

## *Corps en acte, entre virtuel et actuel*

ESZTER HORVÁTH\*

**Abstract:** *The Acting Body between Virtual and Actuality.* Corporeality is one of the central problems of Jean-Luc Nancy's philosophy. He invented the term "aréal", which involves "area" and "non-real" at the same time, something not yet real, that already exists somewhere, something to become, something that will surge – the term implies creation, spacing, becoming, the process of realizing something to come. Thus, this term leads him to take into account the theatrical aspects of corporeality. Antonin Artaud is one of his favorite references in terms of theatrical corporeality. This paper tries to show the virtual cooperation between Nancy and Artaud in discovering the theatrical aspects of "being and becoming a body".

**Keywords:** philosophies of difference, fictional ontology, theatricality, Jean-Luc Nancy, Artaud, corporeality, virtual reality.

### *Corpus*

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 pleine métamorphose. La critique de l'identité autoritaire souligne la force de l'idée rimbaldienne du « Je est un autre », et poursuivant son chemin elle met en avant les espaces de la simulation et du virtuel – simulation et virtuel qui atteignent leur réalité effective dans la représentation qui leur est propre. Le théâtre comme jeu de métamorphoses devient ainsi indispensable aux penseurs de la différence.

Aux problèmes d'ordre théâtral posés par l'ontologie différentielle de Gilles Deleuze (qui s'organise autour du simulacre et les espaces-temps du devenir), et la déconstruction de Derrida (dont l'une des images les plus puissantes serait celle du Mime), Jean-Luc Nancy répond avec sa philosophie

---

\* Université Paris 8 (Laboratoire des Logiques Contemporaines de la Philosophie), horveszt@yahoo.fr

du corps, et une interprétation alternative à la théorie de la représentation. Avec Jean-Luc Nancy, on n'est jamais au spectacle, plutôt en spectacle : dedans, non devant, dit-il. Le corps qu'il nous propose est celui qui se présente, d'une présence intense, c'est le corps de l'acteur.

Nancy nous propose une pensée du « théâtre du monde » contemporain, où à chaque instant « le rideau se lève sur une scène, c'est-à-dire sur l'espace propre d'une venue en présence. [...] d'une venue en présence, et de *représentation* en ce sens, c'est-à-dire d'un intensif de la présence. » C'est la scène de la venue au monde, du devenir quelque chose, notamment un corps.

Car il y a *quelque chose* qui fait *corps*. Non pas corps-chair de quelqu'un, de tel ou tel sujet, ni corps-objet, mais corps libre de toute définition, corps dé-fini, corps en devenir, corps avant l'être, quelque chose à la limite de son existence, et à la limite de l'être, qui touche donc à l'être tout comme à son existence dans *l'entre-deux ontologique* de sa venue au monde.

Le corps-limite qui émerge à la limite du sujet (surdéterminé par la métaphysique de l'ipséité) et de la chose (« dé-déterminée », selon Tristan Garcia), ce corps-là ne s'achève jamais, il n'est pas « quelque chose », surtout pas un objet. Il n'est rien, rien d'autre que l'acte du passage de l'un à l'autre, l'ouverture du *con-tact*, un *corps-événement* : quelque chose de sensible, tactile, touchable mais indéterminé, sans identité, ni intégrité comme telle.

A la limite des deux il y a de l'*intension*, dirait Nancy, tension et intensité à la fois : la tension de l'événement résulte en quelque chose d'intense qu'on appellera corps.

Quelque chose prend corps à la limite. C'est à ce corps, à cette limite que l'œuvre de Nancy tient – à la limite : de l'œuvre, de l'écriture, de la pensée *faisant corps*. *La pensée y fait corps, c'est son acte libre : elle (s'y) façonne, elle (s'y) fictionne – elle s'invente : le corps*. Entre déconstruction et reconstruction, ce qui s'annonce ici, c'est une philosophie de la création libre.

Dans la philosophie il n'y a jamais eu de corps (que du sens, des signes, de l'esprit, dit-il), dans la littérature en revanche (ou dans l'art en général) il n'y aurait que des corps – à la seule condition de « ne pas faire signe ». Un signe serait chose fermée, close, prise dans un réseau, celui de la signification, enfermée dans sa fonction.

Pour écrire il faut s'écarter de la signification, il faut encore sortir, il faut *excrire*, exposer à même la peau. L'écriture est aréale, création fictive d'une réalité indubitable : quand ça, *le Ça* peut-être, fait œuvre. C'est ici que l'âme et l'esprit entrent en jeu.

Le cas exemplaire à ce propos serait Antonin Artaud : en personne (puisque sa personne, son corps reste inséparable de sa pensée) tout comme son œuvre fragmentaire, in-finie, son écriture corporelle, la découverte de son âme à son corps défendant. L'œuvre, le *corpus* d'Artaud serait l'exemple de l'écriture nancienne. Il donne le témoignage le plus vif qu'on connaisse sur notre sujet à tous : sujet scindé en « âme » et « corps ». Artaud écrit l'expérience corporelle de cette scission, il crie la souffrance de cette rupture, c'est ainsi, dans l'écriture, dans l'œuvre, qu'il arrive à remettre en contact son âme et son corps. C'est ainsi, dans son *corpus*, qu'il devient ce qu'il est, qu'il fait corps avec son autre.

Nancy a des idées assez singulières à ce sujet, le sujet en âme et corps : « âme et corps » selon lui ne serait rien d'autre que la différence corporelle, en soi. L'âme serait le double du corps, c'est-à-dire le corps différant de lui-même, la différence à soi du corps : un corps différent (se) différant.

L'âme est l'effet de rupture qui est le corps lui-même, dit-il<sup>1</sup>. L'âme c'est le corps hors de soi, donc le corps étendu, ouvert au monde, c'est-à-dire : non pas une intériorité ineffable, une identité sublime échappant à la prison du corps – l'âme est un autre corps, cet autre que le corps est pour lui-même et en lui-même, la différence du corps à lui-même, le rapport de dehors qu'un corps est pour lui-même, la différence à soi qui fait le corps. Corps veut dire très exactement l'âme qui se sent corps, l'âme est le nom du sentir<sup>2</sup>, l'âme est l'extension ou l'étendue du corps, l'expérience du corps<sup>3</sup> – l'âme en ce sens serait justement ce qui s'oppose à l'« esprit ».

L'esprit n'est pas un corps, c'est une « masse »<sup>4</sup>, une *res inextensa*. La masse est fermée sur soi, sans accès, c'est l'impénétrable dit Nancy, au sens du pénétré sans reste et sans limite, se pénétrant soi-même, à fond. La masse c'est aussi le fond absolu, qui se fonde sur son fond, complètement. Elle est ce qui se fonde en soi et qui se *fond* en soi : substance, qui donc n'a aucune extension, l'esprit pensé comme concentration en soi. Si l'âme est la forme du corps, donc corps elle-même, l'esprit est la non-forme, la relève, la sublimation, la subtilisation de toute forme – l'esprit est le corps du sens ou le sens en corps, le soi-disant « vrai corps », le corps transfiguré, toujours « en trop » : qui dépasse toute limite, dépasse les bornes, s'installe au-delà ou en deçà, et s'y fonde, c'est l'arrêt de la création. Pour être un corps, en revanche, il faut se

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Ed. Métailié, 2000, p. 113.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 108.

tenir à la limite, ne jamais la dépasser, en aucun sens – il faut tracer, écrire la limite, cette ligne impalpable, en être l'expérience, l'événement corporel où âme et corps ne seront que deux articulations du même devenir : devenir soi comme *res cogitans/res extensa* dans un mélange qui reste à remodeler, reformuler, recomposer sans arrêt, dans chaque nouvelle articulation.

Artaud se bat avec l'esprit pour son âme/corps, s'y perd pour s'y regagner, mais pour Nancy cette même expérience se présente de façon un peu différente, l'idée de la corporéité de l'âme le sauve : puisque son âme n'a rien à voir avec l'esprit, il n'hésite pas à prendre son élan de l'*intension* différentielle de l'entre-deux pour se construire, tandis que Artaud sera distendu, voire déchiré par cette même tension, pour lui : *dis-tension*. Il ne lui reste que l'excriture, le témoignage qui l'aidera à se survivre, à reconstruire son *corpus* : quand Artaud écrit il trace les limites de son corps, à la lettre, à même la peau.

« 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. », écrit Artaud<sup>5</sup>.

Cet « intransplantable moi », personne ne le connaît mieux que Jean-Luc Nancy. Son expérience corporelle redouble celle d'Artaud. Sa pensée témoigne de la vie d'entre deux corps d'un greffé – expérience unique dont Nancy fait sortir son corps, le sien unique, deux fois unique, si je peux dire : d'un côté son corps-limite à lui, corps vivant à la limite des deux autres (le sien, l'ancien, dont le cœur refuse de fonctionner, et le nouveau cœur, l'autre qui le ravive) et de l'autre côté son corps-œuvre qui exprime cette expérience.

L'œuvre qui porte le titre de « *L'Intrus* » peut être lue et vue comme emblème de l'œuvre nancienne : œuvre-limite (témoignage/essai/littérature/philosophie) qui touche au *corpus* écrit de Jean-Luc Nancy – est-ce une « *excriture* » ? Est-ce un *drame* comme celui d'Artaud ?

Entre vie et mort : la métamorphose, la rencontre, le bouillonnement de la vie à plusieurs, le singulier pluriel, l'expérience unique d'être une multiplicité – c'est tout le théâtre de l'existence.

Ce n'est pas par hasard que ce texte a mis en marche l'imaginaire scénique, tout un travail d'images : je pense à sa mise en scène au Théâtre Ouvert, en novembre 2002, puis à sa mise en images dans le film de Claire Denis, 2004. Justement, ce texte touche au cœur du théâtre, il exige son

---

<sup>5</sup> Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1383.

exposition, et pour cela un espace particulier, virtuel et actuel à la fois : c'est toujours une scène, un écran qui s'ouvre avec l'exposition d'un corps/pensée, à même la peau, *expeausé*.

*L'Intrus* n'est pas un texte dramatique, au moins pas dans le sens courant du mot. *L'Intrus* n'est pas une pièce écrite pour le théâtre, c'est un texte écrit pour une édition spéciale du revue *Dédale*, l'édition 9-10 de 1999 sur « La venue de l'étranger ». C'est un texte qui pense l'étranger, l'autre, à propos de la greffe de son auteur. Un monologue, donc dramatique quand même ? Tout texte prononcé l'est... Mais combien de voix on peut entendre quand une bouche s'ouvre à prononcer un texte ?

J'ai l'impression d'y entendre la voix d'Artaud, entre autres : *ego sum* (mais qui ?) y résonne avec l'« intransplantable moi » (« mais pas un moi/je n'en ai pas » !), le corps s'articulant selon le rythme de son devenir autre.

### *Drame mental*

« Là où les autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit ». *Ombilic des Limbes*, premier livre d'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 cela 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 *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 personnages, œuvre infinie à jamais, une image sans contours d'un être en formation, une 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.

Ce moi joue son propre rôle dans son drame personnel 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 drame<sup>6</sup> il apparaît à peine,

---

<sup>6</sup> Il en existe 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, intitulée *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.

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. » 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 autre.

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

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.

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 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 princièrement. » 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 pur, 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.

« Je touche à la ligne impalpable. POÈME 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, un 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 aucun 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 balinaï<sup>7</sup>. 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*.

« 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 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*.

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

---

<sup>7</sup> Artaud décrit les danseurs balinaï 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).

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 des choses<sup>8</sup>. Il envisage le théâtre, c'est-à-dire la vie, comme « acte vrai, donc vivant, donc magique »<sup>9</sup> de la réalisation du soi, d'un réel qui ne se matérialise jamais, d'un moi qui ne com-porte jamais un corps défini, réalisation d'un sujet toujours à venir.

Le théâtre de la cruauté est conçu comme forme d'interaction indéfinie de la métaphysique et des corps : théâtre métaphysique des corps<sup>10</sup>. Artaud envisage un théâtre qui veut redevenir lui-même, la source et le moyen de l'illusion *vraie*, la virtualité première des choses.

### *Ego cogito*

Interprétant avec Jean-Luc Nancy le « larvatus prodeo » cartésien on peut conclure que le masque est inévitable dans toute exposition. Il faut s'avancer masqué par ses pensées : en écrivant – en s'excrivant – on crée un livre comme on peint un tableau, le portrait de l'auteur. Et cette création, même illusoire, c'est la seule possibilité de la communication : c'est uniquement par des expositions trompeuses qu'on peut faire voir<sup>11</sup>. Telle serait la certitude cartésienne : en fin de compte, à la fin du doute il y a quelque chose, l'évidence improuvable, peut-être illusoire, mais existante : ce « quelque chose » éprouvé est donc le point de départ. Ce quelque chose d'évident, c'est la vision. Par le tableau comme illusion, comme trompe-l'œil, c'est la lumière même qui se fait voir. Le trompe-l'œil n'est pas imitation de quelque chose, il n'est pas copie, le trompe-l'œil se donne en toute franchise comme trompe-l'œil, comme quelque chose qui sort de l'ordre naturel. Ainsi le trompe-l'œil dévoile la méthode du faire voir : interrompre le flux de lumière par un obstacle, la

<sup>8</sup> Cf. Antonin Artaud, *Ceuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1380.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 575.

<sup>10</sup> Ou bien « théâtre : métaphysique des corps », ou encore : « théâtre métaphysique : les corps », voire : « métaphysique : théâtre des corps », selon le cas...

<sup>11</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 64-94.

toile du tableau, et ainsi exposer un espace où la lumière se puisse montrer, où elle puisse sortir de soi. Ce n'est pas le sujet du tableau qu'on peut voir, c'est la vue qu'on peut voir par le tableau, c'est la méthode pure de l'interromption, la clairvoyance nécessairement syncopée. Ce n'est pas donc l'écrivain qui se donne à travers son écriture, mais la vérité de cette écriture, la vérité de ses pensées.

L'auteur est caché derrière son tableau et écoute les gens qui regardent celle-là : ils voient le tableau, donc l'illusoire, l'auteur voit le dos du tableau, l'envers obscur de la toile – personne ne voit rien... ou bien : les regards se touchent sur la surface obscure du tableau.

On commence donc à deviner que ce dispositif complexe et retors n'est pas là pour le plaisir. Ou bien il n'est là, précisément, que pour assurer la jouissance voyeuriste, c'est-à-dire *théoricienne* : ici le voyeur écoute les gens – espèce de raffinement du voyeurisme – qui sont les spectateurs de son portrait – le voyeur est donc aussi un exhibitionniste. Et c'est grâce à tout ce montage pervers qu'il obtient la vision désirée de lui-même – la théorie. Ni la rhétorique ni la peinture ne sont ici ornement ou d'agrément : on obéit à la plus stricte nécessité de la perversion que met en œuvre le sujet de la théorie du sujet. Cette perversion n'est pas accidentelle, mais tient sans doute – c'est ce qu'il va falloir confirmer – à la constitution de sujet. Comme d'autres, le sujet de la théorie du sujet est pervers de naissance. Mieux : sa naissance est sa perversion. Je ne me masque que pour m'apparaître et me voir, et me voir entendre.<sup>12</sup>

Cette perversion, le trompe-l'œil est la condition de toute vue – de tout savoir, toute théorie, de tout être-pensant, donc de tout être. C'est comme cela que le masque devient la condition de l'être *comme tel*, de l'être exposé.

« Le cogito, en tant qu'il a ou qu'il fait figure, est excogité – il ne se pense qu'en s'ex-posant, en feignant de s'exposer et en exposant sa feinte, sa fiction, son extravagance »<sup>13</sup> – c'est comme cela que le sujet pensant s'expose, c'est comme cela qu'on est, donc : feignant. Comme tel, comme être-feignant le cogito touche à l'extrême : là la feinte est impossible, la fiction se retranche en vérité. C'est la vérité du théâtre : si on monte sur la scène on ne peut pas mentir, car toutes ses mensonges deviennent de vraies actions scéniques – sur la scène il n'y a que de la vérité. Le cogito nancien-cartésien n'est que ce point de départ de la feinte où la feinte est nécessairement vraie.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 77.

« Cogito ergo sum » n'est donc que « larvatus ergo sum », conclut Jean-Luc Nancy<sup>14</sup>, ce qui veut dire que « Le sujet anonyme de la méthode expose un sujet feint en portrait pour y trouver sa vérité de sujet impossible à feindre »<sup>15</sup> – l'être-feint, l'être comme tel.

### *Ego sum/corpus*

Qu'est-ce qui se passe entre l'Ego, l'affirmation « ego sum », et son corps toujours corps-limite, toujours peau ? La pliure de la peau, l'inflexion du je. L'espace. La création. Tout se passe à la limite, dans la syncope/proposition « ego sum/corpus ». Le corps à deux dimensions se plie en formant sa bouche et ainsi, prononçant « ego sum », il donne naissance à la troisième dimension.

Qu'est-ce que c'est qu'un corps ?

Les corps ne sont pas du « plein », de l'espace rempli (l'espace est partout rempli) : ils sont l'espace *ouvert*, c'est-à-dire en un sens l'espace proprement *spacieux* plutôt que spatial, ou ce qu'on peut encore nommer lieu. Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans là, sans un « ici », « voici », pour le ceci. Le corps-lieu n'est ni plein, ni vide, il n'y a ni dehors, ni dedans, pas plus qu'il n'y a ni parties, ni totalité, ni fonctions, ni finalité [...] c'est une peau diversement pliée, repliée, dépliée, multipliée, invaginée, exogastrulée, orificée, évasive, invasive, tendue, relâchée, excitée, sidérée, liée, déliée.<sup>16</sup>

Ce corps-peau donne lieu à l'existence, c'est un corps ontologique, ce quelque chose qui devient corps par l'ouverture et l'affirmation de l'être.

Le corps qui se présente ici, c'est le corps psychique, le corps de Psyché, qui, selon la note revenante du Freud, souvent touchée et retouchée chez Jean-Luc Nancy, est étendue et qui n'en sait rien. « Psyche ist ausgedehnt : weiss nichts davon ». Psyché est étendue entre la matière et le savoir-de soi. Elle est, dirions-nous, l'« entre » de la matière et du savoir. Elle est la limite interne à l'affirmation « Ego sum/corpus ». Et comme telle, elle est la possibilité de toute affirmation, c'est elle qui lie et délie le sujet et le prédicat dans toute affirmation. Elle est la possibilité du sens, donc, de la communication du sens, c'est elle qui rend possible toute création.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>16</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 16.

Psyché est, donc, un corps en acte. Elle est l'étendue lisse qui, par inflexion d'un lieu, en se pliant, donne lieu à l'existence. L'étendue lisse, à deux dimensions, se plie, ainsi elle donne naissance à la troisième dimension. Cet acte n'est rien d'autre que l'acte de l'affirmation : l'étendue se forme une bouche par laquelle elle se prononce. Elle prononce « Ego sum ». Plus précisément : elle est le corps qui prononce « Ego sum ».

« *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 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 vrai 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* »<sup>17</sup>.

Le corps psychique/ontologique ou corps-limite selon Nancy est donc la surface qui se forme se masquant. La surface de l'ouverture de l'être, le masque serait ainsi le lieu même de la création. Cette surface exposée est celle du corps-acteur, c'est la scène, c'est le théâtre du monde.

### *L'intrusion de l'Autre*

*L'Intrus* pense l'être étranger et l'étrangeté à partir d'un cœur étranger, le cœur de quelqu'un(e) d'autre, qui était incorporé par un corps étranger – à partir, donc, de deux corps mourants, étrangers l'un à l'autre, qui ensemble font un corps vivant. C'est un texte sur le corps qui incorpore des corps, donc sur le corps multiple – le corps de l'acteur. C'est un texte, donc, qui touche au cœur du théâtre.

---

<sup>17</sup> Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, *op. cit.*, p. 157.

L'étranger devient ici sujet de discours. Ce sujet est passif, c'est ainsi qu'il pouvait devenir le sujet *du* discours. Pourtant ce sujet passif et souffrant, affecté, pris a pu occuper la scène du Théâtre Ouvert. Le Théâtre Ouvert a mis en scène l'affectation, l'être-touché, la multiplicité même. Mais il faut ajouter: « J'ai (qui, "je" ? c'est précisément la question, la vieille question : quel est ce sujet de l'énonciation, toujours étranger au sujet de son énoncé, dont il est forcément l'intrus et pourtant forcément le moteur, l'embrayeur ou le cœur) – j'ai, donc, reçu le cœur d'un autre »<sup>18</sup> – l'intrus actif est toujours le cœur du sujet passif de l'énoncé. L'intrus, l'étranger par excellence, l'Autre, est le pôle actif même du sujet passif, voire le pôle actif du sujet fait toujours intrusion. C'est l'étranger qui fait intrusion en se pliant, en se formant une bouche et prononçant « ego sum ». Mais qu'est-ce que c'est cette autre chose troublée par l'étranger ?, car le mot intrusion implique un dedans troublé... C'est forcément le moi passif, les moi passifs, qu'il faut dépasser à chaque instant. L'affirmation du monde, la profération « ego sum » crée quelque chose d'identique à soi, quelque chose de mort – c'est cette identité qui est dépassée, renouvelée, réaffirmée, réanimée par intrusion. C'est par intrusion de l'Autre qu'on peut s'excéder, c'est l'étranger intrus qui nous ouvre et rouvre comme bouches – l'intrusion de l'Autre est la condition de la création du soi.

Mais cet étranger est l'Autre en dedans, en même temps, « mon cœur devenait mon étranger : justement étranger parce qu'il était dedans. L'étrangeté ne devait venir du dehors que pour avoir d'abord surgi du dedans. Quel vide ouvert soudain dans la poitrine ou dans l'âme – c'est la même chose – lorsqu'on me dit : "il faudra une transplantation"... Ici, l'esprit se heurte à un objet nul : rien à savoir, rien à comprendre, rien à sentir. L'intrusion d'un corps étranger à la pensée. Ce blanc me restera comme la pensée même et son contraire en même temps »<sup>19</sup>. L'étranger n'est que cet « entre » qui nous lie l'un à l'autre, et qui en même temps est l'« entre » dedans nous (la limite où la contradiction dedans-dehors se dissipe), l'« entre » originaire, la limite originaire, le tableau cartésien, le masque. L'objet nul, le blanc de la pensée qui rend possible toute pensée.

Qu'est-ce qui se passe donc si on met en scène *L'Intrus* et à travers cela le sujet passif de l'intrusion ? On accroche le tableau cartésien sur le mur d'un musée, on l'expose. On expose la passivité pour saisir l'activité pure qui la rend possible. On agit donc selon la méthode cartésienne de la pensée : on pense.

---

<sup>18</sup> Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Paris, Ed. Galilée, 2000, p. 13.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

### *Le personnage en disparition*

« 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. »<sup>20</sup> Robert Abirached écrit 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 »<sup>21</sup>, 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. »<sup>22</sup> L'identification au personnage est impossible. Le théâtre *est* l'évidence de non-identité.

L'histoire du personnage écrite 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, aux yeux d'Abirached c'est avec lui 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 devient ici toute la scène, il

<sup>20</sup> Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre modern*, Paris, Ed. Gallimard, 1994, p. 66.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 71.

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 lui-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, leur interaction virtuelle, leur irréalisation réciproque. 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, pour le dire avec Jacques 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 : conscience des limites de la connaissance de l'Autre. Le théâtre reste ainsi le lieu par excellence des jeux d'identification, lieu qui rend possible toute expérience de devenir-autre, un laboratoire de pensée qui travaille sur l'identité du penseur.

C'est ainsi peut-être qu'il attire de plus en plus la philosophie et les philosophes : le théâtre se présente comme l'expression de la possibilité même de la philosophie, comme sa fondation.

## Références

- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Ed. Gallimard, 2004.  
 ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre modern*. Paris, Ed. Gallimard, 1994  
 BROOK Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977.  
 DERRIDA Jacques  
     *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.  
     *Glas*, Paris, Éd. Galilée, 1974.  
     *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972  
     *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002.  
     *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Éditions Galilée, 2000.  
     *Psyché. Invention de l'autre*, Éditions Galilée, 1998.  
     *Résistances/ de la psychanalyse*, Éd. Galilée, 1996.

DESCOMBES Vincent

*Le Même et l'autre. Quarante cinq ans de la philosophie française (1933-1978)*, Cambridge University Press/Paris, Minuit, 1979.

*L'Inconscient malgré lui*, Paris, Gallimard, 2004.

*Le Complément de sujet*, Paris, Gallimard, 2004.

GOFFMANN E.

*Mis en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1996.

*Façons de parler*, Paris, Minuit, 1996.

*Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1996.

HUIZINGA J., *Homo ludens*, Paris, Gallimard, 1951.

MALLARMÉ Stéphane, « Crayonné au théâtre ; Mimique. », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979-2003.

MESGUICH Daniel, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991.

NANCY Jean-Luc

*Au fond des images*, Paris, Éd. Galilée, 2003.

*Corpus*, Paris, Éd. Métailié, 2000.

*Ego sum*, Paris, Éd. Flammarion, 1979.

*L'Être singulier pluriel*, Paris, Éd. Galilée, 1996.

*L'Intrus*, Paris, Éd. Galilée, 2000.

*La Pensée dérobée*, Paris, Éd. Galilée, 2001.

*Le Discours de a syncope*, I. *Logodaedalus*, Paris, Éd. Flammarion, 1976.

*Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, « Incises », 2000.

*Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, rééd. 2001.

*Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003.

*Nus sommes (La peau des images)*, avec Federico Ferrari, Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 2002.

SCHECHNER Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1986.

THORET Yves, *La Théâtralité. Etude freudienne*, Paris, Éd. Dunod, 1993.

TRONO Cosimo, *Figures de double. L'inconscient entre Corps et Théâtre*, Paris, Éd. Dencel, 1986.

VERNANT Jean-Pierre

*Figures, idoles, masques*, Paris, Éd. Julliard, 1990.

« La catégorie psychologique du double », in *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Maspero, 1965.

*ESZTER HORVÁTH has a Ph.D. in contemporary continental philosophy (2006, Deleuze/ Derrida, la doublure de la difference, Univeristy of Paris 8 and Eötvös Lóránd University, Budapest). After obtaining her doctoral degree, she taught 20<sup>th</sup> century aesthetics at the Aesthetics Departement of Eötvös Lóránd University. Actually she is research associate at University of Paris 8 (Laboratoire des Logiques Contemporaines de la Philosophie).*