propre du devenir-autre.

⁸⁵ DR 220.

⁸⁶ « L'Idée apparaît comme le système des liaisons idéales, c'est-à-dire des rapports différentiels entre éléments génétiques réciproquement déterminables. Le Cogito récupère toute la puissance d'un inconscient différentiel, inconscient de la pensée pure qui intériorise la différence entre le Moi déterminable et le Je déterminant, et qui émet dans la pensée comme telle quelque chose de non pensé, sans quoi son exercice serait pour toujours impossible et vide. » DR 225.

⁸⁷ DR 251.

Au théâtre il s'agit de rendre conscient le processus d'actualisation. Être conscient de son devenir, de son être-autre, son être-brisé : être consciemment acteur en devenir, acteur en train d'actualiser son rôle. Être exposé à la métamorphose incessante. La conscience n'est plus l'instance et la substance ultime de la pensée, non plus celle de l'être, elle n'est plus le maître omnipotent de la pensée. Elle est la répétition de l'abîme originaire, de la Différence Même. C'est ainsi peut-être que le théâtre attire Deleuze, presque-consciemment...

Entre-temps, la représentation

« Ce qu'il y a à donner, uniquement, s'appellerait le temps » (Derrida: *Donner le Temps*, p. 45.)

« ...le *et* de cette conjonction, le théâtre de ce « et », on l'a souvent présenté, représenté comme la scène du contretemps fortuit, de l'anachronie aléatoire. ... mais si ce drame [Roméo et Juliette] s'est ainsi imprimé, surimprimé dans la mémoire de l'Europe, texte par-dessus texte, c'est que l'accident anachronique vient illustrer une possibilité essentielle. Il déconcerte une logique philosophique, celle qui voudrait que les accidents restent ce qu'ils sont, accidentels. Cette logique, du même coup, rejette dans l'impensable une anachronie de structure, l'interruption absolue de l'histoire en tant que déploiement d'une temporalité, d'une temporalité une et organisée. ... Mais le désir de Roméo et Juliette est né au cœur de cette possibilité. Il n'y aurait pas eu d'amour, le serment n'aurait pas lieu, ni le temps, ni son théâtre sans la discordance. Le contretemps accidentel vient *remarquer* le contretemps essentiel. ... Le contretemps dit quelque chose de la topologie ou du visible, il ouvre le théâtre. » (Derrida : *Psyché*, p.522-523)

On doit rechercher le sujet secret au-delà des éléments discrets qui se répètent, le sujet qui se répète à travers eux, le sujet réel de la répétition – dit Deleuze. Il faut trouver le soi de la répétition, l'unicité de ce qui se répète - il faut trouver la répétition même. Car il n'y a pas de répétition sans quelqu'un, « une âme », qui (se) répète.

La Différence deleuzienne apparaît comme ce sujet répétitif: elle est la répétition même, le Même de la répétition⁸⁸, qui sera « le moi, c'est-à-dire la position passive⁸⁹», passive en tant que résultat de sa propre activité. Instance active, donc, qui se conçoit en tant que passive.

La relation entre la différence et la répétition sera de toute manière celle de l'activité et de la passivité. La répétition est ainsi l'activité de la différence : l'activité affirmative, expression de l'être. L'être se forme en différence/répétition, l'ensemble fêlé du passif/actif. L'être s'exprime par cette fêlure en sujet et prédicat. Et c'est l'événement de l'expression qui les tient ensemble en tant que disjoints – c'est le mouvement qui synthétise, qui implique un espace-temps structurant. La synthèse exprimée qui en résulte a la forme du sujet, un sujet-temps en tant que système répétitif de la différence, système à multiple visages chez Deleuze.

Son visage le plus connu est celui de la synthèse passive: le rassemblement automatique, sans réflexion, des instants indépendants, dont le résultat est l'instant présent, vécu. Elle contracte tous les éléments qui forment le contenu du présent, elle est tout d'abord physique, matérielle. Synthèse passive car elle n'est pas une activité de l'esprit, plutôt une activité qui se passe dans l'esprit contemplant; et subjective en tant que relative au sujet passif, réceptif⁹⁰. Le processus du temps en tant que processus se constitue dans le sujet des présents passant. C'est le temps de nos habitudes.

La deuxième synthèse est le temps de la mémoire, le passé pur qui se détache du présent passé, qui est le fondement de ce passé, le sol sur lequel les instants peuvent passer, passif, stable. Elle est le rassemblement de tout qui se passe, qui fait revenir le passé, passé qui n'existe pas, qui n'a même jamais existé comme tel, mais qui insiste, qui *est* – elle est le temps de la recherche proustienne, spirituelle. „Il y a une grande différence entre les deux répétitions, la matérielle et la

⁸⁸ DR. 103.o.

⁸⁹ DR.117.

⁹⁰ contempler c'est questionner, et en soutirer une réponse: „Les contemplations sont des questions , et les contractions qui se font en elles, et qui viennent les remplir, sont autant d'affirmations finies qui s'engendrent comme les présents s'engendrent à partir du perpétuel présent dans la synthèse passive du temps”(DR 1o6.)

spirituelle. L'une est une répétition d'instants ou d'éléments successifs indépendants; l'autre est une répétition du Tout, à des niveaux divers coexistants... Aussi les deux répétitions sont-elles dans un rapport très différent avec la „différence” elle-même. La différence est soutirée à l'une, dans la mesure où les éléments ou instants se contractent dans un présent vivant. Elle est incluse dans l'autre, dans la mesure où le Tout comprend la différence entre ses niveaux.”⁹¹ Car la Mémoire est le Tout qui ne se donne jamais à penser en sa totalité, qui se présente différemment à toute activité mémorielle.

La troisième synthèse du temps, c'est la répétition ontologique, pur mouvement de la pensée délivrée, déchaînée du sujet débordé, répétition de l'Idée, de la Différence même. C'est le temps hors de ses gonds, le temps de Hamlet, le temps de ce qui se répète sans aucune loi, librement, sans être contemplé même. C'est le temps chaotique qui ne peut pas se rassembler en images, forme vide du temps, ou bien le vide du temps avant toute prise de forme, qui sera le condition de tout ce qui peut avoir lieu, temps avant toute contemplation, toute compréhension. C'est le pro-fond, un *chaosmos* intratemporel qui fonde le temps comme tel – la synthèse de l'avenir, l'éternel qui fait retour.

On pénètre ainsi dans les profondeurs du temps constitutif pour y retrouver le pro-fond, le sans-fond, un chaos informel, le vide intense qui va remonter à nos consciences en se métamorphosant sans cesse au dedans de nous.

„L'ordre du temps n'a brisé le cercle du Même, et n'a mis le temps en série que pour reformer un cercle de l'Autre au terme de la série. Le „une fois pour toutes” de l'ordre n'est là que pour le „toutes les fois” du cercle finale ésotérique. La forme du temps n'est là que pour la révélation de l'informel dans l'éternel retour. L'extrême formalité n'est là que pour un informel excessif (le *Unförmliche* de Hölderlin). C'est ainsi que le fondement a été dépassé vers un sans-fond, universel effondement qui tourne en lui-même et ne fait revenir que l'à-venir ».⁹²

⁹¹ DR. 114.

⁹² DR 123.

Nous avons dans cette troisième synthèse du temps, énigmatique et chaotique, une image du temps brisée, pensée déchaînée dans le système deleuzien : appelons-la une *con/science* multiple du temps... C'est elle qui va affirmer l'ensemble je fêlé/moi dissous du Cogito, la schizophrénie ontologique.

Les deux synthèses passives ne sont pas conscientes, elles échappent à la seule synthèse consciente qui est la représentation, elles peuvent seulement être l'objet de la représentation consciente. « De ces deux répétitions, ni l'une ni l'autre n'est représentable. Car la répétition matérielle se défait à mesure qu'elle se fait, et n'est représentée que par la synthèse active qui en projette les éléments dans un espace de calcul et de conservation ; mais en même temps, cette répétition, devenue objet de représentation, se trouve subordonnée à l'identité des éléments ou à la ressemblance des cas conservés et additionnés. Et la répétition spirituelle s'élabore dans l'être en soi du passé, tandis que la représentation n'atteint et ne concerne que des présents dans la synthèse active, subordonnant alors toute répétition à l'identité de l'actuel présent dans la réflexion comme à la ressemblance de l'ancien dans la reproduction. Les synthèses passives sont évidemment sub-représentatives. »⁹³, mais elles (c'est-à-dire l'inconscient humain) peuvent être subordonnées à la représentation qui les organise selon sa choix en formant une conscience.

La représentation dans le système deleuzien est la synthèse active qui subordonne tout mouvement inconscient à l'identité de ce qui a lieu. Elle est conscience répétitive, répétition représentative, elle est active en tant qu'elle fait son choix entre les divers niveaux coexistants pour en faire une représentation. Mais dans *Différence et répétition* elle est tenue hors de la série de synthèses du temps, elle semble être exclue de cette triade temporelle. La représentation est la forme de répétition dénoncé par Deleuze car elle représente les deux premières formes « en les privant de leur pouvoir », en les figeant. Et pourtant : on a l'impression qu'elle maintient un lien

⁹³ DR 114.

très profond (même si peu saisissable dans *Différence et Répétition*) avec la troisième synthèse, évaluée la plus haute en tant que synthèse *active*.

Nous avons un système du fondement du sans-fond (qui devient ainsi pro-fond, la profondeur créative), un système de la formalisation de l'informe. C'est un système où l'actif s'assume en passif, il résulte en passif. Ce qui *est* a cette forme passive de l'être, l'activité originaire restant cachée dans ses profondeurs. Celui qui *est* ne peut l'atteindre qu'en la représentant, la représentation étant la seule forme active dans ce système de synthèses, forme qui double la passivité. C'est le présent de la représentation qui double le passé des habitudes et de la mémoire. La conscience représentative s'annonce ici comme double de la con-science de la répétition ontologique. Répétition ontologique et répétition représentative sont formes de l'activité différencielle, formes de l'activité qui diffère d'une répétition à l'autre.

Malgré la méfiance de Deleuze pour le terme de représentation (donc pour celui de la conscience aussi), en tant que répétition active elle a un rôle constitutif dans le système ontologique deleuzien. Elle est la doublure de la répétition authentique, son simulacre, mais en tant que simulacre elle s'inscrit dans le système d'authentification et elle peut prétendre en tout droit à l'authenticité, selon les règles de ce système même. Souvenons-nous : « Dionysos est l'affirmation de l'Être, mais Ariane, l'affirmation de l'affirmation, la seconde affirmation ou le devenir-actif »⁹⁴. La représentation n'est rien d'autre que ce devenir-actif indispensable.

« La représentation est l'aire de jeu de l'Idée authentique, la scène installée par elle même. »⁹⁵, nous, à notre tour, nous allons nous installer dans cette aire de jeu même, consciemment, volontairement, répétant et doublant Deleuze malgré lui-même . C'est là que tout se joue.

⁹⁴ *Critique et Clinique*. p. 131.; N 289.

⁹⁵Cf: « La représentation est le lieu de l'illusion transcendantale » (DR 341.)

Je/ moi et la splendeur du ON

« La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet » (Derrida : *Marges de la philosophie*, p. 13.)

„Le Je fêlé suivant l'ordre du temps et le Moi divisé suivant la série du temps se correspondent et trouvent une issue commune: dans l'homme sans nom, sans famille, sans qualités, sans moi ni Je, le „plébécien” détenteur d'un secret, déjà surhomme dont les membres épars gravitent autour de l'image sublime”⁹⁶. *On* n'est ni Je ni moi : *On* est a priori nomade, a priori sans identité.

L'habitude arrache quelque chose à la répétition des cas individuels, et précisément elle en arrache sa différence comme généralité. L'Habitus généralise, c'est-à-dire il stabilise. Sa généralité comme nouveauté (différence), originaire de la répétition *en soi* (répétition de la différence même), est le produit de la répétition *pour soi*, elle est la surface de la représentation. „La différence habite la répétition”, dit Deleuze⁹⁷ - On *habite* l'habitude, dirions-nous, cela avec toutes les équivoques de cette affirmation. L'*On* nomade *s'installe* dans l'Habitus, il (*On*) s'y habitue ... C'est-à-dire : la différence s'installe dans l'habitude, dans le sujet qui sera son territoire propre, sa propriété, son sujet habituel lui appartiendra.

⁹⁶ DR.121.

⁹⁷ DR. 103.

Dans l'habitus la répétition se donne des sujets receveurs et les met en action par la mémoire. Elle constitue de cette manière le physique et le psychique du sujet pensant, son âme et son corps.

Actif et passif, Je et moi ne sont que des doubles, l'un de l'autre, et chacun d'eux est le double du Soi ontologique.

« L'action ne se constitue que par la contraction d'éléments de répétition. Seulement cette contraction ne se fait pas en elle, elle se fait dans un moi qui contemple et qui double l'agent. Et pour intégrer des actions dans une action plus complexe il faut que les actions primaires à leur tour jouent dans un « cas » le rôle d'éléments de répétition, mais toujours par rapport à une âme contemplative sous-jacente au sujet de l'action composée. Sous le moi qui agit, il y a des petits moi qui contemplent et qui rendent possibles l'action et le sujet actif. Nous ne disons « moi » que par ces mille témoins qui contemplent en nous ; c'est toujours un tiers qui dit moi. »⁹⁸

Nous sommes habitués à penser l'évolution des habitudes comme originaire des activités quotidiennes, et nous essayons de comprendre comment nos habitudes se forment pendant nos activités spontanées chaque jour. Deleuze renverse la question habituelle: est-ce en agissant qu'on prend des habitudes, ou plutôt en contemplant? Il peut y avoir une objection psychologique qui dit qu'on ne peut pas se contempler soi-même, mais Deleuze l'écarte: ce „soi-même” lui même peut être une contemplation, peut-être sommes nous des contemplations, et s'il en est ainsi, toutes nos activités, nos habitudes aussi, ont comme origine notre caractère contemplatif.

« Nous sommes tous Actéon par ce que nous contemplons, bien que nous soyons Narcisse par le plaisir que nous en tirons. Contempler, c'est soutirer. C'est toujours autre chose, c'est l'eau, Diane ou les bois qu'il faut d'abord contempler, pour se remplir d'une image de soi-même »⁹⁹.

⁹⁸ DR 103.

⁹⁹ DR. 102.o.

La réceptivité du sujet passif n'est pas constituée seulement et simplement de la perception (processus de recevoir sans ordre) mais plutôt de la contemplation qui contracte le dehors (rassembler tout dans un dedans). On n'est que ce qu'il a, c'est-à-dire ce qu'il reçoit.

« Les moi sont des sujets larvaires ; le monde des synthèses passives constitue le système du moi, dans des conditions à déterminer, mais le système du moi dissous. Il y a moi dès que s'établit quelque part une contemplation furtive, dès que fonctionne quelque part une machine à contracter, capable un moment de soutirer une différence à la répétition. Le moi n'a pas de modifications, il est lui-même une modification, ce terme désignant précisément la différence soutirée. Finalement on n'est que ce qu'on a, c'est par un avoir que l'être se forme ici, ou que le moi passif *est*. »¹⁰⁰

Deleuze présuppose des petites âmes contemplatives, des monades leibniziennes, qui constituent l'âme humaine, et il les place dans l'« Es » freudien. Cela signifierait que la couche la plus profonde de notre âme est déterminée par de petites âmes passives et réceptives, qui à leur tour sont déterminées par le monde qui les entoure. L'âme n'est autre qu'une intériorisation, une pliure du dehors qui en se repliant sur soi devient un dedans. Le dehors construit donc la profondeur de notre âme, le profond que Freud lui-même nomme à la troisième personne: notre fond est « Es », lui, l'autre. On est ainsi.

Le sujet deleuzien est donc fondé sur de petites âmes contemplatives qui sont liées à tout ce qu'elles contemplent – et selon Deleuze dans la contemplation le contemplant et le contemplé ne peuvent pas être séparés l'un de l'autre: ils n'existent que mêlés dans une triade. Actéon, le cerf et l'action de chasser ne sont donc jamais séparables: en chassant le cerf (en suivant Diane, c'est-à-dire la chasse, en agissant selon les lois de la chasse) Actéon devient cerf lui-même – c'est inévitable.

Narcisse devait regarder la surface de l'eau afin de se voir, afin que puisse naître Narcisse Même, le moi de Narcisse. L'Autre nous touche, voire nous nous affectons nous-mêmes à travers

¹⁰⁰ DR 107.

l'Autre approprié, à travers quelque chose d'autre. Notre âme est fêlée, et entre ses parties il y a un lien érotique, voire narcissique.

La contemplation est donc nécessairement narcissique: l'image du Moi contemplatif ne peut advenir qu'en contemplant quelque chose d'Autre. Mais de l'autre côté : tout narcissisme est amour de l'autre dans le moi.

Éros, le désir, la résonance interne des deux différents, est la condition de notre conscience: c'est lui qui rend la contemplation possible, rendant ainsi possible l'unité de notre âme originairement fêlée. Nous répétons ainsi la fêlure passif/actif ou différence/répétition interne de la Différence même. Nous répétons les différences internes qui la dramatisent. Nous sommes en tant que répétitions de la fêlure originaire, et c'est là que réside notre possibilité de la représenter : nous répétons activement parce que nous sommes des répétitions passives. Nous répétons la répétition, nous nous répétons en (nous) représentant. Nous sommes nos propres doubles lorsque notre activité double la passivité.

C'est ainsi que s'assure l'ensemble du Je fêlé/ moi dissous. C'est l'amour de l'actif et du passif qui se touchent par la fêlure du temps. C'est le temps qui se multiplie ainsi, par ses synthèses (c'est-à-dire ses répétitions) différenciantes : il se double dans l'ordre actif du Je et la série, la succession du temps dans le moi – Aïôn et Chronos, Dionysos et Apollon. C'est la liaison des synthèses du temps qui y est constitutif.

Le sujet pensant se fonde ainsi en amour, c'est-à-dire en tant que répétition-contraction-représentation de l'autre qui s'intériorisant brise toute l'intériorité du sujet comme Cogito.

La différence entre *penser* et *aimer* est de moins en moins sensible, elle a l'air de se retirer en penser/aimer. En tout cas Deleuze fonde avec Kant la pensée sur l'amour de l'autre, la cohérence mystérieuse des différents – ce qui implique et justifie des cohérences mystérieuses comme celle de l'actif et le passif, ou l'espace et le temps.

« Si le Je détermine notre existence comme celle d'un moi passif et changeant dans le temps, le temps est cette relation formelle suivant laquelle l'esprit s'affecte lui-même, ou la manière dont nous sommes intérieurement affectés par nous-mêmes. Le temps pourra donc être défini comme l'Affect de soi par soi, ou du moins comme la possibilité formelle d'être affecté par soi-même. C'est en ce sens que le temps comme forme immuable, qui ne pouvait plus être défini par la simple succession, apparaît comme la *forme d'intériorité* (sens intime), tandis que l'espace, qui ne pouvait plus être défini par la coexistence ou la simultanéité, apparaît de son côté comme forme d'extériorité, possibilité formelle d'être affecté par autre chose en tant qu'objet extérieur. Forme d'intériorité ne signifie pas simplement que le temps est intérieur à l'esprit, puisque l'espace ne l'est pas moins. Forme d'extériorité ne signifie pas non plus que l'espace suppose « autre chose », puisque c'est lui qui rend possible au contraire toute représentation d'objets comme autres ou extérieurs. Mais c'est dire que l'extériorité comporte autant d'immanence (puisque l'espace reste intérieur à mon esprit) que l'intériorité comporte de transcendance (puisque mon esprit par rapport au temps se trouve représenté comme autre que moi). Ce n'est pas le temps qui nous est intérieur, ou du moins il ne nous est pas spécialement intérieur, c'est nous qui sommes intérieurs au temps, et à ce titre toujours séparés par lui de ce qui nous détermine en l'affectant. L'intériorité ne cesse pas de nous creuser nous-mêmes, de nous scinder nous-mêmes, de nous dédoubler, bien que notre unité demeure. Un dédoublement qui ne va pas jusqu'au bout, parce que le temps n'a pas de fin, mais *un vertige, une oscillation qui constitue le temps*, comme un glissement, un flottement constitue l'espace illimité »¹⁰¹

C'est l'affect donc qui rassemble le sujet. Et le mot pèse ici. Car « affect » est un mot lui-même rassemblant, il rassemble, il mêle et entremêle plusieurs verbes, et leurs significations plurielles. Il se multiplie par la contraction de leurs différences.

Affecter recouvre en français moderne trois verbes distincts et deux ou même trois sources latines, toutes issues du *facere*, faire (1. *afficere* qui signifie « mettre, quelqu'un dans une certaine

¹⁰¹ CC. 44-45.

disposition, toucher, notamment en mal » qui produit *affectus* et *affectio* pour traduire le grec *diathesis* puis *pathos*; 2. *affectare*, qui signifie « se mettre (à faire) », puis « rechercher » et qui se confondra plus tard, pour la forme, avec un verbe bas latin *affectare*, « arranger », doublet de *affactare*. Ce dernier est l'altération du latin classique *affectare* d'après le participe de *facere*, *factus*, et a donné l'ancien français *affaitier* « arranger, disposer ». La recomposition de ad- et du thème fact- ou fect- a conduit à de nombreuses formes (*affact-*, *affait-*, *affect-*) mêlées en latin médiéval, en plus les trois verbes ci-dessus distingués ont du être confondus, et c'est grâce à tout cela que nous avons de nombreuses interférences sémantiques¹⁰². L'affect les implique tout d'un coup toutes, car leurs différences s'entremêlent chaque fois dans la forme exprimée.

Affect rassemble les nombreux dérivés et synonymes d'attribution, désignation, destination, poursuite, recherche, vif désir, émotion, aimer, toucher – et, ce qui étonne à la première vue, simulation, imitation, feinte.

Affecter : attribuer, consacrer, désigner, attacher – mais aussi exagérer, simuler, feindre

Affectation : vif désir, poursuite, recherche, chercher à atteindre – et de l'autre côté : recherche en tant qu'adoption de façon ostentatoire, manque de sincérité, imitation.

Penser et aimer s'affectent, apparemment.

Les sens qui paraissent être sans aucun lien se touchent justement dans « toucher à », dans « prétendre à ». Affecte celui qui manque de sincérité ou de naturel, qui donc est affecté (touché) par quelque chose d'autre, qui prétend être en contact avec cet autre. Et en dernière instance il ne faut pas oublier que tous les sens sont les dérivés de *facere*, ils sont tous actifs.

L'affect rassemble au fond le contact et la simulation, la liaison et la séparation – et si on rapproche les deux rassemblements, celui de l'« affect » et celui du Cogito deleuzien, cogito comme affect de soi par soi, alors rassemblement (unification et identification) et simulation se trouvent être inséparables, rassemblés autour de l'activité qui *fait* la différence.

¹⁰² *Dictionnaire historique de la langue française*. Dictionnaires Le Robert, 2000.

On est acteur

« Au commencement de ce mime n'était ni l'acte, ni la parole. Il est prescrit ... au Mime de ne rien se laisser prescrire que son écriture, de ne reproduire par imitation aucune action (*pragma* : affaire, chose, acte), aucune parole (*logos* : verbe, voix, discours). Le Mime doit seulement s'écrire sur une page blanche qu'il est, il doit s'écrire lui-même en gestes et jeux de physionomie. Page et plume, le Pierrot est à la fois passif et actif, matière et forme, l'auteur, le moyen et la pâte de son mimodrame. L'histrion se produit ici. Ici même... » (Derrida : *La dissémination*, p. 225)

Depuis l'interprétation heideggerienne de Kant on peut penser l'auto-affection du temps comme le temps en personne, le temps qui se personnifie, qui s'auto-engendre en tant que pensée de soi-même. Nous avons un cogito non seulement pour le Je fêlé et le moi dissous, mais pour le temps en personne, le temps en tant que Je/moi, en tant que sujet qui se pense. Il y a un cogito du *On* en tant que quelque chose de différent du mystère de ce *On* même. Chez Deleuze ce cogito porte le nom d'Aiôn.

Chronos et Aiôn: deux personnages jouant le rôle du temps dans *Logique du Sens*. Entre eux il y a la Différence. „Deux temps, dont l'un ne se compose que de présents emboîtés, dont l'autre ne fait que se décomposer en passé et futur allongés. Dont l'un est toujours défini, actif ou passif, et l'autre, éternellement Infinitif, éternellement neutre”¹⁰³ Le temps est donc présent vivant dans les corps qui agissent et pâtissent selon Chronos, mais, en même temps infiniment divisible en passé-futur selon Aiôn. Chronos, le dieu vit comme présent ce qui est passé ou futur pour moi, qui vis sur des présents plus limités. C'est le présent corporel, d'une certaine façon, qui mesure l'action des corps ou des causes, un mouvement réglé des présents. C'est l'incorporation du passé et du futur dans le moment présent, le processus d'incorporation même. C'est un temps limité: le présent, même si ce présent est vaste et profond, même si en incorporant *tout* le temps Chronos est infini. Les dieux sont toujours infinis mais limités selon Deleuze – ils sont très bien identifiés, toujours les mêmes.

¹⁰³ LS.79.

Aiôn est toujours dans l'instant, donc fini, mais illimité comme futur et passé à la fois. „Le devenir-illimité devient l'événement lui-même, idéal, incorporel, avec tous les renversements qui lui sont propres, du futur et du passé, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet. Le futur et le passé, le plus et le moins, le trop et le pas-assez, le déjà et le pas-encore: car l'événement infiniment divisible est toujours les deux ensemble, éternellement qui vient de se passer et qui va se passer, mais jamais ce qui se passe (couper trop profondément et pas assez). L'actif et le passif: car l'événement, étant impassible, les échange d'autant mieux qu'il n'est ni l'un ni l'autre, mais leur résultat commun (couper-être coupé)»¹⁰⁴. C'est le temps démesuré du devenir pur, le temps d'un devenir-fou, ajoute Deleuze¹⁰⁵. Aiôn est schizophrène.

« Toujours déjà passé et éternellement encore à venir, Aiôn est la vérité éternelle du temps : pure forme vide du temps, qui s'est libéré de son contenu corporel présent »¹⁰⁶.

Aiôn n'est pas dieu, il est acteur¹⁰⁷ ou le joueur idéal, le jeu même. En le présentant Deleuze cite *Mimique* de Mallarmé, « Ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive de présent – tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace »¹⁰⁸. Son infinitif joue les rôles du passé et du futur. Il n'est jamais présent, il n'est jamais le passé, ou le futur, il est tout le temps déplacé. En le déplaçant, il peut jouer le rôle de Chronos aussi, et alors, il est le contre-dieu. Au lieu de vivre le présent dense et plein qui comprend tout, Aiôn se déplace dans l'instant où tout se déplace. Sur sa scène tout est d'identité déstabilisée, multipliée.

« Ce présent de l'Aiôn, qui représente l'instant, n'est pas du tout comme le présent vaste et profond de Chronos : c'est le présent sans épaisseur, le présent de l'acteur, du danseur ou du mime, pur « moment » pervers. C'est le présent de l'opération pure, et non de l'incorporation. Ce

¹⁰⁴ LS.17.

¹⁰⁵ cf LS 193.

¹⁰⁶ LS 194.

¹⁰⁷ LS.175.

¹⁰⁸ LS 80.

n'est pas le présent de la subversion ni celui de l'effectuation, mais de la contre-effectuation, qui empêche celui-là de renverser celui-ci, qui empêche celui-ci de se confondre avec celui-là, et qui vient redoubler la doublure »¹⁰⁹

La splendeur du „*On*” est qu'on n'est ni Je ni moi, on n'est jamais de l'ordre bien défini de Chronos, on n'a pas d'identité. *On* est plutôt ce qui donne lieu au Je et au moi en même temps, qui les met en jeu. *On* est Aiôn donc, qui joue sur sa scène.

¹⁰⁹ LS 197.

IV. GENEALOGIE DIFFERENTIELLE : ETRE EN REPRESENTATION

Le sujet contemplant-perceptif (celui de l'habitude donc), la surface, la membrane réceptive – c'est la condition de la création pour soi, c'est-à-dire de la contraction de la répétition. Ce sujet-membrane matériel mais doué d'esprit grâce à sa mémoire, devenant à son tour actif va répéter pour soi-même – mais à la fois : pour le Soi même de la répétition. Le sujet est le successeur représentant du *On* pré-subjectif, son *Je* et *moi* ne sont que des doubles, l'un de l'autre, et chacun d'eux est le double du *Soi* ontologique. Cette doublure implique la tension : on y est dis-tendu – source d'intensité, d'énergie, de multiplication. Mouvement et multiplicité vont ainsi de pair. Si on *est* on bouge, et forcément vers quelque chose d'autre, on entre en relation avec l'autre, on le contracte, on contracte le différent - *on s'approprie la différence*. C'est ainsi qu'on devient son propre successeur, sa propre répétition. C'est ainsi qu'on *est* différence et répétition.

C'est le désir de l'autre, la prétention à l'autre comme élan vital ; des différences internes qu'on sent par le manque, le besoin et qui agit en tant qu'Eros ; différences d'intensité qui se distribuent sous forme d'excitation et qui se résolvent dans le plaisir : la résonance interne de la différenciation. C'est le désir de différer de soi même – juste comme nous l'avons vu concernant la répétition du Soi ontologique : ce sont les différences internes qui dramatisent l'être. On représente (dans) ce drame en tant que successeur et porteur de la différence.

Espace/ temps: forme dramatique

« cette ouverture de présence, c'est la surface quatrième... L'histoire de ce présent affilie la surface quatrième à la scène du vieux théâtre représentatif. Aussi cette surface est elle « *surface morte* », morte comme la structure de cet ancien théâtre, morte aussi parce que la conscience, spéculatrice, consommatrice d'un présent ou d'un sens représentés – « vous » - se croit dans la liberté de

l'apparaître pur quand elle n'est plus que l'effet déporté, répercuté, retourné, détourné, déjeté, la croûte où l'écorce tombante d'une force, d'une « vie » qui ne se présente pas, qui ne s'est jamais présentée. L'invisible de cette scène de visibilité, c'est son rapport à la production séminale et chiffrée qui l'organise » (Derrida : *La dissémination*, p. 341.)

Fonder, c'est toujours fonder la représentation, dit Deleuze, mais il y a une ambiguïté essentielle au fondement. On dirait que cette ambiguïté est attirée par la représentation qu'elle fonde, et en même temps, au contraire, aspiré par un au-delà. Nous l'avons vu: la fondation de l'être, le „je pense donc je suis”, lie l'être à la pensée, lui donnant ainsi une certaine identité, mais le sans fond y subsiste comme abîme vertigineux et défait cette identité, qui devient l'identité d'un Je fêlé. Le cogito en tant que brisé devient image du fondement et même de cet abîme originaire.

L'abîme est présent dans toutes les synthèses. C'est elle qui fait s'excéder la première synthèse (celle de l'habitude), et qui la fait en même temps se renverser dans la deuxième (celle de la mémoire), qui à son tour déborde dans une troisième synthèse. C'est un processus consistant à fonder et revenir au sans-fond, c'est le processus qui fait de l'Idée identique l'Idée deleuzienne de la multiplicité, la Différence. C'est là, dans et par cet abîme, qu'on trouve la troisième synthèse du temps.

La troisième synthèse du temps, au sein des deux autres synthèses, et celée par eux, c'est la forme vide du temps, synthèse ontologique, le Soi du temps: „Le temps lui-même se déroule (c'est-à-dire cesse apparemment d'être un cercle) au lieu que quelque chose se déroule en lui (suivant la figure trop simple du cercle). Il cesse d'être cardinal et devient ordinal, pur *ordre* du temps. Hölderlin disait qu'il cesse de „rimer”, parce qu'il se distribue inégalement de part et d'autre d'une „césure” d'après laquelle début et fin ne coïncident plus”¹¹⁰. On se heurte de nouveau à cette ligne abstraite, qui « seule subsiste », et qui nous donne les contours ontologiques. Cette ligne abstraite, l'abîme pro-fond, c'est le temps que Deleuze qualifie comme étant « hors de ses

¹¹⁰ DR.12O.

gonds », temps représenté dans *Différence et Répétition* par Hamlet. Cette ligne abstraite du temps prend une forme dramatique.

Et de l'autre côté de cette ligne abyssale le drame n'a qu'une forme réunissant les trois répétitions¹¹¹, selon la succession passif-actif-vide, ou avant- pendant- après. C'est une structure qui fait et défait des cercles de l'Identique, qui en fin du compte sort de toute circularité et devient linéaire, mais c'est une ligne qui se dissipe dans le difforme. „Toutes répétitions, n'est-ce pas ce qui s'ordonne dans la forme pure du temps? Cette forme pure, la ligne droite, se définit en effet par un ordre qui distribue un avant, un pendant et un après, par un ensemble qui les recueille tous trois dans la simultanéité de sa synthèse a priori, et par une série qui fait correspondre à chacun un type de répétition”¹¹². *L'avant* est dominé par un passé intouchable, trop grand pour le héros, c'est le temps des recherches, de la mémoire - Hamlet essaie de comprendre le passé; il agit *pendant* qu'il arrive à comprendre, quand il devient capable d'action; et les conséquences (mais on ne saura jamais quelles conséquences...) se déroulent *après*. *L'avant* répète par défaut, parce qu'on ne comprend pas, on ne se souvient pas, selon une manière habituelle; *pendant* le passé se dérobe, et on agit en conséquence du passé reconnu, donc répété comme tel; et *après* on répète librement, d'une manière chaotique, sans rien savoir, mais touché par tout. Pendant, quand le sujet devient capable d'action, quand il est actif, il représente : il représente le passé qui rend possible et exige même sa représentation. Le passé exige le présent, c'est-à-dire l'action qui le double. Et une fois doublé, entré dans la série répétitive, il sera illimité, dédoublé à l'infini, éternellement multiple. Cet éternel multiple, c'est la troisième synthèse du temps, l'avenir ouvert.

„Voilà que, dans cette dernière synthèse du temps, le présent et le passé ne sont plus à leur tour que des dimensions de l'avenir: le passé comme condition, et le présent comme agent. La première synthèse, celle de l'habitude, constituait le temps comme un présent vivant, dans une

¹¹¹ DR.124.

¹¹² DR.376.

fondation passive dont dépendaient le passé et le futur. La seconde synthèse, celle de la mémoire, constituait le temps comme un passé pur, du point de vue d'un fondement qui fait passer le présent et en advenir un autre. Mais dans la troisième synthèse, le présent n'est plus qu'un acteur, un auteur, un agent destiné à s'effacer; et le passé n'est plus qu'une condition opérant par défaut. La synthèse du temps constitue ici un avenir qui affirme à la fois le caractère inconditionné du produit par rapport à sa condition, l'indépendance de l'œuvre par rapport à son auteur ou acteur. Le présent, le passé, l'avenir se révèlent comme Répétition à travers les trois synthèses¹¹³.

C'est l'ordre du temps donc: construire des formes pour les déconstruire. C'est ainsi que le troisième temps, l'ordre du temps recueille tout, et détruit tout, et sélectionne tout. Le drame devient drame-cristal¹¹⁴.

Et après tout on peut dire que ce temps dramatique recueille et détruit et sélectionne tous les genres dramatiques: l'avant est comique, le pendant est tragique, et après le comique et le tragique il y a le temps du drame, c'est-à-dire du tragique joyeux et du comique surhumain.

C'est en ce sens que Deleuze lit *Zarathoustra* comme un drame, « c'est-à-dire un théâtre »¹¹⁵ dit-il : acte 1 : Zarathoustra malade ; acte 2 : Zarathoustra convalescent ; il manque le troisième acte, la mort de Zarathoustra. Car le drame a une forme réunissant les trois répétitions. Il représente la succession des synthèses. Le drame devient donc une forme active par la représentation. C'est ainsi que drame et théâtre deviennent synonymes dans le vocabulaire deleuzien. Ils se touchent

¹¹³ DR.125.

¹¹⁴ Le cristal est le terme de *L'image-temps*, il figure pour le cinéma deleuzien. Nous l'utilisons ici car le cristal est d'abord forme du temps, et encore du temps déchaîné, celui représenté dans *Logique du Sens* par Aiôn, l'acteur. Le cristal sera la figure qui lie le théâtre et le cinéma deleuziens. Constitué par les lignes abstraites internes, il sera la ligne abstraite, la frontière entre théâtre et cinéma, qui ainsi deviendront les deux versants, les deux représentants, les deux doubles d'Aiôn. Le cristal sera la structure unissant acteur, drame, théâtre et cinéma – il y aura quelque chose comme un acteur/drame/théâtre/cinéma cristallin.

¹¹⁵ DR 124.

dans la représentation, dans l'action représentative, leur commune ligne de fuite. Ils sont acteurs du temps, ses doubles, tous les deux.

L'agent du présent, à la limite du passé, est celui qui s'ouvre. Il est en train de se vider, pour donner lieu à l'avenir illimité. Il faut qu'il soit vide pour être capable de la représentation. Car c'est la représentation qui fait appel au vide, seule possibilité de son avenir, c'est toujours la représentation du pur devenir. Le présent de l'acteur sera la représentation du temps sans arrêt. Tout acteur est représentant, double d'Aiôn. „L'acteur reste dans l'instant, tandis que le personnage qu'il joue espère ou craint dans l'avenir, se remémore dans le passé: c'est en ce sens que l'acteur représente. Faire correspondre le minimum de temps jouable dans l'instant au maximum de temps pensable suivant l'Aiôn”¹¹⁶. Car le présent de l'acteur, toujours césure, est un passé-futur illimité qui se réfléchit dans un présent vide.

Le drame (théâtre) est une organisation de l'espace-temps, un dynamisme spatio-temporel qui actualise l'Idée¹¹⁷.

Les processus dynamiques déterminent l'actualisation de l'Idée, c'est-à-dire ils créent un espace correspondant aux rapports différentiels internes à l'Idée, ils la développent. Ils rendent présente l'Idée dans cet espace qui lui correspond - ils la dramatisent donc, ils sont eux mêmes des drames.

Le monde est un théâtre de mise en scène, « où les rôles l'emportent sur les acteurs, les espaces sur les rôles, les Idées sur les espaces. Bien plus, en vertu de la complexité d'une Idée, et de ses rapports avec d'autres Idées, la dramatisation spatiale se joue à plusieurs niveaux : dans la constitution d'un espace intérieur, mais aussi dans la manière dont cet espace se répand dans l'étendue externe »¹¹⁸ Corps et âme sont donc deux modalités du même déploiement, deux modifications du même être, ainsi que son Je et son moi. Ce sont des formations entre les pôles

¹¹⁶ LS 172.

¹¹⁷ DR 276.

¹¹⁸ DR 279.

actif/passif de l'être. On s'organise dans l'entre-deux actif/passif à différents niveaux coexistants – tant des mondes parallèles, pour le dire avec le terme emprunté de Leibniz.

« il y a nécessairement quelque chose de cruel dans cette naissance de monde qui est un chaosmos, dans ces mondes de mouvements sans sujet, de rôles sans acteur. Lorsque Artaud parlait du théâtre de la cruauté, il le définissait seulement par un extrême « déterminisme », celui de la détermination spatio-temporelle en tant qu'elle incarne une Idée de la nature ou de l'esprit, comme un « espace agité », mouvement de gravitation tournant et blessant capable de toucher directement l'organisme, pure mise en scène sans auteur, sans acteurs et sans sujets. »¹¹⁹

Dans le système deleuzien il y a individuation-implication du côté actif (psychique) et différenciation-explication du côté passif (physique)¹²⁰ : l'individuation précède toute différenciation, car toute différenciation suppose un champ intense d'individuation préalable, c'est l'individuation qui provoque la différenciation. C'est le côté actif qui met en mouvement, naturellement.¹²¹

Je et moi sont formes de la différenciation mais comme la différenciation répète l'individuation (le passif répète l'actif) : en corrélation avec le Je, le moi doit se comprendre en extension : il est le corps de l'âme, si on peut dire. Le moi est la propriété du Je instantané, sa demeure, sa partie mortelle, dira-t-on¹²².

Dramatiser c'est mettre en mouvement, Deleuze précise encore : c'est *donner lieu* à une Idée, l'exposer à l'espace, lui donner un corps, l'individualiser, la faire vivre. C'est un accouchement –

¹¹⁹ DR 282.

¹²⁰ DR 33o.

¹²¹ Si on va aux extrêmes : le penseur n'est le penseur de l'éternel retour qu'en tant qu'individu universel. –cf DR 327. L'individuation c'est le « chaque fois » de la répétition active (contre le « une fois pour toutes » de la répétition passive)

¹²² cf. DR 33o.

qui naturellement finit par la mort de l'individu en tant qu'individu localisé, déterminé en tant que tel.

Être-espace : hors de soi

« Les discours explicatifs surgissent régulièrement s'engendrant au cours de séquences appartenant elles-mêmes à la quadrature du texte, précisément à l'une des quatre faces, celle qui semble ouverte pour la perception du spectacle, pour le maintenant de la conscience regardant son objet, pour le présent du discours, en un mot à la face comme enface, surface et présence envisagée. Cette face – *frons scaenae* du théâtre classique – se contemple aussi comme l'ouverture originelle, immédiate, inconditionnée de *l'apparaître*, mais elle s'explique comme ouverture apparente, produit conditionné, effet de surface, l'explication de « l'illusion », vous est proposée au présent, dans le temps de l'« illusion » ainsi réfléchi... » (Derrida : *La dissémination*, p. 332.)

« Quand on dit que le mouvement c'est la répétition et que c'est là notre vrai théâtre, on ne parle pas de l'effort de l'acteur qui « répète » dans la mesure où la pièce n'est pas encore sue. On pense à l'espace scénique, au vide de cet espace, à la manière dont il est rempli, déterminé, par des signes et des masques, à travers lesquels l'acteur joue un rôle qui joue d'autres rôles, et comment la répétition se tisse d'un point remarquable à un autre en comprenant en soi les différences [...] Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible » »¹²³.

¹²³ DR 19.

Il y a un théâtre ontologique avant toute représentation, mais il faut ajouter qu'il est, *avant tout*, représentatif, en tant que possibilité même de la représentation, ce qui la met en mouvement. Il y a un dédoublement originaire du théâtre dans ce que Deleuze appelle le théâtre de la répétition, le soi-disant « opposé » du théâtre de la représentation. Par ce dédoublement la représentation devient représentation de la répétition. L'une sans l'autre restent impensables.

La représentation double le vide du théâtre de la répétition, elle invoque ce vide par l'action élémentaire de l'acteur qui est de *se vider*, action qui reste énigmatique à jamais, et pourtant effective et saisissable.

« Qui »: c'est le pôle actif, c'est une intensité qui s'individualise, qui sort hors de soi. Mais hors de soi elle n'est plus elle-même – l'acteur a une individualité multiple, il devient quelqu'un d'autre sur sa propre scène, et le personnage, le Soi que l'acteur représente, change de la même façon : c'est leur métamorphose synchrone. „Elle s'annule en tant qu'elle est mise hors de soi, *dans* l'étendue et *dans* la qualité qui remplit cette étendue. Mais cette qualité comme cette étendue, la différence les crée. L'intensité s'explique, se développe dans une extension (*extensio*). C'est cette extension qui la rapporte à l'étendue (*extensum*), où elle apparaît hors de soi, recouverte par la qualité. La différence d'intensité s'annule ou tend à s'annuler dans ce système ; mais c'est elle qui crée ce système en s'expliquant”¹²⁴. L'explication ici est ex-plication prise à la lettre, c'est-à-dire elle défait, ouvre un pli (qui n'est possible qu'en impliquant d'autres plis – c'est la loi des tissus plissés). La différence s'ouvre en s'expliquant. Elle s'espace en créant l'espace en tant que profond qui va se déployer dans l'étendue – ce qui implique étendue comme matière mesurable, formable. Le dé-forme se forme dans l'étendu, et par cela il change de nature, il sort de lui-même. Former signifie ainsi mettre hors de soi. Ce qui est formé (soumis à la métamorphose) est mis hors de lui-même.

Différence, tension, intensité, césure, espacement s'impliquent l'un l'autre.

¹²⁴ DR.294.

L'étendue tout entier sort du pro-fond de l'être. Le fond de la fondation n'est que projection du profond, du sans fond (ex-pression intensive, activité de la différence, et effet de cette activité), car la fondation est l'explication par excellence du pro-fond.

La profondeur originelle est l'espace tout entier, mais espace comme *kbôra*, qui donne lieu sans être lieu ou même sans avoir lieu. C'est ainsi que l'intensité est à la fois l'insensible et ce qui ne peut être que senti, l'imperceptible et ce qui ne peut être que perçu¹²⁵. Car tout sensible et perceptible est donné par elle, et elle ne peut être sans ses donnés, mais le perceptible et sensible n'est pas plus le perceptible et le sensible dit de la différence. L'annulation de la différence dans l'étendue signifie qu'elle cesse d'être inégale en soi, elle devient mesurable – sensible et perceptible - selon les lois de l'extensum. Mais la mesure elle-même est donnée par la différence. Elle est tout son théâtre: le metteur en scène, l'acteur, l'espace scénique et le spectateur hors de soi.

La Différence se trouve toujours hors de soi – hors de tous gonds, elle est un Hamlet toujours différent de lui-même.

Cogito avant tout

Deleuze adopte la pensée des doublures et plissements ontologiques de Foucault. Il trouve chez Foucault la pensée d'un dedans plus profond que tout monde intérieur, un dedans qui ne serait que plissement du dehors, ainsi le dedans du dehors, la doublure du dehors - „le double n'est jamais une projection de l'intérieur, c'est au contraire une intériorisation du dehors. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est un redoublement de l'Autre. Ce n'est pas une reproduction du Même, c'est une répétition du Différent. Ce n'est pas l'émanation d'un Je, c'est la mise en immanence d'un toujours autre ou d'un Non-moi. Ce n'est jamais l'autre qui est double, dans le

¹²⁵ DR.297.

redoublement, c'est moi qui me vis comme le double de l'autre: je ne me rencontre pas à l'extérieur, je trouve l'autre en moi („il s'agit de montrer comment l'Autre, le Lointain est aussi bien le plus Proche et le Même", *Les mots et les choses*, p.350). C'est exactement comme l'invagination d'un tissu en embryologie, ou opération d'une doublure en couture: tordre, plier, stopper...»¹²⁶.

Ce qui est en question donc, c'est l'individuation de la différence, l'individuation comme action de la différence de se doubler dans des mois.

Le Je ici n'est pas l'instance ultime de la pensée, en tant qu'actif il est plutôt l'instance représentative par excellence. Ce qui le précède n'est pas un Je, mais l'« On »: « on parle », c'est le murmure anonyme qui assigne une place toujours déplacée aux sujets parlants possibles. Selon Foucault, et Deleuze à sa suite, il y a plusieurs places, jamais fixes, pour plusieurs Je possibles dans chaque énoncé – c'est la possibilité même d'agir en tant qu'autre. Le Je n'est qu'une fonction énonciative de l'Autre¹²⁷.

Mais cet « On » sera un sujet plus profond que tout Je, il sera le rapport à soi (la doublure, le dédoublement), en personne, un sujet transcendantal. Il est le rapport de la force avec elle même, son pouvoir de s'affecter soi-même, de se doubler.

« Le savoir, le pouvoir et le soi sont la triple racine d'une problématisation de la pensée. Et d'abord, d'après le savoir comme problème, penser c'est voir et c'est parler, mais penser se fait dans l'entre-deux, dans l'interstice ou la disjonction du voir et du parler. C'est chaque fois inventer l'entrelacement, chaque fois lancer une flèche de l'un contre la cible de l'autre, faire miroiter un éclair de lumière dans les mots, faire entendre un cri dans les choses visibles. Penser, c'est faire que voir atteigne à sa limite propre, et parler, à la sienne, si bien que les deux soient la

¹²⁶ F.104.

¹²⁷ Cf. F 62.

limite commune qui les rapporte l'un à l'autre en les séparant. »¹²⁸ Penser, c'est faire que ça tienne, ensemble. Faire que cela *se* tienne. Constituer donc le Soi de la pensée.

Les trois dimensions de l'être irréductibles, mais en implication constante : savoir, pouvoir et soi – trois ontologies, ajoute Deleuze¹²⁹, trois doubles ontologiques, c'est le cristal foucauldien (pour le dire encore en termes deleuziens), pur et réflexif : un dedans premier, mais scellé, multiple.

« Foucault ne cesse de soumettre l'intériorité à une critique radicale. Mais *un dedans qui serait plus profond que tout monde intérieur*, de même que le dehors est plus lointain que tout monde extérieur ? le dehors n'est pas une limite figée, mais une matière mouvante animée de mouvements péristaltiques qui constituent un dedans : non pas autre chose que le dehors, mais exactement le dedans du dehors.[...] le dedans comme opération du dehors »¹³⁰. C'est un dedans qui double, par plissements, le dehors, c'est-à-dire son Autre. Et c'est par ce pli qu'il devient intériorité d'un sujet, par l'affect de soi par soi, c'est-à-dire la force pliée qui s'appelle ici la subjectivation.¹³¹

¹²⁸ F 124.

¹²⁹ F 121.

¹³⁰ F 104

¹³¹,... Seulement, il y a quatre plissements, quatre plis de subjectivation, comme pour les fleuves de l'enfer. Le premier concerne la partie matérielle de nous-mêmes qui va être entourée, prise dans le pli : chez les Grecs c'était le corps et ses plaisirs, les « aphrodisia » ; mais chez les chrétiens, ce sera la chair et ses désirs, le désir une toute autre modalité substantielle. Le deuxième est le pli du rapport des forces, à proprement parler ; car c'est toujours suivant une règle singulière que le rapport de forces est ployé pour devenir rapport à soi ; ce n'est certainement pas la même chose, quand la règle efficiente est naturelle, ou bien divine, ou rationnelle, ou esthétique... Le troisième pli est le pli du savoir, ou le pli de vérité, en tant qu'il constitue un rapport du vrai à notre être, et de notre être à la vérité, qui servira de condition formelle à tout savoir, à toute connaissance : subjectivation du savoir qui ne se fait pas du tout de la même manière chez les Grecs et les chrétiens, chez Platon, chez Descartes ou chez Kant. Le quatrième est le pli du dehors lui-même, ultime : c'est lui qui constitue ce que Blanchot appelait une « intériorité d'attente », c'est de lui que le sujet attend, sur des modes divers, l'immortalité, ou bien l'éternité, ou le salut, ou la liberté, ou la mort, le détachement... Les quatre plis sont comme la cause finale, la cause formelle, la cause efficiente, la cause matérielle de la subjectivité ou de l'intériorité comme rapport à soi » (F 111.)

C'est ici que Foucault et Kant se touchent chez Deleuze : selon Kant, le temps était la forme sous laquelle l'esprit s'affectait lui-même, tout comme l'espace était la forme sous laquelle l'esprit était affecté par autre chose : le temps était donc « auto-affectation », constituant la structure essentielle de la subjectivité¹³². Le temps devient sujet parce qu'il est le plissement du dehors, ce qui ressemble énormément au plissement selon Foucault, qui pense le dehors comme une ultime spatialité plus profonde que le temps, qui a tenté dans ses derniers ouvrages à penser le dehors comme temps, sous la condition du pli¹³³.

Kant et Foucault se touchent dans l'affect de soi par soi, leur rapprochement résulte dans le Cogito du temps, et de la pensée même - l'« On », le sujet, le Soi de la répétition que Deleuze reconnaît enfin - après avoir tant tourné autour de lui dans *Différence et Répétition*, et dans *Logique du sens* - il le reconnaît comme tel, comme Cogito, préindividuel et impersonnel, la différence en soi.

La Différence comme forme vide du temps... qui est la ligne abstraite du Je/moi... - tout se passe comme si le Je et le moi étaient les deux visages, projections de cette abstraction secrète, d'un côté actif, de l'autre passif. Je, moi : deux mondes corrélatifs qui se touchent, qui s'affectent dans la conscience. Ils se connaissent, ils se reconnaissent, ils se savent à la limite de l'inconscient.

« D'un bout à l'autre, le Je est comme traversé d'une fêlure : il est fêlé par la forme pure et vide du temps. Sous cette forme, il est le corrélat du moi passif apparaissant dans le temps. Une faille ou une fêlure dans le Je, une passivité dans le moi, voilà ce que signifie le temps »¹³⁴ C'est là, dans et par la fêlure, que le troisième temps apparaît dans le Cogito : c'est une cogito pour un moi dissous, dit Deleuze. Le cogito kantien invoque en dernière instance une cohérence

¹³² Kant lance le jeu du temps dramatisant (lui dirait schématisant) la pensée. Son temps auto-affectif jouant - la pliure réflexive persiste dans tout déploiement - deviendra acteur de soi.

¹³³ Cf. F 115.

¹³⁴ DR 117.

mystérieuse qui exclut la sienne propre. Il est Un en étant multiple, en ayant la multiplication à son fond, la multiplication étant son fondement même. C'est la schizophrénie deleuzienne qui fonde l'être-pensant, et qui en est la plus haute puissance.

On pourrait dire que le cogito schizophrène, le schizo bien aimé de Deleuze, répète un Schizo interne à soi même, par cette ligne abstraite ontologique qui le scelle et qui le lie à son Autre ontologique. Par sa fêlure il répète le Je fêlé de la Différence, l'Aiôn déchaîné. C'est ainsi que *Je* répète la Différence originaire. *Je* répète la répétition ontologique, il est sa représentation.

Qui agit alors? Ni Je ni Moi, mais quelque chose d'autre: l'Autre de la Différence. « On » agit – moi, Je le répète. Moi, qui pense, je suis en répétant son action. Moi, je : représente(nt) l'acteur, le Cogito ontologique, avant tout.

On pense en se répétant, cela va de soi, car « penser, c'est donc d'abord constituer le Soi de la pensée, puis « en fonction du pouvoir comme problème, penser, c'est émettre des singularités, c'est lancer des dés. Ce qu'exprime le coup de dés, c'est que penser vient toujours du dehors (ce dehors qui déjà s'engouffrait dans l'interstice ou constituait la limite commune) »¹³⁵ Le coup des dés, l'émission des singularités c'est le jeu événementiel, celui qui crée les impressions premières, celui qui met en mouvement, c'est l'action, l'activité, c'est la Répétition, l'activité et la pensée primaires.

D'après *Différence et Répétition* la représentation est le devenir-actif du moi passif. Et « pour la représentation, il faut que *toute individualité soit personnelle* (Je), et *toute singularité, individuelle* (Moi). Là où l'on cesse de dire Je, cesse donc aussi l'individuation, et là où l'individuation cesse, cesse aussi toute singularité possible. [...] L'individuation comme différence individuante n'est pas moins un ante-Je, un ante-moi, que la singularité comme détermination différentielle n'est pré-individuelle. Un monde *d'individuations impersonnelles, et de singularités préindividuelles*, tel est le monde du ON »¹³⁶.

¹³⁵ F 124.

¹³⁶ DR 354-355.

La représentation est la doublure du monde du ON actif. On est acteur alors, en représentation. Mais la représentation ici est *représentation de la conscience fêlée* qui répète de droit la différence ontologique, le Soi de la différence. Il s'agit de la représentation donc, comme devenir du pouvoir, non pas comme savoir pré-établi et pré-structurant.

« La grande découverte de la philosophie de Nietzsche, sous le nom de la volonté de puissance ou de monde dionysiaque, celle qui marque sa rupture avec Schopenhauer, est celle-ci : sans doute le Je et le moi doivent être dépassés dans un abîme indifférencié ; mais cet abîme n'est pas un impersonnel ni un Universel abstrait, par-delà l'individuation. Au contraire, c'est le Je, c'est le Moi qui sont l'universel abstrait. Ils doivent être dépassés, mais par et dans l'individuation, vers les facteurs individuels qui les consomment, et qui constituent le monde flou de Dionysos. L'indépassable, c'est l'individuation même. Au-delà du moi et du Je, il y a non pas l'impersonnel, mais l'individu et ses facteurs, l'individuation et ses champs, l'individualité et ses singularités pré-individuelles. Car le pré-individuel est encore singulier, comme l'ante-moi, l'ante-je sont encore individuels. Pas seulement « encore », il faudrait dire « enfin ». c'est pourquoi l'individu en intensité ne trouve son image psychique, ni dans l'organisation du moi, ni dans la spécification du Je, mais au contraire dans le Je fêlé et dans le moi dissous, et dans la corrélation du Je fêlé avec le moi dissous. Cette corrélation nous apparaît nettement comme celle du penseur et de la pensée, du penseur clair-confus pour les Idées distinctes obscures (le penseur dionysiaque). »¹³⁷

Le Je fêlé et le moi dissous, ainsi que leur corrélation sont l'image de l'individu en intensité, dit Deleuze. Ils sont les représentations du Cogito préindividuel. C'est chacun de nous, chacun qui atteint son état de simulacre, le plus haut niveau de tout étant selon Deleuze, qui est l'état d'acteur.

¹³⁷ DR 332.

Ce qui se tisse sous nos yeux, entre Kant, Nietzsche, Foucault et Deleuze, c'est une sorte de pensée première : un « se-penser », la pensée qui se pense – un Cogito *avant tout*, comme auto-affection a priori du penseur transcendantal.

V. LE CINE-THEATRE

« Clôture de la représentation classique mais reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie. Espace clos, c'est-à-dire espace produit du dedans de soi et non plus organisé depuis un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible. Fin de la représentation mais représentation originaire, fin de l'interprétation mais interprétation originaire qu'aucune parole maîtresse, qu'aucun projet de maîtrise n'aura investie et aplatie par avance. Représentation visible, certes, contre la parole qui dérobe à la vue... mais dont la visibilité n'est pas un spectacle monté par la parole du maître. Représentation comme auto-présentation du visible et même du sensible purs »(Derrida : *L'écriture et la différence*, p. 349.)

La méthode de la dramatisation

« C'est que les dynamismes, et leur concomitants, travaillent sous toutes les formes et les étendus qualifiées de la représentation, et constituent, plutôt qu'un dessin, un ensemble de lignes abstraites issues d'une profondeur inextensive et informelle. Etrange théâtre fait des déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme, ayant pour acteurs des larves – et pour lequel Artaud avait choisi le mot « cruauté ». Ces lignes abstraites forment un drame qui correspond à tel ou tel concept, et qui en dirige à la fois la spécification et la division. C'est la connaissance scientifique, mais c'est aussi le rêve, et aussi les choses en elles mêmes qui dramatisent. Un concept étant donné, on peut toujours en chercher le drame, et jamais le concept ne se diviserait ni ne se spécifierait dans le monde de la représentation sans les dynamismes dramatiques qui le déterminent ainsi dans un système matériel sous toute représentation possible.

[...]les dynamismes spatio-temporels purs ont le pouvoir de dramatiser les *concepts*, parce que d'abord ils actualisent, ils incarnent les *Idées*. »¹³⁸

¹³⁸ *La méthode de la dramatisation*. In: Le Bulletin de la Société Française de Philosophie, Séance du 28 janvier 1967., p 95.

C'est un terme rare, la « méthode de la dramatisation ». Il apparaît comme tel dans un texte issu de la séance du 28 janvier 1967 de la Société Française de Philosophie, terme qui représente ici le travail de Deleuze dans *Différence et Répétition*; et on le retrouve dans son *Nietzsche* aussi, mais il ne réapparaît jamais plus. Pourtant ce qu'il découvre, c'est-à-dire les dynamismes spatio-temporels mis à l'œuvre dans la philosophie, est omniprésent chez Deleuze. Dans *Qu'est-ce que la philosophie?* on le découvre comme le modèle de la pensée même. Car philosopher sera ici la mise-en-mouvement de l'appareil pré-philosophique de la pensée, penser sera actualiser la structure abstraite du plan d'immanence/personnage conceptuel/concept¹³⁹. Ce seront ces lignes abstraites qui formeront le drame de la pensée, c'est-à-dire l'actualisation de la pensée virtuelle, abstraite. Pro-philosophique/devenir-philosophie/philosophie: c'est la ligne abstraite de la pensée en devenir, actualisée dans le système dramatique plan d'immanence/personnage conceptuel/concept, c'est elle la ligne abstraite qui dramatise la pensée.

Qu'est-ce que la philosophie ? sera la mise en œuvre d'un appareil philosophique, un modèle de la pensée. Nous avons ici des concepts comme entités, créatures de la pensée, les personnages conceptuels comme opérateurs, acteurs, créateurs, et des plans d'immanence comme le fond abstrait de la création – nous avons des scènes, des acteurs et des drames.

Les concepts sont points de coïncidence, de condensation ou d'accumulation de leurs propres composantes qui les définissent, qui en sont des traits intensifs. Le concept est une « intension » présente à tous les traits qui le composent, mais il est en état de survol par rapport à ces composantes. Il est un centre de vibrations, dit Deleuze, une entité résonnante, harmonique¹⁴⁰.

¹³⁹ « La philosophie présente trois éléments dont chacun répond aux deux autres, mais doit être considéré pour son compte : le plan pré-philosophique qu'elle doit tracer (immanence), le ou les personnages pro-philosophiques qu'elle doit inventer et faire vivre (insistance), les concepts philosophiques qu'elle doit créer (consistance). Tracer, inventer, créer, c'est la trinité philosophique »¹³⁹

¹⁴⁰ Cf. QP 28.

Le concept est un tout parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire, car il ne les unifie pas, les composantes restent distinctes, hétérogènes, même si inséparables dans le concept¹⁴¹. C'est une ordination et variation de composantes, qui à leur tour peuvent être des concepts eux-mêmes, mais elles sont réorganisées dans le concept actuel qui les articule d'une façon propre à lui. En les totalisant il les articule, les exprime, les affirme – il parle.

Le concept « dit l'événement » (non l'essence ou la chose)¹⁴². Il exprime l'événement de son devenir, de sa formation sans arrêt. Il est le contour, configuration, constellation d'un événement toujours à venir¹⁴³, l'événement de devenir soi/même. L'infini de celui qui est toujours à venir reste caché/gardé dans la ligne abstraite qui sépare les termes actualisés par la pensée. Elle restera leur limite infranchissable, la limite de la pensée même.

Il est une « intension », dit Deleuze, c'est-à-dire une intensité/intention individuante à travers la réorganisation de ses composantes qu'il répète ainsi, en leur donnant des nouvelles limites. C'est chaque fois la renaissance des composantes.

Les limites, les lignes abstraites organisant les agencements conceptuels ramènent à leur au-delà, un tout enveloppant que Deleuze appelle plan d'immanence. « Les concepts philosophiques sont des tous fragmentaires qui ne s'ajustent pas les uns aux autres, puisque leurs bords ne coïncident pas. Ils naissent de coups de dés plutôt qu'ils ne composent un puzzle. Et pourtant ils résonnent, et la philosophie qui les crée présente toujours un Tout puissant, non fragmenté, même s'il reste ouvert : Un-Tout illimité, *Omnitudo* qui les comprend tous sur un seul et même plan. C'est une table, un plateau, une coupe. C'est un plan de consistance ou, plus exactement, le plan

¹⁴¹ Il est à la fois absolu et relatif : relatif à ses propres composantes, aux autres concepts, au plan sur lequel il se délimite, aux problèmes qu'il est censé résoudre, mais absolu par la condensation qu'il opère, par le lieu qu'il occupe sur le plan. Il est absolu comme tout, mais relatif en tant que fragmentaire, infini par son survol, mais fini par son mouvement qui trace le contour des composantes. «La relativité et l'absoluité du concept sont comme sa pédagogie et son ontologie, sa création et son auto-position, son idéalité et sa réalité. Réel sans être actuel, idéal sans être abstrait... Le constructivisme unit le relatif et l'absolu » QP 27.

¹⁴² QP 26.

¹⁴³ QP 36.

d'immanence des concepts, le planomène.»¹⁴⁴ C'est l'absolu illimité, informe, un milieu qui se meut en lui-même infiniment. C'est le vide, dit Deleuze, c'est comme un désert que les concepts peuplent sans le partager, un horizon ouvert de la création événementielle. C'est le vide qui fonctionne, qui crée.

« Le concept est le commencement de la philosophie, mais le plan en est l'instauration »¹⁴⁵ - la pensée donc a un double commencement, elle a une double origine, voire la doublure est son origine. L'origine en est la doublure en soi, la création est d'emblée multiple. « Si la philosophie commence avec la création des concepts, le plan d'immanence doit être considéré comme pré-philosophique. Il est présupposé, non pas à la manière dont un concept peut renvoyer à d'autres mais dont les concepts renvoient eux-mêmes à une compréhension non-conceptuelle... De toute façon, la philosophie pose comme pré-philosophique la puissance d'un Un-Tout comme un désert mouvant que les concepts viennent peupler. Pré-philosophique ne signifie rien qui préexiste, mais quelque chose *qui n'existe pas hors de la philosophie*, bien que celle-ci le suppose. Ce sont des conditions internes. Le non-philosophique est peut-être plus au cœur de la philosophie que la philosophie même»¹⁴⁶, c'est son socle, la pro-fondeur du fondement philosophique, le sol absolu mais mouvant, changeant de la philosophie, « sa Terre et sa déterritorialisation », sa fondation comme dé/construction. C'est cela que nous appelons la *scène* philosophique. C'est le (non)lieu qui lui donne lieu, le dédoublement de l'espace en virtuel/actuel.

« C'est quand l'immanence n'est plus immanence à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence. Un tel plan est peut-être un empirisme radical : il ne présenterait pas un flux du vécu immanent à un sujet, et qui s'individualiserait dans ce qui appartient à un moi. Il ne

¹⁴⁴ QP 38.

¹⁴⁵ QP 44.

¹⁴⁶ QP 43.

présente que des événements, c'est-à-dire des mondes possibles en tant que concepts, et des autres, comme expressions de mondes possibles ou personnages conceptuels. »¹⁴⁷

Les personnages conceptuels sont des intermédiaires entre le concept et le plan pré-conceptuel allant de l'un à l'autre. Car la création ne va pas de soi, il lui faut des opérateurs, des créateurs¹⁴⁸ : des intermédiaires. Il y faut des penseurs.

Intermédiaires : insistons sur ce mot, car ce sont eux, les personnages conceptuels qui lient et séparent les doubles plan/concept, ils sont en représentation entre les deux. Ce sont eux qui expriment l'événement du concept.

Le personnage conceptuel opère les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur et intervient dans la création même de ses concepts. Mais il n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse, dit Deleuze : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel. Le philosophe répète ses personnages, il joue leur rôle.

Et pourtant le personnage conceptuel n'a rien à voir avec la personnification abstraite, un symbole ou allégorie, car « il vit, il insiste » - il est l'autre du philosophe, l'autre le plus intime, l'« hétéronyme du philosophe », comme le dit Deleuze, ses simulacres. Et comme dans *Différence et répétition*, le simulacre (ici : personnage conceptuel), est la plus haute puissance de la pensée, et le destin du philosophe est de devenir son ou ses personnages. Le personnage sera le devenir ou le sujet d'une philosophie¹⁴⁹. C'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je (« je pense en tant qu'Idiot, je veux en tant que Zarathoustra, je danse en tant que Dionysos, je prétends en tant qu'Amant »¹⁵⁰). Il est le sujet d'une philosophie représenté par le philosophe en personne. C'est lui, le personnage conceptuel qui affirme la pensée, et dans la pensée même. C'est lui qui engendre l'acte de penser dans la pensée.

¹⁴⁷ QP 49.

¹⁴⁸ « Les concepts ne se déduisent pas du plan, il faut le personnage conceptuel pour les créer sur le plan, comme il le faut pour tracer le plan lui-même, mais les deux opérations ne se confondent pas dans le personnage qui se présente lui-même comme un opérateur distinct » QP 73.

¹⁴⁹ Cf QP 63.

¹⁵⁰ QP 63., et encore: «ils sont les vrais agents d'énonciation. Qui est Je ?, c'est toujours une troisième personne »

Le rien, le vide y insistent : le personnage conceptuel est une *personne* pré-individuelle, le penseur-modèle, dont le philosophe sera l'actualisation, l'image de son image, acteur sans action propre.

« La pensée constitue une simple « possibilité » de penser, sans définir encore un penseur qui en serait « capable » et pourrait dire Je : quelle violence doit s'exercer sur la pensée pour que nous devenions capables de penser, violence d'un mouvement infini qui nous dessaisit en même temps du pouvoir de dire Je »¹⁵¹ - l'impouvoir et sa violence sont constitutives de la pensée. Le rien, le vide, la mort y persistent comme menace et possibilité de toute création. *Qu'est-ce que la philosophie ?* met l'accent sur l'impuissance de la pensée, il suspende la force active-représentative de la philosophie. Ce qui importe pour Deleuze c'est cette avant-scène du théâtre du devenir qui est qui est l'automatisme de la pensée, une émission vibrante de simulacres, un ciné-théâtre.

La détermination, c'est-à-dire la cruauté exemplaire de l'être apparaît ici, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* comme mise en image, dissolution de toute activité représentative, disparition de tout Je, sa dissolution parmi les (ses) images, à leur limite. Car *Qu'est-ce que la philosophie ?* présente la pensée comme un appareil à produire des images : « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée »¹⁵², toute la pensée devient ici une machinerie abstraite des images caractérisée par ses dynamismes spatio-temporels.

La cruauté théâtrale repensée mènera Deleuze à la cruauté en tant que mise en image, un théâtre du dédoublement, théâtre des images – c'est-à-dire un cinéma. L'appareil, l'automate spirituel qui hante sa pensée depuis le début (on peut en retrouver des traces depuis *Différence et Répétition*) devient petit à petit son principe dominant.

¹⁵¹ QP 55.

¹⁵² QP 40.

Camera obscura

« ...Cet appareil était moi, c'est lui qui vient d'écrire cette phrase ». Non qu'il soit un moi ou à moi, mais il est mis à ma place et *je* n'est que la structure différenciée de cette organisation, absolument naturelle et purement artificielle, assez différenciée pour compter en elle le moment ou le lien de l'illusion autarcique et du sujet souverain »(Derrida : *La Dissémination*, p. 332)

Il y a donc l'impensé, socle de toute pensée possible, le plus intime dans la pensée, qui pourtant en est son dehors absolu, et un dedans plus profond que tout monde intérieur. Nous l'avons vu, c'est l'extérieur devenu intrusion. C'est un pli qui se crée, aller-retour incessant d'un plan, sa flexion et sa réflexion. La machine de l'être crée des intérieurs, elle est *intime*, elle crée en se pliant *soi-même*. C'est son intérieur qui aura une forme, qui sera visible, qui sera image de son dehors constitutif.

Cette image ressemble énormément à celle de la monade leibnizienne reprise par Deleuze dans *Le pli*, issu lui aussi d'un monde de pliures, celui du monde baroque, du dehors baroque. Le monde physique ainsi que celui métaphysique est essentiellement plissé ici, ce sont des organismes de plis. Physique et métaphysique deviennent le dehors et le dedans du même pli ontologique. Ce qui prend vie est une organisation, un organisme des plis, développés-enveloppés, impliqués/explicés. La vie matérielle et spirituelle est un processus d'organisation dont le pli est la règle. C'est la pliure matérielle/spirituelle qui organisera la vie baroque¹⁵³.

¹⁵³ Le pli est la structure fondamentale de la matière ainsi que de l'esprit, à la fois de l'organique et de l'inorganique. Leur différence sera donnée par leur détermination: interne pour l'esprit/organique et externe pour la matière/inorganique. La matière inorganique sera formée du dehors, il va obéir seulement aux forces externes à lui-même. L'organique aura une force interne qui doublera les forces externes, et qui en donnera l'unité. L'organique sera le développement d'un pli interne, activité autonome. C'est ainsi que l'unité du genre humain sera donnée par le sperme d'Adam qui porte en lui-même toute sa lignée, il contient chaque individu comme pli interne inactif, endormi – réveillé il va s'actualiser, se développer, il sera une variation, repliure de ses ancêtres. C'est ainsi, par cette

La monade leibnizienne reprise par Deleuze sera l'intériorité plissée par excellence : un point métaphysique presque fermé, un dedans qui communique avec son dehors grâce à une petite fente qui rend possible la pénétration de la lumière dans son intérieur. Et grâce à cette intrusion elle aura une image de son dehors projetée sur ses murs intérieurs. Elle sera elle-même image de son dehors. Cette instance ontologique au fond du système leibnizien/deleuzien est un appareil photographique, une camera obscura, qui deviendra un appareil spirituel dans les mains de Deleuze. Spirituel, en tant qu'actualisateur de son dehors. L'esprit s'affirmera par la cohérence du dedans, la mise en image cohérente du mouvement hétérogène: c'est la mise en œuvre de la perspective interne de la monade, son activité.

Il y aura donc une activité propre à la monade qui double l'intrusion de l'extérieur, c'est précisément la mise en image du dehors selon la règle intrinsèquement inventée qui est la perspective, la contraction du dehors dans un point interne, et la construction de son image suivant les lignes abstraites qui l'organise. Mais la mise en image est une nouvelle sorte d'activité, une activité individuelle, autonome de cette créature qui devient ainsi toute autre que son origine : un sujet, un automate spirituel qui diffère de la machine abstraite de l'être (donc de la pensée) tout en restant inséparable de lui. C'est ainsi que s'impose la ligne abstraite entre création et créature, être et étant, répétition originaire et représentation. L'automate spirituel doublera la machine abstraite, en sera la représentation, active. L'automate spirituel sera l'instance active qui

unité spirituelle-matérielle qu'on a une âme, par la force interne d'auto-développement, par l'activité individuelle de se réorganiser, se replier.

Mais si chaque pli n'a pas une âme active, ils sont tous des monades perceptives qui ont la possibilité de s'activer. Ils sont tous des mondes différents selon leur dehors qu'il portent projeté sur leur murs intérieurs, chacun depuis son propre point de vue. Ils sont tous des cinémas du monde. Mais de l'autre côté ils font un double système du théâtre: matériel-machinal et spirituel-conscient. Leur vie n'est rien d'autre que devenir-spirituel du matériel.

Nous avons des petites âmes matérielles, perceptives, passives, endormies. Le théâtre matériel serait le mouvement incessant déterminé par une force extrinsèque, métamorphose inconsciente – mouvement du pli passif.

Mais ils peuvent s'éveiller, s'activer, se développer, se réaliser, se connaître, prendre conscience. Quand on dit « théâtre des âmes » on parle en termes d'activité. L'âme active monte elle-même sur la scène (le niveau supérieur de l'âme, l'étage de la maison baroque qui en sert pour image dans *Le pli*). C'est sa naissance, la naissance d'Abel et Caïn du sperme d'Adam. A sa mort l'âme retournera dans les coulisses, elle s'endort, elle attend sa renaissance.

rendra possible tout événement de la pensée¹⁵⁴. Il sera une sorte de personnage conceptuel, un acteur du champ pré-philosophique

L'univers est un film, plus précisément un métafilm, dit Deleuze sur les traces de Bergson dans *L'image-mouvement*. C'est-à-dire l'univers est la totalité des images et de leurs mouvements, du mouvement de la mise en image et de la visibilité. Il affirme l'existence d'un plan d'immanence qui comprend une unité première de la matière, du mouvement et de la lumière, qu'il appelle image-mouvement (identité absolue, dit-il, de l'image et du mouvement qui se déduit de l'identité présupposée de la matière lumineuse). Le plan d'immanence sera la totalité de ces images. Les choses (les images en mouvement) brillent sans être illuminées du dehors. Elles ont la lumière en intérieur, elles émanent leur lumière – mais cette lumière resterait invisible sans l'obstacle qu'elle rencontre et qui la fléchit et la réfléchit. Obstacle donc qui sera une membrane réflexive, un pli qu'ils (Deleuze et Bergson) désignent comme vivant. Vivante sera la matière qui interrompt l'univers machinal des images-mouvements et qui grâce à cette interception même les rendra visibles. La matière vivante doublera donc les images du dehors en leur ajoutant une image propre à l'intervalle qu'il est, une image « entre » la matière, dans l'intervalle du plan d'immanence, dans un dedans ainsi constitué. La matière vivante fonctionne comme la camera obscura.

Dans ce monde illimité de la matière/lumière chaque image affecte chaque autre, elles se pénètrent réciproquement et parfaitement. Mais il y a des trous dans la matière, des intervalles, c'est-à-dire obstacles dans la masse par ailleurs homogène de la matière-lumière, qui vont troubler l'harmonie automatique, qui vont filtrer la lumière, ils vont la refléter - ce sera l'origine de la visibilité des images, mais aussi de leur altération. Car le filtrage est plus qu'une réaction matérielle, c'est l'action du vivant qui donne une réponse subjective aux stimuli objectifs – il

¹⁵⁴ Deleuze décrit un automate dansant – ainsi conforme aux exigences nietzschéennes de la pensée dionysiaque, donc éminemment théâtrale.

encadre les images reçues, il choisit entre les images qui lui arrivent et les réorganise (Deleuze décrit même une sorte de courbure du monde lors de la réorganisation des images autour de l'image vivante). C'est cette réflexion active qui rendra visibles les images. Notre monde ne serait visible que grâce à l'activité vivante.

Nous avons donc un système double de la communication des images : un système matériel homogène, automatique, communication des images entre elles-mêmes, variation universelle et un système spirituel-vivant qui intériorise les images en les reflétant, qui les contracte et les actualise. Ce sont les modèles cinématographique et théâtrale relatifs l'un à l'autre.

Le théâtre va doubler la répétition matérielle, la contraction du dehors, les synthèses passives. Il doublera le cinéma. Tout automate spirituel, le cinéma pur en tant qu'image-temps, les moi passifs, larvaires, toute passivité ontologique auront leur double actif, inévitablement théâtral, voire représentatif.

Et le cinéma, à son tour, double le théâtre, lui donne son image. Théâtre repensé, projeté, encadré. Doublure de la doublure.

Le cristal

« le miroir a lieu – essayez de penser l'avoir-lieu d'un miroir – comme devant être brisé. Difficile de savoir si un tel miroir est l'espace de la scène classique ou l'espace en général, irréductible et plus-que-présent, dans lequel on inscrit, on démonte et dénonce le vieux théâtre » (Derrida : *La dissémination*, p. 35o)

« La seule subjectivité, c'est le temps, le temps non-chronologique saisi dans sa fondation », peut on lire dans *L'image-temps*¹⁵⁵ Le cinéma, l'image de la pensée, rest une affaire de temps. Il s'agit encore du mouvement du temps pur comme automatisme de la pensée, du temps comme « pure

¹⁵⁵ IT 11o.

virtualité qui se dédouble en affectant et affecté »¹⁵⁶, du temps comme affection de soi par soi . Le cinéma, et les deux tomes de *Cinéma*, semblent répéter l'action théâtrale de *Différence et Répétition*. Le temps s'y représente comme image-cristal. Ce qui constitue l'image-cristal, dit Deleuze, c'est l'opération la plus fondamentale du temps , c'est-à-dire le dédoublement en présent et passé qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élanche vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé : « Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule : il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal. L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique. » -c'est Aiôn qu'on voit dans le cristal, le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission. Mais une scission ne va jamais jusqu'au bout, car le cristal échange infiniment les images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve, images distinctes et pourtant indiscernables. « L'image-cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer. »¹⁵⁷

L'image-temps est donc image du Sujet, du temps en personne, comme point d'indiscernabilité de l'actuel et du virtuel. Le Sujet de l'époque théâtrale de *Différence et Répétition* reste le même à l'époque du cinéma. Mais il entre dans une scène différente. Le cristal lui offre une scène visiblement multiple qui de cette manière « dépasse » la multiplicité « seulement » virtuelle du théâtre dionysiaque.

¹⁵⁶ IT 110.

¹⁵⁷ IT 109.

L'image-mouvement et l'image-temps présentent deux aspects de réalité, deux points de vue sur le monde, deux axes, deux dimensions distinctes et autonomes du réel. Deleuze admet beaucoup de transitions possibles entre les deux, sans valoriser l'une plus que l'autre. Il rejette toute hiérarchie possible entre les différentes images, il met en avant le dialogue des deux. Il précise tout de même que l'image-mouvement (image-perception, image-affection, image-action) est déjà une image du temps, elle constitue le temps sous sa forme empirique, elle est chronologique, elle est l'image de Chronos, présentation indirecte du temps lui-même qui est Aiôn. L'image-temps en sera la présentation directe dans le cristal. Et comme Chronos est une représentation d'Aiôn, on pourrait dire la même chose de leur images. L'image-temps sera au fond de tout image-mouvement, dans la profondeur de tout phénomène, de toute synthèse de surface. Au fond de tout ce qui *est* il y a le temps en lui-même, Aiôn en personne. Et avec le néo-réalisme il se fait voir. Cela donne une nouvelle forme de réalité, un « plus de réalité », surcroît de réalité, réalité mentale, création mentale, une sorte de réalité/fiction, une image qui condense le virtuel et l'actuel, le réel et l'imaginaire: « C'est ce qui arrive quand l'image devient image-temps. Le monde est devenu mémoire, cerveau, superposition des âges ou des lobes, mais le cerveau lui-même est devenu conscience, continuation des âges, création ou poussée de lobes toujours nouveaux, recréation de matière à la façon du styrène. L'écran même est la membrane cérébrale ou s'affrontent immédiatement, directement, le passé et le futur, l'intérieur et l'extérieur, sans distance assignable, indépendamment de tout point fixe »¹⁵⁸. Le temps est donc devenu cerveau/conscience, une conscience filmique qui se fait voir dans l'image-temps, l'indiscernabilité visible des couches temporelles reflétés l'une sur et par l'autre.

« C'est le temps en personne qui surgit dans le cristal, et qui ne cesse de recommencer son dédoublement, sans aboutissement »¹⁵⁹ - c'est lui-même, en tant que cristal, en tant que sa propre réflexion, son pli, le Soi du temps, sa figure, sa représentation.

¹⁵⁸ IT 164.

¹⁵⁹ IT 358.

On a l'impression d'assister ici à la reprise de la vieille scène de la parole vivante, immédiate, et de son image médiante, la parole écrite. Tout se joue, de nouveau, entre la présentation et la représentation, entre la *cinémato-graphie* et une sorte de *théâtre-graphie*. Cela revient au même, au personnage principal, c'est-à-dire au temps en personne.

L'image-temps est la présentation directe du temps, contrairement à l'image-mouvement qui en est la présentation indirecte¹⁶⁰. Mais l'image-temps comme *présentation* directe du temps sera le lieu où le temps se donne une image, où il *se représente* donc. Nous avons, inévitablement dans ce système infini de dédoublements, un dédoublement de la représentation même. Deleuze semble encore négliger cette duplication originaire. Il utilise le terme représentation de façon plutôt péjorative (comme partout dans ses livres) – dans *L'image-temps* il semble utiliser le terme présentation pour éliminer les connotations négatives du terme représentation. Pourtant la présentation dans l'image-temps sera représentation obéissant aux lois de dédoublement cristallin qui la définissent, le cristal est justement le forme du miroitement du « Re- » originaire de la répétition la plus pure. La présentation de l'image-temps en tant que répétition (exigence de toute apparition légitime chez Deleuze) sera forcément re-présentation – la dévaluation de la représentation pourtant persiste dans le texte et le marque d'ambiguïté ineffaçable¹⁶¹.

C'est la représentation elle-même qui se divise ici, dans l'image-temps. Elle se divise par l'irrationnel qui pénètre en elle par la coupure des images, qui va faire passer de l'association des images de l'image-mouvement (rationnelle, coordonnée par la Raison, l'unité du film, son essence sa finalité qui lui donne son intégrité – qui, selon Deleuze, font de Eisenstein un « Hegel cinématographique ») vers les coupures irrationnelles qui tiennent le film infiniment en suspens, « qui mettent en rapport la pensée avec l'impensé, avec l'inévocable, l'inexplicable, l'indécidable,

¹⁶⁰ Cf. IT 169, 278, 357

¹⁶¹ Dans *L'image-temps* subsiste encore le concept ailleurs abjuré de la représentation théâtrale. Le théâtre a des connotations plutôt négatives dans ce livre, c'est une sorte de dénonciation sous-jacente sans qu'elle soit explicitée. Cf. pages 223, 294, 298, 303, 335, 344.

l'incommensurable », coupures qui se manifestent en elles-mêmes, « comme l'écran noir, l'écran blanc et leurs dérivés, leurs combinaisons »¹⁶².

« Pour que l'image-temps naisse il faut que l'image actuelle entre en rapport avec *sa propre* image virtuelle en tant que telle, il faut que la pure description de départ se dédouble, « se répète, se reprenne, bifurque, se contredise ». Il faut que se constitue une image biface, mutuelle, actuelle et virtuelle à la fois. »¹⁶³ - c'est la représentation comme acte de l'image-temps (le temps hors de ses gonds) consistant à (se) dédoubler, se cristalliser, s'ouvrir en miroitements. L'image-temps en tant que cristal est donc la représentation de la représentation. C'est la représentation qui se confronte à elle-même. Autrement dit : on assiste à la naissance d'un nouveau concept de la représentation, on assiste à sa renaissance - malgré Deleuze. Nous y sommes, de nouveau. Nous circulons autour de la représentation, elle est de retour, et, apparemment, elle est incontournable. Elle s'annonce non plus comme répétition de quelque chose de donné, mais celle de quelque chose en train de se faire, doublure indispensable de sa création, de sa venue au monde, représentation en tant que perception et réception, accueil du nouveau-né sur une membrane conçue pour le porter : accueil dans et par la pensée. Représenter sera donner lieu à l'autre en le pensant, en le répétant donc. Cela exige l'effacement de tout ce qui est préalable, tout savoir établi qui précéderait l'acte pur de la pensée. Cela exige la renaissance.

On peut reconnaître ici toute la théorie théâtrale de *Différence et répétition*, le cristal du temps le représente. Il se présente comme cristal-devenir ou cristal-théâtre. « l'image actuelle et l'image virtuelle coexistent et cristallisent, elles entrent dans un circuit qui nous ramène constamment de l'une à l'autre, elle forment une seule et même « scène » où les personnages appartiennent au réel et pourtant jouent un rôle. Bref, c'est tout le réel, la vie toute entière qui est devenue spectacle, conformément aux exigences d'une perception optique et sonore pure. ... C'est une théâtralité

¹⁶² IT 279.

¹⁶³ IT 358.

proprement cinématographique »¹⁶⁴. Mais on peut renverser la syntaxe, la phrase restera tout autant légitime, le recto et le verso de la même affirmation : c'est une cinématographie proprement théâtrale. C'est le double affirmation du même personnage, notamment du temps qui les articule tous les deux, chacun depuis l'autre.

« Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à « fictionner », quand il entre « en flagrant délit de légender », et contribue ainsi à l'invention de son peuple. Le personnage n'est pas séparable d'un avant et d'un après, mais ce qu'il réunit dans le passage d'un état à l'autre. il devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif. Et le cinéaste de son côté devient un autre quand il « s'intercède » ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations. Tous deux communiquent dans l'invention d'un peuple. »¹⁶⁵

« Il faut que le personnage soit d'abord réel pour qu'il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle : il faut qu'il se mette à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif. Le personnage ne cesse de devenir un autre, et n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple »¹⁶⁶

Il faut être plusieurs, il faut entrer en scène, se transformer, devenir autre, il faut se cristalliser, se fictionner, réellement – pour bien représenter le sujet unique au-delà de toute représentation.

La scène: espace vide

¹⁶⁴ IT 112.

¹⁶⁵ IT 196.

¹⁶⁶ IT 198.

« Le problème est donc de savoir comment l'individu pourrait dépasser sa forme et son lien syntaxique avec un monde pour atteindre à l'universelle communication des événements... Il faudrait que l'individu *se saisisse comme événement*. Et que, l'événement qui s'effectue en lui, il le saisisse aussi bien comme un autre individu greffé sur lui. Alors, cet événement, il ne le comprendrait pas, ne le voudrait pas, ne le représenterait pas sans comprendre et vouloir aussi tous les autres événements comme individus, sans représenter tous les autres individus comme événements. Chaque individu serait comme un miroir pour la condensation des singularités, chaque monde une distance dans le miroir. Tel est le sens ultime de la contre-effectuation »¹⁶⁷

Il y a un cinéma des corps, chez Godard, Chéreau, Cassavetes, dont Deleuze reconnaît la théâtralité. Elle consiste dans le mouvement pur des corps, le gestus, « théâtralisation directe des corps », dit-il¹⁶⁸. Il s'agit de mouvements d'un personnage qui est réduit à ses gestes, à ses attitudes corporelles, avant tout rôle, avant tout spectacle. C'est le théâtre avant la pièce, avant le rôle, avant le spectacle, avant la représentation classique, dirions-nous.

Mais nous avons encore une sorte de théâtralité générale du cinéma, qui mène beaucoup plus loin. Il s'agit du personnage, celui qui sort chez Zanussi de façon exemplaire :

« Zanussi a fait de l'homme de science un acteur, c'est-à-dire un être dramatique par excellence. Mais c'était déjà de l'acteur en lui-même : le cristal est une scène, ou plutôt une piste, avant d'être un amphithéâtre. L'acteur est accolé à son rôle public : il rend actuelle l'image virtuelle du rôle, qui devient visible et lumineux. L'acteur est un « monstre », ou plutôt les monstres sont des acteurs-nés, siamois ou homme-tronc, parce qu'ils trouvent un rôle dans l'excès ou le défaut qui les frappent. Mais plus l'image virtuelle du rôle devient actuelle et limpide, plus l'image actuelle de l'acteur passe dans les ténèbres et devient opaque : il y aura une entreprise privée de l'acteur, une sombre vengeance, une activité criminelle ou justicière singulièrement obscure. Et cette

¹⁶⁷ LS 208.

¹⁶⁸ Cf IT 250.

activité souterraine se dégagera, se fera visible à son tour, à mesure que le rôle interrompu retombera dans l'opaque.»¹⁶⁹ C'est cet aspect même du théâtre qui détermine la théâtralité du système deleuzien, même dans sa théorie de cinéma : le cristal est une scène, car il est constitué des lignes abstraites, du vide de la pensée qui donne lieu à toute pensée, qui en offre une scène donc.

« Il ne s'agit plus de suivre et traquer le corps quotidien, mais de le faire passer par une cérémonie, l'introduire dans une cage de verre ou un cristal, lui imposer un carnaval, une mascarade qui en fait un corps grotesque, mais aussi en extrait un corps gracieux ou glorieux, pour atteindre enfin à la disparition du corps visible. » c'est pour ce processus théâtral du corps que Carmelo Bene, l'acteur du théâtre et cinéaste, est estimé comme « un des plus grands constructeurs d'images-cristal ». Deleuze parle d'une « théâtralisation plus profonde que le théâtre lui-même » chez Bene, qu'il trouve le plus proche de Artaud – les deux hommes de théâtre qui ont cru, pour un bref moment, au cinéma au-delà de tout théâtre possible¹⁷⁰. Ils ont cru au pouvoir de *donner* un corps, faire venir au monde un corps pur, le faire venir et disparaître dans l'image. Faire surgir un corps du rien, de l'espace vide de l'image, de l'entre-deux des images. Le faire naître et disparaître dans *son* image, unique. C'était leur rêve et leur travail, au théâtre ainsi qu'au cinéma : le corps pur auquel ils cherchaient à toucher partout, dans l'écriture, sur la scène et sur la toile.

Mais Artaud et Bene ont renoncé au cinéma, cela est un fait, et non sans intérêt. Carmelo Bene a même développé et mis en mouvement, plus tard, dans les années 90, une certaine « machine actoriale », corporelle, mais vide, un corps passif et sonore, et un théâtre affirmatif du corps sans organes, renaissant et périssant sans restes – le corps donc, auquel Artaud rêvait, le corps-

¹⁶⁹ IT 97.

¹⁷⁰ cf IT 248.

automate visé par Deleuze aussi et qui, d'une certaine manière dépasse le cinéma. Il le dépasse et le précède, il l'occupe, il le hante, il s'y projette.

Cette aventure du cinéma/théâtre chez Artaud et chez Carmelo Bene nous semble exemplaire, leur retour au théâtre fait signe pour nous vers un théâtre au-delà et au fond du cinéma, un mouvement oscillatoire qui leur est essentiel, à tous deux, qui les conçoit l'un à partir de l'autre.

Le théâtre, c'est-à-dire l'acteur, est actif, il est celui qui s'efface en tant qu'individu pour devenir virtuel, activité pure. Son travail, dès qu'il *est*, forcément, est de disparaître en tant que tel, de se vider. Ce qui reste de cette opération c'est son corps, sa surface vide, membrane accueillant toute virtualité qui y passe et qui joue, présente et représente cette virtualité. Le théâtre devient événement du corps doublé par la pensée, il contre-effectue le travail déterminant du temps en lui-même. L'automate spirituel, cinématographique, présuppose et exige une machine actoriale, justement pour vider ses images, pour se vider de ses images incontournablelement sédimentaires, pour les ébranler, les briser. Cette machine actoriale a son lieu dans le blanc des images, entre les images, c'est exactement la limite où se touchent l'actuel et le virtuel, la surface du miroitement cristallin. C'est le corps vide, sans organes, qui est indispensable à toute construction des corps purs en tant qu'automates spirituels. L'acteur n'est pas un être humain, c'est un monstre, nous nous souvenons, ou plutôt, les monstres sont des acteurs-nés, ils travaillent sur la disparition de l'homme en leur donnant vie¹⁷¹.

C'est ici peut-être l'explication de l'allégorie leibnizienne de la monade, automate spirituel selon Deleuze, dans l'aller-retour éternel entre théâtre et cinéma : c'est une maison baroque à deux étages, l'une machinal et l'autre spirituel, l'une qui reçoit la lumière du dehors et l'autre qui l'actualise en images. L'une passive, physique qui réalise et l'autre active, spirituelle, qui actualise :

¹⁷¹ C'est cela la magie actoriale: déconstruire afin que ça tienne, le paradoxe d'être consciemment schizophrène, rester toujours à la limite, ne jamais se perdre définitivement dans la schizophrénie, (dé)construire son corps, son esprit.

corps et esprit. Le théâtre y est aussi indispensable que le cinéma¹⁷². Il y a un mouvement oscillatoire, perpétuel, entre les deux pôles actif-passif. Nous y sommes pris.

Le corps vide

« « Donnez-moi donc un corps » : c'est la formule du renversement philosophique. Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtu, il force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie. »¹⁷³, et, un peu plus loin : « Donner le corps, c'est justement l'essence du film, ou au moins une de ses essences : un procès, un processus de la constitution des corps à partir de l'image neutre, blanche ou noire, neigeuse ou flashée. Le problème n'est certes pas celui d'une présence des corps, mais celui d'une croyance capable de nous redonner le monde et le corps à partir de ce qui signifie leur absence »¹⁷⁴ - le corps ainsi donné, conçu à partir de rien, de l'image blanche, sera un corps virtuel : âme, esprit - le corps donné sera fictif, tout en étant réel. Cette sorte de « chronogenèse » des corps, de la vie même, la plus matérielle qui soit, elle reste toujours immatérielle : elle touche à la matière, elle en donne une nouvelle forme, un nouveau pli, mais ce pli restera un dedans essentiellement vide – et pourtant plein d'images.

Avec le néo-réalisme le cinéma devient un cinéma de voyant qui implique le personnage-spectateur réceptif, passif - sujet qui nous fait penser au moi passif de *Différence et répétition* -, un sujet proprement cinématographique que Deleuze appelle non-acteur, ou acteur-

¹⁷² Cf. Le pli p. 3-13.

¹⁷³ IT 246.

¹⁷⁴ IT 262.

médium¹⁷⁵ capable de voir et de faire voir plutôt que d'agir, un personnage mutant, automate psychique-spirituel dépossédé de ses propres pensées.

C'est le personnage-base du cinéma. D'abord de l'image-temps, mais comme l'image-temps est au fond de toute image, de l'image-mouvement aussi, ce non-acteur sera l'instance fondatrice de toute image, présent dans ses césures, les vides du cristal¹⁷⁶.

« Si le cinéma ne nous donne pas la présence du corps, et ne peut pas nous la donner, c'est peut-être aussi parce qu'il se propose un autre objectif : il étend sur nous une « nuit expérimentale » ou un espace blanc, il opère avec des « grains dansants » et une « poussière lumineuse », il affecte le visible d'un trouble fondamental, et le monde d'un suspens, qui contredisent toute perception naturelle. Ce qui se produit ainsi, c'est le genèse d'un « corps inconnu » que nous avons derrière la tête, comme l'impensé dans la pensée, naissance du visible qui se dérobe encore à la vue¹⁷⁷. C'est une sorte de corps sans organes, que nous avons tous « derrière la tête », un corps-cerveau comme machine désirante.

« Le monde est devenu mémoire, cerveau, superposition des âges ou des lobes, mais le cerveau lui-même est devenu conscience, continuation des âges, création ou poussée de lobes toujours nouveaux, recréation de matière à la façon du styrène. L'écran même est la membrane cérébrale ou s'affrontent immédiatement, directement, le passé et le futur, l'intérieur et l'extérieur, sans distance assignable, indépendamment de tout point fixe »¹⁷⁸. Nous avons donc une conscience

¹⁷⁵ IT 31.

¹⁷⁶ Métaphore et métonymie servent pour décrire l'image mouvement en tant que série des images harmoniques - elle intègre la pensée dans l'image, dit Deleuze, c'est l'automate dialectique, le circuit complet qui nous élève des images à la pensée consciente et puis nous ramène aux images et nous redonne un choc affectif. Et l'ensemble des deux forme un Savoir à la manière hégélienne qui réunit l'image et le concept comme deux mouvements dont chacun va vers l'autre, savoir comme totalité harmonieuse, une conscience Une.

Mais il y a la césure dans la métaphore et la métonymie. Deleuze la trouve vide, cette césure.

¹⁷⁷ IT 262.

¹⁷⁸ IT 164.

pré-consciente, un champ d'immanence du désir pur que Deleuze appelle, sur les traces d'Artaud, corps sans organes.

C'est avec cette « idée » de corps que « donner un corps » au cinéma, c'est-à-dire à la pensée, sera essentiellement lui donner un cerveau¹⁷⁹. Le cinéma devient cerveau dans l'image-temps, le corps cinématographique sera donné par le mouvement cérébral, il sera une création mentale préconsciente.

C'est le monde du *ça*. Le désir révèle une conscience impersonnelle, préréflexive ou schizophrène, l'homme sans propriété, le nomade. Ce qui est originaire : le monde du désir, avant que le psychique représentatif et avec lui la figure d'Œdipe ne s'inscrive en lui et n'en fasse le refoulé primitif et l'inconscient¹⁸⁰. Tout y est machine, la vie, la mort, la terre, le ciel – c'est la

¹⁷⁹ « « Donnez-moi un cerveau » serait l'autre figure du cinéma moderne. C'est un cinéma intellectuel, par différence avec le cinéma physique. (...) Corps ou cerveau, c'est ce que le cinéma réclame qu'on lui donne, c'est ce qu'il se donne lui-même, ce qu'il invente lui-même pour construire son Œuvre suivant deux directions dont chacune est abstraite et concrète à la fois. (...) il n'y a pas moins de pensée dans le corps que de choc et de violence dans le cerveau. Il n'y a pas moins de sentiment dans l'un et dans l'autre. Le cerveau commande au corps qui n'en est qu'une excroissance, mais aussi le corps commende au cerveau qui n'en est qu'une partie » (IT 265.)

¹⁸⁰ « ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit *le ça*. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leur couplages, leurs connections. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. La bouche de l'anorexique hésite entre une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer (crise d'asthme). C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines » (ACE 7.)

La schizophrénie apparaît chez Deleuze comme l'instance qui brise absolument la limite relative à travers lequel le capitalisme comme machine de désir tyrannique protège son corps d'amibe, la limite extérieure du capitalisme ou le terme de sa plus profonde tendance.

La tyrannie capitaliste du désir ne fonctionne qu'en déplaçant la limite du désir, en se reproduisant à une échelle plus élargie, ainsi le schizo est produit par le capitalisme, mais il le détruit, il brise ses limites – il est produit juste pour briser les limites.

Enfermé dans l'asile d'aliénés le schizo devient le sujet collectif de la souffrance, sujet représentatif de tous les désirs interdits – ce qui implique le théâtre œdipien de la représentation : le « désir de désirer » se transforme en désir de personnes, le flux productif tombe sous la loi de la « triangulation familiale » : le désir est déplacé du plan de fonctionnement purement machinal à celui de signification, au lieu de produire des réalités et de s'en tenir, avec son désir, à l'« identité de l'homme et de la nature », le désir ne produit plus que des images, des représentations, il s'actualise indirectement, il se dérouté, il meurt comme désir et renaît comme chaîne de significations – c'est la production capitaliste comme codification du désir.

vie machinale, l'imaginaire absolu, l'éternel oui-dire. « Il reste les corps, qui sont des forces, rien d'autre que des forces. Mais la force ne se rapporte plus à un centre, pas plus qu'elle n'affronte un milieu ou des obstacles. Elle n'affronte que d'autres forces, elle se rapporte à d'autres forces, qu'elle affecte ou qui l'affectent. La puissance (ce que Nietzsche appelle « volonté de puissance », et Welles « character »), c'est ce pouvoir d'affecter et d'être affecté, ce rapport d'une force avec d'autres. »¹⁸¹

« le corps n'est jamais au présent... L'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps comme avec ce dehors infiniment plus lointain que le monde extérieur »¹⁸². Ce corps prétemporel fait écho aux différentes pré-individualités deleuziens : les intensités impersonnelles et pré-individuelles de *Différence et Répétition*, l'« intension » conceptuelle de *Qu'est-ce que la philosophie ?*¹⁸³, mais aussi aux corps sans organes de *Mille plateaux*.

C'est une sorte de point zéro, corps vide avant le temps et hors l'espace, la *personne* pré-personnelle, intensité et tension, qui met en mouvement la création – « Matière égale énergie. Production du réel comme grandeur intensive à partir du zéro »¹⁸⁴. C'est le dehors à la limite, l'entre-deux des images, ce qui définit toute multiplicité comme telle. C'est grâce à cette personne

Œdipe est le stade ultime de processus d'abstraction totale ou toutes les relations concrètes entre les hommes sont réduites au complexe final papa-maman-moi, « le signe despotique recueilli par papa, la territorialité résiduelle assumée par maman, et moi divisé, coupé, castré » (ACE 316).

Mais Œdipe est aussi le nomade, le schizophrène par excellence, il est l'agent, l'acteur principale du capitalisme : « pour qu'Œdipe soit occupé, il ne suffit pas qu'il soit une limite ou une représentation déplacé dans le système de la représentation, il faut qu'il migre au sein de ce système, et qu'il vienne lui-même occuper la place du représentant du désir » (ACE 209), et encore : « C'est seulement dans la formation capitaliste que la limite œdipienne se trouve non seulement occupé, mais habitée et vécue, au sens où les images sociales produites par les flux décodés se rabattent effectivement sur des images familiales restreintes investies par le désir. C'est à ce point de l'imaginaire qu'un Œdipe se constitue, en même temps *qu'il achève sa migration* dans les éléments en profondeur de la représentation : *le représenté déplacé est devenu comme tel représentant du désir* » (ACE 318)

¹⁸¹ IT 182.

¹⁸² IT 246.

¹⁸³ Cf. QP 28.

¹⁸⁴ MP 190.

nulle que le cinéma devient image de la pensée : les concepts sont points de coïncidence, de condensation ou d'accumulation de leurs propres composantes qui les définissent, qui en sont des traits intensifs, mais d'une certaine façon intentionnels aussi, c'est une « intension » présente à tous les traits qui le composent, mais il est en état de survol par rapport à ces composantes, il est un film du temps ordonné, organisé par ses personnages conceptuels, projeté sur son plan d'immanence .

Ça se condense autour d'un auteur, plus d'un, une multiplicité des auteurs – vigilambules, le protagoniste, maître de cérémonie, qui passe par tous les autres corps possibles. C'est le personnage-acteur-auteur qui se construit dans et par le film, l'opérateur, le protagoniste. Justement parce que « quand le protagoniste ainsi reprend tout, c'est parce qu'il a atteint à ce point de non-vouloir ... là où disparaît le corps visible. Ce qui se libère dans le non-vouloir, c'est la musique et la parole, leur entrelacement dans un corps qui n'est plus que sonore, un corps d'opéra nouveau »¹⁸⁵

Création : affirmation équivoque

« Malgré tout ce qu'il doit saccager sur son passage, « le théâtre de la cruauté/n'est pas le symbole d'un vide absent ». Il affirme, il produit l'affirmation elle-même dans sa rigueur pleine et nécessaire. Mais aussi dans son sens le plus caché, le plus souvent enfoui, diverti de soi : tout « inéluctable » qu'elle est, cette affirmation n'a « pas encore commencé à exister ». Elle est à naître. Or une affirmation nécessaire ne peut naître qu'en naissant à soi. » (Derrida: *L'écriture et la différence*, p 341.)

Le ciné/théâtre comme image de la pensée nous entraîne dans l'ontologie qui se développe sur les différentes scènes de l'œuvre deleuzienne.

Si les corps n'ont plus de centre (sauf celui de leur mort quand ils sont épuisés), alors leur mouvement fondamentalement décentré devient « faux mouvement », et le temps

¹⁸⁵ IT 248.

fondamentalement délibéré devient « puissance du faux » qui s'effectue maintenant dans le faux mouvement¹⁸⁶. La création sera en puissance du faux. Il ne s'agit pas d'une fausse puissance, plutôt de l'affirmation du faux en tant que création, invention, affirmation de la vérité du faux (qui donc supprime l'opposition du vrai/faux comme, par ailleurs, toute opposition)¹⁸⁷ – toute création sera une affaire d'illusion, création de réalité dans l'illusion même. Et cela commence avec l'invention de soi-même, du sujet affirmatif - « contrairement à la forme du vrai qui est unifiante et tend à l'identification d'un personnage (sa découverte ou simplement sa cohérence), la puissance du faux n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité. « Je est un autre » a remplacé Moi=Moi »¹⁸⁸. Tout Je devient protagoniste de soi-même comme autre, tout acteur devient marionnette mise en mouvement de son dehors.

« La marionnette et le récitant, le corps et la voix, constituent non pas un tout ni un individu, mais l'automate. C'est l'automate psychologique, au sens d'une essence profondément divisée de la psyché, bien qu'il ne soit pas du tout psychologique, au sens où l'on interpréterait cette division comme un état de l'individu non-machinique. Comme chez Kleist ou comme dans le théâtre japonais, l'âme est faite du « mouvement mécanique » de la marionnette, en tant qu'elle s'adjoint une « voix intérieure ». Mais, si la division vaut ainsi en elle-même, elle ne vaut pourtant pas pour elle-même. Car, en second lieu, il faut qu'un pur acte de parole comme fabulation

¹⁸⁶ IT 187.

¹⁸⁷ « Jamais le rapport de la pensée avec le vrai n'a été une affaire simple, encore moins constante, dans les ambiguïtés du mouvement infini. C'est pourquoi il est vain d'invoquer un tel rapport pour définir la philosophie. Le premier caractère de l'image moderne de la pensée est peut-être de renoncer complètement à ce rapport, pour considérer que la vérité, c'est seulement ce que la pensée crée, compte tenu du plan d'immanence qu'elle se donne pour présupposé, et de tous les traits de ce plan, négatifs aussi bien que positifs devenus indiscernables : pensée est création, non pas volonté de vérité, comme Nietzsche sut le faire entendre. Mais s'il n'y a pas de volonté de vérité, contrairement à ce qui apparaissait dans l'image classique, c'est que la pensée constitue une simple « possibilité » de penser, sans définir encore un penseur qui en serait « capable » et pourrait dire Je : quelle violence doit s'exercer sur la pensée pour que nous devenions capables de penser, violence d'un mouvement infini qui nous dessaisit en même temps du pouvoir de dire Je » (QP 55).

¹⁸⁸ IT 174.

créatrice ou faire-légende se dégage de toutes les informations parlées (...), mais aussi que toutes les données visuelles s'organisent en couches superposées, perpétuellement brassées, avec des affleurements variables, de rapports de rétroaction, de poussées, des enfoncements, des effondrements, une mise en décombres d'où l'acte de parole sortira, s'élèvera de l'autre côté (...). comme s'il fallait que le monde se casse et s'enfuisse pour que l'acte de parole monte. »¹⁸⁹

Nous habitons deux mondes parallèles : celui des images formées et celui de la parole comme auto-affirmation, auto-nomie absolue, parole qui sort de la béance ouverte de l'entre-deux des images. C'est une structure double depuis l'origine, c'est-à-dire la « différent/ciation », elle-même double, matérielle et spirituelle, la différentiation et son affirmation, l'affirmation de soi et l'affirmation de l'affirmation : Dionysos et Ariane, la matière-énergie et la matière formée, l'énonçable et l'énoncé dans une double énonciation.

L'affirmation n'ayant autre sujet que soi-même, elle est absolue, le Soi comme auto-affirmation, et pourtant elle n'est rien sans qu'elle soit affirmée par l'autre. C'est la structure nietzschéenne de la double affirmation qui détermine l'être deleuzien : Dionysos, l'affirmation, la répétition, la différence *en Soi* épouse Ariane, l'affirmation, la répétition, la différence *de soi*, c'est-à-dire sa représentation.

Par ce dédoublement originaire qui est l'affirmation on passe de la voix comme présence à soi à la parole expressive : de la *généalogie* linéaire de l'Un tout-puissant à l'*hétérogenèse* de l'être multiple, à la *chronogenèse* selon Aiôn¹⁹⁰. « engendrer l'acte de penser dans la pensée même » sera engendrer le différent dans la Différence, l'équivoque dans l'univoque.

¹⁸⁹ IT 351.

¹⁹⁰ On peut retrouver dans l'œuvre deleuzienne des termes différents pour le bouleversement de la généalogie comme lignée de l'Un, arborescente: nous avons la généalogie remplacée par la géologie dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, ou l'engendrement rhizomatique dans *Capitalisme et schizophrénie* – elle s'inscrivent dans la hétérogenèse du *Cinéma*.

« La philosophie se confonde avec l'ontologie, mais l'ontologie se confonde avec l'univocité » de l'être... . L'univocité de l'être ne veut pas dire qu'il y ait un seul et même être, au contraire : les étants sont multiples et différents... L'univocité de l'être signifie que *l'être est Voix, qu'il se dit*, et se dit en un seul et même « sens » de tout ce dont il se dit. Ce dont il se dit n'est pas du tout le même. Mais lui est le même pour tout ce dont il se dit. *Il arrive donc comme un événement...*

Ni actif ni passif, l'être univoque est neutre. Il est lui-même extra-être, c'est-à-dire ce minimum d'être commun au réel, au possible et à l'impossible. *Position dans le vide* de tous les événements en un, expression dans le non-sens de tous les sens en un, *l'être univoque est la pure forme d'Aiôn* »¹⁹¹. La double affirmation, est-elle conforme à l'univocité de l'être ? Il y a une certaine équivocité ici – elle révèle une équivocité fondamentale de la pensée de la différence, équivoque exigée par l'idée de multiplicité même.

L'univocité est la voix unique de l'être qui *se dit* de la différence, c'est la voix qui affirme l'être comme Un-Tout au-delà de la différent/ciation. Elle se dit de la différence même, elle se dit du simulacre. Qui parle ? car l'ontologie deleuzienne est celle de la parole qui affirme l'être et son éternel retour...

Si le même et le semblable sont seulement un effet du fonctionnement des systèmes soumis à l'éternel retour, s'ils « sont des fictions engendrées par l'éternel retour » ; si de cette identité, de cette ressemblance, nous devons dire qu'elles sont « simulées » (c'est-à-dire qu'elles sont produites dans le système qui rapporte le différent au différent par la différence) ; si « Le même, le semblable ; si l'éternel retour est le même *du* différent, l'un *du* multiple, le ressemblant *du* dissemblable » ; si le même *se dit* de ce qui diffère et reste différent ; si « l'éternel retour ne concerne et ne fait revenir que les simulacres, les phantasmes »¹⁹² - l'univocité de l'être, n'est-elle pas alors affaire de simulacre, affaire donc de la plus haute puissance de l'être ? Et si le simulacre

¹⁹¹ LS 21o.

¹⁹² DR 165.

parle sur le ton de l'univocité de l'être, cette univocité ne devient-elle pas équivoque en soi au-delà de toute plurivocité de l'existence ?

L'univocité de l'être se réalise comme répétition dans l'éternel retour, qui selon *Différence et Répétition* (livre profondément nietzschéen) exclut la représentation - représentation qui est exigée dans *Nietzsche* par la double affirmation de Dionysos et Ariane. Ce sont deux représentations différenciantes, ou bien une représentation double en soi. Dans *Différence et Répétition* cette représentation est conçue comme représentation de l'Un défini qui s'oppose à l'Un-Tout indéfini mais univoque de l'être, tandis que dans Nietzsche il s'agit de la représentation du Tout dionysiaque dans son affirmation par Ariane. Peut-on dire alors que leur différence réside dans l'Un englobant le Tout ? Peut-on dire que l'Un défini et l'Un-Tout indéfini (ou plutôt défini comme univoque) ne s'opposent pas « vraiment » ? c'est la tension qui travaille tout au long de l'œuvre deleuzienne, qui a sa plus forte expression dans le problème de la représentation.

« Remplir un espace, se partager en lui est très différent de partager l'espace. C'est une distribution d'errance et même de « délire », où les choses se déploient sur toute l'étendue d'un Etre univoque et non partagé. Ce n'est pas l'être qui se partage d'après les exigences de la représentation, mais toutes choses qui se répartissent en lui dans l'univocité de la simple présence (l'Un-Tout). Une telle distribution est démoniaque plutôt que divine ; car c'est la particularité des démons, que d'opérer dans les intervalles entre les champs d'action des dieux, comme de sauter par-dessus les barrières ou les enclos, brouillant les propriétés »¹⁹³. Nous sommes dans le labyrinthe qui nous mène au monstre. Labyrinthe sans fil, cette fois-ci, Ariane s'est pendue au fil qui pourrait nous acheminer. Nous sommes embrouillés dans le labyrinthe, nous sommes a-cheminés. C'est cela la familiarité de Dionysos et Ariane. Le fil dont elle s'est pendue la lie à lui : c'est le fil qui les unit dans le mariage. La liaison est définitive. Ariane, en passant du côté de Dionysos, n'abandonne pas son fil, elle l'embrouille seulement. Elle

¹⁹³ DR 54.

abandonne les chemins droits qui mènent à la vérité pour ceux embrouillés du labyrinthe qui ne mènent nulle part. Le labyrinthe le plus terrible est la ligne droite, nous avertit Deleuze, et il est le chemin d'Aïôn.

L'affirmation de l'être, sa différent/ciation ne peut pas se penser sans une sorte de structuration, figuration, synthèse de l'être. Deleuze en tant que penseur de la Différence n'est pas ennemi de la structure, voire du structuralisme compris comme genèse théâtrale, qui comprend la genèse du monde comme différenciation allant du virtuel à son actualisation, c'est-à-dire de la structure à son incarnation, des éléments différentiels et de leurs liaisons idéales aux termes actuels et aux relations réelles diverses qui constituent à chaque moment l'actualité du temps¹⁹⁴.

« On ne s'étonnera pas que le *structuralisme*, chez les auteurs qui le promeuvent, s'accompagne si souvent d'un appel à un nouveau théâtre, ou à une nouvelle interprétation (non aristotélicienne) du théâtre : théâtre des multiplicités, qui s'oppose à tous égards au théâtre de la représentation, qui ne laisse plus subsister l'identité d'une chose représentée, ni d'un auteur, ni d'un spectateur, ni d'un personnage sur scène, nulle représentation qui puisse à travers les péripéties de la pièce faire l'objet d'une reconnaissance finale ou d'un recueillement du savoir, mais théâtre de problèmes et de questions toujours ouvertes, entraînant le spectateur, la scène et les personnages dans le mouvement réel d'un apprentissage de tout l'inconscient dont les derniers éléments sont encore les problèmes eux-mêmes »¹⁹⁵. Mais comme nous l'avons vu, il y a l'autre théâtre, qui ne laisse plus subsister l'identité d'une chose représentée, ni d'un auteur, ni d'un spectateur, ni d'un personnage sur scène, nulle représentation qui puisse à travers les péripéties de la pièce faire l'objet d'une reconnaissance finale ou d'un recueillement du savoir, mais théâtre de problèmes et de questions toujours ouvertes, entraînant le spectateur, la scène et les personnages dans le

¹⁹⁴ DR 238.

¹⁹⁵ DR 248.

mouvement réel d'un apprentissage de tout l'inconscient – et qui ne s'oppose pourtant pas au théâtre de la représentation...

C'est la représentation théâtrale en tant que (re)présentation de l'inconscient, non pas comme représentation du conscient : Ariane a abandonné le savoir absolu, mais elle reste Ariane comme conjointe du non-savoir dionysiaque. La représentation change de territoire, c'est ce qui se passe dans l'œuvre de Deleuze. Nous avons essayé de la faire se présenter dans ses textes mêmes, c'est là que son événement a lieu, sans être terminé. Et cela contre Deleuze avec Deleuze lui-même, un Deleuze contre l'autre. Le double concept de la représentation nous arrive depuis Deleuze lui-même double d'une certaine façon.

C'est grâce à cette double-affirmation qu'une philosophie/théâtre peut nous arriver par l'éternel retour, par la répétition originaire du dépassement du corporel par/dans le spirituel et du spirituel par et dans le corporel. Implication et explication incessante, plissement où l'opposition dehors/dedans perd son sens, où la pensée touche au corps. Pensée et corps seront inséparables, l'une l'origine et la fin de l'autre. C'est ainsi que la pensée sera l'acte d'« engendrer l'acte de la pensée dans la pensée même », qui sera, selon Deleuze, l'exigence de toute pensée digne de ce nom.

THEATROGRAPHIE

ou

Le livre supplée à tous les théâtres

VI. LA SCENE DE LA PRESENCE

Il apparaît, dans son essence, comme

«Répétons...

La différence, disparition de la présence originaire, est *à la fois* la condition de possibilité et la condition d'impossibilité de la vérité. A la fois. A la fois veut dire que l'étant-présent (*on*) dans sa vérité, dans la présence de son identité et l'identité de sa présence *se double* dès qu'il apparaît, dès qu'il se présente. *Il apparaît, dans son essence, comme* la possibilité de sa propre duplication. C'est-à-dire, en termes platoniciens, de sa non-vérité la plus propre, de sa pseudo-vérité réfléchie dans l'icône, le phantasme ou le simulacre. Il n'est qu'il est, identique et identique à soi, unique, qu'en s'ajoutant la possibilité d'être *répété* comme tel. Et son identité se creuse de cet ajout, se dérobe dans le supplément qui la présente.

La disparition de la face ou la structure de répétition ne se laissent donc pas dominer par la valeur de vérité. L'opposition du vrai et du non-vrai est au contraire tout entière comprise, *inscrite*, dans cette structure ou dans cet écriture générale. Le vrai et le non-vrai sont des espèces de la répétition. Et il n'y a de répétition possible que dans le *graphique de la supplémentarité*, ajoutant, au défaut d'une unité pleine, une autre unité qui vient la suppléer, étant à la fois assez la même et assez autre pour remplacer en ajoutant. Ainsi, d'une part, sans répétition il n'y aurait pas de vérité : la vérité de l'étant sous la forme intelligible de l'idéalité découvre dans l'*eidōs* ce qui peut se répéter, étant le même, le clair, le stable, l'identifiable dans son égalité à soi. Et seul l'*eidōs* peut donner lieu à la répétition comme anamnèse ou maïeutique, dialectique ou didactique. Ici, la répétition se donne comme répétition de vie. La tautologie est la vie ne sortant de soi que pour rentrer en soi. Se tenant auprès de soi dans la *mnēmè*, dans le *logos* et dans la *phoné*. Mais d'un

autre côté, la répétition est le mouvement même de la non-vérité : la présence de l'étant s'y perd, s'y disperse, s'y multiplie par mimèmes, icônes, phantasmes, simulacres, etc. Par phénomènes, déjà. Et cette répétition est la possibilité du devenir sensible, la non-idéalité. Du côté de la non-philosophie, de la mauvaise mémoire, de l'hypomnèse, de l'écriture. Ici la tautologie est la sortie sans retour de la vie hors de soi. Répétition de mort. Dépense sans réserve. Excès irréductible, par le jeu du supplément, de toute intimité à soi du vivant, du bien, du vrai.

Ces deux répétitions se rapportent l'une à l'autre selon le graphique de la supplémentarité. C'est dire qu'on ne peut pas plus les « séparer » l'une de l'autre »¹⁹⁶

Nous tenons à faire sortir le théâtre de l'écart de ces deux répétitions, et nous espérons le retrouver dans la structure qui les lie, la structure de la supplémentarité. Nous le pensons selon les règles spatio-temporelles qui nous sont données par cette structure même : on pensera le théâtre comme espacement du temps.

On parlera de l'espacement et du théâtre qui est le lieu de cet espacement. On racontera donc l'histoire de Khôra, histoire de l'espacement hérité de Platon, histoire qu'on raconte, écrit - on la répète - depuis. On verra que c'est l'histoire du théâtre comme écriture originaire, production des métaphores de Khôra – histoire du théâtre comme khôra, donc... L'espacement, l'extension, la multiplication de Khôra, sa famille... Sa dissémination.

On peut concevoir la généalogie dans les termes de la clôture ainsi que dans les termes de l'ouverture – elle est close comme tentative d'assurer la survie du Même, comme rassemblement de soi ; ouverte comme tentative de survivre par l'Autre, dans l'autre, par le contact de l'inconnu. La généalogie dans notre cas sera le mouvement oscillatoire de réserve/expansion de soi.

¹⁹⁶ D 194. c'est toujours Derrida qui souligne, et parfois d'une façon étonnante, comme par exemple dans le cas de „Il apparaît, dans son essence, comme » - c'est lui qui nous met le sujet dans la bouche...

Parlant de khôra¹⁹⁷ on reste entre les deux. Elle sera l'entre-deux de la généalogie, l'entre-deux de la répétition.

Il apparaît, dans son essence, comme – c'est Derrida qui souligne de cette façon : pensée fugace, ouverte, greffée dans le corps du texte. *Comme* quelque chose *entre* l'essence et tout le reste, entre l'essence et le texte...*comme* transition, *comme* métaphore...

Ce qui apparaît, apparaît comme quelque chose d'autre, comme quelque chose d'*essentiellement* différent.

Le Mime

« la marionnette et le récitant, le corps et la voix, constituent non pas un tout ni un individu, mais l'automate. C'est l'automate psychologique, au sens d'une essence profondément divisée de la psyché, bien qu'il ne soit pas du tout psychologique, au sens où l'on interpréterait cette division comme un état de l'individu non-machinique. Comme chez Kleist ou comme dans le théâtre japonais, l'âme est faite du « mouvement mécanique » de la marionnette, en tant qu'elle s'adjoit une « voix intérieure » » (Deleuze : *L'image-temps*, p. 351)

« il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit » (Deleuze : *Différence et Répétition*, p. 16)

« Ce présent de l'Aïôn, qui représente l'instant, n'est pas du tout comme le présent vaste et profond de Chronos : c'est le présent sans épaisseur, le présent de l'acteur, du danseur ou du mime, pur « moment » pervers. C'est le présent de l'opération pure, et non de l'incorporation. Ce n'est pas le présent de la subversion ni celui de l'effectuation, mais de la contre-effectuation, qui empêche celui-là de renverser celui-ci, qui empêche celui-ci de se confondre avec celui-là, et qui vient redoubler la doublure » (*Logique du sens*, p. 197)

¹⁹⁷ Entreprise problématique, sans doute... Derrida nous avertit même que khôra n'est pas l'origine, elle est hors de la génération – comme elle est forcément hors de tout ce qui a lieu grâce à elle. Mais il ajoute qu'elle appelle l'origine, elle appelle le retour à l'origine comme surenchère de l'être... qu'elle commande des retours en arrière, elle commande la réflexion sur l'origine, la réflexion originaire...

À l'origine il y a le mime. Il y a le théâtre qui donne lieu aux textes.

« Au commencement de ce mime n'était ni l'acte, ni la parole. Il est prescrit ... au Mime de ne rien se laisser prescrire que son écriture, de ne reproduire par imitation aucune action (*pragma* : affaire, chose, acte), aucune parole (*logos* : verbe, voix, discours). Le Mime doit seulement s'écrire sur une page blanche qu'il est, il doit s'écrire lui-même en gestes et jeux de physionomie. Page et plume, le Pierrot est à la fois passif et actif, matière et forme, l'auteur, le moyen et la pâte de son mimodrame. L'histrion se produit ici. Ici même... »¹⁹⁸

L'histrion est la production même. Le mime, Pierrot Assassin de sa Femme, est le point de départ des textes qui tiennent à lui, qui s'approchent de lui, qui se maintiennent dans l'espace ouvert par lui – il s'agit du Mimique de Mallarmé, de la Séance double de Derrida, mais tout d'abord du script du spectacle qui a été écrit après-coup, chose étonnante à première vue . Mais ce n'est pas la chronologie qui compte ici. Ce mime concret, Pierrot Assassin de sa Femme qui a eu lieu dans la grange d'une vieille ferme, s'inscrit à son tour dans une tradition de *commedia dell'arte* – c'est une tradition sans texte, sans référent qu'on puisse nommer comme tel. C'est une tradition floue de la production théâtrale.

Ça veut dire quoi, donc, que le mime est le point d'origine ?

« Il n'y a pas d'imitation. Le Mime n'imite rien. Et d'abord il n'imite pas. Il n'y a rien avant l'écriture de ses gestes. Rien ne lui est écrit à l'avance. Aucun présent n'aura précédé ni surveillé le tracement de son écriture. Ses mouvements forment une figure que ne prévient ni n'accompagne aucune parole. Ils ne sont liés au *logos* par aucun ordre de conséquence. « *Ainsi ce Pierrot Assassin de sa Femme composé et rédigé par lui-même, soliloque muet...* »

« *Composé et rédigé par lui-même...* » Nous entrons ici dans un labyrinthe textuel tapissé de miroirs. Le Mime ne *suit* aucun livret préétabli, aucun programme venu d'ailleurs. Non qu'il improvise et s'abandonne à la spontanéité : simplement il n'obéit à aucun ordre verbal ; ses gestes, son écriture gestuelle ... ne lui sont dictés par aucun discours verbal, imposés par aucune diction. Le

¹⁹⁸ D 225.

Mime inaugure, il entame une page blanche : « ... *soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite* ».

Le blanc ... s'étale entre la virginité candide ... de la page blanche (*candida*) et la crème blanche du pâle Pierrot qui, par simulacre, écrit sur la pâte de son fard, sur la page qu'il est. »¹⁹⁹

Ce qui se produit, donc, se produit sur le champ vide qui est le Mime lui-même. Un visage, une page, une feuille de papier, un plan lisse qui donne lieu à ce qui se produit. Ce qui est, est ici même, dans ce lieu propre, et seulement ici, car c'est son propre lieu.

Derrida inscrit le théâtre au fond des points de suspension, dans l'antre de l'écriture, entre les mots, dans le blanc vierge du papier. Entre la pureté du papier et la pâte blanche du fard de Pierrot. Sur le visage du Mime, qui, étant simulacre, écrit sur la masse propre de sa feinte, sur la feuille qu'il est. Dans un espace d'entre-deux, un espace fictif. Le théâtre a son lieu dans cet « entre », l'entre-tout vierge qui est le Mime.

Et d'ailleurs, le Mime, lui, il n'est pas. Il n'a pas d'identité, il n'est jamais le même. Il n'a pas d'ego préalable qu'il puisse exposer, donc répéter sur la scène. Il ne se donne pas lui-même, car il n'est pas avant son spectacle. Lui, le Mime, il est le rôle qui prend vie sur sa scène, toujours « ici et maintenant », toujours différent en différant de son être indéterminé. Il est l'indétermination en train de se déterminer. Il est l'indétermination différante. C'est justement ça, le mouvement pur de la différenciation qui se voit sur son visage pâle, mortuaire.

Le Mime ne donne à voir que le visage expressif, en mouvement, en sa formation et déformation – le mouvement qui se donne un visage en se donnant à voir. Il n'y a rien à voir dans ce théâtre hors de cette surface. Ce qui est s'y inscrit.

C'est de la spéculation. Rien de « vrai », rien de permanent, que des effets – mais c'est la vérité même du miroir : la spéculation comme telle. Le miroir est la surface de la vision, de la voyance.

¹⁹⁹ D 221.

Au bord de l'apparence, au bord de l'être. Dans l'apparence fautive d'un présent, ici-et-maintenant à jamais.

Ce n'est pas vrai, sincèrement – sur la scène on manque de duplicité, au moins dans le sens de l'hypocrisie. Sur la scène on est franchement double, multiple, on est inévitablement quelque chose d'autre. La duplicité y est sincère, elle se révèle « vraie », elle y devient la vérité, *sa* vérité même.

L'espace du miroir, son épaisseur infinie, la pureté vierge du papier inentamé sont inestimables, *ils ne sont pas*, et en même temps c'est là qu'on trouve le lieu de tout ce qui est visible/lisible. C'est la membrane de liaison, jamais détachable de ce qu'elle lie. C'est l'hymen de Mallarmé, c'est le lien, le lieu de la rencontre, du contact. C'est l'« entre » de l'être entre les étants.

Le visage du Mime est l'hymen de l'être, lorsque le théâtre est une écriture soumise à l'ordre de l'hymen. L'ordre de l'hymen, sa loi : rendre possible le contact des différents, donner lieu à leur rencontre. L'ouverture sans limites – la loi est l'élimination de toute restriction pré-scriptive, la loi serait donc l'effacement de soi-même. La loi de l'hymen : être ouvert à tout autre, donner lieu à tout. La loi de l'hymen est l'événement de la rencontre – l'événement inattendu, incalculable, indéterminé. Ce qui émeut, qui ébranle, qui nous met hors de nous-mêmes dans la proximité de l'autre. Au bord de l'être.

« Rappel : hymen, confusion entre le présent et le non-présent, avec toutes les indifférences qu'elle commande entre toutes les séries de contraires (perception/non-perception, souvenir/image, souvenir/désir, etc.) produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes à la fois : milieu se tenant entre les deux termes). Opération qui « à la fois » met la confusion *entre* les contraires. Ce qui compte ici, c'est l'*entre*, l'entre-deux de l'hymen.

...l'hymen n'a lieu que quand il n'a pas lieu, quand rien ne se passe *vraiment*, quand il y a consommation sans violence, ou violence sans coup ; ou coup sans marque, marque sans marque, (marge), etc. Quand le voile est déchiré *sans l'être*, par exemple quand on fait mourir ou jouir de rire»²⁰⁰

Rien ne se passe *vraiment*. La vérité, la fausseté, leur contradiction ne sont pas propres à ce milieu. C'est justement le lieu entre eux qui les rend possibles en leur donnant lieu, en les rendant l'un à l'autre. Le lieu qu'on cherche ici, se tient entre les termes qu'il lie en leur donnant lieu. C'est l'intervalle infini qui lie des points disparates. C'est l'infini dans lequel les points disparates apparaissent comme tels.

Rien ne se passe donc en vérité, mais tout ce qui se passe est réel - « La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène »²⁰¹. Il gagne sa réalité par son apparition évolutive. La réalité est le mouvement pur de ce qui a lieu.

Ce qui se passe dans cet espace théâtral, donc, n'a jamais vraiment lieu. Tout se passe dans un espace et un temps suspendus. Tout « au bord de l'être ». L'hymen se tient entre des actes présents qui n'ont pas lieu – seul leur espacement, qui n'est rien, qui est le rien. Ce qui est la mort, peut-être sur le visage mortuaire du Mime.

« Ecart masqué, impalpable et non substantiel, interposé, entremis, l'*entre* de l'hymen se réfléchit dans l'écran sans y pénétrer. L'hymen reste dans l'hymen. L'un – le voile de virginité où rien n'a encore lieu – est dans l'autre – consommation, dépense et pénétration de l'autre.

Et réciproquement.

Le miroir n'est jamais outre-passé et la glace jamais brisée. Au bord de l'être.

Au bord de l'être, le médium de l'hymen ne devient jamais une médiation ou un travail du négatif, il déjoue toutes les ontologies, toutes les philosophèmes, les dialectiques de tous les

²⁰⁰ D 24o.

²⁰¹ D 244.

bords. Il les déjoue et, comme milieu encore et comme tissu, il les enveloppe, les retourne et les inscrit. »²⁰²

Quant à la vérité : apparemment vrai et faux sont de même origine... ils seraient les apparences écartées de l'origine – deux masques d'apparence contradictoire pour l'origine cachée.

« Il se produit une extension absolue du concept d'écriture-lecture., de texte, d'hymen, au point où rien de ce qui *est* ne peut les déborder. La Mimique décrit une scène d'écriture dans une scène d'écriture et ainsi sans fin, par nécessité structurelle marquée dans le texte. Le mime, comme « écriture corporelle » (Ballets), mime une écriture (hymen) et se laisse écrire dans une écriture. Tout se réfléchit dans le médium ou le spéculum de la lecture-écriture, « sans briser la glace »²⁰³. Et puis : « Si la littérature, la fable, le théâtre, le drame, le ballet, la danse, la mimique sont des écritures assujetties à la loi de hymen, ces écritures ne forment pas un seul et même texte. Il y a des écritures, des formes et des genres irréductibles. Mallarmé en a esquissé le système. Le commun de ces écritures, nous en avons reconnu la règle sous le nom de *référence écartée, être à l'écart*, ou hymen. »²⁰⁴

Etre à l'écart serait donc l'extension absolue de l'*est*. L'être est à l'écart. Et il s'espace en miroitant, produisant des effets de réalité, de la visibilité apparente. Et la structure enveloppante de l'hymen semble être la structure théâtrale par excellence. L'hymen, la limite enveloppante n'existe pas. Ce qui existe est seulement son espacement fictif. Apparemment le jeu des voiles ne

²⁰² D 244.

²⁰³ D 252

²⁰⁴ D 272. Ajoutons: « De même que *Mimique* : la double séance n'a pas de milieu. ... chaque séance aura été la réplique ou l'application de l'autre, son jeu ou son exercice. Plus ou moins, ensemble, que deux hémitropes, jamais en somme un volume accompli. Jamais un tour complet, faute de présentation »

La double séance nous mène vers le tour inaccompli de la réflexion de soi. (D 257)

peut avoir lieu que dans un certain théâtre – qui, à son tour, nécessite les voiles, on ne peut aborder le théâtre qu'en levant et baissant son rideau.

Ce qui *est*, donc, ce qui a lieu, n'apparaîtrait que dans le théâtre dit « du monde ».

Apparemment l'espace est *absolument* théâtral – rien de ce qui est ne peut le déborder, écrit Derrida.

L'écriture donc, comme espace, nécessite elle aussi une scène. « Le livre alors n'est plus la réparation mais la répétition de l'espace...« Un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement, au contraire » Loin de remplacer la scène où de substituer une intériorité maîtrisée à l'échappée d'un espace, cette suppléance retient et répète implacablement la scène dans le livre »²⁰⁵ - apparemment c'est le seul lieu dans les textes de Derrida qui soumette l'écriture au théâtre. Apparemment... C'est le théâtre comme espace qui ouvre le livre, sans lui il resterait réminiscence d'une parole passée, morte. L'écriture-lecture est la pratique de cet espace du théâtre dans le livre²⁰⁶. C'est le théâtre qui permet au livre de ne pas se renfermer sur lui-même, qui s'espace dans l'intérieur du livre et donne lieu à sa multiplication, qui lui donne son présent et avenir. Qui donc la ravive.

Il y a l'hymen entre Platon et Mallarmé²⁰⁷. C'est l'idée platonicienne qui est la source de la lumière, qui illumine le monde qui la mime, qui l'illustre / C'est elle le lustre qui illumine la scène mallarméenne, le dehors absolu qui ouvre et pénètre le dedans

« On pourrait en effet reconduire Mallarmé à la métaphysique la plus « originaire » de la vérité si en effet toute mimique avait disparu, si elle s'était effacée dans la production scripturale de la vérité.

²⁰⁵ D 265.

²⁰⁶ Cf. D 264-265.

²⁰⁷ Cf. D 207.

Mais il n'en est rien. *Il y a* une mimique. Mallarmé y tient, comme au simulacre... Nous sommes devant une mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tous cas déjà un double. Aucune référence simple. C'est pourquoi l'opération du mime fait allusion, mais allusion à rien, allusion sans briser la glace, sans au-delà du miroir. « *Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace.* » Ce spéculum ne réfléchit aucune réalité, il produit seulement des « effets de réalité »

... Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la *mimesis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité. Mallarmé maintient même (se maintient dans) la structure du *phantasme*, telle que la définit Platon : simulacre comme copie de la copie²⁰⁸

C'est justement par le fictif qu'on peut sortir de l'ordre établi des contradictions, de la contradiction vrai-faux même. Dans la fiction il n'y a pas de contradiction. Il n'y a que des effets réels, effets de réalité. Et la contradiction, à son tour est l'un de ces effets.

Le fictif en sortant du temps et de l'espace ordinaires se tient au bord de l'être ordinaire – et il se tient au bord de l'être. Il se tient entre les deux.

La fiction se tient au point d'origine de toute contradiction. A l'idée, si l'on peut dire encore, de tout ce qui est. Une idée essentiellement multiple, donc, idée qui porte sa multiplicité. Platon rédigé.

« L'opération qui n'appartient plus au système de la vérité ne manifeste, ne produit, ne dévoile aucune présence ; elle ne constitue pas d'avantage une conformité de ressemblance ou d'adéquation entre une présence et une représentation. Ce n'est pourtant pas une unité mais le jeu multiple d'une scène qui, n'illustrant rien hors d'elle-même, parole ou acte, n'illustre rien. Rien que la multiplicité facettée du lustre qui n'est rien, lui-même, hors de sa lumière fragmentée. Rien que l'idée qui n'est rien. L'idéalité de l'idée est ici, pour Mallarmé, le nom, encore

²⁰⁸ D 234.

métaphysique, encore nécessaire pour marquer le non-étant, le non-réel ou le non-présent ; cette marque indique, fait allusion sans briser la glace vers l'au-delà de l'étantité, vers *l'epekeina tes ousias* : hymen (proximité et voile) entre le soleil de Platon et le lustre de Mallarmé. Ce « matérialisme de l'idée » n'est rien d'autre que la mise en scène, le théâtre, la visibilité de rien ou de soi. Mise en scène qui *n'illustre rien, qui illustre le rien*, éclaire l'espace, re-marque l'espacement comme rien, comme blanc : blanc comme une page pas encore écrite ou comme différence entre les traits »²⁰⁹

Le théâtre – le mime, l'acteur – s'expose ici comme la surface qui ouvre la scène et les banquettes l'un à l'autre, la limite entre les deux, leur entre-deux, la surface où l'intrigue a lieu. Ce qui l'accueille et ce qui le renvoie, qui s'écrit à être lu. Le théâtre ici est le plan de la visibilité. Ce qui est se forme, s'organise, se détermine : il naît sur cette surface du théâtre de l'être. L'événement du théâtre est l'affirmation de l'être. Car c'est en s'affirmant que l'être devient réel, concevable, envisageable. La réfraction de l'infini invisible et illisible. Pour s'espacer, gagner du terrain sur la surface-limite, la membrane à peine perceptible qui s'étend entre les étants. Dans un non-lieu, qui donne lieu à tout ce qui existe en lui donnant ses limites, sa forme.

Le visage de l'acteur a l'air d'être l'espace de l'instauration, de l'implantation, mais informe et vide en soi-même - l'espace de l'espacement, visage de khôra.

L'aven de la duplication, sans duplicité

« Après avoir fermé la pharmacie, Platon s'est retiré, à l'abri du soleil. Il a fait quelques pas dans l'ombre, vers le fond de la réserve, s'est penché sur le *pharmakon*, a décidé d'analyser.

²⁰⁹ D 236.

Dans l'épaisseur liquide, tremblant au fond de la drogue, toute la pharmacie se réfléchissait, répétant l'abîme de son phantasme.

L'analyse alors entend distinguer, entre deux répétitions.

Il voudrait isoler la bonne de la mauvaise, la vraie de la fausse.

Il se penche encore : elles se répètent l'une l'autre.

Tenant le *pharmakon* d'une main, le calame dans l'autre, Platon transcrit le jeu des formules en murmurant. L'espace clos de la pharmacie amplifie démesurément la résonance du monologue.

La parole emmurée se heurte aux encoignures, des mots se détachent, les bribes de phrases se séparent, des membres désarticulés circulent entre les couloirs, se fixent le temps d'un trajet, s'y traduisent, se réarticulent, se répercutent, se contredisent, font des histoires, reviennent comme des réponses, organisent leurs échanges, se protègent, instituent un commerce intérieur, se prennent pour un dialogue plein de sens. Toute une histoire. Toute la philosophie.

« *è èkè toutôn logôn...* le son de ces paroles bourdonne en moi et m'empêche de rien entendre d'autre ».

dans le bourdonnement bredouillant, au passage de telle séquence philologique, on distingue à peu près ceci, mais on entend si mal : le logos s'aime lui-même... *pharmakon* veut dire coup... « de sorte que *pharmakon* aurait signifié : ce qui concerne un coup démoniaque ou qui est employé comme moyen curatif contre pareil coup »... un coup de force... un coup tiré... un coup monté... mais un coup pour rien... un coup dans l'eau... *en udati grapsei...* et un coup du sort... Theuth qui inventa l'écriture... le calendrier... les dés... *kubeia...* le coup du calendrier... le coup de théâtre... le coup de l'écriture... le coup de dés... le coup double... *kolaphos... gluph... colpus...* coup... glyphe... scalpel... scalpe... khryse, khrysolithe, khrysologie...

Platon se bouche les oreilles, pour mieux s'entendre-parler, pour mieux voir, pour mieux analyser.

Il entend distinguer, entre deux répétitions.

Il cherche l'or. *Pollakis de legomena kai aei akouomena...* « il faut bien des redites, des leçons continues, des longues années, et c'est à peine si, avec de grands efforts, on arrive à les purifier comme on purifie l'or... ». et la pierre philosophale. La « commande d'or ».

Il faudrait distinguer, entre deux répétitions.

- Mais elles se répètent l'une l'autre, encore, elle se substituent l'une à l'autre...

- Mais non, elles ne se remplacent pas, puisqu'elles s'ajoutent...

- Justement... »²¹⁰

Nous avons longuement cité, nous avons répété cette scène d'écriture, afin qu'on puisse la graver dans sa mémoire, qu'on puisse la marquer et la re-marquer comme telle : « le coup de théâtre... le coup de l'écriture... » - afin qu'on donne espace à ces termes, qu'ils puissent résonner pour nous. Qu'on fasse sortir l'affirmation « le coup d'écriture *est* le coup de théâtre » du fond des points de suspension apparemment hésitants, indéterminés.

En étant fidèle à Derrida et en le trahissant en même temps, en étant fidèle à lui tout en le trahissant. En suivant le mouvement de la dissémination, exactement. Suivant son texte, suivant son jeu, en entrant dans son jeu ... « on devra patienter si nous continuons encore un peu. Si nous nous étendons par force de jeu. Si donc nous *écrivons* un peu »²¹¹ ...

Écriture-théâtre: sujet et prédicat se confondent dans l'« entre-deux » de la métaphore, dans la distance, le blanc du papier, qui sépare et lie à la fois les deux termes rapprochés. La métaphore est le lieu de la rencontre, celle de l'écriture et du théâtre cette fois, l'espace où les deux se touchent. Lieu de l'événement du toucher. L'entre-deux de la métaphore est l'espace de jeu, la scène, qui donc donne lieu au jeu des deux termes rapprochés, au sens « propre » et au sens « figuré », jeu qui les fait sortir d'eux-mêmes – qui les dissémine.

²¹⁰ D 196.

²¹¹ D 73.

Derrida retrouve une duplicité interne dans la *mimesis* platonicienne : d'une part la reproduction dans la vérité, la recherche de la vérité, l'anamnèse qui dévoile la vérité de l'*eidos*, l'*aletheia* ; et d'autre part la reproduction de la copie, la production du faux semblant. Mais les deux s'entrelacent : la reproduction dans la vérité produit une copie de la vérité, un vrai double de la vérité, mais qui, comme tel, il n'est jamais absolument ressemblant, jamais absolument vrai... un double donc, qui diffère de son origine – ainsi l'*aletheia* achemine elle-même le faux-semblant. La vraie *mimesis* n'existe pas sans la fausse. Les deux se rapportent l'une à l'autre selon une graphique de la supplémentarité.

« Peut-être y a-t-il donc toujours plus qu'une seule *mimesis* ; et peut-être est-ce dans l'étrange miroir qui réfléchit, mais aussi déplace et déforme une *mimesis* dans l'autre, comme si elle avait pour destin de se mimer, de se masquer elle-même »²¹² - écrit Derrida.

En s'ouvrant vers la fêlure interne de la *mimesis*, Derrida s'inscrit dans la tradition de l'interprétation naturelle de la *mimesis* platonicienne. Il la redécouvre comme mouvement propre et naturelle de la *physis* qui se produit – « qui se produit, s'engendre, et (s')apparaît telle qu'elle est, dans la présence de son image, de son aspect visible, dans son visage : le masque théâtral, en tant que référence essentielle du *mimēsthai*, révèle autant qu'il cache. La *mimesis* est alors le mouvement de la *physis*, mouvement en quelque sorte naturel (...), par lequel le *physis*, n'ayant ni autre ni dehors, doit se dédoubler pour apparaître, (s')apparaître, (se) produire, (se) dévoiler pour sortir de la crypte où elle se préfère, pour briller dans son *aletheia* »²¹³.

Il s'inscrit dans cette histoire de l'*aletheia* en évaluant la duplicité fondamentale - et en évoluant cette duplicité en même temps. Il joue le théâtre de l'*aletheia*, c'est-à-dire : il s'ouvre au théâtre de l'*aletheia*, celle qui cache sa vérité en la montrant.

²¹² D 217.

²¹³ D 219.

„le coup d'écriture est un coup de théâtre”- affirmation qui a son lieu dans le texte de Jacques Derrida. Dans son coup d'écriture qui peut se lire comme coup de théâtre. L'affirmation du théâtre a son lieu à l'intérieur des textes et entre les textes, dans l' « entre » des textes de Derrida. Le théâtre agit *dans* ses textes, dans le blanc de ses pages, au fond des points de suspension.

On va essayer de faire sortir le théâtre de ces textes, faire parler les textes sur leur scène. Même si cela nécessite une extrême subtilité lorsque le théâtre est a fortiori caché, il s'avance masqué, il ne parle pas pour soi-même – c'est sa nature, de donner lieu à quelque chose d'autre que lui-même en dedans de lui-même.

Il faut donc le saisir en agissant, entre les lignes de Derrida.

Tout ce qu'on peut faire c'est dresser contre lui un miroir, même plusieurs, afin qu'il puisse sortir en se dédoublant, en se multipliant - qu'il puisse montrer son essence de duplication, le théâtre comme tel. On s'oriente vers la duplication comme telle, afin d'éviter cette fois-ci la duplicité hypocrite – si possible...

Si on peut éviter la tyrannie du monologue, le coup d'Etat de ce faux-prétendant ... Car il n'y a pas de monologue au théâtre , il y a forcément plusieurs voix qui s'embrassent dans les paroles d'un personnage. On tentera donc de faire apparaître le théâtre en se multipliant.

Afin d'échapper donc au piège du monologue autoritaire de l'analyse on va essayer d'organiser une rencontre pour les textes de Derrida, en espérant qu'ils se reconnaîtront les uns dans les autres comme en travers de miroirs.

On tentera donc l'événement du miroir brisé. L'événement de la déconstruction, pourrait-on dire.

C'est, d'une certaine façon, le travail du dramaturge : actualiser les textes, les préparer, donc les rendre possibles pour le spectacle en préparation, les réorganiser, leur donner une nouvelle vie, leur donner un espace de rencontre afin qu'ils puissent se développer - leur redonner leur force vive.

Il ne s'agit pas de rattraper l'origine, un certain présent passé, il est absolument passé. Il s'agit de *le vivre comme tel*, le toucher en passant. De vivre, c'est-à-dire porter la cruauté du présent passant sans réserves, instable, multiple ; le présent sans présence ; le présent abîmé, ouvert au temps, le présent-passé-avenir ou bien le présent atemporel et schizoïde. Vivre donc le temps hors de soi, le temps théâtral « hors de ses gonds ». Il s'agit donc de vivre l'entrelacement de la vie et de la mort, cette cruauté de l'existence qu'on pourra appeler la conscience. Non une conscience restante, fixe, mais la conscience qui se renouvelle, qui se reconstitue d'un moment à l'autre.

On se retrouve là, de nouveau, dans l'écart platonicien de la répétition de vie et répétition de mort. D'une part donc la répétition d'un acte passé comme acte, en lui donnant donc un nouveau présent, même si répétitif, fictif - en lui ajoutant un autre présent, en doublant et altérant son présent passé; et d'autre part la répétition d'un acte passé comme passé, répétition de ses réminiscences, ses copies, ses simulacres, sans les ouvrir à leur origine. D'une part la recherche de vie, et de l'autre la perte définitive. Ce qui est en jeu, c'est le présent vivant, le mouvement et la *conscience du présent* – c'est le jeu de l'actif et du passif qui constitue le présent. Il le constitue comme conscient, comme présent à soi, comme conscience, comme conscience de soi même.

Conscience donc qui ne sera plus le point de départ pour la pensée, le fondement de l'être pensant, fondement stable hérité de la théologie, socle métaphysique – mais conscience sans fond, toujours à constituer (en la reconstituant), conscience qui arrête dans tous moments le flux de l'être qui à son tour la déborde sans cesse .

La pensée sera ainsi création incessante des consciences, pensée créative et sans fond : création infinie et *ex nihilo* ...

Sur la scène de la philosophie, à travers des métaphores

„fonder, c'est déterminer l'indéterminé. Mais cette opération n'est pas simple. Quand „la” détermination s'exerce, elle ne se contente pas de donner une forme, d'informer des matières sous la condition des catégories. Quelque chose du fond remonte à la surface, y monte sans prendre forme, s'insinuant plutôt entre les formes, existence autonome sans visage, base informelle. Ce fond, en tant qu'il est maintenant à la surface s'appelle profond, le sans-fond. Inversement, les formes se décomposent quand elles se réfléchissent en lui, tout modelé se défait, tous les visages meurent, seule subsiste la ligne abstraite comme détermination absolument adéquate à l'indéterminé, comme éclair égal à la nuit, acide égal à la base, distinction adéquate à l'obscurité toute entière: le monstre”(Deleuze : *Différence et Répétition*, p. 352.)

« N'est-ce pas depuis ce chiasme, « en » lui, que ce clivage entre le sensible et l'intelligible, voire entre corps et l'âme, peut avoir lieu et prendre place ? »²¹⁴, s'interroge Derrida à propos de *khôra*, nom qui revient dans ses écrits et qui va nous guider dans nos recherches d'un théâtre. Khôra, donc, que Derrida approche de la différence en tant que différence ontologique, différence entre étant et être, lieu entre les deux...

On n'échappe pas aux métaphores, car la pensée sort justement de la métaphore, de l'événement de la métaphore qui est la rencontre des termes différents entre-eux, et qui diffèrent d'eux-mêmes. La pensée sort de l'intervalle béant, de la tension qui s'impose entre les deux pôles.

On sort du rien en s'affirmant dans la pensée, l'être se révèle comme auto-affirmation de la pensée²¹⁵. Auto-affirmation forcément métaphorique : on s'affirme en se figurant, en touchant à

²¹⁴ K 28.

La pensée touche à ses limites dans son corps et touchant au corps, touchant à la matière. L'objet reste inconcevable à la limite de la pensée.

On ne peut peser que ses pensées, même la matière ne se pèse qu'à travers des pensées. Puis, il n'y a que les métaphores dans la pensée, et il n'y a que la pensée dans l'univers humain..., peut-on dire sur la trace de Derrida. Il nous propose de penser le monde selon les règles subtiles du toucher, du « presque », des limites touchables mais infranchissables à jamais, règles de l'entre-deux que nous allons suivre.

²¹⁵ On est pris dans le cartésianisme... même avec Derrida, surtout avec Jean-Luc Nancy. Le cogito, même déconstruit, reste le seul sol pour se bâtir le monde... ego, la conscience, dedans d'un pli, surcroît de la nature qui touche à la nature comme à ses propres limites. Ego sum : le pli de la réflexion, pli de la conscience, pli du temps – ego sum : fiction fondatrice – ego sum : (fiction du) présent

sa forme – qui n’empêche pas qu’on se tienne à distance de sa propre forme, on la touche seulement, on ne se l’approprié pas, on est « en vue » de sa forme, dans la tension qui s’installe dans cet écart qui s’impose entre le propre éloigné et le figuratif en vue. On est dans l’entre-deux métaphorique : dans le blanc du papier qui lie ses termes.

« Une prime de plaisir récompense donc le développement économique du syllogisme caché dans la métaphore, la perception théorique de la ressemblance. Mais l’énergie de cette opération suppose néanmoins que la ressemblance ne soit pas une identité. La *mimesis* ne procure le plaisir qu’à condition de donner à voir en acte ce qui néanmoins ne se donne pas en acte, seulement dans son double très ressemblant, son *mimème*. Laissons ouverte la question de cette absence énergique, de cet écart énigmatique, c’est-à-dire de cet intervalle qui fait des histoires et des scènes... Dans la vérité le langage devrait se remplir, s’accomplir, s’actualiser jusqu’à s’effacer, sans aucun jeu possible, devant la chose (pensée) qui s’y manifeste proprement. La lexis n’est elle-même, si l’on peut dire, que dans l’instance où le sens est apparu mais où la vérité peut encore être manquée, quand la chose ne s’y manifeste encore en acte. Moment du sens possible comme possibilité de non-vérité. Moment du détour où la vérité peut toujours se perdre, la métaphore appartient bien à la *mimesis*, à ce pli de la *physis*, à ce moment où la nature, se voilant d’elle-même, ne s’est pas encore retrouvée dans sa propre nudité, dans l’acte de sa propriété»²¹⁶

...cet intervalle qui fait des histoires et des scènes... c’est l’intervalle de la duplication mimétique dans la métaphore. C’est le lieu - *tropos* – des histoires et des scènes. Et ce théâtre de la *mimésis*, c’est l’espace de la dissémination dans la langue, à travers la langue. Cette scène, l’espace scénique, est le lieu de la dissémination, dira-t-on.

„Présence disparaissant dans son propre rayonnement, source cachée de la lumière, de la vérité et du sens, effacement du visage de l’être, tel serait le retour insistant de ce qui assujettit la métaphysique à la métaphore.

²¹⁶ M 285- 288.

Aux métaphores. Ce mot ne s'écrit qu'au pluriel²¹⁷.

Il n'y a que ce rayonnement métaphorique, la source disparaît dans son rayonnement. Il n'y a que la dissémination des métaphores à partir du silence, à partir de la mythologie blanche au-delà de toute philosophie affirmée.

Il y a, donc, la multiplication fondamentale, la métaphoricité. L'être des métaphores qui se tient à l'écart de l'Être. Il a son lieu dans cet écart abyssal qui fonde l'être exprimé.

« Le besoin de philosophie... surgit dans l'entre, l'écart étroit d'une scission, d'un clivage, d'une séparation, d'une division en deux. Un se divise en deux, telle est la source douloureuse de la philosophie »²¹⁸

Il n'y a que des métaphores dans la pensée, dit Derrida, voire la pensée est sortie d'une métaphore, celle de la lumière, du soleil, source de la vérité. „ Le drame, car ceci est un drame, c'est que même si je décidais de *ne plus parler* métaphoriquement de la métaphore, je n'y arriverais pas, elle continuerait à se passer de moi pour me faire parler, me ventriloquer, me métaphoriser.²¹⁹ Il n'y a que les métaphores, au pluriel. C'est un drame dans son sens le plus quotidien possible, quand on se trouve dans une situation difficile à gérer, quand on ne sait pas se dominer – c'est la rengaine ... Mais poussons cette rengaine plus loin : « on ne sait pas se dominer » veut dire se perdre, se trouver sans ego propre, se trouver vide, état qui mène à l'intervention de quelque chose d'étranger à soi-même – on se trouve dans le temps hors de ses gonds de Hamlet, entre-temps. C'est le moment de l'intervention des rôles. On se trouve ainsi agent de quelque chose qu'on ne connaît pas. C'est-à-dire : agir, parler comme quelqu'un d'autre. Etre disloqué, être une métaphore vivante. Etre acteur d'un rôle. Parler par métaphores revient aux jeux de théâtre.

²¹⁷ M 32o.

²¹⁸ G 1o9.

²¹⁹ P65.

On parle par métaphores, on dit les métaphores, les métaphores (se) disent. Prenons ce « (se) » comme métaphore, provisoire, pour ce qui se passe dans le théâtre du monde : son *autorité* fondatrice.

Notre histoire, celle de la philosophie et du théâtre, de la philosophie comme théâtre se déroule donc elle aussi, et forcément, dans cet intervalle de la métaphore, dans l'intervalle « qui fait des histoires et des scènes », à travers des métaphores, bien sûr, celles du Mime, de l'hymen, du papier vierge, de la famille, mais tout d'abord celle de khôra²²⁰. Elle, le moteur de tout espacement possible.

« Nous ne parlerons pas de métaphore, mais non pas pour entendre, par exemple, que la *kbôra* est proprement une mère, une nourrice, un réceptacle, une porte-empreinte ou de l'or. C'est peut-être parce qu'elle porte au-delà ou en deçà de la polarité sens métaphorique/sens propre que la pensée de la *kbôra* excède la polarité, sans doute analogue, du *mythos* et du *logos*. [...] Donnant lieux aux oppositions, elle ne se soumettrait elle-même à aucun renversement. Et cela, autre conséquence, non parce qu'elle serait inaltérablement elle-même au-delà de son nom, mais parce qu'en portant au-delà de la polarité du sens (métaphorique ou propre), elle n'appartiendrait plus à l'horizon du sens, ni du sens comme sens de l'être »²²¹

Nous, à notre tour, nous ne parlerons non plus de métaphore, mais par métaphores, et forcément par métaphores de khôra. Car la métaphore, plus précisément son « entre-deux » reste le seul non-lieu qui se donne à (a)border l'espacement, qui (dé)limite khôra, qui la touche.

²²⁰ „Ni sensible, ni intelligible, ni métaphore ni désignation littérale, *ni ceci ni cela*, *et ceci et cela*, participant et ne participant pas aux deux termes d'un couple, *kbôra*, dite aussi « matrice » ou « nourrice », ressemble pourtant à son nom propre singulier, à un *prénom*, plus tôt, à la fois maternel et original [...] alors que pourtant, dans une expérience qu'il s'agit de penser, elle appelle en silence le surnom qu'on lui donne et se tient au-delà de toute figure maternelle, féminine – ou théologique. [...] Il n'y a, au sujet de khôra, ni théologie négative ni pensée du Bien, de l'Un ou de Dieu au-delà de l'Être. [...] Elle comme ce qu' *il faut* encore, *Nécessité* sans dette » (K 3.) – nous essayons ici de la penser dans son être « ni-ni/et-et », *donc* comme métaphore...

²²¹ K 22.

VII. ENTRE: LA FEMME

« *cette pharmacie est aussi, nous l'avons senti, un théâtre* »

« Le simulacre est l'instance qui comprend une différence en soi, comme (au moins) deux séries divergentes sur lesquelles il joue, toute ressemblance abolie, sans qu'on puisse dès lors indiquer l'existence d'un original et d'une copie » (Deleuze : *Différence et Répétition*, p95)

« La « métaphore » scripturale intervient donc chaque fois que la différence et la relation sont irréductibles, chaque fois que l'altérité introduit la détermination et met un système en circulation. Le jeu de l'autre dans l'être, Platon se contraint de le désigner comme écriture dans un discours qui se voudrait parlé en son essence, en sa vérité, et qui pourtant s'écrit »²²²
Continuons (répétons) : Derrida se contraint de désigner le jeu pharmaceutique de Platon comme théâtre dans un discours qui se voudrait écrit en son essence, en sa vérité, et qui pourtant se met en scène... N'oublions pas : le théâtre imite la présence de la parole. Il est le simulacre, le traître le plus rusé possible.

« Cette pharmacie est aussi, nous l'avons senti, un théâtre. Le théâtral ne s'y laisse pas résumer dans une parole : il y a des forces, il y a un espace, il y a la loi, il y a la parenté, l'humain et le divin, le jeu, la mort, la fête... »²²³ Ajoutons : le théâtre est justement ce qui ne se laisse résumer dans aucune parole. Qui échappe à toute identification. Qui diffère de soi par son essence. On n'aura jamais son sens. Le théâtre et la pharmacie sont apparentés par la notion de *pharmakon*, a

²²² D 189.

²²³ D 164.

drogue indécidable, remède et poison à la fois, en étant supplément à la nature, drogue qui fait intrusion dans la démarche naturelle²²⁴.

La pharmacie est le lieu propre au *pharmakon* : le lieu de l'indécidable, le lieu où s'installe l'indécidable. C'est sa réserve. Le lieu avant tout détermination. Le reste qui échappe à tout appropriation...

... et qui ainsi rend possible la répétition sans réserve qui embarrasse Platon dans sa scène pharmaceutique : la répétition de l'être dans le monde, la répétition finie de l'infini, de l'indéterminable dans ce qui est déterminé.

Le *pharmakon*, c'est un lieu, un *topos*, concrètement une métaphore. Et l'écriture comme *pharmakon* est l'esacement de ce qui n'est pas déterminé. C'est le lieu commun de l'indétermination.

„Si le *pharmakon* est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre [...] C'est à partir de ce jeu ou de ce mouvement que les opposés ou les différents sont *arrêtés* par Platon. Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production) de la différence. Il est la différence de la différence. Il tient en réserve, dans son ombre et sa veille indécises, les différents et les différends que la discrimination viendra y découper [...] A ce fonds la dialectique vient puiser ses philosophèmes. Le *pharmakon*, sans rien être par lui-même, les excède toujours comme leur fonds sans fond. Il se tient toujours en réserve bien qu'il n'ait pas de profondeur fondamentale ni d'ultime localité. Nous allons le voir se promettre à l'infini et s'échapper toujours par des portes dérobées, brillantes comme des

²²⁴ Ce qui introduit le moment individuel dans la structure différentielle de l'être – ce qui fait surgir le Je, herméneutique, comme intrus dans la machine de l'être, le moment de la pensée dans la structure pré-individuelle. On retrouve là la frontière herméneutique/déconstruction... leur limite qui les lie et les diffère à la fois (cf. Manfred Frank : Qu'est-ce que le néo-structuralisme ?...)

miroirs et ouvertes sur un labyrinthe. C'est aussi cette réserve d'arrière-fond que nous appelons la pharmacie »²²⁵... et ce que bientôt Derrida appellera khôra, puis, un peu plus tard : le théâtre.

Le *pharmakon* sera métaphore privilégiée chez Derrida dans la mesure où « l'élément du *pharmakon* est le lien du combat entre la philosophie et son autre. Élément en *lui-même*, si l'on peut dire, *indécidable* »²²⁶ - métaphore de la philosophie ouverte, qui se tient à ses limites prête à les franchir.

Le mi-lieu du *pharmakon* est donc le milieu de la philosophie – et on retrouve là Khôra à travers une diversité de métaphores, ses visages qui se renouvellent sans cesse. Khôra se déplaçant par une différence subtile, changeant d'allure, changeant de masque, elle joue, elle s'en donne à cœur joie. Métaphore du changement, elle se transforme incessamment, elle se multiplie.

Khôra est le nom par lequel Derrida s'approche de Platon, au nom duquel il s'avance sur la scène même de Platon. Derrida comme *pharmakeus/ pharmakos*, puisque cela y est la seule voie, c'est la seule voix responsable. Le *pharmakeus* est le seul qui peut répondre à l'appel de Khôra. Le seul interlocuteur adéquat : l'indéterminé, l'altérable. Qui ne répond jamais de façon directe, jamais en parlant, qui n'est jamais présent. Il répond en écrit, par l'écriture comme *pharmakon*, médicament et poison à la fois - sauveur/assassin de la mémoire vivante.

Dégénération

« L'éternel retour n'a pas d'autre sens que celui-ci : l'absence d'origine assignable, c'est-à-dire l'assignation de l'origine comme étant la différence, qui rapporte le différent au différent pour le (ou les) faire revenir en tant que tel. En ce sens ; l'éternel retour est bien la conséquence d'une différence originare, pure synthétique, en soi (ce que Nietzsche appelait la volonté de puissance). [...] Le sujet de l'éternel retour n'est pas le même, mais le différent, ni le semblable, mais le dissimilaire, ni l'Un, mais le multiple, ni la nécessité, mais le hasard. Bien plus la répétition dans l'éternel retour implique la destruction de toutes les formes qui en empêchent le fonctionnement, catégorie de la représentation incarnés dans le préalable du Même, de l'Un, de l'Identique et du Pareil. Ou bien le même et le semblable sont seulement un effet du fonctionnement des systèmes

²²⁵ D 146.

²²⁶ D 158.

soumis à l'éternel retour. C'est ainsi qu'une identité se trouve nécessairement projetée, ou plutôt rétrojetée sur la différence originaire, et qu'une ressemblance se trouve intériorisée dans les séries divergentes. De cette identité, de cette ressemblance, nous devons dire qu'elles sont « simulées » : elles sont produites dans le système qui rapporte le différent au différent par la différence (ce pourquoi un tel système est lui-même un simulacre). Le même, le semblable sont des fictions engendrées par l'éternel retour. Il y a là une *illusion* : illusion inévitable qui est à la source de l'erreur, mais qui peut en être séparée. Ou bien le même et le semblable ne se distinguent pas de l'éternel retour lui-même. Ils ne préexistent pas à l'éternel retour : ce n'est pas le même ni le semblable qui reviennent, mais l'éternel retour est le seul même, est la seule ressemblance de ce qui revient. Pas davantage ils ne se laissent abstraire de l'éternel retour pour réagir sur la cause. Le même se dit de ce qui diffère et reste différent. L'éternel retour est le même *du* différent, l'un *du* multiple, le ressemblant *du* dissemblable. Source de l'illusion précédente, il ne l'engendre et ne la conserve que pour s'en réjouir, et s'y mirer comme dans l'effet de sa propre optique, sans jamais tomber dans l'erreur attenante.[...] L'éternel retour ne concerne et ne fait revenir que les simulacres, les phantasmes» (Deleuze : *Différence et Répétition*, p. 165)

La scène de famille, celle que Derrida joue selon le schéma platonicien, avec le *logos* comme père et ses fils, légaux et bâtards, elle peut se jouer avec *kbôra* dans le rôle de mère - on tentera de la jouer de cette façon...

On parlera par métaphores, bien sûr, de préférence celle de la mère, mais conscient des limites de cette entreprise. Car ce serait une erreur que de penser cette instance secrète à travers des images concrètes, elle ne peut pas être approprié par des figures communes, propres à l'existence mondaine. Parler par lieux communs de ce non-lieu qui pourtant donne lieu à toute existence serait la façon la plus sûre de la rater. Nous allons la métaphoriser quand même, suivant Platon et Derrida, car l'intervalle obscur de la métaphore, non-lieu lui aussi, reste le seul chemin pour l'aborder.

C'est de l'éternité qu'il s'agit dans la scène généalogique décrite dans *La pharmacie de Platon*, c'est l'éternité, le fondement et l'avenir du sens unique qui y est en jeu. Le *logos*, origine et soutien de tout ce qui se pense, tout ce qui se dit et s'écrit, est chargé d'en assurer la continuité, l'unité, l'identité. C'est ainsi qu'il joue le rôle du père, omniprésent pour chaque sujet parlant, pour

chacun de ses fils – penser la paternité n'est possible qu'à partir du *logos*, dit Derrida²²⁷. Mais l'écriture bouleverse cette lignée : ne tenant plus à la présence du *logos* (à sa propre présence, donc), elle se délivre de cette dominance paternelle, elle devient relative, et non plus identique au *logos*. Elle diffère du *logos* unique et identique à soi, c'est ainsi qu'elle devient la porteuse de la différence derridienne.

Ce fils bâtard, rusé, c'est-à-dire l'écriture, suppléant capable de doubler la parole, son sens, son *logos*, ne s'en distingue que comme son représentant, son masque, il ne diffère du *logos* divin que comme le révélant du révélé : à peine²²⁸. Suppléant son autre il l'imite aussi, il est la répétition de

²²⁷ « ...il suffirait de prêter une attention systématique ... à la permanence d'un schème platonicien qui assigne l'origine et le pouvoir de la parole, précisément du *logos*, à la position paternelle. Non que cela se produise seulement et par excellence chez Platon. ... Non davantage que le *logos* soit le père. Mais l'origine du *logos* est *son père*. On dirait par anachronie que le « sujet parlant » est *le père* de sa parole. On aura tôt fait de s'apercevoir qu'il n'y a là nulle métaphore, si du moins on entend ainsi l'effet courant et conventionnel d'une rhétorique. Le *logos* est un fils, donc, et qui se détruirait sans la *présence*, sans l'*assistance* présente de son père. De son père qui répond. Pour lui et de lui. Sans son père il n'est plus, précisément, qu'une écriture. C'est du moins ce qui dit celui qui dit, c'est la thèse du père. La spécificité de l'écriture se rapporterait donc à l'absence du père [...] à la différence de l'écriture, le *logos* vivant est vivant d'avoir un père vivant (alors que l'orphelin est à demi mort), un père qui se tient *présent, debout* près de lui, derrière lui, en lui, le soutenant de sa rectitude, l'assistant en personne et en son nom propre. [...] Si le *logos* a un père, s'il n'est un *logos* qu'assisté de son père, c'est qu'il est toujours un étant (*on*) et même un genre de l'étant (*Sophiste 260a*), et plus précisément un étant vivant. Le *logos* est un *ζῷον*. Cet animal naît, croît, appartient à *la physis*. [...] Le *logos*, être vivant et animé, est donc aussi un organisme engendré. Un *organisme* : un corps *propre* différencié, avec un centre et des extrémités, des articulations, une tête et des pieds. [...] Le père est toujours le père d'un vivant \parlant. Autrement dit, c'est à partir du *logos* que s'annonce et se donne à penser quelque chose comme la paternité. S'il y avait une simple métaphore dans la locution « père du *logos* », le premier mot, qui paraissait le plus *familier*, recevait pourtant du second plus de signification qu'il ne lui transmettrait. La première familiarité a toujours quelque rapport de cohabitation avec le *logos*. » (D87-91)

²²⁸ « Suppléant capable de doubler le roi, le père, le soleil, la parole, ne s'en distinguant que comme son représentant, son masque, sa répétition, Thot pouvait aussi naturellement le supplanter totalement et s'approprier tous ses attributs. Il s'ajoute comme l'attribut essentiel de ce à quoi il s'ajoute et dont il ne se distingue par presque rien. Il n'est différent de la parole ou de la lumière divine que comme le révélant du révélé. A peine.[...]la figure de Thot s'oppose à son autre (père, soleil, vie, parole, origine ou orient, etc.) mais en les suppléant. Elle s'ajoute et s'oppose en répétant ou en tenant lieu. Du même coup, elle prend la forme, elle tient sa forme de cela même à quoi elle résiste à la fois et se substitue. Elle s'oppose dès lors à elle-même, elle passe dans son contraire et ce dieu-messager est bien un dieu du passage absolu entre les opposés. S'il avait une identité – mais précisément il est le dieu du la non-identité – il serait cette *coincidentia oppositorum* à laquelle bientôt nous aurons de nouveau recours. Se distinguant de son autre, Thot l'imite aussi, s'en fait le signe et représentant, lui obéit, se *conforme* à lui, le remplace,

son origine, il la répète et lui tient lieu. Thot et Hermès, les dieux de l'écriture sont les dieux de la non-identité. Tout ce joue par l'intermédiaire des doubles, non-identiques, mais à peine différents : l'écriture est un *pharmakon*, et elle a les traits d'un acteur²²⁹.

au besoin par violence. Il est donc l'autre du père, le père et le mouvement subversif du remplacement. Le dieu de l'écriture est à la fois son père, son fils et lui. Il ne se laisse pas assigner une place fixe dans le jeu des différences. Rusé, insaisissable, masqué, comploteur, farceur, comme Hermès, ce n'est ni un roi ni un valet ; un *joker* plutôt, un signifiant disponible, une carte neutre, donnant du jeu au jeu. [...] Prenant toujours la place qui n'est pas la sienne, et qu'on peut aussi appeler la place du mort, il n'a pas de lieu ni de nom propres. Sa propriété est l'impropriété, l'indétermination flottante qui permet la substitution et le jeu. Le jeu, dont il est aussi l'inventeur, Platon lui-même le rappelle. On lui doit le jeu des dés (*kubeia*) et le tric-trac (*petteia*) (274d). Il serait le mouvement de la dialectique s'il ne le mimait aussi, l'empêchant par cette doublure ironique, indéfiniment, de s'achever dans quelque accomplissement final ou quelque réappropriation eschatologique. Thot n'est jamais présent. Nulle part il n'apparaît en personne. Aucun être-là ne lui appartient *en propre*.

Tous ses actes seront marqués de cette ambivalence instable. Ce dieu du calcul, de l'arithmétique et de la science rationnelle commende aussi aux sciences occultes, à l'astrologie, à l'alchimie...

Science et magie, passage entre vie et mort, supplément du ma et du manque : la médecine devait constituer le domaine privilégié de Thot. Le dieu de l'écriture, qui sait mettre fin à la vie, guérit aussi les malades. Et même les morts...

Le dieu de l'écriture est donc un dieu de la médecine. De la « médecine » : à la fois science et drogue occulte. Du remède et du poison. Le dieu de l'écriture est le dieu du *pharmakon*. »(D 99-106.)

²²⁹ „Je voulais seulement commencer par une éloge du père Cicéron. Même s'il n'avait jamais inventé autre chose, je trouve beaucoup de *vis*, de force inventive à quelqu'un qui ouvre un discours sur le discours, un traité de l'art oratoire et un écrit sur l'invention par ce que j'appellerai la *question du fils* comme question *de ratione dicendi* qui se trouve être aussi une scène de *traditio* en tant que tradition, transfert et traduction, on pourrait dire aussi une allégorie de la métaphore. L'enfant qui parle, interroge, demande avec zèle (*studium*), est-ce le fruit d'une invention ? Invente-t-on un enfant ? Si l'enfant *s'invente*, est-ce comme la projection spéculaire du narcissisme parental ou comme l'autre qui, à parler, à répondre, devient l'invention absolue, la transcendance irréductible du plus proche, d'autant plus hétérogène et inventive qu'elle paraît répondre au désir parental ? La vérité de l'enfant, dès lors, s'inventerait en un sens qui ne serait pas plus celui du dévoilement que celui de la découverte, pas plus celui de la création que celui de la production.” (P14.) Puis, citant Lévinas: „«Je n'ai pas mon enfant, je suis mon enfant. La paternité est une relation avec un étranger qui tout en étant autrui ... est moi, une relation de moi avec un soi qui cependant n'est pas moi » (P193) [...] est-ce que « fils » est un autre mot pour « enfant » un enfant qui pourrait être de l'un ou l'autre sexe ? ”. La famille, la filiation se trouve le sujet par excellence du théâtre. Car, étant communauté des individus différents, le milieu métaphorique du théâtre lui est familier.

« ...Cette scène n'a jamais été lue pour ce qu'elle est d'abord, s'abritant et se manifestant à la fois dans ses métaphores : de famille. Il est question de père et de fils, de bâtard qui n'est même pas aidé par l'assistance publique, de fils légitime glorieux, d'héritage, de sperme et de stérilité. La mère est passée sous silence mais on ne nous fera pas objection. Et si on la cherche bien, comme dans ces images-devinettes, on en verra peut-être la forme instable, dessiné à l'envers, dans le feuillage, au fond d'un jardin... »²³⁰

La mère a la forme instable, dessinée à l'envers.

On ne connaît pas la mère, elle n'est pas présente. Elle n'est présente que par ses enfants, elle n'est qu'en tant que mère de ses enfants. En elle-même elle n'est rien, elle est pour ses enfants. Elle se cache derrière eux, elle les soutient depuis sa place cachée, invisible. Aucune trace d'orgueil, apparemment il n'y a pas d'égoïsme chez la mère : elle se retire, elle même, et elle donne lieu à ses enfants.

Dans ses enfants et pour ses enfants elle est hors de soi. Elle n'est pas soi même pour être quelque chose d'autre, notamment son enfant.

Chez Platon le *mythos* fait son apparition quand le *logos* se trouve en embarras, quand il se trouve arrêté. Il le pénètre en lui ajoutant une scène, un histoire, un mythe – et le *logos* en sort renforcé.

Le *mythos* le remet sur son chemin, chemin propre au *logos*, mais nourri et soutenu par le *mythos*.

Quand Platon envoie les mythes « se promener », dans Phèdre, ce n'est pas pour les dénier, mais au contraire pour leur donner de l'espace, leur donner lieu au nom de la vérité – cela lui donnera la belle solution des problèmes, le *khairain* – notamment leur réapparition dans les moments cruciaux de la démarche du *logos*. Le mythe s'aligne donc sur le *logos*, il parle en son nom. Au nom de son enfant, devenant son propre enfant, il apparaît du fonds de la scène, et c'est lui qui exprime la vérité du *logos*. C'est le *mythos* qui donne la vérité au *logos*, c'est le *logos* du

²³⁰ D 164.

logos, son essence – c’est le *mythos* qui accomplit le *logos*. Il le fait naître à soi. Il prend le rôle de sa nourrice, sinon de sa mère.

« Et le *khairain* a lieu au nom de la vérité. Les *topoi* du dialogue ne sont pas indifférents. Les thèmes, les lieux, au sens de la rhétorique, sont étroitement inscrits, compris dans des sites chaque fois signifiants, ils sont, mis en scène ; et dans cette géographie théâtrale, l’unité de lieu obéit à un calcul ou à une nécessité infaillibles »²³¹ - soulignons donc : sur le plan théâtral, sur la scène donc, c’est la loi cruelle de la nécessité qui règne... au nom de la vérité, au lieu de la vérité, donnant lieu à la vérité, la mettant en scène...

Sur la scène platonicienne la mère n’est pas présente. La scène platonicienne - c’est-à-dire : la tradition du platonisme aussi - joue une pièce patriarcale - mais une pièce qui n’arrive pas à s’achever. Il lui faut quelque chose d’essentiellement différent, quelque chose qui ne soit pas de l’ordre paternel – il lui faut la mère. Qui donc inter-vient dans des moments décisifs de la pièce comme mythe révélateur. Ou plutôt : il faut quelqu’un qui intervienne au nom de la mère. Le figurant qui est le mythe prend sa place pour la mère cachée. La mère reste toujours secrète.

Le père domine la scène, il n’est père qu’en dominant le discours, son territoire. Il entame le discours en tant qu’il le domine, mais il entame par là sa propre existence. Le père du *logos* n’existe qu’en tant que père, donc dans son fils, dominant son fils. Mais un fils qui lui échappe, qui sort de sa dictature, qui le trahit en faisant appel au mythe, donc à la mère. Le fils se déplace grâce à l’aide de la mère qui lui offre un lieu à part, un lieu encore inexistant. Qui lui donne lieu, donc. Le déplacement, l’espace est de l’ordre maternel.

Le père est donc père en tant que dominant l’espace donné. Il est le père de tout ce qui est fondé. Il est le fondement de l’espace donné. En tant que l’ordre, la loi de cet espace, en tant que son roi. Mais celle qui donne à fonder l’espace, c’est la mère. Le père n’est père qu’en s’appropriant l’espace maternel – en s’appropriant donc, quelque chose qui ne lui appartient pas,

²³¹ D 77.

en conquérant l'inconnu. Il n'est rien sans cet inconnu. Il naît avec les nouveaux espaces : roi avec son royaume, père avec son fils. C'est le même acte, le même accouchement qui donne naissance au lieu et à son maître – au domus et au dominus.

Est-il possible que le père soit enfant de la mère... ? Un fils, sans doute, différent de son parent... la différenciation du parent lui-même, l'auto-différenciation de l'origine.

Et si c'est la possibilité de toute naissance ? l'origine de l'être ? L'auto-différenciation créatrice... C'est ainsi peut-être, que Thot, fils indéchiffrable, obscur du dieu de la lumière « n'est différent de la parole ou de la lumière divine que comme le révélant du révélé. A peine. »²³²

Ils sont représentants de khôra, tous les deux, ses doubles, ses traces, ses marques, ses restes – ses enfants²³³. La généalogie comme relation père/fils apparaît ici comme la structure masculine, ou bien la structure du masculin comme phallogocentrisme, portée par Khôra. C'est l'érection maternelle, si on peut dire...

« ...Alors nous avons distingué deux sortes d'être. Maintenant, il nous faut en découvrir un troisième genre. En effet, les deux premières sortes suffisaient pour notre exposition antérieure. L'une, nous avons supposé que c'était l'espèce du Modèle (paradeigmatos), espèce intelligible et immuable ; la seconde, copie du Modèle, était sujette à la naissance et visible. Nous n'en avons pas alors distingué une troisième parce que nous avons estimé que ces deux-là suffisaient. Mais, maintenant, la suite de notre raisonnement semble nous contraindre à tenter de faire concevoir par nos paroles, cette troisième espèce, laquelle est difficile et obscure. Quelles propriétés faut-il supposer qu'elle a naturellement ? avant tout quelque une de ce genre : de toute naissance (pases

²³² D 1o2.

²³³ Dans *Politique de l'amitié* Derrida va suspendre la lignée généalogique, la filiation paternelle, en lui imposant une lignée d'amitié, conception à partir de l'Autre toujours proche, mais toujours à venir, projeté. La paternité n'y sera qu'une fiction de domination. La relation père-fils y sera substituée avec celle des frères/amis qui se comprennent et se conçoivent l'un depuis l'autre la généalogie n'étant qu'une des formes possibles de la formation d'une communauté des amis. Le sens unique de la généalogie va donc changer dans toutes les directions et toutes dimensions possibles.

genesés), elle est le support comme la nourrice (upodokhen auten oion tithenen) [...] (A cette nourrice) il convient de donner toujours le même nom. Car, jamais non plus elle ne pourra perdre absolument ses propriétés. En effet, elle reçoit toujours toutes choses, et jamais en aucune circonstance elle ne prend en rien une figure semblable à aucune de celles qui entrent en elles. Car elle est, par nature, un porte-empreintes (ekmageion) pour toutes choses. Elle est mise en mouvement et découpée en figures par les objets qui y pénètrent et, grâce à leur action, elle apparaît tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre. Quant aux figures qui y entrent ou qui en ressortent, ce sont les images des êtres éternels (tôn ontôn aei mimemata), que ceux-ci impriment en elle (tupôthenta), d'une certaine manière difficile à exprimer et merveilleuse, dont nous ajourons la description. Pour le moment, qu'il suffise de bien se fixer dans l'esprit ces trois genres d'être : ce qui naît, ce en quoi cela naît, et ce à la ressemblance de quoi se développe ce qui naît. Et il convient de comparer le réceptacle à une mère, le modèle à un père, et la nature intermédiaire entre les deux à un enfant. De plus, il faut bien concevoir ceci : l'empreinte devant être très diverse et présenter à l'œil toutes les variétés, ce en quoi se forme cette empreinte serait mal propre à la recevoir, si cela n'était pas absolument exempt de toutes les figures que cela doit recevoir de quelque part ailleurs [...] Aussi ne dirons-nous pas que la mère est le réceptacle de tout ce qui naît, de tout ce qui est visible et d'une manière générale, objet de sensation, est terre ni air ni feu, ni aucune des choses qui naissent de celles-là où desquelles celles-là naissent. Mais si nous en disions qu'elle est une certaine espèce invisible et sans forme, qui reçoit tout et participe de l'intelligible d'une manière très embarrassante et très difficile à entendre, nous ne mentirions point », dit Derrida citant la Timée (48 e-51 e) et il ajoute : « La khôra est grosse de tout ce qui se dissémine ici. Nous y pénétrons ailleurs »²³⁴

Pénétration hésitante, ajournée... on n'arrive pas à toucher khôra. Elle reste inconnue derrière tout ce qu'on peut toucher, derrière tout ce qu'elle donne à toucher.

²³⁴ D 185-186.

« Khora n'est même pas ça, le *es* du donner avant tout subjectivité. Elle ne donne pas lieu comme on donnerait quelque chose, quelque chose qui soit, elle ne crée ni ne produit rien, pas même un événement en tant qu'il a lieu. Elle ne donne pas d'ordre et ne fait pas promesse. Elle est radicalement ahistorique, car rien n'arrive par elle et rien ne lui arrive. Platon insiste sur sa nécessaire indifférence ... mais si elle est amorphe (*amorphon*, 50d), cela ne signifie ni manque ni privation. Rien de négatif ni rien de positif. Khora est impassible, mais elle n'est ni passive ni active.»²³⁵

La famille de Khôra reste fortement problématique. Khôra reste intacte, elle n'a pas engendré ses enfants, pas avec quelqu'un d'autre, elle reste vierge²³⁶, le père de ses enfants, le *logos*, le modèle (le masque) est un de ses enfants. Khôra reste secrète, elle est le secret constituant, elle (se) problématise dans le lieu qu'elle marque de son présence ambiguë, lieu qui ainsi se constitue théâtre, voire théâtre du monde.

Elle est présente de façon problématique, secrète. « Il y a du secret. Mais il ne se dissimule pas. Hétérogène au caché, à l'obscur, au nocturne, à l'invisible, au dissimulable, voire au non-manifeste en général, il n'est pas dévoilable. Il reste inviolable même quand on croit l'avoir

²³⁵ P 568. Derrida ajoute: „Comment en parler ? comment ne pas en parler ? ... il faut en parler et il y a une règle pour cela. Laquelle ? si l'on veut respecter cette singularité absolue de la khora (il n'y a qu'une khora même si elle peut être pure multiplicité des lieux), il faut l'appeler toujours de la même façon. Non pas lui donner le même nom, ..., mais l'appeler, s'adresser à elle de la même façon ... Ce n'est pas une question du nom propre, plutôt d'appellation, une manière de s'adresser. Proserô : je m'adresse, j'adresse la parole à quelqu'un, et parfois : j'adore la divinité ; prorema, la parole adressée à quelqu'un ; prosresis, la salutation qui appelle »

²³⁶ „...ce « troisième genre » que serait aussi la *khora* n'appartient pas à un *ensemble de trois*. « Troisième genre » n'est *ivi* qu'une manière philosophique de nommer un X qui ne se compte pas dans un ensemble. , une famille, une triade ou une trinité. Même quand Platon semble la comparer à une « mère » ou à une « nourrice », cette khora toujours vierge en vérité ne fait pas couple avec le « père » auquel Platon « compare » le paradigme ; elle n'engendre pas les formes sensibles qui s'inscrivent en elles et que Platon « compare » à un enfant (50d)» (P570). La comparaison avec la Sainte Vierge hante tout l'interprétation de Nancy.

révélé. Non qu'il se cache à jamais dans un crypte indéchiffrable ou derrière un voile absolu. Simplement il excède le jeu du voilement/dévoilement : dissimulation/révélation, nuit/jour, oubli/anamnèse, terre/ciel, etc. »²³⁷ - c'est elle qui donne lieu à ce jeu, c'est elle qui constitue ces couples de contraires, elle qui s'inscrit elle-même dans ce jeu car elle se multiplie dans/à travers les joueurs.

On est pris par l'attrait fatal du dédoublement et khôra se réalise dans ce vertige – elle se réalise elle-même, donc le monde.

La déconstruction offre un con-texte au logocentrisme masculin: elle lui offre son double, qui va de pair avec le logocentrisme lui-même , un texte féminin qui s'allie avec celui masculin comme avec son autre, son double légèrement déplacé, légèrement *différencié*. Les deux discours ne s'approprient jamais, ils resteront des deux côtés de leur commune différence. C'est l'alliance dangereuse des différenciés, les deux formeront un couple impossible. L'histoire de ce couple sera d'un duel congénérique qui en finit avec l'héritage de la généalogie, elle va se dissoudre dans cette guerre con-textuelle. A la limite il y aura l'amitié comme relation absolue des deux, au-delà du père et de la mère, une fraternité spirituelle « a-générique et a-généalogique »²³⁸ des proches déliés à jamais. Car l'Amitié, projet et projection inachevé de l'homme, reste pour toujours à venir, elle est la possibilité impossible de l'humanité, une possibilité post mortem : la survie de l'Homme. C'est ainsi que son discours va tourner autour de la disparition, c'est-à-dire de l'événement cruel de l'à-venir.

Socrate, l'accoucheur, entremetteur, intercesseur stérile, entre-deux de la filiation, supplément à la généalogie, relation supplémentaire du père au fils – contrairement à la tradition philosophique, pour Derrida il représente l'écriture. Ainsi que Platon qui écrit au nom de

²³⁷ *Passions*. Ed. Galilée, 1993. p 60.

²³⁸ Cf. *Politiques de l'Amitié*.p. 183.

Socrate, qui, en faisant appel à son autorité, force Socrate même à écrire à travers ses textes, qui double son maître – maître de son maître, père de son père, lui, le successeur bâtard de tout droit²³⁹.

Pas de personnage dans cette scène qui ne soit pas ambigu – mais sur la scène cela va de soi, c'est elle qui porte l'ambiguïté, la duplicité incontournable .

La déconstruction se tient à la limite des *deux* : les deux genres, deux héritages, deux individus, deux amis, deux textes : c'est l'absolu et l'absolution des deux, l'affranchissement de l'individuation (encore dans les deux sens du mot : libération et envoi, détachement de la fermeture de soi-même), cette béance, la limite entre les deux est le seuil du salut de la vie, en tenir compte est hospitalité absolue, l'ouverture vers l'inconnu de la vie, vers son autre – ainsi elle devient la suspension de la vie : la mort y pénètre. S'il y a deux, il y a la mort entre eux.

C'est ainsi que la déconstruction devient un chant de deuil, une « téléiopoésie », comme le dirait Derrida, c'est-à-dire la poétique de la distance, de la différence. Car c'est ici, dans cette distance différencielle que commence toute histoire, c'est-à-dire toute généalogie, tout commence à la distance de l'origine, tout se différencie de l'origine en se racontant l'origine même.

Les deux histoires racontant l'origine, celle de la Femme et celle de l'Homme, vont de pair chez Derrida. Elles sont dé-liées par la différance. Ce n'est plus l'amour qui les lie, ce n'est plus l'amour qui lie les genres, qui les attire l'un vers l'autre, ici c'est une relation plutôt amicale, ou au moins un projet d'amitié, il ne tient pas à l'unité des deux, d'autant moins à l'incorporation de l'autre. Les deux histoires avancent ensemble, non pas sans conflit, mais alliés par leur souci commun pour l'avenir : avenir de l'Un du côté masculin et avenir de l'Autre du côté féminin – l'un et l'autre au sein de la même histoire du Même en tant qu'autre, l'histoire du devenir-autre, histoire elle-même en devenir.

²³⁹ Cf. CP

La généalogie finira par se dissoudre dans sa fiction, dans l'histoire même de la paternité, le grand récit organisant le monde de l'homme, le soi-disant « phallogocentrisme » : elle s'y dissout en se découvrant comme fiction de droit, elle se différencie. L'amitié y sera une possibilité de se survivre soi-même. La généalogie s'ouvrira vers l'amitié comme vers son autre, c'est-à-dire la possibilité de son avenir. Père et fils y deviendront amis, inséparables et détachés à jamais. Entre eux il y aura l'inconnu(e), la femme peut-être.

C'est cela la dissolution de la généalogie, la sublimation de toute relation humaine. Elle consiste dans l'ouverture de la lignée vers l'inconnu, une béance plutôt, infranchissable – une ouverture qui annonce et qui attend l'avenir qui ne se présentera jamais : l'histoire des gens qui ne s'accomplira jamais, une histoire infinie, toujours à venir, des gens qui ne s'approprient jamais et qui pourtant resteront ensemble, inséparablement. C'est cela l'histoire de l'humanité en tant qu'amitié, c'est cela la « démocratie à venir », une histoire qui échappe à la loi de l'unité familiale, qui échappe à la dominance du père, dépositaire de cette unité. C'est un peu l'histoire du Surhomme chez Derrida : le nouveau chapitre de l'histoire nietzschéen est celui de l'ami à venir.

En quoi la femme y est responsable ? en quel sens elle représente l'avenir ?

Elle tient lieu à la possibilité même de l'avenir, elle ouvre le cercle familial qui tient à se stabiliser l'unité, à se refermer en un. C'est la femme qui accueille l'ami – *peut-être* : pas de garantie concernant l'avenir, pas de savoir sur l'inconnu. La femme en tient lieu en tant qu'inconnue, en tant qu'instable, en tant que changeante à la limite de l'humanité logocentrique. La femme, la *pro-scribe* de l'humanité, est le *pharmakon* par excellence dans l'histoire derridienne. C'est elle qui brise le cercle de la normalité, qui fait sortir le temps hors de ses gonds, elle tient lieu au contre-temps de l'histoire de l'humanité. Elle est l'ennemi caché du *phallogocentrisme*, c'est elle qui le détruit en le dé-formant, en l'ouvrant à ses nouvelles formes.

Elle affecte chaque individu en lui représentant sa propre étrangeté, la possibilité même de la différenciation, de l'amitié interne à chaque moi individuelle. L'Ami est l'autre absolu dans

chaque moi. C'est ainsi, que le féminin brise et ouvre le narcissisme vers son autre, vers son avenir. C'est ainsi que la Femme devient le personnage principale de la déconstruction.

La généalogie se suspend dans son ambiguïté, ici, à l'origine. La lignée se transforme en complémentarité mutuelle des individus, une sorte de représentation générale.

C'est la catastrophe platonicienne, catastrophe révélée par la carte postale de la Bodleian Library: Platon derrière Socrate, la scène ob-scène du bouleversement de la généalogie, sa suspension, sa mystification, sa déréalisation. « Socrates » tourne le dos à « plato » qui lui a fait écrire ce qu'il voulait en faisant semblant de le recevoir de lui, Platon, dont on dit qu'il écrit, n'a jamais écrit, il reçoit l'héritage mais en tant que destinataire légitime il l'a dicté et se l'est envoyé.²⁴⁰

Ce qui est mis en question par cette auto-affection à l'origine, c'est le sujet même, soi-même en tant que sa propre origine. L'origine, son autonomie – l'auto-nomie en tant que telle – s'avère feinte. C'est l'autonomie de la feinte, le sujet est suspendu et indécis dans sa feinte, à l'origine même. Père et fils, expéditeur et destinataire seront indiscernables à jamais – c'est leur commune destinée.

« si un matin Socrate avait parlé pour Platon, si à Platon son destinataire il avait adressé quelque message, c'est aussi que p. aurait eu à pouvoir recevoir, attendre, désirer, bref *appelé* d'une certaine manière ce que S. lui aura dit ; et donc ce que S., sous la dictée, fait semblant d'inventer – écrit, quoi. p. s'est envoyé une carte postale (légende + image), il se l'est renvoyée de lui-même, ou même il s'est envoyé S. Et nous nous trouvons, mon ange bien aimé, sur le trajet. Conséquences incalculables. ... c'est la catastrophe : quand il écrit, quand il envoie, quand il *achemine*, S est p, enfin n'est plus autre que p (enfin je n'en crois rien, S aura été tout autre, mais si *seulement* il avait été tout autre, vraiment tout autre, il ne se serait rien passé entre eux, et nous

²⁴⁰ CP 59.

n'en serions pas là, à nous envoyer leurs noms et leurs fantômes comme des balles de ping-pong). pp, pS, Sp, SS, le prédicat spécule pour s'envoyer le sujet »²⁴¹

La destinataire de La Carte Postale est un Tu mystérieux, au féminin, la mystérieuse bien aimée, qui *manque*. Qui est peut-être *le* manque au-delà et en-deçà toute généalogie, le féminin en tant que tel. L'appeler, l'évoquer par l'envoi serait suspendre la généalogie même, ce serait « le pari sur la généalogie infinie, c'est-à-dire nulle, la condition pour s'aimer enfin »²⁴², la transgression de l'être fondé en généalogie, en histoire, en détermination. L'appeler serait faire appel à la liberté impossible, au-delà de l'être. En l'appelant on fait appel à la métaphysique.

« tu as toujours été « ma » métaphysique, la métaphysique de ma vie, le « verso » de tout ce que j'écris (mon désir, la parole, la présence, la proximité, la loi, mon cœur et mon âme, tout ce que j'aime et que tu sais avant moi) »²⁴³ ...

...« tu me manques »²⁴⁴

Psyche, Narcisse, Echo

„Nous sommes tous Actéon par ce que nous contemplons, bien que nous soyons Narcisse par le plaisir que nous en tirons. Contempler, c'est s'otirer. C'est toujours autre chose, c'est l'eau, Diane ou les bois qu'il faut d'abord contempler, pour se remplir d'une image de soi-même”(Deleuze :*Différence et Répétition*, p. 102)

Psyché entre en scène sur les pages du « Le toucher », un livre qui s'avoue un long récit aux allures mythologiques, « essai trouble, baroque et surchargé d'histoires, qui tourne *autour* : autour

²⁴¹ CP 35.

²⁴² CP 45.

²⁴³ CP 212.

²⁴⁴ CP 181.

d'un événement à la fois virtuel et actuel, plus ou moins que réel, autour de quelque chose et de quelqu'un, « une personne ou un masque, un rôle, *persona*, une femme sans doute, qui, l'une et l'autre, la chose et elle, répondraient au nom de Psyché »²⁴⁵.

Psyché, corporelle mais intouchable, posthume²⁴⁶.

Au milieu de la scène il y a la femme : Psyche immobile, inconsciente, et autour d'elle tout un monde de personnes, personnages endeuillés qui la regardent figés. Psyche, le nom, le *topos*, c'est-à-dire le *lieu* de l'âme, elle est morte, elle n'est présente que dans ses restes, dans son corps périssant. La scène de deuil s'organise autour de Psyche, corps mort de l'âme, autour d'un corps mort qui est âme – et autour de cette scène de deuil il y a toute une série de textes, série dans laquelle Derrida s'inscrit par son livre, « Le toucher, Jean-Luc Nancy ».

La psyché morte est force créatrice, moteur immobile, source morte de la vie. Elle donne vie à une série infinie de scènes de vie, à partir d'elle-même, en s'ouvrant elle prend place et enclenche la machine métaphorique de l'existence, elle l'installe.

Machine métaphorique, car la métaphore est le moyen qui compte avec différence insurmontable de ses termes, et nous sommes obligés de rendre compte de cette distance infranchissable qui lie la psyché à la matière. Malgré tout rapprochement entre psyché et l'étendue les deux restent incommensurables. « Psyche est étendue : elle n'en sait rien » est l'affirmation de Freud qui enclenche l'écriture de Nancy, et de Derrida à sa trace. Comme Psyche ne sait rien de son être étendue, elle y touche par métaphore, son seul moyen de concevoir son propre être, c'est sa seule mesure des êtres incommensurables. La métaphore reste la commune mesure des incommensurables, elle reste donc le seul moyen de penser ensemble l'âme et le corps.

²⁴⁵ T21.

²⁴⁶ T29.

Psyche, l'âme ou l'esprit est la dépositaire du devenir. Elle ouvre l'être vers l'existence dans cette scène de constitution. Elle est l'orifice originaire de l'être, l'affirmation constitutive de ce qui existe – la bouche de l'être qui s'ouvre à la parole. Psyche est quelqu'un qui parle, un Je parlant, sujet qui s'affirme. Elle est « l'ego sum » originaire, l'affirmation constitutive en devenir. Sa propre constitution, l'ouverture originaire, est le premier pas de la création du monde. Non l'ouverture d'une unité de l'être préalable, mais l'auto-affirmation - réalisation, instauration - de ce qui n'était de nulle façon avant son auto-affirmation. Mais c'est sa réalisation *comme* quelque chose d'« *un* », comme individu, puis série des individus. Cette in-existence originaire en s'ouvrant donne existence aux unités d'existence qui se referment, elle deviennent unités d'existence en se refermant. Il s'agit des consciences individuelles qui se constituent autour de l'événement de l'être, la métamorphose de Psyche. L'existence se figure autour d'elle.

La bouche qui s'ouvre pour parler mène l'inconscient à la conscience, le rend conscient, c'est là que la conscience se reconnaît un Je. Le devenir-Je est réflexif donc, c'est la pliure de l'être. La psyche est un miroir aussi, nous avertit Derrida...

Au bord de l'être, ici comme dans le cas de Mallarmé, nous sommes en face d'un miroir. Psyche est la surface-limite qui associe quelque chose à son autre, à son double, qui les lie et délie par le même acte dans le jeu de la réflexion, dans le miroitement du mirage. Au bord de l'être on s'allie l'un à l'autre.

Ces existences, qui sont autant de consciences, autant de Narcisses, se cherchent. Elles cherchent à se toucher, se toucher elles-mêmes, au bord de l'être, dans le miroir de Psyche. On se souvient de la belle histoire de Narcisse : ses efforts désespérés pour se toucher lui-même seront accomplis par un autre, notamment par Echo. Narcisse plein de désir appelle son autre, son image aperçue dans le miroir des eaux, mais ce double ne lui répond pas, c'est Echo, amoureuse de Narcisse, qui lui répond en lui renvoyant ses derniers mots. La rencontre – celle de Narcisse avec lui-même, celle de Echo avec Narcisse – n'est possible que de cette façon ambiguë : sans

être effectuée réellement, elle n'est possible que dans ce mode « quasi », ratée, faussée, rendue impossible par l'erreur et la tromperie. La rencontre ne s'achève pas, l'être ne se renferme pas parfaitement²⁴⁷. La condition de son existence -de son incessant devenir - est la feinte, par laquelle elle peut s'affirmer dans ses doubles, ses héritiers.

L'héritage de Psyche est le désir de l'autre, et par là l'invention de l'autre en soi. C'est le désir narcissique du « soi », de l'accomplissement de « moi même », condition de l'être réciproque et du moi et de l'autre. L'Un et l'Autre n'existent qu'alliés.

L'héritage de Psyche : l'interférence des deux dans le processus infini d'identification.

„le passage au « Je se touche » ... explique la genèse du « Je », l'auto-affection dans sa figure tactile (« Je se touche ») en s'adressant *à toi*. Passage simultané à la seconde personne et au tutoiement ... Cette apostrophe tutoyante signe à la fois la singularité générale, la singularité plurielle de tout destinataire possible, l'abrupte familiarité qui interrompt la neutralité habituelle du discours philosophique au moment où le « je » « entre en scène », mais aussi, surtout, la possibilité ou la nécessité, pour ledit « je », dès lors qu'il se touche, de s'adresser lui-même, de se parler, de se traiter, dans un soliloque d'avance interrompu, *comme un autre*. Dès lors que « Je se touche », il est lui-même, il se contracte, il contracte avec lui-même, mais comme avec un autre. Il s'adresse et se tutoie. Comment faire pour ne pas se tutoyer soi-même ? Essayez, essaie. La contracture du

²⁴⁷ Création pour Derrida veut dire rendre possible l'impossible: „Car l'autre n'est pas le possible. Il faudrait donc dire que la seule invention possible sera l'invention de l'impossible...

C'est dans cette paradoxie qu'est engagée une déconstruction

...je dis bien laisser venir car si l'autre, c'est justement ce qui ne s'invente pas , l'initiative ou l'inventivité déconstructive ne peuvent consister qu'à ouvrir, déclôturer, déstabiliser des structures de forclusion pour laisser le passage à l'autre

...c'est un autre « nous » qui se livre à cette inventivité, après sept ans de malheurs, la glace rompue, le tain traversé, un « nous » qui ne se trouve nulle part, qui ne s'invente pas lui-même : il ne peut être inventé que par l'autre, depuis la venue de l'autre qui dit « viens » et auquel la réponse d'un autre « viens » paraît être la seule invention désirable et digne d'intérêt. L'autre c'est bien ce qui ne s'invente pas, et c'est donc la seule invention au monde, la seule invention du monde, la nôtre, mais celle qui nous invente. Car l'autre est toujours une autre origine du monde et nous sommes à inventer. Et l'être du nous, et l'être même. Au-delà de l'être. (P60)

contrat, la contraction et la convulsion ... nous pourrions dire qu'elles *ont trait*, qu'elles tracent et donnent son trait de singularité à cet inévitable tutoiement de soi. De soi comme le premier ou le dernier autre. Là où ça *se touche*, un *je*. Mais je se touche en s'espaçant, en perdant le contact avec soi, justement à se toucher. Pour se toucher, il coupe le contact, il s'abstient de toucher.

... Il est déjà, comme « je », le « tu » de l'autre et son propre « tu ». « Se toucher toi » écrira Nancy. »²⁴⁸

La création en tant qu'ouverture, en tant qu'affirmation est possible à condition de l'impossibilité de la clôture de l'être. Celui qui (se) cherche, se trouve forcément quelqu'un d'autre, notamment son double constitué dans sa réflexion – constitution dans laquelle le propre et l'autre étranger se confirment réciproquement. A l'appel du Je c'est un Tu qui répond. Le Je contacté dans la réflexion se révèle un Tu. C'est „l'in(ter)vention inaugurale” d'un Tu. Invention donc à travers l'intrusion d'un intervalle, invention de l'entre-deux, l'entre-deux des lèvres, ouverture inattendue de la bouche qui s'appelle l'être. C'est l'« entre » de la différence comme intrusion inaugurale. Origine comme différence/ différence comme origine. Supplément, séparation, éloignement, pro-thèse de l'être comme préparation de l'Autre.

„Toi, métronome de mon hétéronomie, tu résisteras toujours à ce qui dans mon „se toucher” pourrait rêver l'autonomie réflexive ou spécularité de la présence à soi”²⁴⁹

Ainsi la création serait événement de la bouche, affaire d'affirmation, donc de création du monde à partir du gouffre de la bouche divine, à partir du rien, ex nihilo - la bouche: „ouverture dans et par laquelle *je* est en effet *proprement jeté*”²⁵⁰.

L'héritage de Psyché est l'histoire de la création comme événement de la bouche, auto-affirmation du sujet parlant s'appelant un autre, c'est-à-dire la création comme parole d'un dieu.

²⁴⁸ T 47.

²⁴⁹ T 326.

²⁵⁰ Jean-Luc Nancy: Ego sum. p162-163., cité dans T 4o.

C'est l'héritage de l'énigme de la voix, qui sera dépositaire de toute présence ainsi conçue, de toute présence possible. C'est la fiction du Je en tant que présence à soi, une simulation de présence, un jeu de présence. La voix en restera le garant tout au long de l'histoire de la pensée, le simulacre par excellence.

La fiction de Psyche est une fiction du monde et de sa création comme fiction. Une fiction de la création comme affirmation du monde en tant que différant, affaire de voix simulée. « l'événement reste dans et sur la bouche, sur le bout de la langue »²⁵¹ événement qui aurait la forme d'un sceau, dit Derrida – sous la signature du Je parlant/écrivain. Et cet événement comme espacement de la parole créatrice, celle de Dieu, par exemple, nous relie à khôra, ou plutôt à l'espacement originaire qu'on peut appeler ainsi.

« « Dieu » « est » le nom de cet effondrement sans fond, de cette désertification sans fin du langage. Mais la trace de cette opération négative s'inscrit *dans et sur et comme l'événement [...] il y a* cet événement, qui reste même si cette restance n'est pas plus substantielle, plus essentielle que ce Dieu, plus ontologiquement déterminable que ce nom de Dieu dont il est dit qu'il ne nomme rien qui soit, ni ceci ni cela. Il est même dit de lui qu'il n'est pas ce qu' *il y a* au sens de *es gibt*, il n'est pas ce qui donne, il est au-delà de tous les dons »²⁵². Dieu est le nom, un « désert » de la langue, d'une instance dont khôra est un autre nom. On l'appelle ainsi – entre autres.

L'unique événement reste événement de la langue, le surgissement de la parole. C'est chaque fois l'appel à la création.

Toute venue au monde annonce une certaine hantise de la « femme », pour l'appeler d'un de ses noms. Elle porte des noms différents, voire différants : khora, psyche, différance, l'autre, et

²⁵¹ Sn 65.

²⁵² Sn 56.

encore celle de dieu – noms qui ne sont jamais propres. Nulle propriété, nulle possession, nulle détermination avant la naissance.

Notre histoire commence, elle s'ouvre avec une femme, « une personne ou un masque, un rôle, *persona*, une femme sans doute, qui, l'une et l'autre, la chose et elle, répondraient au nom de Psyché »²⁵³. Son rôle est d'être mère. La bouche de Psyche est lieu de la naissance, orifice maternel. A l'origine il y a l'immaculée conception²⁵⁴...

²⁵³ T21.

²⁵⁴ L'allusion à la Vierge on l'a retrouve assez souvent dans *Le toucher*, et aussi dans *Glas* – mais cela reste une allusion.

Et l'allusion à la bouche de Dieu qui crée le monde en l'affirmant est inévitable elle aussi.

VIII. L'INTRUSION GENETIQUE

« Seules reviennent les formes extrêmes – celles qui, petites ou grandes, se déploient dans la limite et vont jusqu'au bout de la puissance, se transformant et passant les unes dans les autres. Seul revient ce qui est extrême, excessif, ce qui passe dans l'autre et devient identique. C'est pourquoi l'éternel retour se dit seulement du monde théâtral des métamorphoses et des masques de la Volonté de puissance, des intensités pures de cette Volonté, comme facteurs mobiles individuants qui ne se laissent plus retenir dans les limites factices de tel ou tel individu, de tel ou tel Moi» (Deleuze : *Différence et Répétition*, p.60.)

Reste – la mère

« La généalogie ne peut commencer par le père »²⁵⁵ - Derrida annonce au début du *Glas* sa démarche « bâtarde », qui va feindre de suivre naturellement le cercle hégélien de la famille pour y entrer et pour le partager, partager en lui faisant partie, mais aussi en le dissociant. En le doublant.

Le texte du *Glas* avance doublé. Il est un texte de l'intrusion, la marche intrusive des textes qui se superposent, s'entrelacent, se suppléent, se discutent et se disputent entre-eux²⁵⁶. C'est un débat sans fin. Son sujet, le sujet reste ouvert. Il reste inachevé, il ne peut pas s'écrire, par aucune écriture. Il passe entre les colonnes écrites, et il les dépasse. L'écriture, ses colonnes solides, cache le sujet.

²⁵⁵ G 12.

²⁵⁶ On voit ici une des démarches les plus théâtrales de Derrida: l'entrelacement (rencontre, dialogue, dispute – le complot) des textes, qui donc agissent entre-eux sans la présence médiatrice et unificatrice de l'auteur. Le monologue savant est mis en abîme, les voix se multiplient. C'est la mise en scène des textes partagés, et partagés dans les deux sens du mot

Et pourtant cette démarche intrusive de Derrida, n'est pas fortuite. *Glas* est une approche de Hegel, et encore fidèle en tant qu'il suit le schéma hégélien de la division interne, de l'auto-différenciation du concept, de l'esprit, de Dieu. Il s'agit de l'auto-différenciation comme auto-détermination et auto-production. Se qui (se) produit se cache dans ses produits - entre les lettres, les lignes, les colonnes érigées de l'écriture - et s'y dissout. Il s'agit donc de l'érection perpétuelle du sujet, d'engendrement comme auto-engendrement, la petite mort de l'esprit hégélien - et la mort comme telle, car ce qu'il érige ici (dans ce jeu phallique, phallogique ou bien phallogocentrique) est sa propre tombe. Mais cet auto-engendrement et auto-destruction ne s'effectue que par l'ouverture qui installe l'abîme dans tout qui naît, par la touche de la différence, par le contact avec l'autre.

Glas est une intrusion génétique, intrusion de l'esprit de Jean Genet (l'esprit genétique, si on peut le dire), qui pénètre dans le cercle de l'esprit hégélien. Il le viole même. Il l'ouvre, il le féconde, il lui donne une autre vie. C'est une sorte de « in(ter)vention inaugurale »²⁵⁷, un acte génétique, l'invention de l'Autre dans un Soi clos. « Le besoin de philosophie... surgit dans l'entre, l'écart étroit d'une scission, d'un clivage, d'une séparation, d'une division en deux. Un se divise en deux, telle est la source douloureuse de la philosophie »²⁵⁸

C'est le sujet *comme tel* qui s'expose ici, comme tel, donc comme quelque chose de différent de lui-même, comme sa propre figure qui est la figure même du propre. C'est la naissance de la pensée comme généalogie, comme histoire du propre, de la propriété. « L'*eidōs*, forme générale de la philosophie, est proprement familial. Il se produit comme *oikos* : maison, habitation, appartement, chambre, résidence, temple, tombeau, ruche, avoir, famille, race, etc. S'il y a là un sème commun, c'est la garde du propre : elle retient, inhibe, consigne la perte absolue ou ne la

²⁵⁷ cf. P32.

²⁵⁸ G 109.

consomme que pour mieux la regarder revenir à soi, fût-ce dans la répétition de la mort. L'esprit est l'autre nom de cette répétition »²⁵⁹

Ce que nous reste à penser, c'est justement le reste, le Reste des restes qu'on *est*, ce qui échappe à toute exposition, à toute mise en scène. C'est ce qui nous occupe... qui nous engendre comme tels, qui nous conduit, qui nous donne du sens, qui nous domine.

La généalogie commence, donc, et elle ne peut commencer par le père, lit-on...

Car le père, l'esprit paternel est ce qui reste en tant qu'il demeure. Il est arrêté. Stable, défini, déterminé – le maître, le roi décidé qui domine l'être *en tant qu'il est*. Mais ce masculin, le principe actif qui constitue l'ordre empirique, n'épuise pas l'ordre de ce qui est. Il en reste encore quelque chose d'autre qui ne se laisse pas dominer. Quelque chose d'inépuisable, qui échappe à toute empiricité.

Il y a, donc, le reste de l'existence – et le reste est ce qui *n'est pas*, car « *il y a* ne veut pas dire *existe*, *reste* ne veut pas dire *est*. »²⁶⁰

« Un germe infini, l'esprit ou Dieu s'engendrant ou s'inséminant naturellement lui-même, ne tolère pas la différence sexuelle. Il ne se dissémine que par feinte. *Dans cette feinte*, il est immortel. *Comme le Phénix.* »²⁶¹ - c'est Derrida qui souligne, chaque fois. L'accent tombe sur la simulation du masculin- ce qui relève du féminin.

« la propriété féminine est, plus que le sexe masculin, objet d'étude pour le philosophe ... La féminité est le pouvoir d'être autre que ce qu'on est, de faire une arme de la faiblesse, de rester secret »²⁶² C'est la loi de la perversion, ajoute Derrida.

²⁵⁹ G 152.

²⁶⁰ G 56.

²⁶¹ G 134.

²⁶² G 143.

« l'activité : la place de l'homme (*vir*). La pure activité de l'esprit – il se produit lui-même – induit un peu plus loin l'assimilation de l'esprit au père qui se produit ou se donne lui-même, en se dédoublant, un fils. Je suis mon père mon fils et moi. Je m'appelle mon père. Mais le se-donner-produire-dédoubler insinue dans la pure activité une division interne, une passivité, un affect qui entame obscurément la paternité du père »²⁶³. On ne peut penser le père qu'à partir de quelque chose qui lui échappe, la possibilité même de se-dédoubler. L'unité homogène du paternel est pénétrée par la possibilité du multiple. Il y a quelque chose d'autre *entre* les homogènes. A leur limite il y a quelque chose qui leur est hétérogène, qui les rend possibles comme tels, comme homogènes. Qui donc élimine leur opposition individuelle. L'« Un multiple » est inconcevable à partir de lui-même car, afin de le rendre possible, il faut remonter l'opposition qu'il porte.

« le rapport du père au fils est inconcevable, du moins en termes de généralités universelles, de « pensées ». L'unité du fils et du père n'est pas conceptuelle car toute unité conceptuelle vit d'opposition, elle est finie. Or la vie est infinie. Si le rapport vivant du père au fils est la vie comme unité non conceptuelle, toute unité conceptuelle le suppose, implique ce non-concept comme production du concept, conception non conceptuelle du concept. La conception vivante est le rapport du père au fils »²⁶⁴

Ce qui rend possible la progéniture de l'Un, du Concevable, est forcément quelque chose de non conceptuel. Quelque chose donc qui ne soit pas simplement l'opposé du conceptuel, mais qui sorte de l'ordre de l'opposition. Une conception pure, donc, précisément l'Immaculée Conception, comme le discours intrusif le laisse penser...²⁶⁵

²⁶³ G 32.

²⁶⁴ G 93.

²⁶⁵ Derrida offre un vaste et complexe réseau de correspondances entre la famille d'Edipe et celle du Christ. Il y a des correspondances entre Edipe et Christ, puis entre la Vierge Marie, Marie-Madeleine et Jocaste (surnommée une fois Marie-Jocaste), Antigone et Marie, et bien sûr entre les personnages féminins et le Père

« chez la femelle, l'essence consiste en l'indifférence – l'indifférent plutôt, chez le mâle l'essence consiste dans la différence, le divisé-en-deux, plutôt, l'opposition. Mâle et femelle ne s'opposent pas comme deux différents, deux termes d'opposition, mais comme l'indifférence et la différence (l'opposition, la division)... La production, la différenciation, l'opposition sont liées à la valeur d'activité. C'est le système de la virilité. ... *Restant* enveloppée dans l'unité indifférenciée, la femme se garde plus près d'origine. L'homme est secondaire, comme la différence qui fait passer dans l'opposition. Conséquence paradoxale de tout phallocentrisme : le sexe travailleur et déterminant ne jouit de la maîtrise qu'en la perdant, en s'asservissant à l'esclave féminin. La hiérarchie phallogénique est un féminisme... »²⁶⁶

La femme *reste*, donc, enveloppée et enveloppante. L'entourage obscur de ce qui *est*.

Il y a, apparemment, une sorte de demeure, un « chez-soi » féminin au-delà du « pour-soi » masculin de l'esprit hégélien.

« Reste – la mère »²⁶⁷. C'est elle, le féminin fugace, indéterminée, indifférenciée, qui s'arrête et s'établit en se formant et qui reste un homme, tout en restant à l'écart de lui. C'est là que la généalogie peut commencer. Par l'immaculée conception du masculin. Le féminin, la mère qui n'est pas, afin qu'elle reste, se donne l'homme. Elle, inexistante, se donne des restes vivants. Et elle se renouvelle sans fin à travers ses restes – elle, Phœnix éternelle, se relève de ses cendres. Mais elle reste à l'écart de ses restes.

Le reste, qui échappe à l'existence, est donc le féminin qui se donnant vie, devient existante dans le masculin, et avec lui dans la différence sexuelle, dans l'opposition femme-homme. Ainsi le reste inistant reste existence dans ses restes. Le féminin reste déterminé, fondé, arrêté, ordonné, vivant : un homme, dominant la vie. C'est comme ça que le reste reste.

²⁶⁶ G 130.

²⁶⁷ G 132.

« la mère (quelque prénom ou pronom qu'on lui donne) se tient au-delà de l'opposition sexuelle. Elle n'est surtout pas une femme. Elle se laisse seulement représenter, détachée, par le sexe »²⁶⁸ - dit la voix intrusive dans *Glau*.

Ce qu'on retrouve ici, dans cet écart sexuel, au-delà de l'opposition sexuelle, c'est la différence.

Et le reste du temps... qui se donne... le don de l'être.

Le don relève de l'impossible, dit Derrida, c'est quelque chose de l'ordre de l'amour, donc du 'donner quelque chose qu'on n'a pas'. On est toujours dans le féminin : cet amour – Derrida reprend la définition lacanienne - est la modalité finale et transcendantale de la femme. L'amour est féminin, il relève de la femme privée du phallus. Le don en tant qu'impossible est une affaire de femme, la femme qui manque (à l'être).

Et le don ne peut être qu'impossible – dès qu'on le rend possible, on le fait tomber dans l'échange, on le tue. C'est pour ça que le don peut nous aider à penser l'être qui se tient à l'écart de l'étant. L'être qui n'est pas, qui n'existe pas comme étant présent, s'annonce à partir du don.

Il y a don, dit Derrida, entre l'impossible et le pensable. Avant tout sujet.

Et le sujet comme tel n'est rien d'autre que ce qui se constitue en vue de dominer, par le calcul, par l'échange. Il naît à maîtriser l'être, et c'est son hybris, c'est pour ça qu'il est condamné à mort dès sa naissance. Sa naissance est son arrêt de mort. Le sujet (et l'objet, ça revient au même) sont des effets arrêtés du don, les arrêts du don²⁶⁹. Les moments figés du temps.

« Ce qu'il y a à donner, uniquement, s'appellerait le temps »²⁷⁰.

Donner le temps serait « la singulière ou double condition et du don et du temps »²⁷¹. Et le reste de temps serait le désir, le désir de donner ce qu'on n'a pas, de donner le temps, donc, et l'être.

²⁶⁸ G 153.

²⁶⁹ cf. DT 39.

²⁷⁰ DT 45.

²⁷¹ DT 39.

« Le temps se manifeste comme destin et la nécessité de l'esprit qui [en tant qu'il] n'est pas accompli en soi », dit Derrida avec Hegel, et il ajoute : c'est le vide qui le tient en mouvement. Le temps est la vacance dont s'affecte le savoir absolu en tant que propriétaire, en tant que *Sa*. « Il s'en affecte lui-même, le *Sa* se vide en vue de se déterminer, *il se donne le temps* »²⁷².

La mère qui mange son mâle

Suivant donc ce fil généalogique derrido-hégélien, on peut conclure que ce qui existe est de l'ordre masculin. Tout étant obéit aux lois du Logos vivant. Et pourtant cette vie, ces existants, sont des restes du reste, du féminin, de l'au-delà de la vie. Ce sont les cendres du Phœnix maternel. Cette vie est une vie de la mort, ce qui vit porte la mort, corps mourant de la vie éternelle..

Le père, déterminé et déterminant – arrêté -, constitue l'arrêt de mort de l'être. Il obéit à la loi perverse de la mère, il en est même l'arme.

« telle est la grande scène génétique : la mère sécutrice dénonce, puis laisse mourir le fils – qu'elle transforme de ce fait en fille -, la laisse, de ce fait la fait mourir et simule, la divine putain, un suicide...

Ce qu'elle veut en somme, elle d'abord : reprendre le – son - glas au fils, se masturber le mamelon, sonner elle-même le – son – propre tocsin (ce que son fils désire à sa place). Et rester, ou sortir la dernière, quand personne n'aura plus le temps. Qu'est-ce qu'une mère peut faire de mieux ?

...

²⁷² G 256.

Sujet de la dénonciation : je m'appelle ma mère qui s'appelle (en) moi. Donner, accuser. Datif, accusatif. Je porte le nom de ma mère, je suis le nom de ma mère, j'appelle ma mère à moi, j'appelle ma mère en moi, me rappelle à ma mère. Je décline dans tous les cas la même subjugation.

Le calcul de la mère : que je suis. Ah ! si ma mère pouvait m'assister à mon enterrement »²⁷³

C'est un certain théâtre de la cruauté qui s'annonce ici²⁷⁴.

La tragédie que l'absolu joue éternellement avec lui-même, selon le modèle hégélien : « il s'engendre éternellement dans l'objectivité, se livre ainsi, dans cette figure qui est la sienne, à la souffrance et à la mort et s'élève, hors de ses cendres, dans sa gloire », et Derrida ajoute : « En cet éclat, instance propre du phénix, l'absolu de ce mouvement est tragique parce qu'il est double, absolument double »²⁷⁵ : parce que le conscient et l'inconscient vont de pair : la loi divine avec la loi humaine.

La famille, moment naturel de l'absolu hégélien est essentiellement prise entre les deux lois. L'entre-deux est son lieu propre.

Dans la famille on est déjà mort comme existence empirique et pas encore vivant comme universalité idéale. La famille est donc un lieu de deuil, la maison forme « un théâtre ou une

²⁷³ G 134.

²⁷⁴ Apparemment ce n'est pas accidentellement que les mots d'Artaud - « je suis mon père, mon fils et moi » (p 32), puis « je suis ma mère, ma fille, mon fils et moi » (p 121) , cf. „Moi, Antonin Artaud,/Je suis mon fils, mon père, ma mère et moi;/niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement” – reviennent deux fois dans le discours genétien ... En tout cas la cruauté de ce texte peut valoir pour la cruauté dans le sens donné par Artaud. Elle touche à ses limites par sa vulgarité perçante, vulgarité d'une finesse aiguë, qui menace à crever tous les remparts du lecteur. Le but déclaré du texte rime parfaitement avec les visées du théâtre de la cruauté - « il est vrai, que je n'aurai rien fait si je n'ai pas réussi à vous affecter de genêt, à vous colorer, barbouiller, encoller, à vous rendre sensible, à vous transformer, par delà tout ce qui se combine ici, depuis l'affect le plus propre de ce texte » (p 12o)

²⁷⁵ G 118.

pompe funèbre»²⁷⁶ dont la femme, toujours en situation de survie, toujours au chevet de ses proches, assure la représentation. Tout se joue autour des cadavres, pour les conserver. La femme ne donne vie que pour la garder, la conserver, désir meurtrier car la vie ne peut se conserver que sous la forme du cadavre.

Le cas exemplaire est celui d'Antigone : la loi de l'homme contre la loi de la femme, l'homme en tant que roi de la vie s'oppose à la femme en lui rappelant que son maître est la mort et la renvoie chez elle en l'enterrant vive, en la privant de la lumière - cas qui révèle que le royaume de la mort s'étend obscurément sur le royaume de la vie. Au bout du compte c'est la mort qui domine la scène (la maison royale) .

Et la « divine putain » simule un suicide – elle simule le suicide de ses représentants, ses agents, ses figurants plutôt : Antigone dans sa cave, Jocaste dans sa chambre.

« L'onto-logique peut toujours être relue ou réécrite comme logique de la perte ou de la dépense sans réserve »²⁷⁷, remarque Derrida. On est dans la répétition de mort, sur la trace de Platon.

« La loi humaine est la loi de l'homme. La loi divine est la loi de la femme, elle se cache, ne s'offre pas dans cette ouverture de la manifestation qui produit l'homme. Elle est nocturne [...] En elle le concept est inconscient »²⁷⁸

Il n'y a pas de famille purement humaine. La figure de la famille se détache d'un fond obscur théologique. Et la limite entre les deux reste introuvable.

²⁷⁶ G 162.

²⁷⁷ G 188.

²⁷⁸ G 161. on se souvient : « Khora n'est même pas ça, le *est* du donner avant tout subjectivité. Elle ne donne pas lieu comme on donnerait quelque chose, quelque chose qui soit, elle ne crée ni ne produit rien, pas même un événement en tant qu'il a lieu. Elle ne donne pas d'ordre et ne fait pas promesse. Elle est radicalement ahistorique, car rien n'arrive par elle et rien ne lui arrive. Platon insiste sur sa nécessaire indifférence ... mais si elle est amorphe (amorphon, 5od), cela ne signifie ni manque ni privation. Rien de négatif ni rien de positif. Khora est impassible, mais elle n'est ni passive ni active.» P 568.

L'union de la femme et de l'homme (du divin et de l'humain) dans la structure d'absolu donne lieu à une loi intermédiaire, notamment l'éthique – et avec l'éthique à la tragédie. C'est ici, dans ce domaine éthique que la tragédie commence. Elle, la tragédie est le cadre de la confrontation du conscient et de l'inconscient, de la guerre entre le féminin et le masculin.

La tragédie apparaît comme la forme propre de l'entre-deux, du combat irréconciliable.

Dans l'éthique on est dans le monde du péché incontournable. Comme on ne peut pas être conscient de son inconscient, on commet des erreurs. Le fait qu'on ne peut pas obéir à deux lois à la fois, est déjà un péché impardonnable - la loi niée va se venger. On ne peut pas la refouler. Le cas d'Œdipe est exemplaire de ce point de vue – du point de vue de l'aveuglement, du point aveugle²⁷⁹. On est perdu.

« Il y a là toute une « théorie » de l'événement – par théorie j'entends bien sûr *théâtre*...

... je ne vois pas. Mais je vois bien mieux – encore que très obscurément...»²⁸⁰ - c'est le point de vue d'Œdipe. Dans ce point aveugle on est dans le vide, hors du temps du monde. La tragédie se construit à partir de ce vide même, ex nihilo si l'on peut dire... Le cas Artaud va nous suggérer que la création dans cet intervalle inconcevable mène aux mondes schizophréniques ou théâtraux²⁸¹.

²⁷⁹ Il reste encore la différence sexuelle. Œdipe, le criminel inconscient, a l'air beaucoup plus perdu que sa fille, Antigone, qui, consciente de la contradiction des lois, commet son crime consciemment. Elle est une femme, elle se reconnaît dans le crime.

²⁸⁰ G 93.

²⁸¹ C'est justement la création à partir du rien qui attire Derrida dans la pensée d'Artaud. „Mon intérêt de départ pour Artaud m'a porté vers ses premiers textes, les lettres à Jacques Rivière, ces moments où il se plaignait de n'avoir rien à dire. Ce désir d'écrire sur rien ou à partir de rien m'intéressait beaucoup. C'est peu à peu que j'ai découvert ce qui suivait dont le texte sur le théâtre de la cruauté et assez tardivement ses dessins et ses portraits. Vous avez raison de dire qu'il y a continuité avec la thématique des premiers textes. Cette espèce d'expérience de vide, de dépossession, on l'entend déjà dans les premiers textes », dit-il dans son entretien avec Pierre Barbancey (cf. <http://www.hydra.umn.edu/derrida/evoc-art.html>)

« Penser c'est penser l'être ; et penser l'être comme immortel c'est en penser la vie. Penser l'être comme vie dans la bouche, c'est le logos. »²⁸² On est toujours dans la bouche de la mère. Déchiré entre deux lois, deux forces contraires.

« Toute individualité se « consume » dans la culpabilité »²⁸³. On est dévoré. Il ne reste que la mère, « la divine putain » pour nous garder la mémoire, sa mémoire – car c'est justement la mémoire qui est en jeu dans cette affaire. Elle a gagné la mémoire, la nôtre (la sienne), et « quand personne n'aura plus de temps », elle quittera la scène avec sa fortune de temps. Elle gagne sa totalité comme temps, comme présent vivant et comme mémoire, elle la gagne en (se) perdant.

Elle, amoureuse, nous a donné ce qu'elle n'avait pas : elle nous a donné du temps. Par ruse, pour se donner du temps. Elle prend du temps en l'offrant aux autres. Elle accouche des vivants pour se donner vie.

« Donner veut-dire donner un anneau et donner un anneau veut-dire garder : garde le présent. (Je) (te) donne donc (je te) donne un anneau donc (je) (te) garde. Je perds donc je gagne. Il faut mettre les pronoms personnels entre parenthèses. Repenser ce mouvement avant la constitution du *Selbst*. »²⁸⁴. Repenser donc la généalogie maternelle comme l'achèvement du Soi. Le vide du temps qui s'emplit de mémoire, qui s'achève à travers l'histoire. Penser donc l'ontologie comme performance du temps.

Elle nous dévore, elle nous avale, elle s'emplit de notre temps – la grande araignée qui mange son mâle²⁸⁵. C'est pour cela que le christianisme devient exemplaire : le christianisme comme « la mise en cène » du savoir absolu – c'est *Sa* mise en scène ...

²⁸² G 84.

²⁸³ G 196.

²⁸⁴ G 271.

²⁸⁵ G 83.

On mange et boit les parties divines, on partage le Fils de Dieu, on s'emplit ainsi du divin – on s'emplit, tout court...

Tout est mis « -théâtralement – en pièces»²⁸⁶, en pièces qui représentent le tout divin, médiateurs entre le humain et le divin. On les avale pour intérioriser ce qui est mis en extérieur... « On va boire et manger le pharmakos »²⁸⁷ ...C'est « le festin de l'amour »²⁸⁸ ...

²⁸⁶ G 234.

²⁸⁷ G 89.

²⁸⁸ G 77.

IX. FORMATION MATERNELLE

« Le même, le semblable sont des fictions engendrées par l'éternel retour. Il y a là une *illusion* : illusion inévitable qui est à la source de l'erreur, mais qui peut en être séparée. Ou bien le même et le semblable ne se distinguent pas de l'éternel retour lui-même. Ils ne préexistent pas à l'éternel retour : ce n'est pas le même ni le semblable qui reviennent, mais l'éternel retour est le seul même, est la seule ressemblance de ce qui revient. Pas davantage ils ne se laissent abstraire de l'éternel retour pour réagir sur la cause. Le même se dit de ce qui diffère et reste différent. L'éternel retour est le même *du* différent, l'un *du* multiple, le ressemblant *du* dissemblable. Source de l'illusion précédente, il ne l'engendre et ne la conserve que pour s'en réjouir, et s'y mirer comme dans l'effet de sa propre optique, sans jamais tomber dans l'erreur attenante.[...] L'éternel retour ne concerne et ne fait revenir que les simulacres, les phantasmes» (Deleuze : *Différence et Répétition* p. 165.)

Le cadre

On est dans le cercueil de Psyche, on porte son masque mortuaire. Le même, la détermination est sa mort ... et la vie du Je, à la fois, dont elle affirme l'être, qu'elle accouche.

On est pétrifié, on est médusé.

« Comment peut-on se méduser soi-même ? il faut comprendre qu'il n'y a pas lui-même avant de se méduser. »²⁸⁹ Derrida rappelle, que la terreur devant la Méduse est la terreur de la castration, selon les termes de Freud. Ce qui devient pierre, le devient pour et devant la tête coupée et la bouche béante de la méduse, pour et devant la mère qui laisse voir ses organes génitaux. On est mort face à sa naissance, et à partir de sa naissance. On est mort-né.

Est-ce que c'est un don, donner la vie ? tandis que c'est donner la mort, justement... ?

Nous avons dit avec Derrida : Il y a don entre l'impossible et le pensable. Avant tout sujet. Et que la naissance du sujet est son arrêt de mort, car c'est l'hybris qui lui est donné par sa vie...

²⁸⁹ G 227.

Le sujet est l'effet arrêté du don, l'arrêt du don. Le moment figé du temps.

« Ce qu'il y a à donner, uniquement, s'appellerait le temps »²⁹⁰.

Donner la vie, donc, serait donner le temps – et l'arrêt du temps... Donner, donc, le temps mort ?

Ce serait donner le simulacre du temps, sa fiction. Donner la vie serait donner la fiction. Surcharger, donc, le temps de son arrêt, le marquer dans un point fixe et y enfoncer son simulacre : un présent. Nous voilà à la plume dansante de Mallarmé évoquée dans La double séance, qui marque le papier vierge et qui l'écorche, l'abîme en écrivant, y enfonçant la fiction... Et c'est par la fiction qu'on fait sortir le temps de lui-même, de ses gonds – c'est l'événement du temps qui y surgit, le moment de sa multiplication

Le don : l'intrusion dans le « flux naturel » du temps, intrusion qui fait vivre - mais qui fait vivre d'une façon mortuaire : arrêté, déterminé, figé

Le don serait donc la surcharge, le surplus de la vie. Et tout cela porte le nom du sujet - avant tout sujet...

On arrive au sujet par le don. Le sujet, ce surcroît de la nature, du temps naturel, serait le but et la fin du don. Son but – son arrêt – sa mort – ses restes.

Ce qui est en question c'est la formation du sujet, la (méta)morphose du temps en sujet, les figures individuelles du temps. « Il y va d'un certain cercle dont la figure précipite et le temps et le don vers la possibilité de leur impossibilité »²⁹¹. Car le don se supprime en (se) donnant sujet, le sujet même. Il disparaît dans l'échange mondain, dans l'économie (c'est-à-dire tendance d'appropriation) circulaire du soi, la fermeture du soi même.

²⁹⁰ DT 45.

²⁹¹ DT 17.

Il n'y a don sauf s'il reste impossible, dit Derrida au long de *Donner le temps*. Dès qu'il est il n'y a plus de don. Mais il reste toujours le premier moteur du cercle²⁹², c'est-à-dire du sujet formé comme tel.

Ego sum : le pli du temps. Monade globulaire, fiction ballonnée

L'existence est l'appropriation de l'inappropriable, c'est la possibilité de l'impossible, les restes du Reste. Et rien de plus proche au Reste que ses restes²⁹³. C'est justement à travers les restes morts qu'on peut toucher le Reste vivant. Les opposés se touchent car ils se définissent l'un à partir de l'autre – les opposés sont inséparables.

«Je propose de définir la pesée ce qui, dans le toucher, se marque comme tangible par la résistance opposée ... : lieu de l'altérité ou de l'inappropriabilité absolue, limite, pesanteur, donc finitude, etc. ... ce lieu de l'aveu, le lieu d'une pensée du toucher comme pensée de l'intouchable ou de l'intangible, le lieu même de ce qui se passe ... quand on *touche à la limite* : l'intouchable y devient tangible, il se présente comme inaccessible au tact, dans le tact : inapte à l'haptique. Impossible en un mot.»²⁹⁴ La pensée ainsi devient l'expérience des limites et de la délimitation.

Les restes, l'existence touchent au Reste, à l'être selon les règles du toucher l'intouchable. C'est à travers le sujet délimité que l'être touche l'existence. Penser ce toucher serait mesurer l'incommensurable dans l'espace-temps donné par khôra (ou Psyche, en occurrence...).

On pense l'existence comme telle. Elle même. Son autonomie, sa souveraineté. Son domaine, son lieu propre, sa propriété. Et les limites de sa propriété. Au bout de compte, il s'agit de son être borné.

²⁹² DT 47.

²⁹³ Nancy: *Le poids d'une pensée* p 9., cité dans T 335.

²⁹⁴ T 332.

Son espacement est sa limitation, sa formation.

Quelle est la forme de l'être, sa figure, ses contours ? Quel est son corps ? car se qui se distingue comme étant individuel, ce qui se délimite exige une forme bien définie, par ses limites mêmes.

Ce qui se distingue, et par sa forme distincte, vise la souveraineté.

Voyous met en question la démocratie et son sujet, et en questionnant la démocratie même met en question le sujet souverain de la démocratie, et par là de l'auto-nomie de tout sujet, de l'auto-nomie psychique de tout ce qui est. A travers l'être-ensemble, le rassemblement de la démocratie Derrida arrive à décrire le mouvement circulaire de la formation subjective.

En cherchant l'autonomie on est pris dans le cercle du propre, dans un mouvement giratoire qui soit le mouvement propre de la réappropriation :

« ... le rouage de quelque retour ou rotation quasi circulaire vers soi, à soi et sur soi de l'origine, qu'il s'agisse de l'auto-détermination, de l'auto-nomie du soi, de l'*ipse*, à savoir du soi-même qui se donne à lui-même sa loi, de toute auto-finalité, de l'auto-télie, du rapport à soi comme être en vue de soi, à commencer par soi à fin de soi, autant de figures et de mouvements que j'appellerai désormais, pour gagner du temps et parler vite, rondement, l'ipséité en général. Par *ipséité*, je sous-entends donc quelque "je peux", ou à tout le moins le pouvoir qui *se donne à lui-même* sa loi, sa force de loi, sa représentation de soi, le rassemblement souverain et réappropriant de soi dans la simultanéité de l'assemblage ou de l'assemblée, de l'être-ensemble, du "vivre ensemble" comme on dit aussi. Il nous faudra, pour en interroger en même temps et du même coup la possibilité, mettre et penser ensemble, en même temps (*simul*), dans la même sphère d'un ensemble différencié, les valeurs de l'ensemble, justement, du *Versammeln*, et en latin du rassemblement, du semblable, de la simultanéité et du simulacre (de *simul*, et de *similis*, de *simulacrum* et de *simulare*, qui consiste à rendre semblable dans le semblant ou le faux-semblant de la simulation ou dans l'assimilation. L'*adsimilatio* est l'action de rendre semblable, par reproduction réelle ou feinte, voire par simulation ou dissimulation.

... Par économie de langage, j'annonce aussi, ou je rappelle d'un mot dès maintenant que chaque fois que je dirai *ipse*, *metipse* ou *ipséité*, me fondant à la fois sur le sens reçu en latin, dans le code philosophique, et sur l'étymologie, j'entendrai aussi bien le soi, le soi-même, l'être proprement soi-même voire en personne (encore que le "en personne" risque d'introduire une équivoque quant au semblable, le "soi-même" n'ayant pas nécessairement ou originairement le statut de la personne, pas plus que du moi, de la conscience intentionnelle ou du sujet supposé libre) [aussi bien, donc le soi-même], le "même" du "soi" (c'est-à-dire le même, *meisme*, qui vient de *metipse*) que le pouvoir, la puissance, la souveraineté, le possible impliqué dans tout "je peux", le *pse* de *ipse* (*ipsissimus*) renvoyant toujours, Benveniste le montre bien, à travers des relais compliqués, à la possession, à la propriété, au pouvoir, à l'autorité du seigneur, du souverain et le plus souvent de l'hôte (*hospites*), du maître de céans ou du mari; si bien que à lui tout seul, comme *autos* en grec d'ailleurs, que *ipse* peut traduire (*ipse*, c'est *autos*, et la traduction latine du "connais-toi toi-même", de *gnôthi seauton*, c'est bien "*cognosce te ipsum*"), *ipse* désigne le soi-même comme maître au masculin, le père, le mari, le fils ou le frère, le propriétaire, le possédant, le seigneur, voire le souverain...

...Mais a-t-on besoin de l'étymologie pour découvrir, par simple analyse, la possibilité du pouvoir et de la possession dans la simple position du soi comme *soi-même*, dans la simple auto-position du soi, comme proprement soi-même? Le premier tour de la circularité ou de la sphéricité se boucle là, si je puis dire, sur lui-même, sur le même, sur le soi, et le propre du soi-même en propre. Le premier tour, c'est tout. »²⁹⁵

Le premier tour nous ramène au Premier Moteur au sens aristotélicien, à l'ipséité originaire de l'Un, qui « Sans se mouvoir ni être mû, l'acte de cette énergie pure met tout en mouvement, un mouvement de retour à soi, un mouvement circulaire, précise Aristote, car le premier mouvement est toujours cyclique. Et ce qui l'aspire ou l'inspire, c'est un désir. Dieu, le premier

²⁹⁵ V 31-32

moteur, l'acte pur est à la fois érogène et pensable». C'est l'instance homogène qui fait bouger l'hétérogène, qui donc, d'une certaine façon incorpore même le hétérogène dans sa homogénéité²⁹⁶. Etant vivant on toucherait à cet instance unique, vivre ne serait rien d'autre que maintenir la relation avec ce Dieu-Moteur, lui être semblable tout en étant différent, être hétérogène dans sa homogénéité. L'homme souverain imite l'Un souverain²⁹⁷.

« La souveraineté ne donne ni ne se donne le temps, et là commence la cruelle auto-immunité dont elle s'affecte souverainement mais aussi dont elle s'infecte cruellement. L'auto-immunité, c'est toujours, dans le même temps sans durée, la cruauté même, l'auto-infection de toute auto-affection. Ce n'est pas quelque chose, ceci ou cela, qui est affecté dans l'auto-immunité, c'est le soi, l'*ipse*, l'*autos* qui se trouve infecté. Dès lors qu'il lui faut l'hétéronomie, l'événement »²⁹⁸

Auto-immunité – double-bind, aporie, renvoi - qui appelle l'événement de la décision interruptrice²⁹⁹, décision, l'acte libre d'un sujet qui a le pouvoir sur lui-même, sans aucun doute. Acte qui intervient dans le processus de formation, de devenir « lui-même », d'achever son propre essence. L'auto-immunité renvoie le sujet, l'arrête et le retourne vers son point d'origine, c'est elle qui ferme le sujet – et c'est lui qui l'ouvre *comme...* sujet, comme tel. Le sujet, libre dans sa décision, souverain mais auto-immunitaire, n'est jamais lui-même, n'est jamais achevé, parce qu'il a décidé de ne pas l'être. Son propre but, son « essence » sont trop grands pour lui, il se tient à l'écart de son essence, il est souverain comme tel. Souveraineté et auto-immunité vont de pair selon Derrida.

²⁹⁶ rappelons-nous la belle image du potier qui par ses gestes circulaires, par le mouvement de sa roue érige des objets, tout à fait différents de ses mouvements circulaires : le mouvement qui érige l'existence objective

²⁹⁷ n'oublions pas la démarche parricide de la déconstruction dans sa bataille avec la métaphysique : le fils, bâtard, tue le Seigneur, mais étant fils de roi, il risque de se trouver sur son trône... Il y a un dieu qui hante l'œuvre de Derrida, un dieu différant, bien sur, qui nous revient sous les différentes noms de la différance : khôra et mère (et le féminin lévinassien) et psyche, Temps/espace-temps, et même Dieu par son apophase.

²⁹⁸ V 154.

²⁹⁹ V 60.

Apparemment c'est l'arrêt du temps qui est auto-immunitaire. L'arrêt du temps lui-même à travers la décision souveraine du sujet propre du temps. C'est son fils qui le tue, justement...

voici la cruauté de l'être, « la loi d'une terrifiante et suicidaire auto-immunité, le rouage du suicide », l'inachèvement protecteur.

Mais ce qui échappe à ce mouvement ipsocentrique/ipsocratique, ce mouvement vers les origines du soi, c'est justement ses origines, c'est le temps. La souveraineté exige d'une certaine façon l'annulation du temps.³⁰⁰ Le temps reste inachevé dans la vie.

Il nous reste le temps, donc... et la tâche infinie de donner le temps. C'est-à-dire : imiter le Temps qui (se) donne (au) monde. Tout cela par le geste de l'ouverture, geste de la création : par le drame du contact à la limite³⁰¹, ex-criture, ex-pulsion, ex-tension... C'est l'imitation souveraine de l'acte de création ontologique : (l)imitation actrice.

Le globe s'ouvre en théâtre

Psyché ouvre sa bouche, et par cette ouverture ronde elle exprime l'être - mais elle est morte... elle a son lieu dans son cercueil, dans sa maison, son cadre mortuaire.

Cette structure des rondes et des carrés qui est l'image de Psyche morte allongée dans son cercueil et rassemblant le monde, des sujets endeuillés autour d'elle, nous ramène au sujet du théâtre – car c'est le théâtre qui ouvre le dedans mort, tout ce qui est fermé, le livre mallarméen

³⁰⁰ Derrida fait allusion à la succession parricide Ouranos – Khronos – Zeus, seigneurs qui viennent à dominer l'infini, qui «mettent fin à l'ordre infini du temps » : Zeus exerce sa souveraineté (dominant le monde) car il réussit enfin à échapper au temps, échapper donc à son père, Khronos (avec l'aide de sa mère, bien sûr, sa mère étant Gaia, le terre).

³⁰¹ T 3o6.

par exemple, entité ouverte qui déclare la « pratique de l'espace ». C'est le théâtre qui lui sert de cadre.

Car le livre en termes mallarméens est un « théâtre interne ». Il a ses scènes, ses acteurs, ses lustres, ses spectateurs bien engagés. On se souvient du fragment de Mallarmé cité dans *Double séance* : « Un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement, au contraire »

Et la parenté écriture-théâtre que Derrida trouve chez Mallarmé il la retrouve chez Sollers, notamment dans *Nombres* et *Drame*, et encore plus explicite, plus contraignante, si possible. Les livres de Sollers lui rappellent vraiment « impérieusement » cette parenté.

Car le théâtre y apparaît comme la structure par excellence de l'apparition, du contact de l'inconnu, de la relation dehors-dedans, dans la boîte ouverte-fermée qui est la scène du théâtre classique.

Nous sommes sur la scène, dans l'espace où une certaine structure fait son apparence, où elle apparaît comme sujet parlant. « « ...Cet appareil était moi, c'est lui qui vient d'écrire cette phrase ». Non qu'il soit un moi ou à moi, mais il est mis à ma place et *je* n'est que la structure différenciée de cette organisation, absolument naturelle et purement artificielle, assez différenciée pour compter en elle le moment ou le lien de l'illusion autarcique et du sujet souverain »³⁰² ce qui apparaît ici est un moment différencié de la structure inconnue qui se manifeste comme telle, comme représentation du théâtre à travers le *je*, l'acteur parlant.

Cette structure n'est pas préalable au théâtre, quelque chose qui serait représenté au théâtre. Elle n'existe que comme théâtre, on ne peut l'aborder que dans cette structure théâtrale elle-même. « Les discours explicatifs surgissent régulièrement s'engendrant au cours de séquences appartenant elles-mêmes à la quadrature du texte, précisément à l'une des quatre faces, celle qui semble ouverte pour la perception du spectacle, pour le maintenant de la conscience regardant

³⁰² D 332.

son objet, pour le présent du discours, en un mot à la face comme enface, surface et présence envisagée. Cette face – *frons scaenae* du théâtre classique – se contemple aussi comme l'ouverture originale, immédiate, inconditionnée de *l'apparaître*, mais elle s'explique comme ouverture apparente, produit conditionné, effet de surface, l'explication de « l'illusion », vous est proposée au présent, dans le temps de l'« illusion » ainsi réfléchi... »³⁰³

C'est la structure de la pensée qui apparaît ainsi, comme jeu de réflexion, de miroitement même. C'est l'espace de la conscience, du discours présent de la conscience qui réfléchit sur son objet. Le lieu d'un Être-Dedans entouré des surfaces réfléchissantes. Espace fermé, donc, qui se projette sur un³⁰⁴ de ses surfaces qui réfléchit le dedans, qui est donc un miroir, mais qui ne réfléchit pas parfaitement: on peut saisir du dehors certaines images floues du dedans qui se projettent sur un tain. Et pourtant c'est là que tout ce qui s'appelle réflexion a son lieu. On est au bord de l'Être, comme disait Mallarmé. La réflexion (se) passe à la limite de l'être.

L'Être y parle avec une « bouche carrée »³⁰⁵ ... Car il y a une certaine communication entre le dehors et le dedans : vague, incertaine, imprécise – c'est une fausse sortie du dedans fermé, « l'illusion transcendantale », dit Derrida, et tout d'abord l'illusion du Je parlant. C'est cette communication des ombres/simulacres qu'on appelle présence.

« cette ouverture de présence, c'est la surface quatrième... L'histoire de ce présent affilie la surface quatrième à la scène du vieux théâtre représentatif. Aussi cette surface est-elle « *surface morte* », morte comme la structure de cet ancien théâtre, morte aussi parce que la conscience, spéculatrice, consommatrice d'un présent ou d'un sens représentés – « vous » - se croit dans la liberté de l'apparaître pur quand elle n'est plus que l'effet déporté, répercuté, retourné, détourné, déjeté, la croûte où l'écorce tombante d'une force, d'une « vie » qui ne se présente pas, qui ne s'est jamais présentée. L'invisible de cette scène de visibilité, c'est son rapport à la production

³⁰³ D 332.

³⁰⁴ Enfin il s'agit de chacun des surfaces - ce qui importe ici est que ça soit une surface communicative, une *frons scaenae*

³⁰⁵ cf D 331.

séminale et chiffrée qui l'organise »³⁰⁶ - mais qui est là, faussé, différencié, dans cet espace théâtral, qui est son seul lieu possible. Dans cet espace possible il est impossible de le faire apparaître lui-même. Cet espace possible mais « faux » se conçoit à partir de l'impossibilité de la « vraie » vie. L'espace de l'apparence, de l'existence comme telle, espace a priori théâtral touche à sa source. Il y a une surface, hymen entre les deux, un miroir sans doute – essayez de le briser ! ça serait l'événement du temps. Nous touchons de nouveau à cette instance divine – oserait-on utiliser le terme ? - de l'espace-temps...

« le miroir a lieu – essayez de penser l'avoir-lieu d'un miroir – comme devant être brisé. Difficile de savoir si un tel miroir est l'espace de la scène classique ou l'espace en général, irréductible et plus-que-présent, dans lequel on inscrit, on démonte et dénonce le vieux théâtre »³⁰⁷. Peut-on briser cette glace ? sans doute non... c'est elle, qui se brise de temps en temps.

Le psychique

La scène de Psyché – la scène psychique – est donc une scène de la mort. La jeune fille attend son enterrement. Autour d'elle des scènes de deuil s'animent .

Et pourtant les sujets, les Je qui naissent dans ces scènes, portent la forme de la vie.

« *Unum quid*, un quelque chose ni-âme-ni-corps ouvre la bouche et prononce ou *conçoit ego sum*. C'est du reste trop dire encore. *Unum quid* n'a pas de bouche qu'il pourrait manipuler et ouvrir, pas plus qu'il n'a une intelligence qu'il pourrait exercer à réfléchir sur elle-même. Mais quelque chose... s'ouvre (ça aurait donc allure ou forme de la bouche) et cette ouverture s'articule (ça

³⁰⁶ D 341.

³⁰⁷ D 35o.

aurait donc allure de discours, donc de pensée), et cette ouverture articulée, dans une contraction extrême, forme : je.

Du coup, convulsée, elle *se* forme en *je*, elle s'éprouve *je*, elle se pense *je*. Je se touche et se fixe faisant-disant-*je*. Imagine une bouche sans visage (c'est-à-dire à nouveau la structure du *masque* : l'ouverture de trous, et la bouche qui s'ouvre au milieu de l'œil : le lieu de la vision, de la théorie, traversé, ouvert et clos simultanément, diaphragmé d'une profération) – une bouche sans visage, donc, faisant l'anneau de sa contracture autour du bruit : *je*. « Tu » fais cette expérience tous les jours, chaque fois que tu prononces ou que tu conçois dans ton esprit ego, chaque fois – cela t'arrive tous les jours – que tu formes l'*o* de la première (*première*, avant elle il n'y a rien) personne : *ego cogito existo...* à vraie dire, c'est de ça qu'elle est et qu'elle fait expérience – qu'elle le *fait* ou le *forme* parce qu'elle ne peut l'*être* »³⁰⁸ disait Nancy.

Il s'agit donc d'une quelque chose qui n'est pas, et qui se fait en prononçant des formes existantes, des « je » . L'inexistence qui se fait exister en sortant donc d'elle-même par la prononciation du Je. La mort qui se donne la vie, apparemment...

Le deuil : penser au mort, le garder en soi, porter en soi la mort - être sur la trace du mort, être même la trace du mort, la trace de la mort même. L'existence s'avoue trace de l'inexistence.

« La philosophie se distingue à la manière unique qu'elle a de jouir de la mort. Ce qui est aussi une façon de s'assurer de sa propre pérennité. La philosophie ignore le deuil véritable. Celui-ci n'a rien à voir avec un « travail de deuil » : le « travail de deuil », élaboration occupée à l'incorporation du mort, est bien le travail philosophique, c'est le travail même de la représentation. A la fin, le mort sera représenté, et ainsi tenu à l'écart.

Mais le deuil est sans limite et sans représentation. Il est larmes et cendres. Il est : ne rien récupérer, ne rien représenter. Et il est donc aussi : naître à ce non-représenté du mort, et de la mort.

³⁰⁸ Nancy: *Ego sum*, p157. cité par T 48.

Naître : se trouver exposé, ex-ister. » - dit Jean-Luc Nancy. Et Jacques Derrida lui répond : « Et si Psyche décrivait aussi le tableau d'un « naître » imminent. D'une venue au monde ? Et si le travail du deuil, la philosophie peut-être, la philosophie justement, loin de s'occuper seulement à « écarter l'incorporation du mort », travaillait par là même à une telle incorporation, à un évitement dénégateur par incorporation du mort ? »³⁰⁹

« L'étendue de Psyche – le personnage de *Psyche* – n'aurait aucune commune mesure avec rien, d'abord avec aucune autre étendue. Et pourtant, son nom l'indique et le requiert, ne doit-elle pas partager quelque trait, au moins, avec ce qu'on appelle couramment l'étendue, avec le sens commun de l'étendue ? le passage conceptuel, si on peut dire, dans cette argumentation, entre l'étendue du corps (facile à appréhender pour le sens commun, attribut essentiel de la substance corporelle pour Descartes, composante eidétique de toute chose matérielle et de tout *res* transcendante et tangible pour Husserl) et l'étendue de la psyché où de la pensée (étendue paradoxale et rebelle à l'intuition, à la réception, à la conscience), c'est ce qui en elles deux excède la mesure. Et donc la commune mesure. C'est leur commune incommensurabilité. »³¹⁰

« Psyche est étendue – elle n'en sait rien » - les textes de Jean-Luc Nancy et de Jacques Derrida sortent de la petite phrase énigmatique de Freud. La psyché est étendue, dit Freud - et elle a un corps propre qui est la bouche de l'énonciation, disent Nancy et Derrida . Et cette bouche à son tour, elle s'étende, cerclée, dans un cercueil. Le rond dans le carré.

« *Il faut* éviter le plus proche, en raison même de sa proximité. Il faut le tenir à l'écart, l'avertir. Il faut s'en détourner, divertir, avertir. En vérité faut-il, de ces avertissements, l'éviter ? il ne faut même pas : le plus proche s'évite dans l'inévitable même. La structure de sa proximité l'éloigne et

³⁰⁹ T 67.

³¹⁰ T 37.

prescrit que le *da* soit *fort* avant même qu'un jugement de dénégation vienne y apposer la spécificité de son sceau. L'évitement de la philosophie, alors même qu'elle est déjà dans la place comme un faussaire, nous introduira tout à l'heure, plus directement, à *Au-delà...* »³¹¹

Freud, aux yeux de Derrida, renonce à son héritage philosophique. La scène d'héritage lui est intolérable, il s'écarte de la philosophie, il semble dénoncer toute approche de pensée philosophique et psychologique³¹². Il sort donc, de la scène et il fonde une nouvelle généalogie de la pensée – la pensée psychique, pensée de Psyche, si on peut dire. Il sort de la généalogie philosophique pour fonder celle de la psychologie. Freud : fils, et encore fils bâtard, de la philosophie ? En « spéculant » sur lui, Derrida semble le découvrir comme tel. Il l'inscrit dans les scènes obscures d'héritages de la philosophie – scènes découvertes à partir de Platon, plus précisément de la scène d'héritage platonicienne, l'héritage de Socrate³¹³.

La scène de Freud, c'est-à-dire le psychique en tant que tel, s'inscrit dans la scène de famille qui s'organise autour du problème fondamental de la répétition : répétition de vie ou répétition de mort – et la supplémentarité de l'un à l'autre.

« celui qui dit ici je ... est aussi un protagoniste »³¹⁴ - un protagoniste spéculateur. Derrida découvre Freud, l'acteur et son théâtre de la dé-monstration, ses scènes d'écriture³¹⁵, Freud qui

³¹¹ CP 281.

³¹² Cf. CP 284.

³¹³ L'histoire revient à Platon - et à Socrate, à l'énigmatique ensemble des deux. Socrate et Platon : *Sokrates et plato*, selon la miniature évoquée dans *Envois*, Platon dictant, du derrière, à Socrate – *Sujet et prédicat* de la même phrase, figurants de la même scène, celle de l'écriture. On revient, on répète donc la scène génétique de l'héritage philosophique. Dans l'obscur « entre » des deux répétitions, de la bonne et de la mauvaise, où on peut changer le masque, de Sokrates en plato et vice versa, sans jamais être vu(e).

On est facteur et acteur d'un message obscur, on développe son rôle, en sortant de la texture insensible qui entretient le discours, ce voile vague qui s'étend entre les discours tenus.

Et pour cela, pour pouvoir sortir de l'obscurité il faut deux pôles, deux rôles relatifs, qui répondent l'un à l'autre. Il faut le dialogue. Il faut deux sortes de répétition, pour entre-tenir la répétition de l'énonciation.

³¹⁴ CP 4o1.

fait la preuve sans montrer, sans mettre de conclusion en évidence, sans thèse disponible. Une sorte d'athèse qui se transforme en son procès plutôt qu'elle n'avance l'objet d'un discours. C'est la démarche des pulsions de mort dans *Au-delà du principe du plaisir*. Les pulsions de mort ici : l'« athèse » caché qui développe le texte.

Tout revient au reste, de nouveau, ici dans ce texte, tout revient à ce qui échappe au texte – et il se trouve que c'est toujours la mort : elle se cache derrière le texte et elle l'organise, c'est elle le sol sur lequel le texte peut se développer. Jamais de façon directe, mais selon un interminable et indéterminable détour : « Il n'est pas fortuit que l'athèse se suspende indéfiniment quant à la vie la mort. Il n'est pas fortuit qu'elle s'entretienne de l'énigmatique pulsion de mort qui paraît disparaît, paraît disparaître, paraît à disparaître dans *Au-delà...* Je la dis *énigmatique* parce qu'elle apparaît disparaît en racontant beaucoup d'histoires, en faisant beaucoup d'histoires, en les faisant ou laissant se raconter³¹⁶. On les appelle parfois des fables ou des mythes³¹⁷ - ou du théâtre, car « cette scène d'écriture ne raconte pas quelque chose, le contenu d'un événement qu'on appellerait le *fort :da*. Celui-ci reste irréprésentable mais produit, se produisant, la scène de l'écriture. »³¹⁸

Au-delà... dévoile son sujet caché comme sa propre structure du *fort :da*. *Fort :da*, donc, est le sujet structurant, structure inapparente.

³¹⁵ „La scène de l'écriture” nous parle... Derrida dans son premier essai sur Freud (*La scène de l'écriture*, dans *L'écriture et la différence*) se sert des nombreuses métaphores „scripturales” qu'on peut trouver dans les textes de Freud pour décrire le psychique – il les prend comme traces de l'écriture primaire. Nous pourrions répéter son geste, appliquer sa « méthode » sur ses métaphores théâtrales, et les tournures dramaturgiques qu'il utilise en écrivant sur la démarche d'écriture de Freud ... Ainsi la machine à écrire nous mènerait aux scènes de l'écriture, à la machinerie du théâtre.

³¹⁶ Et d'abord des scènes autobiographiques. Derrida présente Freud comme l'acteur et le metteur en scène de ses histoires, de sa biographie (cf. CP 329- 344., l'histoire de la bobine de son petit-fils jetée juste pour la rapprocher, histoire exemplaire du *fort :da*). Il s'agit de sa progéniture. Et l'apparence très fréquente de la mort dans la vie de Freud paraît être le sol même de son travail, notamment sur les pulsions de mort, il paraît que c'est justement la mort qui rend possible que « la séance continue », malgré la douleur qu'elle cause ...

³¹⁷ CP 280.

³¹⁸ CP 357.

L'aller-retour organise le texte – en lui donnant un corps organique, vivant, qui ne se laisse pas épuiser. Fort :da - paraître-disparaître, la vie-la mort, c'est le plaisir du rond, du mouvement circulaire, le plaisir de s'approprier un Tout.

« ce n'est donc plus seulement ceci ou cela, tel ou tel objet qui doit aller-revenir ou qui va-revenir, c'est l'aller-revenir, lui-même autrement dit la présentation de soi de la représentation, le se-revenir du revenir. Non plus un objet qui se re-présenterait mais la re-présentation, le retour de soi du retour, le retour a soi du retour. Voilà la source du plus grand plaisir et l'accomplissement du « jeu complet » , dit-il : que le re-venir re-vienne, qu'il ne soit pas seulement d'un objet mais de soi-même, où qu'il soit son propre objet, que ce qui fait revenir se re-vienne à lui-même. »³¹⁹

Et encore :

« Il faut devant tout s'auto- affecter de sa propre mort (et le soi-même n'existe pas avant tout, avant ce mouvement d'auto- affection), faire que la mort soit l'auto-affection de la vie ou la vie l'auto-affection de la mort. Toute la différence se loge dans le désir (le désir n'est que cela) de cette auto-télie. Elle s'auto-délègue et n'arrive qu'à se différer elle-même (son) tout-autre, en un tout-autre qui devrait n'être plus le sien. Plus de nom propre, pas de nom propre qui ne s'appelle ou n'en appelle à cette loi de l'*oikos*. »³²⁰

C'est cette jouissance du propre qui est mortuaire, qui, étant plus forte que la vie et que la mort, renferme l'une dans l'autre.

La scène d'écriture dévoilée chez Freud vaut pour tout discours d'autonomie, d'ipséité - elle vaut pour le discours tout court.

C'est la loi du discours, de la parole, de la voix - loi de toute scène „psychique”, c'est-à-dire de toute scène de la présence comme auto-affirmation. C'est la loi de la pensée comme telle. La

³¹⁹ CP 339.

³²⁰ CP 382.

philosophie est originaire de cette auto-affection comme travail de la mort. C'est une histoire de la feinte de la présence.

C'est la loi dont l'écriture dans sa franche duplicité semble rendre compte: tout mouvement psychique s'écrit, c'est-à-dire se simule, en acte de présence. La feinte s'avère la vérité.

La phénoménologie husserlienne en est le cas exemplaire pour Derrida car il y découvre la fiction de la présence comme fiction du Je transcendantal, et, ce qui est plus important, il découvre dans cette fiction le mouvement de la différance qui le produit: le jeu de la différence est le mouvement de l'idéalisation, c'est-à-dire de la fiction de présence³²¹ qui supplée le mouvement de la disparition. Le Je est présent donc comme supplément de temps, substitution originaire, à la place de sa propre disparition. C'est ainsi que « la réduction phénoménologique est une scène »³²², en fait bien au-delà de la phénoménologie elle-même, à l'œuvre dans toute philosophie qui pense à partir de la présence, c'est-à-dire, selon Derrida, dans toute métaphysique.

« penser la présence comme forme universelle de la vie transcendante, c'est m'ouvrir au savoir qu'en mon absence, au-delà de mon existence empirique, avant ma naissance et après ma mort, *le présent est...* C'est donc le rapport à *ma mort* (à ma disparition en général) qui se cache dans ses déterminations de l'être en présence, idéalité, possibilité absolue de répétition. La possibilité du signe est ce rapport à la mort.... Le *je suis* n'étant vécu que comme un *je suis présent*, elle suppose en lui-même le rapport à la présence en général, à l'être comme présence. L'apparaître du *je* à lui-même dans le *je suis* est donc originairement rapport à sa propre disparition possible. *Je suis* veut donc dire originairement *je suis mortel*. *Je suis immortel* est une proposition impossible. »³²³

La venue au monde du Je transcendantal de Husserl va donc de pair avec la constitution du Je freudien dont Derrida met en avant le fonctionnement comme appareil temporel, c'est-à-dire

³²¹ Cf. VP 99.

³²² VP 96.

³²³ VP 60.

différent, une machine à écrire qui fonctionne à partir de la mort. « La machine est morte. Elle est la mort. Non parce qu'on risque la mort en jouant avec les machines mais parce que l'origine des machines est le rapport à la mort. ... ce qui devait marcher tout seul, c'était le psychique et non son imitation ou sa représentation mécanique. Celle-ci ne vit pas. La représentation est la mort. »³²⁴

La différence est l'articulation, c'est-à-dire expression phonique, de l'espace et du temps³²⁵, c'est une machinerie du temps qui produit des consciences comme moments présents en s'ouvrant une bouche, en se prononçant Je, en sortant de son indétermination et donc se déterminant comme quelque chose de différent de son origine.

Cette machinerie temporelle, notre histoire, est donc mise en mouvement par une certaine Psyche, figure parlante, créatrice de soi, créatrice de tout – mais morte : une couche psychique hors existence, un être radicalement différent de sa création, différent de lui-même, différent de toute ipséité. Indéterminé à jamais. « une certaine altérité – Freud lui donne le nom métaphysique d'inconscient – est définitivement soustraite à tout processus de présentation par lequel nous l'appellerions à se montrer en personne. Dans ce contexte et sous ce nom, l'inconscient n'est pas, comme on sait, une présence à soi cachée, virtuelle, potentielle. Il se diffère, cela veut dire sans doute qu'il se tisse de différences et aussi qu'il envoie, qu'il délègue des représentants, des mandataires ; mais il n'y a aucune chance pour que le mandat « existe », soit présent, soit « lui-même » quelque part et encore moins devienne conscient. ... cette altérité radicale par rapport à tout mode possible de présence se marque en des effets irréductibles

³²⁴ ED 335.

³²⁵ Cf. « *la temporalisation du sens est d'entrée de jeu « espacement* ». Dès qu'on admet l'espacement à la fois comme « intervalle » ou différence et comme ouverture au dehors, il n'y a plus d'intériorité absolue, le « dehors » s'est insinué dans le mouvement par lequel le dedans du non-espace, ce qui a nom le « temps » s'apparaît, se constitue, se « présente ». L'espace est « dans » le temps, il est la pure sortie hors de soi du temps, il est le hors-de-soi comme rapport à soi du temps. L'extériorité de l'espace, l'extériorité comme espace, ne surprend pas le temps, elle s'ouvre comme pur « dehors » « dans » le mouvement de la temporalisation. ... la « sortie dans le monde » est, elle aussi, originairement impliquée par le mouvement de la temporalisation. » (VP 96.)

d'après-coup, de retardement.»³²⁶, l'inconscient fait appel ainsi à une pluralité des consciences, et à leur altérité radicale. « Il faut être plusieurs pour écrire et déjà pour « percevoir ». La structure simple de la maintenance et de la manuscriture, comme de toute intuition originaire est un mythe, une « fiction » aussi « théorique » que l'idée du processus primaire. »³²⁷ Cela vaut pour toute recherche d'origine, pour la fiction de Psyche, l'inconsciente, éminemment. Ce n'est qu'une fiction d'origine, parmi d'autres. Mais, cette fois-ci, nous sommes dans une fiction qui en *appelle aux autres*, qui s'ouvre, qui donc fait place aux autres. Qui se réclame de la multiplicité en se fictionnant.

« Dans le visage l'autre se livre en personne *comme autre*, c'est-à-dire comme ce qui ne se révèle pas, comme ce qui ne se laisse pas thématiser. Je ne saurais parler d'autrui, en faire un thème, le dire comme objet, à l'accusatif. Je puis seulement, je *dois* seulement parler à autrui, l'appeler au vocatif qui n'est pas une catégorie, un *cas* de la parole, mais le surgissement, l'élévation même de la parole. Il faut que les catégories manquent pour qu'autrui ne soit pas manqué ; mais pour qu'autrui ne soit pas manqué, il faut qu'il se présente comme absence et apparaisse comme non-phénoménalité. Toujours derrière ses signes et ses œuvres, dans son intériorité secrète et discrète à jamais, interrompant par sa liberté de parole toutes les totalités de l'histoire, le visage n'est pas « du monde ». Il en est l'origine. Je ne peux parler *de lui* qu'en *lui* parlant ; et je ne *peux* l'atteindre que comme je *dois* l'atteindre. Mais je ne dois *l'atteindre* que comme l'inaccessible, l'invisible, l'intangible. Le secret, la séparation, l'invisibilité de Gygès (« condition même de l'homme ») sont l'état même, le statut de ce qu'on appelle la *psyché*. Cette séparation absolue, cet athéisme naturel, cette liberté de mensonge où s'enracinent la vérité et le discours, tout cela est « une grande gloire pour le créateur ». »³²⁸

³²⁶ M 21.

³²⁷ ED 334.

³²⁸ ED 153.

Ce visage lévinassien est un masque, et encore mortuaire. Pour cela intouchable, Psyche en disparition.

Il appelle d'au-delà (de) la parole. A travers l'apophase, un désert langagier comme suspens, impossibilité de la parole, le souffle libre, même de mensonge, où s'enracinent la vérité et le discours.

X. LE VRAIMENT FEINT

„Considérons les trois grandes strates par rapport à nous, c’est-à-dire celles qui nous ligotent le plus directement: l’organisme, la signifiante et la subjectivation. ... A l’ensemble des strates le CsO oppose la désarticulation (ou les n articulations) comme propriété du plan de consistance, l’expérimentation comme opération sur ce plan (pas de signifiant, n’interprétez jamais!), le nomadisme comme mouvement (même sur place, bougez, ne cessez pas de bouger, voyage immobile, désobjectivation). Comment dire à quel point c’est simple, et que nous le faisons tous les jours... Voilà donc ce qu’il faudrait faire: s’installer sur une strate, expérimenter les chances qu’elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, des ligne de fuite possibles, les éprouver, assurer ici et là des conjonctions de flux, essayer segment par segment des continous d’intensités, avoir toujours un petit morceau d’une nouvelle terre” (Deleuze: *Mille plateaux*, p. 199)

La tragédie refoulée

„La khôra est anachronique, elle „est” l’anachronie dans l’être, mieux, l’anachronie de l’être. Elle anachronise l’être”³²⁹, c’est donc elle qui fait sortir le théâtre de l’ordre du temps, qui y fait sortir le temps de ses gonds. C’est par ordre de khôra que la scène devient tragique, qu’elle accueille des figures, drames, articulations du temps et contre-temps : un Hamlet, ou un Roméo et une Juliette, par exemple. L’événement du théâtre a lieu comme contre-signature de khôra, dans un contre-temps qui lui révèle la possibilité essentielle, l’anachronie de l’être.

Roméo et Juliette en est le cas exemplaire : « La survie d’une œuvre théâtrale suppose que, théâtralement, elle dise quelque chose du théâtre même, de sa possibilité essentielle. ... Si ce drame s’est ainsi imprimé, surimprimé dans la mémoire de l’Europe, texte par-dessus texte, c’est que l’accident anachronique vient illustrer une possibilité essentielle. Il déconcerte une logique philosophique, celle qui voudrait que les accidents restent ce qu’ils sont, accidentels. Cette logique, du même coup, rejette dans l’impensable une anachronie de structure, l’interruption absolue de l’histoire en tant que déploiement d’une temporalité, d’une temporalité une et organisée. ...Le désir de Roméo et Juliette n’a pas rencontré par hasard le poison, le contretemps

³²⁹ K 25.

ou le détour de la lettre. Pour que cette rencontre ait lieu, il fallait déjà instituer un système des marques (les noms, les heures, les cartes des lieux, les dates et les toponymies dites « objectives ») pour contrecarrer, si on peut dire, la dispersion des durées intérieures et hétérogènes, pour cadrer, organiser, mettre de l'ordre, rendre possible un rendez-vous : autrement dit pour dénier, en en prenant acte, la non-coïncidence, la séparation des monades, la distance infinie, la déconnexion des expériences, la multiplicité des mondes, tout ce qui rend possible un contretemps ou le détour irrémédiable d'une lettre. Mais le désir de Roméo et Juliette est né au cœur de cette possibilité. Il n'y aurait pas eu d'amour, le serment n'aurait pas lieu, ni le temps, ni son théâtre sans la discordance. Le contretemps accidentel vient *remarquer* le contretemps essentiel. ... Le contretemps dit quelque chose de la topologie ou du visible, il ouvre le théâtre. »³³⁰

Pour la survie, il faut donc que la théâtre *dise* quelque chose de *lui-même*, de sa propre possibilité : il faut qu'il (*s'exprime l'essence*, qu'il se répète depuis son fondement, qu'il répète chaque fois son origine, qu'il s'engendre jour après jour : *il faut qu'il se présente soi-même*. Il faut qu'il aille contre son temps, envers ses origines, qu'il refonde *son* temps, qu'il se dédouble et se retrouve comme dédoublement, qu'il double son temps. Le contre-temps, la confrontation avec le temps même, le combat lui devient essentiel. C'est la fêlure du contretemps qui ouvre le théâtre, c'est le temps qui l'ouvre à ses origines temporelles. Le contretemps comme fêlure, qui donc rend possible l'auto-expression. Rien de plus violent que cette origine ex-pressive, c'est la cruauté du temps même. Le théâtre ne peut que se faire violent pour le répéter, s'arracher du rien, de la mort qui lui est préalable – et c'est cette violence même qui annonce sa proximité avec la philosophie.

Par la fêlure communicative qui est la tragédie du contretemps, le théâtre devient le lieu propre à la différence. La philosophie s'y inscrit. Théâtre et philosophie sortent de la même fêlure. Une fois le théâtre constitué, la philosophie se joue sur ses scènes. Elle s'y joue, soi-même, comme

³³⁰ P 522-523., écrit à l'occasion d'une création de Roméo et Juliette par Daniel Mesguich

présent vivant. « Si l'on veut en dernier recours déterminer la violence comme la nécessité pour l'autre de n'apparaître comme ce qu'il est, de n'être respecté que dans, pour et par le même, d'être dissimulé par le même dans la libération même de son phénomène, alors le temps est violence. Ce mouvement de la libération de l'altérité absolue dans le même absolu est le mouvement de la temporalisation dans sa forme universelle le plus absolument inconditionnée : le présent vivant. Si le présent vivant, forme absolue de l'ouverture du temps à l'autre en soi, est la forme absolue de la vie égologique et si l'égoïté est la forme absolue de l'expérience, alors le présent, la présence du présent et le présent de la présence sont originairement et à jamais violence. Le présent vivant est originairement travaillé par la mort. La présence comme violence est le sens de la finitude, le sens du sens comme histoire »³³¹

Théâtre et philosophie jouent dans la même pièce, c'est-à-dire dans la dissimulation originelle de l'être sous l'étant. C'est leur tragédie commune, la tragédie de la présence, qui naît d'une sorte de refoulement, de la violence de la venue au monde.

Le livre de Daniel Mesguisch, *L'éternel éphémère*, suggère à Derrida de penser la proximité de la philosophie et du théâtre à partir du refoulement de la violence de la différence, du retardement originaire.

³³¹ ED 195. et encore: « La violence, certes, apparaît dans l'horizon d'une idée de l'infini. Mais cet horizon n'est pas celui de l'infiniment autre mais celui d'un règne où la différence entre le même et l'autre, la différence n'aurait plus cours, c'est-à-dire d'un règne où la paix elle-même n'aurait plus de sens. Et d'abord parce qu'il n'y aurait plus de phénoménalité et de sens en général. L'infiniment autre et l'infiniment même, si ces mots ont un sens pour un être fini, c'est le même. ... La guerre est donc congénitale à la phénoménalité, elle est le surgissement même de la parole et de l'apparaître. ... Le discours ne peut donc, s'il est originairement violent, que *se faire violence*, se nier pour s'affirmer, faire la guerre à la guerre qu'il institue sans *pouvoir* jamais, en tant que discours, se réapproprier cette négativité. Sans devoir se la réapproprier, car s'il le faisait, l'horizon de la paix disparaîtrait dans la nuit (pire violence comme pré-violence). Cette guerre seconde, comme aveu, est la moindre violence possible, la seule façon de réprimer la pire violence, celle du silence primitif et pré-logique d'une nuit inimaginable qui ne serait même pas contraire du jour, d'une violence absolue qui ne serait même pas le contraire de la non-violence : le rien ou le non-sens purs.

... Entre la tragédie originaire et le triomphe messianique, il y a la philosophie, où la violence se retourne contre soi dans le savoir. » (ED 191)

Car la tragédie, selon Daniel Mesguich, n'existe pas au théâtre : il y a le retardement originaire, il y a donc le théâtre ; nous sommes après-coup, c'est-à-dire après la tragédie convertie en jeu par le théâtre, nous la mimons seulement³³². Elle est calmée, modérée – refoulée. Le théâtre représente, c'est-à-dire double la tragédie refoulée. Mesguich propose ce qu'il appelle un spectacle du refoulement, un spectacle qui ne viendrait pas seulement lever ce refoulement, mais qui livrerait une présentation, une mise en présence ou une représentation du refoulement. Dans la représentation théâtrale, le non représentable, l'irreprésentable, parce que refoulé, viendrait se rappeler. Refoulement à l'œuvre ... Il s'agit d'une présentation paradoxale de l'imprésentable "comme tel".

Dans ce contexte, Derrida accepte le refoulement comme point commun, et encore comme point de départ commun à la philosophie et au théâtre, refoulement qui se manifeste dans chaque domaine dans une certaine autorité de la présence et de la visibilité, autorité du regard, de l'eidétique, du théôrein, du théorétique³³³. Mais la visibilité reste impensable sans son dessous invisible, elle relève à chaque instant de la non-visibilité, refoulée à travers l'histoire de la philosophie, ainsi que dans le théâtre. C'est dans ce sens qu'on peut dire, depuis Nietzsche, au

³³²« Tragédie. Tragos, bouc, et ôidê, chant.

La tragédie était-elle le beau chant qui accompagnait le sacrifice rituel d'un bouc aux fêtes de Dionysos, ou le chant atroce de ce bouc au moment où l'arme le transperçait? Ou bien l'accord impur des deux chants? Du côté des Grecs il n'avait là que symbole; du côté du bouc ... La tragédie, c'est lorsque l'un, supplicié, hurle vraiment "NON!", alors que d'autres, spectateurs, n'entendent que le versant mélodieux du "NON!", dansent sur cette "musique", ou applaudissent. La véritable tragédie n'a jamais lieu au théâtre. Au théâtre, la tragédie est mise en jeu. » (in : Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, cité par Jacques Derrida: *Le Sacrifice*. In. *La Métaphore*. 1993/1.)

³³³ „Ce privilège de la théorie auquel on associe régulièrement, à tort ou à raison, la philosophie, c'est le voir, le contempler, le regarder. Depuis l'eidos platonicien jusqu'à l'objet ou l'objectivité moderne, la philosophie peut être lue - non seulement mais facilement - comme une histoire de la visibilité, de l'interprétation du visible. Voilà donc une destinée que la philosophie partage depuis son origine, de façon parfois très conflictuelle, avec les arts du visible et avec un certain théâtre.

Mais si, depuis toujours l'invisible travaille le visible, si par exemple la visibilité du visible - ce qui rend visible la chose visible - n'est pas visible, alors une certaine nuit vient creuser d'abîme la présentation même du visible. Elle vient laisser place, dans la représentation de soi, dans la répétition de soi, à cette parole par essence invisible, venue du dessous du visible ... » (Jacques Derrida: *Le Sacrifice*. In: *La Métaphore* n.1 - printemps 1993. www.hydra.umn.edu/derrida/sac.html)

moins, que la philosophie a commencé par la fin d'une certaine tragédie (comme si Socrate et Platon avaient chassé Sophocle, Eschyle et Euripide), que le discours philosophique aurait tué la scène, ou encore qu'il l'ait sacrifié, comme on sacrifie un bouc émissaire, qui tient lieu à l'étranger absolu, afin que le dedans de la cité, que son identité à soi soit rassurée. « En ce sens, le sacrifice est constitutif de l'espace tragique. Et on pourrait penser que dans sa guerre avec le théâtre, le discours philosophique a mis fin à la tragédie, l'a refoulée en tout cas, inaugurant ainsi, comme cela a souvent été dit, la comédie ou le roman. Ou bien, chose plus compliquée mais nullement exclue, sacrifié le sacrifice, c'est-à-dire fait l'économie du sacrifice. Mettre fin au sacrifice n'est pourtant pas très simple. On peut mettre fin au sacrifice en sacrifiant le sacrifice, en lui faisant subir une mutation ou une intériorisation supplémentaire, et si bien que certains peuvent être tentés de penser que la structure sacrificielle reste néanmoins dominante dans le discours le plus dominant de la tradition philosophique. Loin que la philosophie ait mis fin au sacrifice, ou justement parce qu'elle a cru y mettre fin dans la tragédie grecque, elle n'aurait fait que le porter en elle, sous une autre forme»³³⁴

La philosophie, donc, porterait en elle la tragédie sacrifiée. La tragédie subsisterait dans la philosophie. Et dans des moments décisifs. Ce sont des moments de la décision hors de l'ordre commun de la philosophie. Des moments hors du temps de la philosophie qui apparaissent dans la philosophie elle-même.

« Pour ma part, je plaiderais plutôt pour une dimension théâtrale dans la philosophie afin de brouiller un peu l'opposition, fût-elle chiasmatisée, entre théâtre et philosophie. Il y a dans la pensée philosophique, dans la pensée philosophique pré-institutionnelle, des instants qui ressemblent à cette urgence furtive, clandestine, non autorisée et folle, qui mettent la philosophie en marge. Je crois qu'il y a des coups de théâtre en philosophie, des instants qui ressemblent à ce que Kierkegaard décrivait quand il disait: "l'instant de décision est une folie". Ces instants-là

³³⁴ Jacques Derrida: Le Sacrifice. In: *La Métaphore* n.1 - printemps 1993. www.hydra.umn.edu/derrida/sac.html

appartiennent indissociablement au théâtre et à la philosophie, à la philosophie dans le théâtre ou au théâtre dans la philosophie », écrit Derrida. Ce sont des moments qui ramènent le théâtre refoulé à la philosophie, des moments intrusifs qui brouillent le temps réel. Des moments théâtraux, qui relèvent le temps du théâtre – « l'instant essentiel du théâtre ne se laisse pas intégrer à la temporalité générale, il est volé au temps ».

Et dans ces moments le refoulé se représente – il se répète, d'une façon étrange dans un présent unique mais forcément divisé.

« Penser le théâtre c'est alors éviter tous les discours cuits, c'est-à-dire ne rien sacrifier de ce qui fait notre unique et singulière présence, tout en y présentant la mémoire, l'altérité, le simulacre, la répétition, la répétition qui la constitue et qui la dé-présente en la représentant d'avance. Penser sur le plateau signifie cet incroyable espace où le savoir ne peut décider de ce qu'est le présent. De ce qui est présent sur la scène sous son manteau de visibilité. »

Le théâtre, soi-disant

« La différence est cet état dans lequel on peut parler de LA détermination. La différence « entre » deux choses est seulement empirique, et *les* déterminations correspondantes, extrinsèques. Mais au lieu d'une chose qui se distingue d'autre chose, imaginons quelque chose qui se distingue – et pourtant *ce dont* il se distingue ne se distingue pas de lui. L'éclair par exemple ce distingue du ciel noir, mais doit le traîner avec lui, comme il se distinguait de ce qui ne se distingue pas. On dirait que le fond monte à la surface, sans cesser d'être fond. Il y a du cruel, et même du monstrueux, de part et d'autre, dans cette lutte contre un adversaire insaisissable, où le distingué s'oppose à quelque chose qui ne peut pas s'en distinguer, et qui continue d'épouser ce qui divorce avec lui. La différence est cet état de la détermination comme distinction unilatérale. De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait, comme dans l'expression « faire la différence ». Cette différence ou LA détermination, est aussi bien la cruauté [...] il n'est pas sûr que ce soit seulement le sommeil de la Raison qui engendre les monstres. C'est aussi la veille, l'insomnie de la pensée, car la pensée est ce moment où la détermination se fait une, à force de soutenir un rapport unilatéral et précis avec l'indéterminé. La pensée « fait » la différence, mais la différence, c'est le monstre. On ne doit pas s'étonner que la différence paraisse maudite, qu'elle soit la faute ou le péché, la figure du Mal promise à l'expiation. Il n'y a pas d'autre péché que celui de faire monter le

fond et de dissoudre la forme. Qu'on se rappelle l'idée d'Artaud : la cruauté, c'est seulement LA détermination, ce point précis ou le déterminé entretient un rapport essentiel avec l'indéterminé, cette ligne rigoureuse abstraite qui s'alimente au clair-obscur.

Arracher la différence à son état de malédiction semble alors le projet de la philosophie de la différence. » (Deleuze : *Différence et Répétition*, p. 43-44.)

« Quand manque la conscience du savoir ou l'élaboration du souvenir, le savoir tel qu'il est en soi n'est plus que la répétition de son objet : il est joué, c'est-à-dire répété, mis en acte au lieu d'être connu. La répétition apparaît ici comme l'inconscient du libre concept, du savoir ou du souvenir, l'inconscient de la représentation » (*Différence et Répétition*, p. 24.)

Antonin Artaud : „une sorte d'ennemi privilégié, un ennemi douloureux que je porte et préfère en moi”³³⁵, écrit Derrida. Artaud et son théâtre de la cruauté en particulier, marque un problème crucial dans la pensée de la différence. Car le théâtre de la cruauté se révèle comme réponse au problème de la représentation qui excède largement l'institution du théâtre, Artaud tient à en finir avec la métaphysique de la représentation – métaphysique qui du coup se trouve essentiellement différante... Ainsi le problème du théâtre au sens le plus strict semble dévoiler le conflit tout général de la différence/métaphysique. Il révèle le paradoxe même de la métaphysique différante, de l'Un multiple.

Le théâtre de la cruauté sort d'un manque, le manque de la propreté et de la propriété humaine. Victime d'un vol, du souffle de Dieu, qui lui a pris sa propre vie Artaud dénonce ce souffle, toute inspiration venue d'ailleurs, la Parole de l'Autre, de l'Auteur, inspiration par laquelle ce Dieu voleur le dépouille de sa vie divine – car ce Dieu égoïste se nourrit de la « divinité humaine ». Artaud s'éloigne de l'être humain en tant qu'il est sur la trace de Dieu et réclame sa propre divinité originaire, sa créativité vitale, son corps qui lui appartienne proprement, à lui seul, qu'il ne soit « doublé » par aucun autre, aucun Dieu. Qu'il ne soit plus sur la trace de Dieu, son corps prétexte à sa représentation, qu'il soit sa *propre* représentation. Sa tentative donc : sortir du

³³⁵ AM 20.

théâtre classique du monde, se débarrasser de la bouche de Dieu, boucher son trou (trou du souffleur concret et symbolique, cet agent de Dieu, ainsi que de son trou omniprésent sur la scène classique, trou qui assure la communication entre Auteur et Acteur, le lieu symbolique de l'acte furtif de Dieu) , empêcher Dieu de lui prédire son essence. Se débarrasser du souffle de Dieu comme de tout texte préalable au théâtre. Sortir donc de l'ordre établi de Dieu, cesser d'être son œuvre, son déplacement, sa métaphore, cesser de chanter sa gloire, car cela est la mort de l'homme, même plus que ça : c'est la fêlure qui sépare l'homme de lui-même c'est la mort entre l'homme et lui-même, c'est la doublure mortelle de l'homme – la vie de simulacre, donc. C'est la métaphysique dualiste qu'Artaud dénonce par là, la dualité âme-corps, parole-existence, la distance entre être et existence – et ainsi il dénonce la différence même, et la différenciation, dit Derrida dans son interprétation d'Artaud : « Dieu est donc le nom propre de ce qui nous prive de notre propre nature, de notre propre naissance et qui par la suite, à la dérobée, aura toujours parlé avant nous. Il est la différence qui s'insinue comme ma mort entre moi et moi »³³⁶, et encore : « Que la parole et l'écriture soient toujours inavouablement empruntés à une lecture, tel est le vol originaire, le dérobement le plus archaïque qui me cache à la fois et me *subtilise* ma puissance inaugurante. L'*esprit* subtilise. La parole proférée ou inscrite, *la lettre*, est toujours volée. Toujours volée parce que toujours *ouverte*. Elle n'est jamais propre à son auteur ou à son destinataire et il appartient à sa nature qu'elle ne suive jamais le trajet qui mène d'un sujet propre à un sujet propre. Ce qui revient à reconnaître comme son historicité l'autonomie du signifiant qui avant moi dit tout seul plus que ce que je crois vouloir dire et par rapport auquel mon vouloir dire, subissant au lieu d'agir, se trouve en défaut, s'inscrit dirions-nous, en passif. Même si la réflexion de ce défaut détermine comme un excès l'urgence de l'expression. Autonomie comme stratification et potentialisation historique du sens, système hystorique, c'est-à-dire quelque part ouvert. »³³⁷

³³⁶ ED 270.

³³⁷ ED 266.

Le théâtre de la cruauté serait la création de vie pure, manifestation de force vitale avant toute signification, sans œuvre, sans auteur – métaphysique de la chair, dit Derrida « l'essence du mythique lui-même : le rêve d'une vie sans différence »³³⁸ - ou bien le rêve de la différence pure. Cette manifestation « avant tout forme » prendrait la forme d'un hiéroglyphe, qui est pourtant un système de signes, signes physiques cette fois-ci, cris, rythmes, objets, silences qui feront la présence corporelle de l'homme, acteur de lui-même ... « identification magique, bien sûr », ajoute Derrida³³⁹. Le théâtre de la cruauté serait l'origine de l'Homme.

L'œuvre d'Artaud consisterait à rétablir l'intégrité humaine, sa vie corporelle en tant que sa divinité originelle, son théâtre serait donc un théâtre à la limite de la métaphysique dénoncée – et cela risque de refonder la métaphysique elle-même. C'est en ce sens que Derrida parle de la « duplicité » du texte de Artaud : « Artaud se tient sur la limite et c'est sur la limite que nous avons tenté de le lire. Par toute une face de son discours, il détruit une tradition qui vit dans la différence, l'aliénation, le négatif sans en voir l'origine et la nécessité. Pour réveiller cette tradition, Artaud la rappelle en somme à ses propres motifs : la présence à soi, l'unité, l'identité à soi, le propre, etc. En ce sens la « métaphysique » d'Artaud, dans ses moments les plus critiques, accomplit la métaphysique occidentale, visée la plus profonde et la plus permanente. Mais par un autre tour de son texte, le plus difficile, Artaud affirme la loi cruelle, (c'est-à-dire, au sens où il entend ce dernier mot, nécessaire) de la différence ; loi cette fois portée à la conscience et non plus vécue dans la naïveté métaphysique. »³⁴⁰

La transgression de la métaphysique risque toujours de retourner à la métaphysique, le théâtre de la cruauté ne peut que rester dans la duplicité différante de l'ordre dit divin – mais : il la rend consciente... Et c'est justement là que réside sa cruauté.

³³⁸ED 268.

³³⁹ ED 289.

³⁴⁰ ED 291

Le théâtre de la cruauté serait « l'affirmation/ d'une terrible/ et d'ailleurs inéluctable nécessité », une affirmation, c'est-à-dire création, naissance. « elle est à naître. Or une affirmation nécessaire ne peut naître qu'en renaissant à soi. Pour Artaud, l'avenir du théâtre – donc l'avenir en général – ne s'ouvre que par l'anaphore qui remonte à la veille d'une naissance »³⁴¹. Cela serait la naissance de l'homme irreprésentable, chaque fois unique, l'incorporation de ses propres forces, sans aucune ressemblance à quelque chose d'extérieur à lui-même. Cet Homme ne s'imiterait jamais, il serait hors du monde de la représentation. Son spectacle ne se répéterait jamais. Il n'aurait qu'une seule apparition sur la scène du théâtre de la cruauté. En fait ce théâtre serait l'apparition de l'Homme, rien d'autre.

On sortirait, donc, de l'ordre de la répétition infinie de la représentation classique. Il n'y aurait plus de répétition sur cette scène originaire, « Clôture de la représentation classique mais reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie. Espace clos, c'est-à-dire espace produit du dedans de soi et non plus organisé depuis un lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible »³⁴² - le théâtre serait un archi-espace clos, l'Homme un archi-Homme, son propre hiéroglyphe, événement de la croisée des forces de la vie, déterminé une fois pour toutes, œuvre unique de la vie...

C'est là qu'on commence à comprendre le terme « cruauté » : elle réside dans la détermination, la nécessité, l'homme y est soumis à ses propres forces vitales. Pas d'horreur, pas de sang versé – enfin pas forcément... Derrida ajoute : « néanmoins un meurtre est toujours à l'origine de la cruauté, de la nécessité nommée cruauté. Et d'abord un parricide. L'origine du théâtre, telle qu'on doit la restaurer, c'est une main portée contre le détenteur abusif du logos, contre le père, contre le Dieu d'une scène soumise au pouvoir de la parole et du texte »³⁴³.

On ne s'appuierait plus sur la parole de Dieu, fin des citations divines, on resterait seul, conscient de ses forces, de son être-différent, responsable de soi-même, sans passé ni avenir. C'est un

³⁴¹ ED 341.

³⁴² ED 349.

³⁴³ ED 350.

moment nécessairement tragique : la force vitale, spontanée, apparaît et disparaît sans restes, sans laisser aucune trace, pas de mémoire pour la sauver. Qui perd, gagne, chaque fois, uniquement...

En se sauvant à la mort de l'Homme qui réside dans la répétition inconsciente de la parole de Dieu on arrive à la mort cruelle mais consciente qui réside dans la spontanéité. Le théâtre de la cruauté se donnerait lui-même la mort. Il se tient à ses propres limites.

« la non-répétition, la dépense résolue et sans retour dans l'unique fois consumant le présent, doit mettre fin à la discursivité apeurée, à l'ontologie incontournable, à la dialectique ...

Refuser la mort comme répétition, c'est affirmer la mort comme dépense présente et sans retour. Et inversement. C'est un schéma qui guette la répétition nietzschéenne de l'affirmation. La dépense pure, la générosité absolue offrant l'unicité du présent à la mort pour faire apparaître le présent *comme tel*, a déjà commencé à vouloir garder la présence du présent, elle a déjà ouvert le livre et la mémoire, la pensée de l'être comme mémoire. Ne pas vouloir garder le présent, c'est vouloir préserver ce qui constitue son irremplaçable et mortelle présence, ce qui en lui ne se répète pas. Jouir de la différence pure. Telle serait, réduite à son dessin exsangue, la matrice de l'histoire de la pensée se pensant depuis Hegel.

... En ce sens le théâtre de la cruauté serait l'art de la différence et de la dépense sans économie, sans réserve, sans retour, sans histoire. Présence pure comme différence pure. Son acte doit être oublié, activement oublié. »³⁴⁴

On se retrouve au théâtre platonicien : le théâtre de la cruauté le répète. Il se joue entre deux morts, entre deux répétitions, la bonne qui répète l'acte de naissance du propre et la mauvaise qui répète une autre vie – la bonne et la mauvaise qui ne se séparent jamais. Et il joue infiniment la même scène : le meurtre du Logos persistant. « Artaud s'est tenu au plus proche de la limite : la possibilité et l'impossibilité du théâtre pur. La présence, pour être présence et présence à soi, a toujours déjà commencé à se représenter, a toujours déjà été entamée. L'affirmation elle-même

³⁴⁴ ED 362.

doit s'entamer en se répétant. Ce qui veut dire que le meurtre du père qui ouvre l'histoire de la représentation et l'espace de la tragédie, le meurtre du père qu'Artaud veut en somme répéter au plus près de son origine mais en une seule fois, ce meurtre n'a pas de fin et se répète indéfiniment. Il commence par se répéter...

Parce qu'elle a toujours déjà commencé, la représentation n'a donc pas de fin. Mais on peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin. La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment. C'est-à-dire son espace de jeu. Ce mouvement du monde comme jeu...

Penser la clôture de la représentation, c'est donc penser la puissance cruelle de mort et de jeu qui permet à la présence de naître à soi, de jouir de soi par la représentation où elle se dérobe dans sa différence. Penser la clôture de la représentation, c'est penser le tragique : non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond »³⁴⁵

On n'arrive pas à boucher la bouche de l'Être. Elle s'affirmera à l'infini l'être comme tel, dans la répétition de sa différence. Elle signera même son propre arrêt de mort. C'est elle qui parle même par la conscience humaine (la divinité de l'Homme qui s'affirme contre Dieu, dirait Artaud), qui lui fait intrusion, qui l'arrête - qui la tue et la ravive à la fois.

L'immaculée conception : le deuil de l'Homme

« L'intériorité ne cesse pas de nous creuser nous-mêmes, de nous scinder nous-mêmes, de nous dédoubler, bien que notre unité demeure. Un dédoublement qui ne va pas jusqu'au bout, parce que le temps n'a pas de fin, mais *un vertige, une oscillation qui constitue le temps*, comme un glissement, un flottement constitue l'espace illimité » (Deleuze : *Critique et Clinique*. p 44-45.)

³⁴⁵ ED 367.

Ce qui se joue, dans ce théâtre cruel, ce sont des scènes de deuil. Car c'est cela qui est le plus propre à l'Homme, à l'Homme pur, en devenir soi-même. Cela se joue entre la vie et la mort, vie et mort de l'ipséité, métamorphose entre les apparitions différenciantes de l'homme. La scène cruelle que l'Homme joue ici est la scène de deuil de soi-même comme indéfiniment et infiniment autre.

On (se) conçoit à partir de la mort, qui est toujours de l'Autre, toujours du proche, toujours de l'ami – la conception de l'Homme n'est possible que grâce à l'Autre qui le touche, qui l'affecte: c'est une sorte de généalogie amicale qui prend son départ depuis cet Autre proche mais jamais présent³⁴⁶. Le nouveau-né porte l'autre en soi: sa mémoire, sa marque, sa trace, sa mort, sa survie. Il lui *est* la survie, en personne – la personne vivante nulle en elle-même, en devenant-autre. Il *est* l'autre en lui portant le deuil. Finalement c'est l'impossibilité de la mort, la vie – la vie, c'est-à-dire le deuil. C'est ainsi que la vie se conçoit depuis la mort: elle se développe comme une histoire d'amour avec notre Autre qui nous attire d'au-delà de la vie.

Nous sommes tous Narcisse, la fiction amoureuse de nous-mêmes, existence possible en tant qu'impossible, en tant que fiction. Possible en tant que désir insurmontable de l'Autre qui est toujours trop loin étant le plus proche possible. C'est cette distance absurde qui nous anime.

L'autre, l'ami en personne, image et acteur de l'Autre impersonnel, depuis sa mort, depuis la possibilité même de sa mort, n'existe qu'en sa mémoire, c'est-à-dire dans nous, entre nous, entre lui et moi. Mais encore, plus précisément: nul „moi” sans l'autre, un moi n'est jamais seul, dit Derrida, on est toujours avec l'Autre, avec tous les autres – la mort nous lie parce qu'elle nous sépare. L'Autre demeure en nous. On n'est jamais identique à soi, et cela grâce au deuil qu'on porte depuis sa naissance, depuis la mémoire, depuis la disparition qui nous touche au cœur. On

³⁴⁶ Il y a une sorte de généalogie portée par l'amitié, une liaison inter-personnelle, du dédoublement de la personnalité, une sorte de fraternité/filiation primaire à la généalogie elle-même – une relation à-général et à-généalogique, comme on la retrouvera dans *Politique de l'amitié*, qui pourtant comprend la généalogie comme telle. Cette à-généalogie prend son départ depuis l'Autre, toujours en majuscules, l'Autre impersonnel qui accompagne toute personne comme son double, sa faille, son manque, son néant désiré et aimé, un ami très proche mais toujours à venir. L'ami(e) est l'avenir de chaque individu en devenir.

est depuis toujours, depuis ses origines les plus propres, c'est-à-dire les siennes et les plus pures, sur la trace et à la trace des autres différents, sur la trace de la différance. C'est ainsi que nous sommes nous mêmes les traces de la différance, tous, chacun à notre tour.

Nous commençons par une scène de deuil, c'est ainsi qu'on commence à vivre, et à mourir, à la fois. C'est ainsi que la vie (se) passe au bord de l'être³⁴⁷.

„Die Welt ist fort, ich muß dich tragen”, confesse Derrida avec Paul Celan, il prend sur soi les mots de l'autre, en hommage de l'autre Autre, notamment de Gadamer. Le monde, le tien, le mien, est loin, il faut donc que je te porte, Toi, dans moi, dans mon intimité la plus profonde.

Il porte Celan et Gadamer comme il porte tant d'autres amis morts, Barthes, Lévinas, Foucault, Deleuze, Paul de Man, Althusser, Louis Marin, nous en avons le témoignage dans toute une série de textes endeuillés, mais aussi Husserl, Heidegger, Hegel, Rousseau, Platon dont les traces sont inscrites, indéniablement, dans le corpus derridien. Il les com-porte, tous, dans son propre corps, son corps vivant et son corps écrit. Il est plusieurs, chaque moment de sa vie.

C'est la représentation de l'Autre la plus fidèle et la plus traître qui soit. En leur offrant la survie, on trahit la mort, la vérité de ses proches, on les cache eux-mêmes en les représentant, en les suppléant. On les trahit en leur faveur. C'est la loi, de l'impossibilité et de la possibilité du deuil. Et, ajoutons, c'est la loi qui porte toute la possibilité de la pensée derridienne, qui permet sa „ruse” constitutive, la (dé)construction. Pas de déconstruction sans cette trahison fidèle du plus proche, de l'ami-ennemi quand c'est le cas: de Hegel, Platon, Heidegger, Husserl, la métaphysique comme telle, la psychanalyse, la philosophie analytique...

D'ailleurs Derrida est l'œuvre qui témoigne – un documentaire, dit-on - de sa multiplicité en soi. Jacques Derrida s'y joue, soi-même. Dans un film, c'est-à-dire dans un produit technique, substitut, prothèse, projection qui garde la mémoire de Jacques Derrida. De Jacques Derrida, qui

³⁴⁷ Cf. Mémoires 54-55.

„d’ailleurs” n’est pas lui-même se jouant lui-même: il s’éloigne de lui-même, il se voit, se pense, se crée lui-même et dans cette réflexion il se rend compte de son éloignement originaire, de sa non-présence schizophrène. Il s’apparaît comme l’étranger par excellence, originaire d’ailleurs, sans demeure fixe, comme on le voit souvent dans le film, „toujours actif, toujours en mouvement, me déplaçant de moi-même, souvent en automobile...”, Jacques Derrida, l’automobile... le personnage d’une identité suspendue, indécidable, en métamorphose, d’une multiplicité originaire. Jacques Derrida, endeuillé de soi-même, c’est-à-dire de l’Autre, s’apparaît comme une multiplicité de rôles. Et cette schizophrénie théâtrale devient consciente, d’une certaine façon. Voire, à la réflexion, elle s’avère le propre de toute conscience comme telle. Nous sommes plusieurs dans notre for intérieur, nos mois nous sont étrangers, traces de notre dehors que nous portons dedans, qui nous emplissent, qui nous donnent nos limites, qui nous définissent, qui nous articulent.

Donnons-lui la parole ici, à la fin, c’est-à-dire au commencement, comme d’ailleurs nous l’avons toujours fait - car c’est lui qui parle dans ce texte, profondément indéfini comme il demeure.

L’acteur que je suis

«Jamais je n’ai été aussi passif, au fond, jamais je ne me suis laissé faire, et diriger, à ce point. Comment ai-je pu me laisser surprendre *à ce point*, si imprudemment ? Alors que depuis toujours je suis, enfin je crois être très averti, et j’avertis que je suis averti – contre cette situation d’imprudence ou d’improvidence (la photographie, l’entretien improvisé, l’impromptu, la caméra, le micro, l’espace public même, etc.).

apparemment, certes, au cours du tournage, j’ai ensuite été actif, et libre, aucune parole ne m’a jamais été soufflée. J’ai tout improvisé de moi-même. Sur ce théâtre, où je parus le plus actif,

toujours actif, toujours en mouvement, me déplaçant de moi-même, souvent en automobile, ce fut un Acte après l'autre. Et j'ai même joué l'Acteur, un Acteur qui jouerait mon rôle, en somme. Si je me désigne désormais en disant tantôt *moi, je*, et tantôt *lui, l'Acteur*, ce ne sera pas pour remettre en scène quelque maîtrise ludique. Loin de tout clin d'œil ironique, je voudrais au contraire donner à sentir ce malaise quant à ma place, ma place *impossible* dans ce film. « Ailleurs », dans le titre du film (*D'ailleurs, Derrida...*), de désignait pas seulement *l'autre lieu* où se trouvaient, l'autre scène d'où venait, l'autre pays où se rendaient la personne et le personnage que je suis tour à tour où simultanément. « Ailleurs » devrait aussi donner à entendre que toujours, moi, l'Acteur, je me suis senti hors du film, étranger à tout ce que le film pouvait montrer ou composer de « moi ». Et que cela devait se sentir, comme un « effet d'étrangeté ». Et même, et peut-être surtout quand cette composition savante (celle de l'écriture du film, à laquelle je n'eus, à aucun moment, aucune part, je demande qu'on ne l'oublie jamais) pouvait donner naissance à des impressions de vérité saisissantes ou irrécusables.

Que je reste étranger (« ailleurs », autre) même au regard de ma « vérité », voilà l'expérience dont je n'arriverais pas à parler mais qui me paraît devoir être au moins évoquée. Pensée sinon connue. Divorce entre l'Acteur et moi. Ce divorce, cette séparation de corps semble priver l'Acteur, certes, de toute vérité représentative, de toute légitimité, de toute fidélité : il y a l'abîme entre lui et moi. Même si l'Acteur m'interprète et me joue, s'il joue un personnage renvoyant à ma personne, il n'est pas moi, il ne me trahit pas plus qu'il ne me reflète. Il me trahit. Mais inversement, il faut savoir que ce divorce n'a pas commencé avec le tournage, avec le détour du tournage (et *divorcer*, c'est se séparer par un tour, un détour : *divortium, divertere*, voilà l'image). Le divorce entre l'Acteur et moi, entre les personnages que je joue et moi, entre mes rôles et moi, entre mes « parts » et moi, il a commencé en « moi » bien avant le film. Et il s'est multiplié, il a proliféré durant toute « ma-vie ». cela ne m'est pas propre, j'en suis bien convaincu, « nous » pouvons tous en dire autant, tous et toutes en souffrir autant, en jouir autant, mais chaque divorce à son histoire, son style, sa langue, son visage, ses noms propres, ses signatures, et si le

film a donné à entrevoir *mes* divorces, les noms de mes divorces, il aura *dit vrai*, pour cette « part », il aura fait la part des parts, il aura *fait vrai* à la fois pour les divorces qui nous sont communs, et *vrai* pour les irremplaçables et irréversibles divorces qui furent mon lot, qui furent les miens propres (je veux dire entre moi et moi, divorces le plus souvent secrets, conclus parfois par trahison unilatérale, parfois à l'amiable, parfois avec reconnaissance de torts réciproques, parfois pour incompatibilité d'humeur, etc.).

Autrement dit, le divorce entre l'Acteur et moi, il est fort possible qu'il ait fidèlement *représenté*, en vérité, jusqu'à un certain point, et *reproduit* le divorce entre moi et moi, entre plus d'un moi, entre moi et mes rôles « dans l'existence », « ailleurs » que dans le film. Entre moi et les images de moi, les visuelles et les sonores – qui m'ont toujours été, mes amis et les miens pourront l'attester, intolérables. Auxquelles j'ai toujours été maladivement *allergique* (jamais ce mot ne m'a paru plus juste). Le divorce d'avec la vérité n'aura pas trop mal représenté, espérons-le, la vérité d'un divorce et le divorce qui fait la vérité. A chaque mot, à chaque image, une autre vérité dénudée. Ici, ce ne sont pas ses célibataires, même, qui mettent à nu la mariée, mais la procession de ses divorcés...

S'il m'arrive dorénavant de dire tantôt l'Acteur tantôt moi, ce ne sera donc pas toujours le résultat d'un choix délibéré. C'est que souvent je ne sais plus, l'indécidable est dans la place. Là où le film arrive, l'incalculable était déjà là. En lui laissant sa « part », en faisant son jeu, je ne crois pas que le film ait enregistré l'incalculable, comme le ferait un constat réaliste ou l'archive d'un documentaire. Avec l'énergie inventive d'une fiction, il a relancé ou intensifié, il a capitalisé l'incalculable à travers toutes sortes de machines et machinations.

Voilà le jeu auquel, si passivement, je me suis prêté. Je me suis surpris moi-même. Je me suis passivement prêté à l'Acteur, à l'indolente hyperactivité de son interprétation. Voilà pourquoi, jouant le jeu, je n'en suis pas revenu. »³⁴⁸

³⁴⁸ TM 73-76.

CONCLUSIONS

I.

Lors de la disparition de Gilles Deleuze, Derrida évoque leur relation en ces termes : « expérience troublante, si troublante, d'une proximité ou d'une affinité presque totale dans les « thèses », si on peut dire, à travers les distances trop évidentes dans ce que je nommerais faute de mieux le « geste », la « stratégie », la « manière » : d'écrire, de parler, de lire peut-être. ... Deleuze reste sans doute, malgré tant de dissemblances, celui dont je me suis toujours jugé le plus proche parmi tous ceux de cette « génération ». Il lui reste le plus proche au sein d'une génération des proches – des amis, dirait Derrida, rhizomatique, dirait Deleuze-Guattari, qui s'étend des années soixante à nos jours.

Deleuze et Derrida se tiendraient donc là, ensemble et séparés par une différence de geste : la différence entre *danser et sauter* dans la philosophie, et *toucher* à ses limites. Ou bien celle de la *création* de la philosophie, et de son *invention*, c'est-à-dire : de l'*organisation* et de l'émanation de la créature d'un côté, et de l'*hospitalité*, de l'*accueil* de l'autre. Ou bien : différence du *penser-avec*, et du *penser-en-marge-de*. On peut continuer encore, les différences se tissent sous nos yeux : le « champ impersonnel et préindividuel », immanent, la répétition et la différence comme mouvement interne à l'être différent radicalement de *khôra* qui en appelle au transcendant, qui suspend l'immanent, ouverture définitive au dehors. « L'être univoque » deleuzien diffère radicalement de la multiplicité de voix qui en appellent à l'Autre. On a l'impression que c'est l'immanence et la transcendance qui se touchent dans leur proximité, c'est-à-dire dans leur différence.

Ils semblent répéter une scène platonicienne, celle justement de la proximité absolue du double : « Platon se bouche les oreilles, pour mieux s'entendre-parler, pour mieux voir, pour mieux analyser.

Il entend distinguer, entre deux répétitions.

Il cherche l'or. *Pollakis de legomena kai aei akouomena...* « il faut bien des redites, des leçons continues, de longues années, et c'est à peine si, avec de grands efforts, on arrive à les purifier comme on purifie l'or...

Il faudrait distinguer, entre deux répétitions.

- Mais elles se répètent l'une l'autre, encore, elles se substituent l'une à l'autre...

- Mais non, elles ne se remplacent pas, puisqu'elles s'ajoutent...

-Justement... »³⁴⁹

Ils s'inscrivent tous les deux dans l'histoire des doubles inséparables, de la doublure en soi, histoire de la mimésis, de la répétition, de la représentation : histoire de la différence donc. On n'arrivera jamais à distinguer entre différence et différance. Tout comme on n'arrivera jamais à faire la différence entre répétition et représentation, ou bien entre la parole et l'écriture, le théâtre et le cinéma – Deleuze et Derrida jouent la même scène platonicienne. Nous avons vu chez Platon: la représentation ne se laisse pas détacher définitivement de ses proches, c'est-à-dire de la différence et la répétition. La refondation philosophique, la *réhabilitation* de celle-ci, appelle à réhabiliter la représentation aussi – on ne peut pas éviter le plus proche. La distinction, la détermination s'avère être un pur jeu, répété à l'infini : dans l'œuvre de Platon, entre Platon et Deleuze, dans l'œuvre de Deleuze, entre Deleuze et Derrida...

Les deux pensées de la différence se touchent dans leur sujet même, le Sujet qui « fait des histoires et des scènes » construisant le même système différentiel, c'est-à-dire notre monde. C'est ce qui assure une sorte de continuité entre les deux philosophies. Concernant les « thèses » il n'y a aucune différence entre Deleuze et Derrida.

Et pourtant, ils ne se laissent pas unir dans une seule et même philosophie de la différence. Nous en avons fait l'épreuve, les deux histoires ne se laissent pas identifier dans un seul et même

³⁴⁹ D 196.

discours, elles exigent deux discours différents. Leur Sujet se raconte de deux façons, se joue sur deux scènes parallèlement, alternativement – cela relève d'une différence minimale, différence de genre, de style, de geste, qui pourtant change tout.

La philosophie de Deleuze tient à décrire le mouvement de la différence et pour en garantir l'authenticité événementielle, le décrit de plus en plus comme un automatisme, il l'identifie même avec cet automatisme de l'éternel retour – pour Derrida l'événement authentique de l'être est suspendu à chaque instant, il reste une possibilité seulement, et toute identification est un détour de l'être, et c'est ce « tour de détour » qui garde l'authenticité de la différence. Plus précisément : l'événement de la pensée selon Deleuze est un événement réel, spatio-temporel, qui a lieu selon les règles imposées par l'éternel retour – selon Derrida il n'a même pas lieu, cela étant la seule possibilité de tout événement digne de ce nom. La différence est minimale. La pensée de Deleuze bouge dans et avec son automate spirituel, il est pris dans le vertige de l'éternel retour en faisant l'épreuve de son authenticité, Derrida admire ce mouvement en se tenant à la distance, car pour lui c'est une sorte de machination, la tromperie la plus authentique possible, qui absorbe et fige le penseur. Garder la distance, et pourtant rester en contact avec tout automatisme de la pensée reste pour lui la seule possibilité de penser. Deleuze se laisse prendre par le vertige de la pensée, il prend en charge la violence de la pensée, il s'y engage - pour Derrida rendre compte de cette violence exige non pas l'engagement, mais la distance de la philosophie.

Ou encore : Deleuze pense selon le modèle d'un automatisme spirituel, la machine de l'éternel retour, appareil des déterminations spatio-temporelles, dont la pensée, la philosophie, seraient le mouvement, l'action de penser comme détermination de l'être. Derrida quant à lui se tient à distance de toute détermination, les mouvements de l'être restent obscurs dans sa philosophie – selon les termes de Deleuze il ne penserait même pas, si on peut dire, car le « penser » sans détermination reste impensable dans le système deleuzien. Derrida ne détermine ni l'être ni la pensée, il y touche seulement en vue de leur altérité radicale, c'est-à-dire il respecte la distance insurmontable qui s'y impose, et il serait peut-être d'accord pour dire que cela n'est pas

forcément « penser », si du moins cela s'entend de façon systématique . Derrida reste méfiant à l'égard de tout système, mais il admire leur jeu, plus encore, il se tient à l'écart, justement car ces jeux l'attirent avec une force invincible.

Penser pour Deleuze consiste à entrer dans le jeu, dans l'acte de la différence, à « faire la différence » – pour Derrida c'est comprendre la différence

Une philosophie comme celle de Derrida suspend les philosophies comme celle de Deleuze – une philosophie comme celle de Deleuze ne prend pas au sérieux une philosophie comme celle de Derrida. Leurs pensées s'excluent réciproquement tout en faisant signe l'une vers l'autre - comme le dirait Derrida : selon un certain graphique de la supplémentarité.

C'est un peu comme si cette scène de répétition platonicienne de la différence était une répétition de l'ordre mytho/logique, une reprise du combat du *mythos* avec le *logos*, une histoire de pénétration et d'exclusion réciproque dont on peut faire l'expérience tout au long de l'histoire de la philosophie. Le système deleuzien tiendrait à la multiplicité du *logos*, à un *logos* multiple mais univoque qui se réclamerait de l'authenticité du *mythos*, ce serait le « *logos* du penseur privé » qui fonderait l'ontologie deleuzienne. Et Derrida, quant à lui, s'en approcherait par l'autre sens, tenant au caractère mythique de la différence, au travail du *mythos* dans la construction du *logos*, c'est-à-dire à sa déconstruction. Nonobstant, il demeure difficile de distinguer entre la *mytho*/logie deleuzienne et la *mytho*/logie derridienne. Elles se répètent, elles se doublent, elles se simulent, elles ne s'identifient jamais.

Renverser le platonisme : changer son ontologie « en hauteur » pour une ontologie « en profondeur » , c'est un jeu immanent de l'ontologie. Le renversement deleuzien du platonisme est de se déplacer insidieusement en lui, mais aussi de se décaler légèrement par rapport à lui, comme le dit Michel Foucault³⁵⁰ , lui ouvrir la porte, y instaurer une autre série de pensée divergente, constituer un para-platonisme, en d'autres mots : le déconstruire. L'effet en sera,

³⁵⁰ Cf *Teatrum philosophicum*, p. 887.

selon Foucault, un « Theatrum Philosophicum » de fantasmes, de simulacres, d'événements, d'effets corporels où Freud et Artaud entrent en résonance même en s'ignorant. Derrida joue un tout petit peu différemment, du dehors, ou plutôt à la limite de son dehors. Si on se sert de l'allégorie de Rodolphe Gasché : Derrida s'installe au bord de la réflexion, dans le tain du miroir – on peut dire alors que Deleuze se déplace dans le miroitement, entre les images reflétées. Ils tiennent tous les deux, chacun à leur manière, à la limite de la réflexion, limites internes et externes. L'exemplarité de la relation Deleuze/Derrida réside en ceci : c'est une image de la doublure en soi de la pensée qui tente ses limites. Elle « illustre » la doublure inévitable de la pensée – doublure qui, par ailleurs, appelle à la déconstruction et à son mimétisme.

Le terme « proximité troublante » vaut pour toute pensée déconstruite par Derrida, c'est la proximité avec Platon, Hegel, Heidegger, Husserl, avec la psychanalyse, le structuralisme, la théologie même et avec toute philosophie de l'Absolu, c'est cette proximité qui en ordonne le dédoublement par la déconstruction. Cette proximité est de nouveau celle du miroitement et du tain du miroir. La déconstruction les rapporte à leurs limites, c'est-à-dire : les suspend. C'est cela que Derrida appelle « la clôture de la représentation ».

La représentation porte en soi la déconstruction. Cette scène déconstructive est implicite et inévitable dans toute pensée qui se représente - dans la pensée tout court. Rien d'étonnant donc, si on la retrouve au sein de la pensée deleuzienne : elle est travaillée par la représentation (qui agit depuis le *Soi* de la différence), elle appelle à la déconstruction...

On n'arrivera jamais à distinguer : entre la bonne et la mauvaise répétition, la répétition et la représentation, la différence et la répétition, la différence et la différence – tout comme il est impossible de les distinguer de leur sujet, du Sujet qu'ils constituent. Le prédicat (se) spécule inlassablement un sujet : c'est cela l'affirmation de l'être – on peut continuer : sa différenciation, sa répétition, son actualisation, sa réalisation, sa création, sa représentation, son objectivation, sa

subjectivation... toute activité effective, tout effet porte la structure de la représentation de soi, de l'ipséité.

Deleuze et Derrida, chacun à son tour et à sa manière, font tout pour en finir avec cette spéculation, la clore, la suspendre – mais la rendre visible. Ils représentent la représentation même en se tenant à ses limites, qui en constituent la possibilité même. Ils penseront ainsi le théâtre de la philosophie : sa scène (champ d'immanence/khôra) et son acteur (Aïôn/le Mime : la différence).

« la pensée constitue une simple « possibilité » de penser, sans définir encore un penseur qui en serait « capable » et pourrait dire Je : quelle violence doit s'exercer sur la pensée pour que nous devenions capables de penser, violence d'un mouvement infini qui nous dessaisit en même temps du pouvoir de dire Je »³⁵¹, remarque Deleuze : pensée, violence et ipséité n'existent pas l'un sans l'autre. L'origine de la pensée donc est en même temps le surgissement du Je : à l'origine, c'est-à-dire à la limite de l'inconscient, impersonnel, pré-individuel.

Néanmoins, pré-individuelle et impersonnelle, vide comme elle est, cette ultime instance de la pensée garde les traits d'une *personne* qui deviendra capable de dire Je. Elle sera bien représentable : le fou, le schizo, l'acteur en seront l'image.

II.

„Dessiné en creux et en reliefs, masque nu fait de parole et parole circonscrite dans l'efficacité d'un acte, réel dans la fiction et fictif dans la réalité, habitant d'un espace figuré, mais matériel, et d'un temps hyperbolique, qui est une vraie durée, soumis à la loi exclusive du paraître et laissant à qui le perçoit la charge de le définir, gouverné par l'organisation d'une fable qui le dépasse et gardant ouvertes toutes ses virtualités, voilà le personnage de théâtre.”³⁵² Robert Abirached écrit

³⁵¹ *Qu'est-ce que la philosophie.* p. 55.

³⁵² Abirached, Robert: *La crise du personnage dans le théâtre moderne.* Gallimard, 1994, p. 66.

l'histoire du personnage théâtral, non pas celle du théâtre, non plus celle de l'acteur. C'est lui le personnage principal. L'acteur n'est que son lieu d'apparition, le lieu où ses données virtuelles s'incarnent. Le personnage existe plus intensément que l'acteur qui le joue.

L'incarnation du personnage dans l'acteur entraîne une désincarnation de l'acteur dans le personnage, son corps se déréalise en perdant ses qualifications propres, il devient le centre réel d'*irréalisation* - « le jeu est fondé sur le recours à ce doute et à cette fraude, qui, dans le simulacre qu'ils engendrent, se renversent en leurs contraires et deviennent évidence et sincérité »³⁵³, le personnage est *vraiment feint*. Rien de plus franc que le théâtre. L'acteur individualise le personnage en lui gardant l'ouverture essentielle, il le garde en suspens et pourtant il lui reconnaît l'activité initiatrice. « Kean peut offrir son être à Hamlet, celui-ci ne lui prêtera jamais le sien ; Kean *est* Hamlet frénétiquement, entièrement, *à corps perdu*, mais sans réciprocité, c'est-à-dire à cette réserve près qu'Hamlet *n'est pas* Kean. »³⁵⁴. L'identification au personnage est impossible. Le théâtre *est* l'évidence de non-identité.

L'histoire du personnage écrit par Abirached est l'histoire de sa disparition, à travers ses crises successives grâce à la Renaissance, aux Lumières, et surtout à l'époque du théâtre bourgeois qui réduit le personnage en fixant son caractère, qui l'identifie en le figeant, et qui impose la notion de la représentation en tant que copie du personnage comme modèle fixe. Cette histoire est celle de la dévaluation du personnage, elle culmine dans l'avant-garde, et s'achève avec Antonin Artaud - c'est l'histoire du deuil du personnage.

Artaud marque le point zéro de cette histoire, tout comme dans l'histoire de la relation Deleuze /Derrida : aux yeux d'Abirached c'est là que le personnage disparaît. Le personnage, qui était toujours *quelqu'un*, avec une vie propre et jamais appropriable (tandis qu'un homme peut n'être *personne*, ajoute Abirached), disparaît avec Artaud, et surtout avec le dernier Artaud, avec le « corps-théâtre » de ses derniers textes destinés à être proférés à voix haute. Le corps de l'acteur

³⁵³ Abirached p. 72.

³⁵⁴ Sartre: *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973. p. 204 (in: Abirached p. 71.)

devient ici toute la scène, il incorpore tout le théâtre qui va consommer son corps. La profération et l'acte final, acte de la bouche, la seule qui reste de cette consommation, c'est l'accomplissement du théâtre de la cruauté. Artaud enregistre ainsi *Pour en finir avec le jugement de Dieu* : en s'aidant de plusieurs percussions (xylophone, tambours, gongs, timbales), en distribuant des chantonnements, cris, chuintements, glossolalies, éructations, silences et paroles articulés qu'il remanie jusqu'à la table de montage, en restant jusqu'au bout l'ordonnateur et le centre de son spectacle vocal. C'est un théâtre à la première personne – c'est-à-dire : de la première et la dernière *personne*. Dont l'impossibilité est éprouvée par Artaud même : l'acteur ne peut jamais arriver à accomplir son personnage. Est-ce la mort du personnage, comme le dit Abirached ? Cette tragédie nous semble plutôt éprouver le rapprochement maximal entre l'acteur et le personnage, elle est l'épreuve même de la distance qui sépare à jamais le personnage de l'expérience humaine - distance depuis toujours présente dans l'acte théâtral sans qu'il ait été « mesuré », le théâtre s'y est installé sans en connaître les limites. C'est cette expérience-limite qui s'accomplit avec Artaud : le devenir-*personne* (et encore en chair et os) du personnage. C'est avec cette expérience que la représentation se clôt, dans les termes de Derrida..

Le théâtre après Artaud joue sur la scène ainsi close, il est pur jeu de la représentation qui est consciente des limites de la représentation humaine, c'est-à-dire : consciente des limites de la connaissance de l'Autre. Le théâtre reste ainsi le lieu par excellence de l'identification (échouée...) C'est ainsi peut-être qu'il attire de plus en plus la philosophie et les philosophes. C'est ainsi peut-être qu'ils peuvent nous offrir des spectacles de plus en plus proches de la scène proprement dite, même au-delà de la méthode de la dramatisation deleuzienne ou l'élaboration derridienne du livre qui supplée à tous les théâtres, des scènes d'écriture éprouvant la théâtralité au-delà du théâtre proprement dit : nous assistons de plus en plus à la mise en scène de la philosophie, par la philosophie, mouvement s'inscrivant d'un côté dans une certaine tradition dramaturgique de la philosophie française (celle des Lumières, puis celle de l'existentialisme) qui, d'un autre côté, en marquant l'état de charnière : le théâtre n'est plus un choix personnel du philosophe errant parmi

les genres littéraires, maintenant il se présente comme l'expression de la possibilité même de la philosophie, comme sa fondation .

LISTE DES ABREVIATIONS

Deleuze:

LS : *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969.

N : *Nietzsche és a filozófia*. Budapest, Holnap/Gond, 1999. (*Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF, 1962)

QP : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991.

IM : *L'image-mouvement*. Paris, Minuit, 1983.

IT : *L'image-temps*. Paris, Minuit, 1985.

DR : *Différence et Répétition*

F : *Foucault*. Minuit, 1986

Derrida, Jacques:

D : *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972.

Sn : *Sauf le nom*. Paris, Galilée, 1993.

K : *Khôra*. Paris, Galilée, 1993.

G : *Glas*. 1974. Ed. Galilée, Paris

M : *Marges de la philosophie*. 1972 Ed. De Minuit. Paris

T : *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Editions Galilée. 2000

P : *Psyché, Invention de l'autre*. Editions Galilée. 1998.

CP : *La carte postale*. Flammarion, Paris, 1980.

V : *Voyous*. Ed. Galilée. 2003.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Gilles Deleuze :

- Le Plé. Leibniz et le baroque. Paris, Minuit, 1988.
Logique du sens. Paris, Minuit, 1969.
Qu'est-ce que la philosophie ? Paris, Minuit, 1991.
L'image-mouvement. Paris, Minuit, 1983
L'image-temps. Paris, Minuit, 1985
Différence et Répétition. Paris PUF, 1969.
Proust et les signes. Paris, PUF, 1970.
La méthode de dramatisation. Bulletin de la Société de Philosophie, 61.3. 1967.
Le bergsonisme. Quadrige.PUF.1966.
Foucault. Paris, Minuit, 1986
Critique et Clinique. Paris, Les Editions de Minuit, 1986.
Superpositions (en collaboration avec Carmelo Bene). Paris, Les Editions de Minuit, 1979
Francis Bacon : logique de la sensation. Paris, Ed. de la Différence, 1981.
L'Anti-Œdipe. Paris, Minuit, 1972
Mille plateaux. Paris, Minuit, 1980.
Negotiations 1972-1990.Columbia University Press, 1995
Spinoza és a kifejezés problémája . Osiris- Gond, 2000 (Spinoza et le problème de l'expression.
Paris, Minuit, 1968)
Egy kiáltványal kevesebb. Gondolat-jel. 1994/. 73-87.
Nietzsche és a filozófia. Budapest,Holnap/Gond,1999. (Nietzsche et la philosophie. Paris, PUF,
1962)

Œuvres de Jacques Derrida :

- La dissémination. Paris, Seuil, 1972.
De la grammatologie. Paris, Minuit, 1967.
L'écriture et la différence. Paris, Seuil, 1967.
Sauf le nom. Paris, Galilée, 1993.
Khôra. Paris, Galilée, 1993
Donner le temps. Paris, Galilée,1991.
Glas. Paris, Ed. Galilée, 1974.
Marges de la philosophie. Paris, Ed. De Minuit. 1972
Le monolinguisme de l'autre. Galilée. 1996
A szellemről. Budapest, Osiris-Gond, 1995. (De l'esprit. Heidegger et la question. Paris, Galilée,
1987.)
D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie . Paris, Galilée, 1983.
Mémoires Paul de Man számára. Józsoveg, 1998. (Mémoires pour Paul de Man. Paris, Galilée,
1988)
Artaud le Moma. Paris, Galilée, 2002.
Politiques de l'amitié. Paris,Galilée,1994.

Le toucher, Jean-Luc Nancy. Editions Galilée. 2000
Psyché, Invention de l'autre. Editions Galilée. 1998.
Mémoires d'aveugle. Ed de la Réunion des musées nationaux. 1990
Tourner les mots. Editions Galilée/Arte Editions.2000.
La carte postale. Flammarion, Paris, 1980.
Voyous. Paris, Ed. Galilée. 2003.
Béliers. Paris, Galilée, 2003.
Voiles (avec Hélène Cixous). Galilée, 1998.
Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Ed. Seuil, 1991.
La vérité en peinture. Flammarion, Paris, 1978.
Résistances/ de la psychanalyse. Ed. Galilée, 1996.
Eperons. Les styles de Nietzsche. Flammarion, Paris, 1978.
Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre. Paris, Galilée,
1984.

Derrida, Jacques – Guillaume, Marc – Vincent, Jean-Pierre :
Marx en jeu. Paris, Descartes et Cie, 1997.

Ouvrages généraux concernant les philosophies de la différence :

Affranchissement du transfert et de la lettre. Colloque autour de La Carte postale de Jacques Derrida. Ed. Confrontations, 1982.

Alliez, Eric (dir):

Gilles Deleuze, une vie philosophique. Empecheurs De Penser En Rond.1998

Alliez, Eric :

Deleuze, philosophie virtuelle. Ed. Synthélabo, 1995

Antonioli, Manola:

Deleuze et l'histoire de la philosophie : ou, de la philosophie comme science-fiction. Paris : Kime, 1999.

Après Deleuze : philosophie et esthétique du cinéma. Paris, Dis voir, 1997

Badiou, Alain:

Deleuze : la clameur de l'être.Paris, Hachette, 1997.

Rhapsodie pour le théâtre. Imprimerie Nationale, 1990

L'être et l'événement. Seuil, 1988.

Théorie du sujet. Paris, Seuil, 1982.

Matrix : machine philosophique. Paris, Ellipses, 2003.

Panorama de la philosophie contemporaine française.

http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=620.

Un, multiple, multiplicité(s). http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1687

Behler, Ernst :

Confrontations. Derrida/Heidegger/Nietzsche. Stanford University Press, 1991.

Bennington, Geoffrey:

Interrupting Derrida. London, Routledge. 2000

Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Ed. Seuil, 1991.

Bergen, Véronique:

L'ontologie de Gilles Deleuze. L'Harmattan, 2001

A propos de la formule de Badiou, „Deleuze, un platonicien involontaire”. In: Gilles Deleuze. Paris, Librairie Philosophique Jean Vrin, 1998. pp 19-30.

Bergson, Henri:

L'évolution créatrice. PUF, 2003.

Matière et mémoire. PUF, 2004.

Blanchot, Maurice:

L'espace littéraire. NRF.1955

Le livre à venir. NRF.1959.

Le rire des dieux.. La Nouvelle Revue Française. 1965/júl.

Boundas, Constantin V.:

Deleuze and the Theater of Philosophy.Routledge, 1994

Buchanan, I (dir):

A Deleuzian Century? The South Atlantic Quarterly, 1996/3, 1997.

Buci – Glucksmann, Christine:

La folie du voir, De l'esthétique baroque. Paris, Galilée, 2002.

Puissance du baroque. Galilée, 1996.

Esthétique de l'éphémère. Galilée, 2003

Tragique de l'ombre. Paris, Galilée 1990.

Burke, S.:

The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edimburg Univ. Press.1993

Buydens, Mireille:

Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze. Librairie Philosophique J. Vrin, 1990

Caputo, J.D.:

Radical Hermeneutics. Indiana University Press, Bloomington, 1987.

The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion. Bloomington, Indiana Univ. Press. 1997

Deconstruction in a Nutshell. New York, Fordham Univ. Press. 1997.

Cixous, Hélène :

Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif. Paris, Galilée, 2001.

Voiles (avec Jacques Derrida). Galilée, 1998.

Coward, H., Foshay, T. (eds.):

Derrida and the Negative Theology, Albany, State Univ. of New York Press.1992

Critchley, S.:

The Ethics of Deconstruction: Derrida and Lévinas. Blackwell, Cambridge.1992

Crahay, Anne :

Michel Serres: La mutation du Cogito. Bruxelles. 1988.

Culler, Jonathan :

On deconstruction. Routledge, 1983.

Dastur, Françoise:

Philosophie et Différence. Les Editions de la Transparence. 2004.

Debord, Guy:

La société du Spectacle. Paris, Gallimard, 1996

Descombes, Vincent:

Le Même et l'autre. Quarante cinq ans de la philosophie française (1933-1978). Cambridge University Press/Paris, Editions de Minuit, 1979.

L'inconscient malgré lui. Gallimard, 2004.

Le complément de sujet. Gallimard, 2004.

Didi-Huberman, George:

Ninfa moderna. Paris, Gallimard, 2002.

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris, Minuit, 1992.

Donkel, D. L.:

The Understanding of Difference in Heidegger and Derrida, New York, Lang, 1992

Eliade, Mircea:

Le mythe de l'éternel retour. Paris, NRF. 1949.

Aspects du mythe. Paris, Gallimard, 1963.

Eribon, Didier :

Michel Foucault et ses contemporains. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994

Ferrié, Ch.:

Pourquoi lire Derrida? Essai d'interprétation de l'herméneutique de Jacques Derrida. Paris, Kimé, 1998

Fink, Eugen:

Le jeu comme symbole du monde. Paris, Éd Minuit. 1960

Foucault, Michel:

Nyelv a végtelenhez. Latin Betűk, Debrecen, 1999

A szavak és a dolgok. Budapest, Osiris, 2000.

Theatrum Philosophicum. In: Critique. 1970/282.

Ariane s'est pendue. In: Le Nouvel Observateur. 1969/mars. 36-37.

Raymond Roussel. Gallimard. 1963

L'herméneutique du sujet. Seuil/Gallimard, 2001.

Dits et écrits. Gallimard, 1994.

Histoire de la folie à l'âge classique. Gallimard, 1990

La volonté de savoir.

Freud, Sigmund :

Au-delà du principe de plaisir. In : Œuvres complètes de Freud. PUF, 2002.

Gadamer, Hans-Georg :

Destrukció és dekonstrukció. In: Literatura, 1991/4.

Dekonstrukció és hermeneutika. <http://aims.dote.hu/~hajnal/alf9712/gadamer.html>

Gasché, R.:

Inventions of Difference. On Jacques Derrida, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1994

Le tain du miroir. Paris, Galilée, 1995.

Franck, Didier :

Dramatique des phénomènes. Presses Universitaires de France. 2001.

Frank, Manfred :

Qu'est-ce que le neostructuralisme ? Les Éditions du Cerf, 1989.

L'ultime raison du sujet. Ed. Actes du Sud, 1988.

Giovannangeli, Daniel :

Le retard de la conscience. Husserl, Sartre, Derrida. Editions Ousia, 2001.
La passion de l'origine. Ed. Galilée, 1995.

Goody, Jack:

La peur de representations. Ed. Découvertes, 2003.

Haar, Michel :

La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique. PUF, 1999.

Habermas – Lyotard – Rorty:

A posztmodern állapot. Bp. Századvég. 1993.

Heidegger:

Költőien lakozik az ember. Budapest, T-Twins,

Kant és a metafizika problémája. Budapest, Osiris-Gond, 2000.

Bevezetés a metafizikába. Budapest, Ikon, 1995.

Qu'appelle-t-on penser ? PUF, 1999.

Chemins qui ne mènent nulle part. Gallimard, 1990.

Qu'est-ce que la métaphysique ? Nathan, 2002.

Etre et temps. Gallimard, 1986.

Hême de Lacotte, Suzanne :

Deleuze : philosophie et cinéma. L'harmattan, 2001.

Howells, Christina:

Derrida. Deconstruction from Phenomenology to Ethics. Polity and Blackwell Publishers, Cambridge-Oxford, 1998.

Kaufman, Eleanor:

The delirium of praise : Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001.

Klossowski, Pierre:

Nietzsche et le cercle vicieux. Mercure de France. 1969

Un si funeste désir. Paris, Gallimard, 1987.

Kofman, Sarah:

Camera obscura de l'idéologie. Paris, 1973.

Lectures de Derrida. Ed. Galilée, 1984.

Krell, D.F.:

The Purest of Bastards. Works of Mourning, Art, and Affirmation in the Thought of Jacques Derrida. University Park, Pennsylvania State University Press. 2000

Küchler, T.:

Postmodern Gaming. Heidegger, Duchamp, Derrida. New York, Peter Lang.1994

Lacan, Jacques :

Ecrits. Paris, Seuil, 1999.

Le séminaire. Paris, Seuil, 1999.

Lacoue-Labarthe, Philippe:

Typographies I. Le sujet de la philosophie. Flammarion, 1979

Typographies II. L'imitation des modernes. Galilée, 1986.

Poétique de l'histoire. Paris, Galilée, 2002.

Laruelle, François :

Machines textuelles. Déconstruction et libido-écriture. Paris, Le Seuil, 1976.

Les philosophies de la différence. Introduction critique. Paris, PUF, 1987.

Philosophie et non-philosophie. Liège-Bruxelles, Mardaga, 1989.

En tant qu'Un. Paris, Aubier, 1991.

Théorie des identités. Paris, PUF, 1992.

Théorie des Etrangers. Paris Kimé, 1995.

Principes de la non-philosophie. Paris, PUF, 1996.

Lawlor, L. ed.:

Derrida's Interpretation of Husserl. Memphis, Memphis Univ. Press. 1994

Lowe, W.:

Theology and Difference. The Wund of Reason. Bloomington, Indiana Univ. Press. 1993

Leibniz:

Leibniz válogatott filozófiai írásai. Bp. 1986.

Lévinas:

Nyelv és közelség. Tanulmány K – Jelenkor K., 1997.

Totalité et infini. Kluwer Academic Publishers, 1988.

Le temps et l'Autre. Presses Universitaires de France, 1989.

Hors sujet. Fata morgana, 1987.

Altérité et transcendance. Fata Morgana, 1995.

Répondre d'autrui – Emmanuel Lévinas. Editions de la Baconnière, Boudry-Neuchâtel, 1989.

Lewitt, Deborah:

Heidegger and the theater of truth.

<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/1/levitt1.html>

Libertson, Joseph:

Proximity: Lévinas, Blanchot, Bataille and Communication. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1982

Liiceanu, Gabriel:

Tragicul. Humanitas, Bucuresti, 1993

Liotard, Jean-François :

La condition postmoderne : rapport sur le savoir. Paris, Ed de Minuit, 1979.

Le différend. Paris, Ed. De Minuit, 1983.

Economie libidinale. Paris, Ed de Minuit, 1974.

Madison, Gary B. (ed.) :

Working through Derrida. Northwestern University Press. Evanston-Illinois, 1993.

Major, René :

Lacan avec Derrida. Flammarion, 2001.

Mallet, M. L. (ed.):

Le passage des frontières. Autour de travail de Jacques Derrida (Colloque de Cerisy) Paris, Galilée. 1993

Marrati, Paola :

Gilles Deleuze, cinéma et philosophie. Presses Universitaires de France, 2003.

La Genèse et la trace. Derrida lecteur de Husserl et Heidegger. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.1998

May, Todd:

Reconsidering difference : Nancy, Derrida, Lévinas, and Deleuze . Pennsylvania State University Press,1997.

McDougall, Joyce:

Théâtres du Je. Gallimard, 1982.

Théâtres du Corps. Gallimard, 1989.

Menke, Ch.:

La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida. Paris, Armand Colin.1993

Nancy, Jean-Luc:

Ego sum.Flammarion, 1979.

Corpus. Métailié, 2000.

L'Être singulier pluriel. Galilée, 1996

L'Intrus. Galilée, 2000.

Le discours de a syncope. I. Logodaedalus. Ed. Flammarion, 1976.

Au fond des images. Galilée, 2003.

La pensée dérobée. Galilée, 2001.

Nault, François :

Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction. Ed. du Cerf, Ed Médiaspaul, 2000.

Nealton, J. T.:

Double Reading. Postmodernism after Deconstruction. Ithaca, Cornell. 1993

Nietzsche:

A tragédia születése. Európa Kiadó, 1986.

Imígyen szóla Zarathusztra. Gondolat, 1972.

Ecce Homo. Göncöl Kiadó, 1992.

Túl jön és rosszon. Matúra, 1995.

Vidám tudomány. Holnap Kiadó, 1997.

Adalék a morál genealógiájához. Holnap Kiadó, 1996.

Noudelmann, François :

Image et absence. L'Harmattan, 1998.

Sartre : l'incarnation imaginaire. L'Harmattan, 1996.

Beckett où la scène du pire. Champion, 1998

Pour en finir avec la généalogie. Paris, Ed. Scheer. 2004
Scène et image (avec Dominique Moncond'huy). Eds. Licorne, 2000.

Normand, Claudine:
Métaphore et concept. Ed. Complexe, 1976.

Olkowski, Dorothea:
Gilles Deleuze and the ruin of representation. Berkeley : University of California Press, 1999.

Orbán Jolán:
Derrida írás-fordulata. Pécs, Jelenkor, 1994.
Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida. www.c3.hu/scripta/thalassa.
Derrida és a színház. In : Theatron, 1998/tél, 35-43.

Patton, Paul :
Between Deleuze and Derrida. Continuum, London, 2003.

Plessner, Helmuth:
Philosophische Anthropologie. Frankfurt, 1970.
Die Frage nach der Conditio humana. Frankfurt, 1976.

Pommier, Gérard:
Le corps angélique de la postmodernité. Paris, Calmann-Levy, 2000.

Protevi, John:
Time and Exteriority: Aristotle, Heidegger, Derrida. Lewisburg, Bucknell Univ. Press. 1995

Rajchman, John:
The Deleuze connections. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2000.

Rancière, Jacques:
La fable cinématographique. Ed. du Seuil, 2001.
Le destin des images. Paris, La Fabrique, 2003.
L'inconscient esthétique. Galilée, 2001.

Rella, Franco:
The myth of the other : Lacan, Deleuze, Foucault, Bataille . Washington, D.C. : Mouton Press, 1994.

Ricœur, Paul:
Soi-même comme un autre. Paris, Le Seuil, 1993.
La métaphore vive. Ed. Du Seuil, 1975.

Rorty, Richard:
Heideggerről és másokról. Jelenkor K., 1997.

Rosset, Clément.
Le réel et son double. Paris, Gallimard, 1976.

Roudinesco, Elisabeth :
L'action de la métaphore. In : La Pensée, no. 162.

Rousset, Jean:

L'intérieur et l'extérieur. Paris, Corti, 1968

Dernier regard sur le baroque. Paris, Corti, 1998.

Shaviro, Steven:

The Cinematic Body. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Siganos, André:

Le Minotaure et son mythe. PUF, 1993

Siscar, M.:

Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie. Paris, L'Harmattan. 1998

Smith, R.:

Derrida and Autobiography. Cambridge, Cambridge Univ. Press. 1995

Steinmetz, R.:

Les Styles de Derrida. Bruxelles, De Bœck-Wesmael. 1994

Taylor, Mark C:

Errance. Lecture de Jaques Derrida ? Ed. Cerf, 1985.

The brain is the screen : Deleuze and the philosophy of cinema. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000.

Thoret, Yves :

La théâtralité. Etude freudienne. Ed. Dunod, 1993.

Trono, Cosimo :

Figures de double. L'inconscient entre Corps et Théâtre. Ed. Denœl, 1986.

Vernant, Jean-Pierre :

L'individu, la mort, l'amour. Gallimard, 1989.

La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne. Paris, Hachette, 1985.

Mythe et pensée chez les grecs. Ed. Découverte, 1996.

Wall, Thomas Carl:

Radical Passivity: Lévinas, Blanchot, and Agamben. Albany: State University of New York Press. 1999.

Ward, G.:

Barth, Derrida, and the Language of Theology. Cambridge University Press, 1995.

Winchester, James J.:

Nietzsche's aesthetic turn : reading Nietzsche after Heidegger, Deleuze, and Derrida. State University of New York Press, 1994.

Zourabichvili, François :

Deleuze – Une philosophie de l'événement. Presses Universitaires de France. 1994.

Ouvrages généraux sur le théâtre :

Abirached, Robert :

La crise du personnage dans le théâtre modern. Gallimard, 1994.

Aristote :

Poétique. Paris, Gallimard, 1996.

Artaud, Antonin

A könyörtelen színház. Budapest, Gondolat, 1985.

A színház és az istenek. Budapest, Orpheusz, 1999

Œuvres complètes I., II., III., IV., V., XII., XIV.,XXVI. Paris, Gallimard, 1961, 1976, 1978, 1980.

Œuvres. Paris, Gallimard, 2004.

Auslander, Philippe :

From acting to performance. Routledge, 1997.

Baillon, Jacques:

Théâtre et sciences. L'Harmattan, 1998.

Borie, Monique.

Le fantôme, ou le théâtre qui doute. Paris, Actes du Sud, 1997.

Brook, Peter :

L'espace vide. Paris, Seuil, 1977.

Brunel, Pierre :

Formes baroques au théâtre. Ed. Klincksieck, 1996.

Théâtre de la cruauté ou Dionysos profané. Librairie des Méridiens, 1982

Mythopoétique des genres. PUF, 2003.

Cocteau, Jean:

Les monstres sacrés. In Théâtre II. Gallimard, 1970.

Craig, Edward Gordon:

De l'art du théâtre. Ed. Circe, 2004.

Deshoulières, Christophe :

L'opéra baroque et la scène moderne. Ed. Fayard. 2000.

Diderot, Denis:

Œuvres complètes. Paris, Club français du Livre, 1971.

Œuvres esthétiques. Paris, Classiques Garnier, 1968.

Esslin, Martin :

Théâtre de l'absurde. Buchet-Chastel, 1963.

Fischer-Lichte, Erika:

A dráma története. Pécs, Jelenkor, 1991.

A színház mint kulturális modell. In: Theatron, 1999/tavaszi, 67-81.o.

Fontaine, Léon :

Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle. Genève, Slatkine Reprints, 1967.

Genet, Jean:

Œuvres complètes, IV. Gallimard, 1968.

Saint Genet comédien et martyr, Gallimard, 1952.

Goffmann, E.:

Mis en scène de la vie quotidienne. Minuit, 1996

Façons de parler. Paris, Minuit, 1996.

Les rites d'interaction. Paris, Minuit; 1996

Grotowski, Jerzy:

Színház és rituálé. Pozsony/Budapest, Kalligramm, 1999.

Vers un théâtre pauvre. L'âge d'homme, 2002.

Terre de cendres et diamants (avec Eugenio Barba). Entretiens, 2000.

Haag-Kristeva- Mannoni- Ortigues- Schneider:

Travail de la métaphore. Ed. Denoël. 1984.

Huizinga, J. :

Homo ludens. Paris, Gallimard, 1951.

Kantor, Tadeusz:

Halálszínház. Prospero Könyvek. Budapest-Szeged. 1994.

Le théâtre de la mort. Age d'homme, 1977.

Kaprow, Allan:

Assemblage, environmentek és happeningek. Balassi Kiadó. Budapest. 1998

Les voies de la création théâtrale. Imprimerie Nationale, 1990.

Mallarmé, Stéphane:

Crayonné au théâtre ; Mimique. In : Œuvres complètes. Gallimard, 1979-2003

Mesguich, Daniel :

L'éternel éphémère. Paris, Seuil, 1991.

Nietzsche, Friedrich :

La naissance de la tragédie. Gallimard, 1991.

Novarina, Valère :

Le théâtre des paroles. Ed. POL, 1989.

Oblique 10-11 (numéro spéciale consacré à Artaud)

Sartre, Jean-Paul :

Un théâtre des situations. Gallimard, 1973.

Schechner, Richard:

Between Theater and Anthropology. University of Pennsylvania Press, 1986

Stanislawskij, Konstantin :

A színész munkája. Budapest, Gondolat, 1988.

La formation de l'acteur. Paris, Payot-Rivage, 2001.

Vernant, Jean-Pierre :

Figures, idoles, masques. Paris, Julliard, 1990.

La catégorie psychologique du double. In : Mythe et pensée chez les grecs. Paris, Maspero, 1965.

en collaboration avec **Vidal-Naquet**, Pierre :

Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris, F.Maspero, 1981

Mythe et tragédie. Ed. La Découverte, 1995.

Œdipe et ses mythes. Bruxelles, Complexe, 1994.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	2
L'acteur en devenir	32
I. Le Soi en éternel retour	33
II. Genèse : Ré(pétition) / re(création) / re(présentation)	42
La double affirmation (Je répète : la différence).....	42
Imiter, fonder, renverser.....	49
Être cristallin.....	53
Con/science.....	57
III. Genèse rhizomatique : être soi/même, entre-temps	62
Je fêlé/moi dissous	62
Entre-temps, la représentation.....	66
Je/moi et la splendeur du ON	71
On est acteur	77
IV. Généalogie différentielle : être en représentation	80
Espace/temps: forme dramatique.....	80
Être-espace : hors de soi.....	86
Cogito avant tout	88
V. Le ciné-théâtre	95
La méthode de la dramatisation.....	95
Camera obscura.....	101
Le cristal	104

La scène: espace vide.....	109
Le corps vide	113
Création : affirmation équivoque.....	117
Théatrographie	124
VI. La scène de la présence.....	125
Il apparaît, dans son essence, comme	125
Le Mime	127
L'aveu de la duplication, sans duplicité.....	135
Sur la scène de la philosophie, à travers des métaphores.....	140
VII. <i>Entre</i> : la femme	145
« cette pharmacie est aussi, nous l'avons senti, un théâtre ».....	145
Dégénération.....	147
Psyche, Narcisse, Echo	160
VIII. L'intrusion génétique	167
Reste – la mère	167
La mère qui mange son mâle.....	173
IX. Formation maternelle.....	179
Le cadre	179
Ego sum : le pli du temps. Monade globulaire, fiction ballonnée	181
Le globe s'ouvre en théâtre	185
Le psychique	188
X. Le vraiment feint.....	198
La tragédie refoulée	198
Le théâtre, soi-disant	203
L'immaculée conception : le deuil de l'Homme.....	209
L'acteur que je suis.....	212

Conclusions	215
Liste des abréviations	224
Bibliographie	225
Œuvres de Gilles Deleuze :	225
Œuvres de Jacques Derrida :	225
Ouvrages généraux concernant les philosophies de la différence :	227
Ouvrages généraux sur le théâtre :	235