

## ***De l'image à l'écriture de la pensée : quand la scène devient philosophème***

di ANAÏS NONY

Ne comptons pas sur la pensée pour asseoir la nécessité relative de ce qu'elle pense, mais au contraire sur la contingence d'une rencontre avec ce qui force à penser, pour lever et dresser la nécessité absolue d'un acte de penser, d'une passion de penser. Les conditions d'une véritable critique et d'une véritable création sont les mêmes : destruction de l'image d'une pensée qui se présuppose elle-même, genèse de l'acte de penser dans la pensée même.

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

Si l'on en croit ce vieil adage qui affirme que l'homme est « animal imitant, » c'est-à-dire qu'il apprend à apprendre grâce à un jeu de miroirs vacillant entre ressemblance et identification, on présuppose alors l'activité réflexive comme liée à la prise d'une position, à l'occupation d'un lieu d'où l'on regarde, et d'un temps où l'on prend plaisir à déceler l'imitation. Or, cette forme de la pensée, bien qu'elle soit liée à la formation d'une image, n'est pas uniquement fondée sur un modèle pré-philosophique qui suppose la reconnaissance d'un objet identifiable. Cette forme de la pensée est celle d'une représentation qui force une mise en jeu de la réflexion sur elle-même, où le destin de l'image est mis en scène par l'écriture de la pensée. Ce qui *force à penser* s'inscrit doublement comme acte de partage et comme contingence d'une rencontre entre un plan d'immanence depuis lequel le critique réclame un travail de la pensée sur elle-même, et un plan de consistance au sein duquel la création réfléchit les multiples interprétations possibles de sa genèse. Notre ambition est simple : penser l'écriture comme modalité d'une rencontre entre une forme représentationnelle et l'acte d'une pensée réfléchissant sur ses codes et critères d'élaboration critique. Nous souhaitons interroger la tension qui se crée entre un réseau de symboles graphiques et l'espace-temps d'une pensée en mouvement, non seulement sur elle-même, mais reflétant les contraintes opératoires de sa communication à venir. En d'autres mots, ce qui nous pré-occupe – ce qui occupe notre réflexion avant de s'engager dans la révélation de son développement – est la question du philosophème dans la

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 182.

théorie critique. Nous souhaitons réfléchir aux instruments et opérations de la connaissance, aux outils et techniques qu'engage la réflexion théorique, mais également prendre en considération la production de schèmes comme autant de scènes qui donnent simultanément à voir et à la pensée d'être vue.

Pour comprendre cette scène au sein de laquelle une rencontre nécessaire *force à penser*, réclame *une passion de penser*, il nous faut remonter à une réflexion sur le lien entre critère et créativité. Pour commencer, questionnons le cadre opérationnel auquel une pensée des formes représentationnelles est soumise afin de mieux interroger le couplage qui s'établit entre attention et réflexivité, entre ce qui est rendu visible à la pensée et l'action de voir par la pensée. Dérivé du préfixe  $\theta\acute{\epsilon}\alpha$ , *thea* « la vue », le mot grec  $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ , *theoria* signifie essentiellement « contemplation ». D'après ce mot, deux formulations se distinguent : le verbe  $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$ , *theoreo* qui signifie « examiner », « regarder », « considérer », et le mot  $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\omicron}\varsigma$ , *theoros* qui signifie « spectateur », « celui qui regarde »<sup>2</sup>. Cette parenté étymologique qui a pour centre l'activité perceptive, permet de concevoir la contemplation en tant qu'activité essentiellement double. C'est-à-dire qu'elle est toujours à la fois la création de conditions pour que soit rendu visible un objet, pour que s'ouvre l'espace de la perception, et le lieu d'où l'on regarde, à savoir la disposition optique depuis laquelle l'objet est perçu. Ce qui rassemble *theoreo* et *theoros* est avant tout de l'ordre d'une action qui donne simultanément à voir et à être vue. Ce couplage entre condition de possibilité du voir et disposition optique force une mise en jeu de la réflexion sur elle-même. La réflexivité au centre de cette acception forme non seulement une relation entre le visible et le vu, entre une action qui donne simultanément à voir et à être vue, mais réclame qu'un espace permette à cette double-vue de se mettre en place. Cet espace s'explicite par l'apparition d'une scène devenant la condition de l'exercice théorique lorsque celui-ci n'est pas avar de discuter d'un même geste : le champ dans lequel s'inscrivent ses concepts, les principes qui déterminent ses jugements, et le faire signe de ses outils de communication. Ce qui nous importe, c'est de tracer une possible compréhension de l'émergence d'un acte de penser de la pensée sur elle-même. Si cette ambition semble rimer de prime abord avec une certaine mise en abîme oscillant entre réflexivité et théâtralité, ce n'est pas tant pour l'élégance du discours mais bien pour souligner la nécessité d'une prise de distance de la réflexion sur elle-même. L'espace réflexif d'une scène où s'engage un acte d'élaboration critique, ouvre la question de la réhabilitation d'une qualité sensible de la création conceptuelle comme outil d'une pensée embrassant son devenir. Cette coexistence réflexive dresse les conditions d'une effectivité théorique, d'un acte de penser naissant au sein d'un espace interprétatif engageant et discutant les outils de sa critique. Cet espace que nous nommons la scène est conçu ici comme un philosophème qui se veut condition de monstration d'une création qui questionne sans cesse les diverses interprétations possibles de sa genèse et sollicite les mutations de ses formes à venir.

<sup>2</sup> Toutes les références étymologiques citées dans cet article proviennent de l'ouvrage collectif dirigé par B. Cassin, *Vocabulaires Européen des philosophies*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

## La réflexion, pas qu'une affaire d'opsis mais une histoire d'action

Au cours de l'histoire, la *skênê* grecque subit un élargissement de sens, désignant tout d'abord une tente ou bien une cabane dressée derrière l'*orchestra*, puis l'espace de l'air de jeu, ensuite la séquence temporelle dans une pièce théâtrale et, plus récemment, la métaphore pour désigner une situation spectaculaire<sup>3</sup>. Cependant, ce qu'il reste de toutes ces mutations et déplacements de signification, c'est que la scène semble toujours engager ce qui est livré au regard. Dans sa présentation de l'ouvrage *Philosophie de la scène*, Denis Guénoun souligne que la scène « a hanté la parole philosophique, servant de schème ou de modèles à bien des dispositifs théoriques »<sup>4</sup>. Tour à tour employée par la théorie comme matrice empiriste donnant à voir l'expérience, comme espace au sein duquel résonne une prose de l'existence humaine, ou comme prisme par lequel le sujet se projette en dehors de soi-même ; la scène revêt différentes fonctions selon les champs théoriques qui l'utilisent. Tantôt prise comme objet à penser, tantôt comme sujet de la pensée, la scène opère comme médium dans de nombreux textes de philosophie et de psychanalyse<sup>5</sup>. En qualité de modèle opératoire, la scène s'inscrit comme médiation du réel, posant la question de la transformation de la chose en son signe. Cette opération concerne le passage d'un objet ou d'une idée en un symbole, signe, analogie, métaphore, allégorie, parabole, image, figure, et désigne la communication d'un passage, d'un transport, d'un mouvement. Cette force opérationnelle porte le nom d'un concept à la définition ambivalente qui oscille entre *imitation* et *représentation*. Nommé *mimêsis*, ce concept double est aussi bien employé pour désigner la production de copie – c'est à dire la production d'un objet par rapport à un original – que pour désigner l'événement d'apparaître d'une action – c'est à dire qu'une action s'offre au regard comme représentation. Poser la question de la relation entre *mimêsis* et théorie à travers le cadre opérationnel de la scène, c'est engager notre réflexion sur le devenir d'une création critique qui engage d'un même geste théorique les outils de formation d'une pensée et les modalités de sa communication. La scène ouvre l'espace d'une ambivalence au sein de laquelle une pensée des formes transformatives – symbole, signe, analogie, métaphore, allégorie, parabole, image, figure – se soumet à un cadre opérationnel en tension. Cette tension s'explicité entre une scène qui fondera un système de penser dépendant de la relation imitative et référentielle d'un signe à son objet, sollicitant une faculté de reconnaissance de

<sup>3</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, p. 346.

<sup>4</sup> M. Deguy et alii, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 8.

<sup>5</sup> À titres d'exemples : nous pensons à l'interprétation que fait Hegel du personnage d'Antigone dans *Phénoménologie de l'esprit* ; à l'usage d'un modèle théâtral dans les travaux de Sigmund Freud largement constitués de références dramaturgiques ; aux écrits de Walter Benjamin sur le théâtre de Bertolt Brecht dans *Essais sur Brecht* ; aux nombreux textes de Jacques Derrida où texte, scène, estrade forment les outils du champ opératoire théorique de la déconstruction, voir aussi « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » sur le théâtre d'Antonin Artaud ; à ceux de Jean-François Lyotard sur les liens entre la figuration et les notions de représentation, imprésentable, et innommable (Beckett) dans la pensée postmoderne, voir aussi le texte « La dent, la paume » dans *Des dispositifs pulsionnels*.

l'image par rapport à son modèle et imposant ainsi une grille stable des formules de signification ; et une scène qui mettra en jeu les conditions d'une rencontre entre les modèles opératoires impliqués dans l'image et l'acte de penser s'élevant vers des territoires signifiants en mouvement, où le sens n'est ni un donné, ni une formule, mais bien un mouvement d'engagement de la pensée sur elle-même.

La *mimêsis* s'inscrit dès Platon dans un paradigme visuel qui n'a pas tout de suite à voir avec la notion de scène. Commencant par désigner la reproduction du monde extérieur, l'élaboration philosophique du concept de *mimêsis* s'organise avec Platon autour d'une réflexion sur la peinture et la sculpture. Une première attention est portée à la hiérarchisation des degrés du réel dans le livre X de la *République*, où l'imitation est un baromètre mesurant l'écart qui oppose monde intelligible et monde sensible. Platon y propose une réflexion quant à l'*objet* de l'imitation, c'est-à-dire à la relation de l'image à son modèle. Nous retrouvons dans ce texte le fondement de la condamnation de la *mimêsis* par Platon, à savoir une pratique considérée comme art du simulacre.

Socrate : – L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre<sup>6</sup>.

Une première dimension de cette critique s'explique par la présence d'un écart entre le produit d'une imitation et l'objet imité, et renseigne à la fois sur le caractère représentationnel – le modèle – et référentiel – la copie – de l'objet. Selon cette double approche représentationnelle et référentielle, la pratique mimétique doit être bannie de la cité selon Platon, non seulement parce qu'elle s'écarte de la vérité, mais parce qu'elle fait croire à sa vérité. C'est cette caractéristique qui nous intéresse particulièrement puisque qu'elle implique un tiers spectateur qui devient le centre subjectif ayant pour rôle de régler le rapport de l'image à l'objet, du signe à la chose et auquel l'imitation est désormais adressée. Dans *Le Sophiste*, la condamnation de la *mimêsis* s'élabore : cette dernière n'est plus uniquement centrée sur une hiérarchisation des degrés du réel mais sur les techniques de production de l'imitation. Platon nous propose de distinguer deux formes d'imitation : l'image-copie – *eikôn* – et image-illusion – *phantasma*. Évoquant le côté positif de l'imitation, *eikôn* se présente comme une reproduction fidèle qui conserve les caractères visuels – couleurs et formes – de l'objet original, alors que le substantif *phantasma* provenant du verbe *phainesthai*, s'oppose à *eikôn* en ce qu'il désigne une apparence qui montre ce qui n'est pas, un paraître porteur d'une crédibilité visuelle à s'y méprendre. En centrant sa réflexion sur la production des images, Platon permet de distinguer entre un imitateur qui crée une image-copie selon une technique respectant les caractéristiques intrinsèques à l'original, et un imitateur dont la création est déterminée par une image-illusion présentée au regard d'une personne, dont la fonction est de régler le rapport entre l'image et l'original.

<sup>6</sup> Platon, *République*, Paris, G-F-Flammarion, 1966, p. 361.

Dans *Le Sophiste*, Platon effectue une distinction entre une imitation indépendante de sa réception : l'image-copie et l'original se correspondent selon des valeurs techniques de reproduction du réel, et une imitation qui n'est effective que lorsqu'elle se présente à un spectateur auquel elle fait croire au réel. Si le pouvoir-reproduire de l'imitation est de l'ordre d'une technique permettant la production visuelle d'une image-copie, dans le cas de l'image-illusion ce pouvoir est soumis au cadre d'une représentation optique, réglée selon les lois d'une perspective définie par le regard d'un spectateur. Un chiasme s'installe entre le lien qu'établit l'image-illusion avec le réel auquel elle fait croire et l'espace représentatif qui s'ouvre à une tierce présence pour que l'illusion soit active. Au cœur de cet entrelacs entre illusion et représentation siège un devenir-action de l'image. Alors que l'image-copie reste une imitation passive, ne faisant qu'asseoir la valeur de la reproduction ; l'image-illusion en qualité de représentation est doublement active. Dans un premier temps elle nécessite la création d'une image de la part de l'imitateur qui fait apparaître une forme illusoire, dans un second temps elle sollicite la présence d'un spectateur auquel est offert le jeu représentationnel d'une apparence. Dans ce devenir-action de l'image, le spectateur devient la mesure subjective de l'effectivité d'une image-illusion, et l'imitateur devient, non plus un technicien au service de la production d'une copie, mais le créateur d'un espace-illusion, il est ce « véritable magicien »<sup>7</sup> dont parle l'Étranger dans *Le sophiste*. Chez Platon, l'illusion se fait écart spatio-temporel au sein duquel un récepteur assure le contexte effectif d'une image à la fois communicative et active.

Si la question de l'imitation réclame une double attention quant à la production technique d'une image-copie et d'une image-illusion – cette dernière devenant une forme représentationnelle et une force visuelle dissimulant ses procédés d'apparition – elle n'en reste pas moins au centre des efforts formulés par Platon pour comprendre la pensée, qu'il qualifie de dialogue intérieur de l'âme avec elle-même. Renvoyant à ce qui apparaît, l'image agit sur l'âme par l'intermédiaire de la perception, elle y dépose une empreinte transmise par les sens. La perception, en qualité de faculté du sensible ne saurait être digne de créance pour Platon car elle reste soumise au dictat du corps et non à l'acte d'un raisonnement.

l'âme, quand elle a recours au corps pour l'examen de quelque question, au moyen, soit de la vue, soit de l'ouïe, soit de quelque autre sens (car c'est faire l'examen d'une question au moyen du corps que de le faire au moyen de la sensation) l'âme, dis-je, n'est-elle pas alors trainée par le corps dans la direction de ce qui ne garde jamais les mêmes rapports ? n'est-elle pas elle-même divagante, troublée, en proie au vertige

<sup>7</sup> «L'Étranger : – Voilà donc deux formes de la technique de production d'images dont je parlais : celle de la copie, et celle de l'illusion. Théétète : – C'est exact. L'Étranger : – En ce qui concerne la question dont la réponse n'était pas claire, c'est-à-dire la place qui devait correspondre au sophiste, je suis incapable – encore à l'heure actuelle – de l'envisager avec certitude. Cet homme est un véritable magicien, très difficile à saisir. Le voilà bien installé dans une forme dont l'exploration se révèle sans issue ». Platon, *Le sophiste*, Paris, Flammarion, 1993, p. 123.

d'une sorte d'ivresse, et cela parce qu'elle est en contact avec des choses analogues ?<sup>8</sup>.

Dans ce procès cognitif exemplifié par le dialogue entre Socrate et Simmias dans *Phédon*, Platon réclame comme absolue la quête d'un immuable : l'essence. Cette dernière vise l'en-soi à travers la contemplation des « choses en elles-mêmes »<sup>9</sup> et fuit les phénomènes du monde extérieur comme mouvements perturbant inconditionnellement la recherche du vrai. Le corps est présenté comme opposé complémentaire de l'âme : à la fois comme son réceptacle et comme force contraire à la quête de l'essence. Le corps, mouvant et périssable, se fait l'ennemi d'une âme immortelle à la recherche de l'en-soi des choses. Alors que dans *Le sophiste* Platon offrait une définition de l'illusion comme technique de production d'image, il supplée dans le *Phédon* tous les phénomènes du monde sensible qui se présentent à l'âme par l'intermédiaire de la sensation comme vecteurs d'égarement. Le rapport tertiaire de l'image-illusion – objet, imitation, spectateur – est ici réduit à un rapport binaire non plus centré sur le lien entre original et imitation – comme c'est le cas pour l'image-copie – mais entre l'essence et l'apparence de sa matérialité physique. Ne pouvant jamais accéder à l'en-soi des choses et n'étant exposé qu'aux variations de ses sensations, le corps est un espace-illusion qui transforme l'original perçu : il est un prisme de déformation, l'outil d'une illusion sans imitation. Le corps se fait le défaut du rapport entre l'âme et le monde. Alors que dans l'image-illusion la tromperie s'effectuait par l'intermédiaire d'un tiers spectateur régissant le rapport entre objet original et imitation perçue, dans le *Phédon* la duperie s'effectue sans l'intermédiaire de l'imitation. Ainsi, la théorie mimétique chez Platon questionne à la fois un espace-illusion créé par un technicien des formes représentationnelles, et un corps-illusion qui devient le modèle opératoire d'une transformation sans imitation<sup>10</sup>. Interrogeant les différentes couches de significations des phénomènes sensibles, la *mimêsis* platonicienne pose la figure humaine au centre de son argument. Qu'elle soit celle d'un prestidigitateur jouant avec les différents degrés du réel, ou bien celle d'un réceptacle organique du mouvant, la figure humaine est chez Platon le prisme par lequel s'opère l'illusion.

Dans le cas d'une *mimêsis* qui affirmerait le cadre de son apparition, l'attention n'est plus tant portée sur l'objet de l'imitation selon un modèle référentiel, mais sur l'acte de la présentation selon un modèle représentationnel actif, opérant selon la cause effective d'une action. Alors que chez Platon, la question de l'imitation – copie/illusion – s'ancrait dans des techniques de production perturbant l'accès à l'en-soi de la chose et produisant ainsi une contagion mimétique à combattre ; chez Aristote la *mimêsis* désigne l'action au centre d'une présentation. Tentant d'établir les règles propres à la *mimêsis* littéraire ainsi que les catégories internes à l'art mimétique, Aristote place la tragédie au centre de son

<sup>8</sup> Platon, « Phédon », in *Apologies de Socrate. Criton. Phédon*, Paris, Gallimard, 1968, p. 146.

<sup>9</sup> Ivi, p. 118.

<sup>10</sup> Il faudra attendre le *Timée* et la réévaluation des phénomènes du monde comme réalisations de rapports géométriques pour que Platon accorde une place aux facultés du sensible dans le champ de l'activité apodictique.

traité sur la poétique. Supérieure à l'épopée et à la comédie, la tragédie est définie comme « la représentation d'une action noble »<sup>11</sup>. Il s'agit de penser la relation au personnage et aux caractéristiques des actions présentées : l'action et la structure de la fable – *muthos* – permettent, à travers le personnage tragique, d'enclencher chez le spectateur le plaisir mimétique<sup>12</sup>. Alors que chez Platon l'imitation est condamnée pour ses techniques de reproduction du réel, perturbant la quête d'une âme à la recherche de l'essence ; chez Aristote l'intellection passe par le plaisir à déceler le caractère agissant d'une action racontée<sup>13</sup>. Face à une pratique mimétique, le spectateur prend plaisir à voir l'émergence de formes et à en distinguer les différentes opérations comme étant des représentations d'action<sup>14</sup>. Pour comprendre ce plaisir intrinsèquement lié à une vision déductive permettant la reconnaissance de l'imitation, il faut saisir que la différence entre acteurs et personnages n'est pas congruente à la pensée de la mimétique littéraire selon Aristote. Son système mimétique est construit selon une triple sollicitation de la figure humaine qu'il place comme paradigme de l'action. Pour Aristote cette figure est ;

1. un *prisme* à travers lequel la force agissante d'une action effectue l'ordonnement de la fable racontée : il s'agit des personnages présentés.

2. un *champs* de forces par lequel se raconte une histoire : corps, voix, présence de l'acteur en scène.

3. une *disposition* optique et réflexive depuis laquelle s'active la force agissante d'une action mimétique : il s'agit du spectateur.

De ces trois figures que sont le personnage, l'acteur et le spectateur, Aristote rassemble en une même entité agissante, celui qui raconte et celui qui est raconté. Centré sur la représentation d'actions dans l'histoire racontée, le système mimétique dans la *Poétique* d'Aristote trouve sa force agissante dans le texte. Dans *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Denis Guénoun nous propose une explication de cette caractéristique du système mimétique aristotélicien.

<sup>11</sup> La tragédie est « la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue ». Nous choisissons ici de traduire avec Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot *mimêisthai* non pas par « imiter » mais par « représenter », ce qui permet de ne pas différencier de prime abord *l'objet modèle* de *l'objet produit*. Alors que la traduction par « imiter » inscrit la *mimêsis* du côté de la ressemblance, développant une problématique constituée à partir du paradigme de l'image, la traduction par « représenter » permet l'élaboration d'une théorie du signe fondée sur le langage. Aristote, *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 53.

<sup>12</sup> Rappelons qu'Aristote n'élabore aucune théorie de l'acteur à proprement parler. Nous ne parlerons d'*identification* du spectateur que beaucoup plus tard avec *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot.

<sup>13</sup> Il faut souligner ici que *mimêsis* et *diêgêsis* se distinguent ; le discours mimétique correspond aux formes de la tragédie et de la comédie, et s'oppose dans ce sens au discours prononcé par un poète n'ayant pas recours à un personnage.

<sup>14</sup> Bien que Jacques Derrida ne partage pas le projet d'une ontologie inscrit dans le concept de *mimêsis* tel que développé par Aristote, l'auteur souligne que « La *mimesis* ne procure le plaisir qu'à la 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 cette question de cette absence énergétique, de cet écart énigmatique, c'est-à-dire de cet intervalle qui fait des histoires et des scènes ». J. Derrida, « La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », in *Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 285.

Les agissants sont aussi bien ceux qui représentent que ceux qui sont représentés, selon la valeur moderne de ces termes : toute disposition attributive est incertaine au regard de l'unité intrinsèque, homogène et primordiale de l'action. L'action, telle qu'Aristote en élabore la structure, n'est pas plus imitante qu'imitée. Elle est opération d'agir, acte qui ne répond qu'à d'autres actes et non à la partition « mimétique, » au sens platonicien. La *mimêsis* est de part en part *praxis*, action, *praxis* agissante<sup>15</sup>.

Ouvrant sur l'espace de la fiction, la *mimêsis* littéraire d'Aristote ne repose ni sur l'action gestuelle, ni sur l'action verbale de l'acteur, mais bien sur l'*action* comme force agissante dans le texte. L'action *mimétique* est opération d'agir : elle agence les faits racontés en un système actant, elle opère non seulement sur la structure de la fable en régissant son ordonnancement, mais sur le spectateur devenu le réceptacle d'un pouvoir effectif de l'histoire présentée. Ce pouvoir est celui d'une sollicitation spécifique de l'activité intellectuelle : exposé à une représentation d'actions opérant sur la fable, le spectateur est saisi dans une distance réflexive propice à l'intellection<sup>16</sup>. En affirmant le cadre représentationnel de l'action présentée, l'art poétique de la tragédie propose un système *mimétique* qui réclame une saisie par la connaissance de la pratique représentationnelle. Par le prisme d'une figure qui représente et est représentée, l'action dans la *mimêsis* littéraire d'Aristote s'étoffe d'une épaisseur de sens propice à l'interprétation. C'est dans le texte et par le texte de la tragédie qu'opère l'action. L'« opération d'agir » propre à la forme représentationnelle de l'écriture dramaturgique s'ancre dans une effectivité indépendante de l'espace scénique depuis lequel le texte est présenté. Mettant l'emphase sur le plaisir à déceler l'écart entre actions et représentations de ces dernières, Aristote propose que l'histoire soit ce qui sollicite le travail d'une raison soumise à une pluralité de matières signifiantes inscrites dans le langage raconté. Ainsi, la théorie littéraire de la *mimêsis* travaille au plus près de la notion de fiction comme lieu de transformation de la chose en son signe où le *faire signe* du langage est *action* signifiante<sup>17</sup>. Alors que chez Platon le spectateur devient le centre subjectif ayant pour rôle de régler le rapport de l'objet à l'image, de la chose à son signe, formant ainsi le contexte opératoire de l'imitation ; chez Aristote le spectateur est une disposition à la fois optique et réflexive qui permet de déceler le langage comme ce qui donne à voir des représentations. Chez l'un il s'agit d'un corps-illusion où l'intelligible s'oppose au sensible ; chez l'autre il s'agit d'un corps-intellectif qui prend plaisir à percevoir certaines actions comme autant de représentations du monde qui l'entoure.

<sup>15</sup> D. Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, 1997, p. 25.

<sup>16</sup> Guénoun parle de la *mimêsis* comme d'un « champ où opère un regard cognitif ». Il s'agit de concevoir, selon la dimension aristotélicienne de la représentation, le regard du spectateur comme intellection. *Ibid.*, p. 39. Un très bel ouvrage abordant cette question est celui de J.-C. Bailly, *Le champ mimétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

<sup>17</sup> L'auteur qui aura à la fois ouvert la question de la performativité du texte et manqué à penser la question de la scène performative dans laquelle s'inscrit le langage est John Austin, dans son ouvrage *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962. Voir la réponse que fait Jacques Derrida à ces questions dans « Signature, événement, contexte », in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 367-393.

Au centre de ces deux acceptions de la *mimêsis* comme imitation et comme représentation chez Platon et Aristote réside le paradigme d'une figure humaine. Comme contexte opératoire de l'illusion chez Platon ou comme champ de force agissant chez Aristote, la *mimêsis* est au centre de la question de ce qui lie l'homme à ses critères d'appréhension et techniques de communication des phénomènes du sensible. Pour Platon, la *mimêsis* se place entre l'homme et le monde : elle est ce qui joue avec les différents degrés de reproductions de l'en-soi des choses dans le cas de l'image-copie, et ce qui joue avec les perceptions dans le cas de l'image-illusion. Pour Aristote, la *mimêsis* est une tendance à représenter et à prendre plaisir face à des représentations. Elle n'est pas constitutive d'une relation entre l'homme et le monde, mais d'un critère de l'homme comme rapport mimétique au monde. La *mimêsis* s'élabore comme un écart, une béance, une distance permettant d'établir un lien à travers une modalité fictive qu'est la représentation. Cette modalité ne s'ancre plus dans une tentative de maîtrise comme chez Platon, mais comme défaut constitutif de la relation entre la chose et son signe. La *mimêsis* chez Aristote est la mise en acte de cet écart qui donne simultanément à voir le déchirement entre la chose et son signe.

### L'image scénique ou l'écriture d'une transduction

La *représentation* est un marqueur des différents systèmes philosophiques de la pensée occidentale en ce qu'elle engage la question de l'action et de ses modalités d'expressions. Ces dernières, vacillant sans cesse entre clarté et précision, ne sont le fruit d'un engagement critique que lorsque leur communication réclame une interprétation. L'expression—artistique, théorique, philosophique, et politique—qui n'appellerait pas à l'interprétation afin d'accéder à la signification ne serait que le cliché d'un raisonnement, l'affirmation d'une identité qui nie d'un même geste, processus créatif et évolution des critères d'élaboration réflexive. Ayant la propriété de renvoyer à quelque chose d'autre qu'elle-même, la représentation désigne selon les acceptions soit :

1) une *relation* caractérisant des représentations externes, ces dernières sont entendues comme représentations linguistiques ou iconiques par exemple et désignent le véhicule par lequel un sens est donné :  $x$  représente  $y$ . La représentation de  $y$  se forme par codage esthétique, culturel, idéologique.

2) une *action* caractérisant des représentations internes. Il s'agit ici de l'acte de se représenter :  $x$  se représente  $y$ ,  $x$  est alors sujet de la représentation. Dans ce cas, la représentation caractérise l'acte d'une fonction mentale. Le *je* joue réflexivement au sein d'un espace où la représentation ne dépend pas d'un véhicule extérieur.

3) En outre, *relation* et *action* peuvent se rejoindre lorsque  $x$  représente  $y$  pour  $z$ . Dans ce cas,  $z$  devient la mesure interprétative par laquelle s'opère la représentation<sup>18</sup>. La représentation devient ce qui permet à la subjectivité de se développer pour elle-même et

<sup>18</sup> J. Dokic, « Représentation », in *Vocabulaires Européen des philosophies*, cit., pp. 1070-1072.

de forger ses modes d'appréhensions du réel en monnayant les différents codages et systèmes de penser qui lui sont donnés, imposés, suggérés.

Or, le concept de *représentation* est tant sujet aux transformations qu'une généalogie de la pensée critique peut se construire à travers les renversements de sens et les crises épistémologiques que la notion subit. Lorsque Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, s'attèle à définir le changement de configuration qui s'effectue au XIX<sup>e</sup> siècle entre la théorie de la représentation et celle du langage, il propose d'analyser l'espace d'ordre selon lequel s'est constitué le savoir tout au long de l'âge classique. Cet *espace* qu'il nomme également « table d'opération »<sup>19</sup> et qui régit les codes fondamentaux d'une culture, reposait sur la cohérence entre « le mode d'être des choses » et les différentes représentations qui les offre au savoir<sup>20</sup>. Dans sa préface, Foucault précise son utilisation du mot *table* :

j'emploie ce mot « table » en deux sens superposés : table nickelée, caoutchouteuse, enveloppée de blancheur, étincelante sous le soleil de verre qui dévore les ombres, – là où pour un instant, pour toujours peut-être le parapluie rencontre la machine à coudre ; et, tableau qui permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences, – là où, depuis le fond des temps, le langage s'entrecroise avec l'espace<sup>21</sup>.

Cet *espace* déterminait les critères d'ordonnement des choses et fixait le socle empirique à partir duquel les expériences de l'homme et son rapport au monde étaient régis. Foucault ajoute qu'en entretenant une distance critique par rapport à la prescription d'un ordre empirique, une culture se détache peu à peu des codes qui lui sont prescrits. Cette distance devient la possibilité de s'affranchir de l'emprise hégémonique d'un ordre. Lorsqu'une culture se décale des ordres structurant l'expérience, elle établit une « région médiane » entre « le regard déjà codé » et « la connaissance réflexive », permettant à cette même culture d'envisager d'autres modalités d'expression, d'autres « modes d'être de l'ordre »<sup>22</sup>. Ce territoire propice à l'élaboration critique, Foucault nous invite à le penser par les codes ordonnant les choses, et ce afin de mieux envisager les régimes de formation et de déformation du savoir qui saisissent le sujet. Il s'agit de penser les conditions d'élaboration de cette distance critique permettant de formuler une réflexion sur cet ordre, sur les conditions de renouvellement de cet ordre, mais également sur « l'expérience de l'ordre et de ses modes d'être »<sup>23</sup>.

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, l'expérience de l'ordre et de ses modes d'être s'articule selon une disposition nouvelle dans laquelle le langage ne se fait plus le « relais indispensable

<sup>19</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 13.

entre la représentation et les êtres »<sup>24</sup>. Abandonnée, la théorie de la représentation de la pensée classique s'éclipse, laissant place à une modernité qui se fonde désormais sur une configuration nouvelle du savoir, où « les mots ont cessé de s'entrecroiser avec les représentations et de quadriller spontanément la connaissance des choses »<sup>25</sup>. Dans son chapitre intitulé « L'Homme et ses doubles », Foucault précise cette modalité d'expérience de l'ordre dans laquelle le langage revêt désormais différentes fonctions :

Détaché de la représentation, le langage n'existe plus désormais, et jusqu'à nous encore, que sur un mode dispersé : pour les philosophes, les mots sont comme autant d'objets constitués et déposés par l'histoire ; pour ceux qui veulent formaliser, le langage doit dépouiller son contenu concret et ne plus laisser apparaître que les formes universellement valables du discours ; si on veut interpréter, alors les mots deviennent texte à fracturer pour qu'on puisse voir émerger en pleine lumière cet autre sens qu'ils cachent ; enfin il arrive au langage de surgir pour lui-même en un acte d'écrire qui ne désigne rien de plus que soi<sup>26</sup>.

Le langage, détaché des lois de l'ordonnance préalable des choses, devient objets historiques, formes du discours, textes énigmatiques et acte surgissant pour lui-même. Alors que l'espace de la représentation permettait de fonder les synthèses de l'expérience empirique, et donc de perpétrer un certain ordre des choses, cet espace ne quadrille désormais plus le savoir comme étant une modalité antérieure à la relation entre le sujet qui connaît et l'objet de la connaissance. C'est selon ce changement épistémologique que le langage apparaît au début du XIX<sup>e</sup> siècle comme multiplicité énigmatique. Foucault souligne que la multiplicité des modes par lesquels le langage existe, sont autant de fragmentations de l'être du langage<sup>27</sup>. En d'autres mots, le langage, comme instrument de la pensée et non comme réalité référentielle à un objet, se fragmente en autant d'expériences possibles du langage lui-même. N'ayant plus le privilège de représenter l'ordre des choses, il inscrit sa multiplicité énigmatique au centre d'un nouveau épistémologique.

Si Foucault est le penseur des codes du discours, soulignant tour à tour les différentes architectures du pouvoir et l'ordonnance de ces codes sur la création d'un nouvel *épistémè*, il n'en reste pas moins un penseur hanté par la question de l'écriture comme forme et instrument de la réflexion, comme outil liminal permettant tour à tour l'extériorisation du dedans et l'intériorisation du dehors<sup>28</sup>. Dans « Les écritures de soi, » Foucault dis-

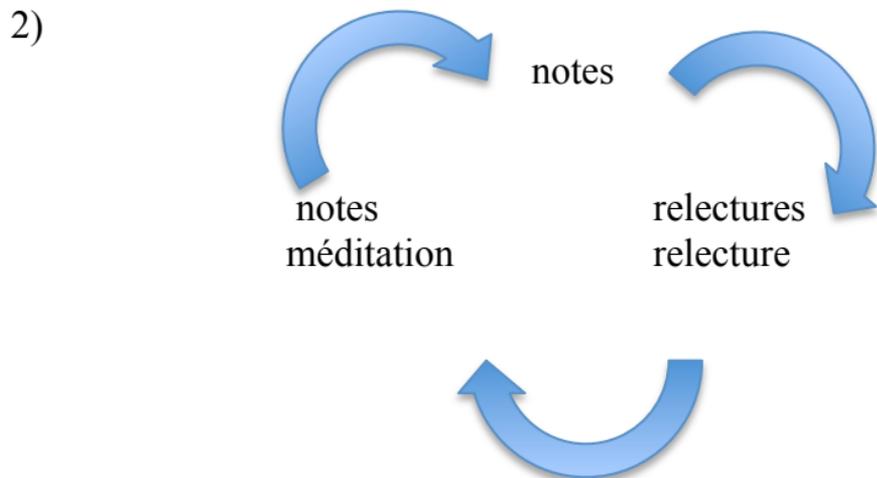
<sup>24</sup> Ivi, p. 14.

<sup>25</sup> Ivi, p. 315.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> « Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la loi du discours s'étant détachée de la représentation, l'être du langage s'est trouvé comme fragmenté », *ivi*, p. 317.

<sup>28</sup> Nous faisons référence ici à l'interprétation qu'offre Gilles Deleuze dans « Les plissements ou le dedans de la pensée (subjectivation) » : « le thème qui a toujours hanté Foucault, c'est celui du double. Mais 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 ». G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 105.



tingue deux types d'exercice de la pensée en lien avec l'écriture : l'un fondé sur un travail linéaire visant la situation réelle d'une épreuve, l'autre fondé sur un travail circulaire d'élaboration de la pensée<sup>29</sup>.

L'écriture apparaît comme exercice de penser, non seulement comme entraînement pour l'accomplissement d'une épreuve mais comme opération de transformation et d'activation de la subjectivité. La pratique de la technique de l'écriture et sa répétition s'ancrent au centre d'une activité de possession de la pensée par l'écriture et d'un dépôt de la pensée dans l'écriture. Elle est une pratique *dianoïatique* en ce qu'elle engage une forme temporalisée qu'est l'écriture avec ce qui est donné à penser par le langage. Relation dynamique, acte de mouvement : le sujet écrivant pratique la césure nécessaire entre graphisme de la lettre et formation d'une pensée qui déborde toujours le cadre de sa représentation. L'écriture se fait la représentation d'un défaut nécessaire, le prisme intellectuel d'une incompatibilité de la chose et de son signe. Le creux, l'écart, l'espacement, la différence deviennent les moteurs d'une pratique représentationnelle agissant où la pensée se forme par l'écriture et l'écriture s'inscrit dans la pensée<sup>30</sup>. Le texte est espace de projection de cet écart où *x*, s'il représente *y*, met en scène sa propre monstration de production du sens. Dans le cas de la représentation par l'écriture, le monde ne consiste que comme référent au graphisme de la lettre qui impose d'un même geste le sens et le signe. N'étant pas manifeste par elle-même, la pensée joue des véhicules représentationnels et est jouée par la relation active de ces véhicules langagiers. Le processus de l'écriture est *actif*. Ce n'est qu'en ouvrant l'espace d'une scène comme transport, déplacement, transfert, agissant au cœur même de l'écriture que la pensée peut espérer laisser échapper un sens qui se dresse face au langage. La pensée formée dans l'écriture et inscrite sur l'écriture révèle une possibilité de sortir d'un régime d'ordre : elle est la possibilité de création d'une région médiane dans laquelle les codes et l'*épistémè* travaillent en tension

<sup>29</sup> M. Foucault, « L'Écriture de soi », in *Dits et Écrits. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1236-1237.

<sup>30</sup> Sur la relation entre écriture, trace et appareil psychique, voir le très beau commentaire de Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 293-340.

complémentaire et réciproque vers la création d'une forme représentationnelle nouvelle. Ce mouvement d'une sortie toujours réitérée du langage sur soi-même est action signifiante, elle permet au signe langagier d'être discuté en tant que signe.

Une pensée qui ne serait pas dupe des modalités de fonctionnement de ses systèmes représentationnels au sein desquels l'écriture siège comme la paradigme d'une différence, voilà ce qu'élabore Jacques Derrida pour qui la scène est un philosophème, une instance opératrice de la déconstruction. Modalité diachronique par laquelle il est possible de discuter de l'écriture en tant qu'écriture, la scène est l'espace où se jouent les traces, empreintes, usures, et signes dispersés dans l'écriture. Elle est la mise en scène d'un sens qui échappe *toujours déjà* à sa clôture et qui restitue au spectacle un potentiel créateur échappant à la logique d'une représentation fondée sur l'imitation<sup>31</sup>. Comme principe d'épanouissement de la pensée sur elle-même, la scène rassemble en son espace le trope et la figure, le supplément et le complément. Elle est acte de spatialisation dans l'écriture qui donne à voir et à imaginer une scène autre, une scène cachée que l'usure des mots aurait effacée.

Mythologie blanche – La métaphysique a effacé elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste<sup>32</sup>.

À travers un parti pris symboliste, Derrida souligne que la métaphore inscrite dans l'écriture est instance de déconstruction d'une métaphysique active bien que discrète, d'un pouvoir de façonner sous l'égide de la ressemblance. Il s'agit de penser la scène imitative d'une ressemblance du mot avec son signe depuis l'espace d'une écriture qui approche la philosophie comme « le procès d'une métaphorisation qui s'emploie lui-même »<sup>33</sup>.

La pensée tombe sur la métaphore, ou la métaphore échoit à la pensée au moment ou le sens tente de sortir de soi pour se dire, s'énoncer, se porter au jour de la langue<sup>34</sup>.

Dans le texte de Derrida la métaphore est double : elle désigne le mot comme métaphorisation du sens et dont l'usage a effacé la caractéristique métaphorique ; elle désigne la métaphore dans le texte philosophique comme principe de figuration de cette usure, de ce palissement d'une image qui n'a plus qu'une signification abstraite à offrir.

<sup>31</sup> Dans « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », Jacques Derrida affirme : « L'art théâtral doit être le lieu primordial et privilégié de cette destruction de l'imitation [aristotélicienne dans laquelle s'est reconnue la métaphysique occidentale de l'art] : plus qu'un autre il a été marqué par ce travail de représentation totale dans lequel l'affirmation de la vie se laisse dédoubler et creuser par la négation. Cette représentation, dont la structure s'imprime non seulement dans l'art mais dans toute la culture occidentale (ses religions, sa philosophie, sa politique), désigne donc plus qu'un type particulier de construction théâtrale ». Cfr. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, cit., p. 344.

<sup>32</sup> J. Derrida, « La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », in *Marges...*, cit., p. 254.

<sup>33</sup> Ivi, p. 251.

<sup>34</sup> Ivi, p. 277.

La métaphore dans le texte philosophique est alors comprise dans une agonistique générale. Il s'agit d'une *lutte* contre l'effacement de la marque d'une emprise active sur le caractère métaphorique d'un mot, il s'agit de *la répétition de cette lutte* dans l'écriture, qui offre à voir l'effacement de la structure qui conditionne la distinction fondamentale de la chose et de son signe<sup>35</sup>. Pour Derrida, la métaphore est à la fois un philosophème classique, l'empreinte d'un système actif de la métaphysique, la trace d'un mouvement d'idéalisation ; et le détour temporalisant permettant de discuter à l'intérieur du langage des multiples présences figuratives qui le constituent. Ces présences s'explicitent par une distinction fondamentale qu'il développe dans son ouvrage *La voix et le phénomène* entre écriture phonétique et écriture non phonétique<sup>36</sup>.

L'écriture philosophique se fait la scène d'une expérience du symbolique. Elle est espace interprétatif où se pratique l'art de la représentation d'une différence de la chose avec son signe. Comme philosophèmes, scène et écriture se partagent une disposition du voir autre et ouvrent la théorie à la possibilité de se penser pour elle-même, de se voir en acte dans une mise en abîme réflexive de ses instruments et outils d'élaboration critique. Non pas la pensée comme manifestation, mais la pensée comme forme réflexive en mouvement au centre de laquelle les critères et outils d'expression ne cachent plus les codes de leur propre création. Il ne s'agit pas d'essayer de sortir du langage mais de faire de cette impossibilité la scène sacrificielle d'un défaut nécessaire à l'élaboration de la pensée. Une telle proposition de la scène comme philosophème permet de saisir comment la pratique théorique s'engage dans l'exercice même de son développement grâce une modalité d'extériorisation propre à l'activité scénique. La scène permettrait au discours philosophique de ne plus se centrer sur un modèle de pensée structuré par une vision corrélative au savoir, sur un modèle pré-philosophique qui poserait comme a priori les conditions même de son exercice. La scène comme devenir agissant d'une image, porte la *mimésis* au seuil d'une réflexion sur le lien qu'entretiennent expérience perceptive et intelligence. Tentant de rapporter la scène aux conditions de possibilité de l'expérience théorique à travers une recherche fondamentalement transcendante, Esa Kirkkopelto conçoit la scène comme *concept-limite, à la frontière de l'art et de la théorie*. Dans *Le théâtre de l'expérience*, Kirkkopelto parle de la scène comme modalité optique et technique de toute présentation. Écart structurel, passage dynamique, mais également « *dimension de l'apparaître* »<sup>37</sup>, la scène est présentée comme l'instance d'une réciprocité qui

<sup>35</sup> Je souhaite remercier John Mowitt pour les discussions qui ont menées à la formulation de cette réflexion sur la répétition comme principe de l'agonie.

<sup>36</sup> Dans un commentaire sur l'autoaffectation qui commande la phénoménologie husserlienne, Derrida souligne : « L'écriture est un corps qui n'exprime que si on prononce actuellement l'expression verbale qui l'anime, si son espace est temporalisé. Le mot est un corps qui ne veut dire quelque chose que si une intention actuelle l'anime et le fait passer de l'état de sonorité inerte (*Körper*) à l'état de corps animé (*Leib*). Ce corps propre du mot n'exprime que s'il est animé (*sinnbelebt*) par l'acte d'un vouloir-dire (*bedeuten*) qui le transforme en chair spirituelle (*geistige Leiblichkeit*). Mais seule la *Geistigkeit* ou la *Lebendigkeit* est indépendante et originaire. En tant que telle, elle n'a besoin d'aucun signifiant pour être présente à elle-même ». J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, pp. 96-97.

<sup>37</sup> Esa Kirkkopelto, *Le théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses

fait apparaître la caractéristique apparaissant d'une action.

Le jeu [scénique] soustrait à l'action son but, la fait apparaître *comme* action. Le jeu change l'action en *acte d'apparaître*, ce que chaque action est également à sa manière, plus ou moins délibérément. [...] Le jeu qui construit autour de lui une scène a cependant pour objet l'apparition de l'action humaine : il consiste dans l'action qui se fait apparaître<sup>38</sup>.

Bien que la figure humaine soit le paradigme de l'événement théâtral, l'espace de la scène est ici conçu comme la condition d'une relation réflexive avec ce que nous considérons comme n'étant pas des représentations. Trouvant son fondement dans la nécessité d'une présence simultanée de l'objet apparaissant et du sujet regardant, l'*apparaître* scénique est la manifestation d'une action permettant de voir et d'être vue. Pour qu'apparaisse un objet sur la scène il faut qu'opèrent en même temps « l'action montrée et l'action de montrer »<sup>39</sup>. Si la scène théâtrale se révèle selon cette double caractéristique, elle n'en est pas moins constituée de tout un réseau d'actions significatives qui problématisent le mode d'être du monde depuis lequel l'agissant est présenté. Développant « le rôle du théâtre comme *medium de la transcendance* »<sup>40</sup>, Kirkkopelto interroge la scène comme schème liant le théâtre et le monde. Au centre de ce projet réside la notion d'expérience qui pose l'enjeu du lien entre présentation et représentation.

Une fois la scène conçue dans sa plus grande dispersion, la tâche qui s'impose à la théorie de la scène ne consiste plus à trouver un dénominateur commun à tous ces phénomènes, mais à construire un concept de scène qui non seulement soit supporté par des observations phénoménologiques, psychologiques et empiriques mais qui soit en outre capable de leur diversité et d'indiquer leur fond à partir des conditions de l'expérience. Ce que nous cherchons c'est donc finalement moins une expérience de la scène qu'une idée de *l'expérience en tant que scène*<sup>41</sup>.

L'expérience est ici à entendre au sens de Kant, comme « un produit empirique de l'entendement »<sup>42</sup>. Libérée du paradigme de la présence humaine, la scène « conçue dans sa plus grande dispersion » se fait modèle opératoire transcendant pour lequel la fiction est action agissante. La scène comme une idée non-figurative du théâtre permet d'ouvrir le champ d'intellection propre au cadre représentationnel.

---

Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 35.

<sup>38</sup> Ivi, p. 33.

<sup>39</sup> D. Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, cit., p. 20.

<sup>40</sup> Ivi, p. 99.

<sup>41</sup> Ivi, p. 38.

<sup>42</sup> Nous nous référons ici aux « principes de la possibilité de l'expérience » qu'Immanuel Kant développe dans *La critique de la raison pure* : « Ces trois synthèses [appréhension, reproduction, recognition] conduisent aux trois sources subjectives de connaissances qui elles-mêmes rendent possible l'entendement et par lui toute l'expérience considérée comme produit empirique de l'entendement ». I. Kant, *La critique de la raison pure*, Paris, PUF, 2004, p. 109.

*Scène et théorie* se partageraient non seulement la dimension du voir, mais un regard double entre l'objet au monde – apparaissant simultanément comme la chose et son signe – et l'objet du monde. Ce lien n'est pas seulement du côté du *visible* et du *vu*, selon un paradigme purement visuel, mais du côté des *conditions* permettant la présentation d'actions et leur interprétation.

De son côté, la vision (*theôria*) ne peut se suffire de soi comme contemplation pure des choses-mêmes dans leur phénoménalité, leur apparaître immédiat, leur présence, mais veut connaître des représentations, des actes mimétiques, des pratiques, des faits composés en histoires. Le théâtre dirait alors qu'il faut à la théorie non pas des choses qui se montrent mais des histoires actives<sup>43</sup>.

Cette « vision connaissante d'histoires en acte » nécessaire à l'exercice théorique définit le lien qu'entretiennent *scène et théorie*. L'image active d'une représentation offre une effectivité à l'espace de la scène qui n'est plus relayée à un espace-illusion mais à un espace-représentation où la transformation de la chose en son signe ne cache pas le cadre de sa mutation, où l'action est un passage intellectif, l'occupation d'un temps et d'un lieu de réflexion.

J'appellerai *théâtre* un *passage à l'acte*, typique du processus d'individuation psychique et collective qui caractérise une société qui fût la nôtre, la société occidentale, et dont je crois qu'elle est et sera encore la nôtre *pour autant que nous saurons l'inventer à nouveau*, c'est-à-dire, précisément, la *poursuivre* comme processus psychique et collective dont le théâtre est typiquement *le lieu, l'avoir-lieu*<sup>44</sup>.

La contemplation n'est pas encore l'invention et ni même la transgression corollaire à l'invention. Pour qu'il y ait passage à la prise de décision critique, il y a nécessité de production de formes représentationnelles nouvelles permettant l'idéalisation de l'objet. La vie de l'esprit, en tant qu'« activité de production de motifs du désir »<sup>45</sup>, donne sens au monde en l'orientant selon les émotions du sujet. À partir de sa conception de la relation comme modalité de l'être, Gilbert Simondon développe la notion de transduction afin de comprendre l'apparition corrélative de dimensions et de structures dans un être de tension préindividuelle. On parle alors de transduction comme d'une méthode d'accès à la genèse de l'individu. L'opération vitale de transduction sensorielle résonne au creux de la transduction psychique. Pour Simondon, il y a trois niveau d'activité vitale: le niveau biologique, le niveau psychique et le niveau logique. Devant une situation inconnue, le sujet est d'abord ramené à une activité de catégorie primaire, puis quand le milieu est devenu territoire – c'est à dire quand le monde est organisé – il est traité selon le mode

<sup>43</sup> D. Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, cit., p. 41.

<sup>44</sup> B. Stiegler, « L'invention théâtral du peuple, » in *Le théâtre, le peuple, la passion*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 16.

<sup>45</sup> B. Stiegler, *Pharmacologie du front national*, Paris, Flammarion, 2013, p. 160.

secondaire, dit psychique, c'est-à-dire que le sujet passe des situations aux objets. Enfin, quand les objets ont été identifiés selon les catégories perceptivo-motrices de l'action courante, c'est-à-dire lorsqu'ils sont pris comme cadres ou supports de relations, apparaît enfin le mode logique. Selon cette catégorisation des activités vitales, l'équipement moteur est en avance sur l'équipement sensoriel, et permet de comprendre comment la motricité précède la sensorialité.

La base de la réalité collective étant déjà partiellement contenue dans l'individu sous forme de la réalité préindividuelle, l'individu est alors entendu comme un élément dans une individuation plus vaste au sein de laquelle l'individu participe à l'élaboration même de cette individuation, et ce par l'intermédiaire de la charge de réalité préindividuelle qu'il contient. Selon cette acception, l'individuation considère l'être en tant que système tendu dans lequel l'unité transductive est la résultante d'un équilibre instable incluant l'énergie potentielle de l'être. Selon Gilbert Simondon, l'individu développe des images motrices comme moyen d'intuition de la réalité. Ces images mentales, base de la biologique de l'imaginaire, sont antérieures à l'expérience de l'objet dans le cas d'activité mentale pré-perceptive. Simondon nous met en garde dans son ouvrage *Imagination et Invention (1965-1966)*, quant à la possibilité que certaines pressions culturelles viennent altérer, et donc limiter, l'emploi des images motrices comme moyen d'intuition de la réalité<sup>46</sup>. La pression – culturelle, politique, sociale, financière, technologique – a le pouvoir d'altération des sensations, rendant l'homme étranger non seulement à la situation présente, mais également indifférent à ce qui lui est donné par les sens. Ainsi, « au lieu d'instaurer des perceptions d'un réel donné et ordonné, » l'activité mentale pré-perceptive, lorsqu'elle est sous-contrôle d'une tension déterminant complètement le devenir social, produit « un univers d'images qui habille et masque le monde sans adhérer à lui »<sup>47</sup>. Cette pression sépare non seulement l'être sensible du monde en lui modifiant ses objet-images, à savoir ce qui lui est porteur de significations latentes, cognitives, conatives et affectivo-émotives<sup>48</sup>, mais limite également sa capacité à organiser son système d'images mentales et donc à inventer. Pour Simondon, l'invention se loge dans la transformation d'organisation du régime des images en entraînant l'activité mentale à un *nouvel état d'images permettant de recommencer une genèse*. Si l'invention est « renaissance du cycle des images permettant d'aborder ainsi le milieu avec de nouvelles anticipations d'où jaillissent des adaptations qui n'avaient pas été possibles avec les anticipations primitives, » la mise à mal de cette capacité, par les différentes tensions qui manipulent le devenir social, est alors corollaire à la mise à mal de la possibilité de créer de « nouvelles systématisation interne et symbolique »<sup>49</sup>. Selon cette analyse, la pression exercée sur l'individu corrompt la possibilité de nouvelles formes significatives, déstabilisant, non seulement l'ordre transductif, mais également le système de réalité comportant des po-

<sup>46</sup> G. Simondon, *Imagination et Invention (1965-1966)*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008, p. 42.

<sup>47</sup> Ivi, p. 27.

<sup>48</sup> Ivi, p. 13.

<sup>49</sup> Ivi, p. 19.

tentiels. C'est-à-dire que la pression réduit l'unité transductive de l'être à un équilibre imposé, ou, pour le dire autrement, à un équilibre stable excluant le devenir; et ce par correspondance au plus bas niveau d'énergie potentielle possible. Ainsi, l'attention portée à notre milieu, afin qu'il devienne le territoire de l'activité psychique est une attention qui doit désormais prendre en considération cette pression exercée doublement sur la transduction comme activité vitale de l'être, ainsi que sur la médiation comme modalité de l'être. L'attention produit la qualité sensible de l'être qui est loin d'être seulement coextensive à la perception. Cette qualité apparaît justement lorsque l'être, au lieu d'abandonner au monde tout son regard, se retourne vers ce regard et le questionne dans un mouvement réflexif. Dans ce mouvement, le corps devient le lieu d'appropriation d'un regard double comme condition d'exercice de la pensée théorique lorsque cette dernière investit la facticité primordiale de sa communication.