La scène comme antichambre de la vie et de la mort. À partir de Philippe Lacoue-Labarthe

Esa Kirkkopelto

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/3191>
DOI : 10.4000/edl.3191
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 24 septembre 2020
Pagination : 155-172
ISBN : 978-2-940331-74-1
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Esa Kirkkopelto, « La scène comme antichambre de la vie et de la mort. À partir de Philippe Lacoue-Labarthe », *Études de lettres* [En ligne], 313 | 2020, mis en ligne le 24 septembre 2021, consulté le 25 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edl/3191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3191>

LA SCÈNE COMME ANTICHAMBRE DE LA VIE ET DE LA MORT. À PARTIR DE PHILIPPE LACOE-LABARTHE

Cet article pose la question de la nature de l'espace scénique; dans la mesure où son ouverture dépend du geste de l'acteur, il implique une corporéité dont la nature et la fonction appellent l'analyse. La lecture comparée des textes de Philippe Lacoue-Labarthe et de Luce Irigaray introduisent l'idée que les corps scéniques sont à concevoir comme objets partiels, virtuels et jouissants. Cette idée est un défi pour les discours esthétiques et analytiques qui, jusqu'alors, ont imaginé le corps humain comme une entité intégrale et unifiée. Cette image associant pureté et neutralité a constitué la base de l'appropriation « phallogocentrique » de la scène. À l'opposé, cet article esquisse une idée de la scène selon laquelle le rapport entre l'espace scénique et le corps qui l'habite est toujours singulier, et sexuellement redéfini. Il est éprouvé sous la forme d'une jouissance qui soustrait, toujours à nouveau, nos corps à l'ordre du sujet et du symbole.

Les réflexions suivantes sont liées à mon projet philosophique actuel, dont le but est d'esquisser une théorie des corps scéniques, en anglais *performing bodies*. Mon intention porte ici sur la question de l'espace théâtral: comment peut-il être conçu comme dimension corporelle, non seulement ouverte par l'action ou le jeu scénique, mais aussi comme une dimension qui est en elle-même en quelque sorte mise en jeu? Malgré son apparence spéculative, mon questionnement est étroitement lié aux problèmes actuels. Alors que, suite au développement de la technologie médiatique et numérique, nous passons soit volontairement, soit par obligation une partie grandissante de nos vies dans les espaces virtuels, nous assistons en même temps à des déplacements massifs de populations dont une partie, suite aux changements climatiques ou aux crises politiques, est forcée, tandis que l'autre, fondée sur notre désir de nous

réaliser au maximum, est volontaire. Les espaces où les réfugiés sont retenus en masse ne sont pas nécessairement des lieux moins virtuels que ceux fournis par la haute-technologie. Là où, dans le premier cas, nos corps souffrent dans les enfers terrestres quasi-infinis, dans le second, ils sont arrachés aux cieux artificiels et temporaires. Ma question concerne donc la manière dont cette situation, où la technologie et les corps ne se rencontrent pas, nous invite à repenser philosophiquement les possibilités et les confins de l'espace théâtral.

Ma réflexion s'appuie sur les prémices que j'ai cherché à établir ailleurs¹ : le corps de l'acteur parcourt sur scène une transformation momentanée et locale : il prend le caractère mimétique et affectif d'un autre corps. La transformation ne concerne donc pas uniquement l'apparence extérieure du corps, mais aussi sa manière d'être affecté, ainsi que ses matérialité, spatialité et temporalité. Cette transformation corporelle, je l'appelle « virtualisation » afin de la distinguer des imaginaires qui ne dépendent pas, ou ne semblent pas dépendre, du support corporel. Cette différence est accentuée par la présence et le regard du public, grâce auxquels les aspects matériels et extérieurs de la virtualisation se renforcent, l'opération prenant une allure quasi-réelle, « irréelle » comme Sartre l'a appelée. La virtualisation consiste dans l'imagination en puissance, dans le théâtre au théâtre, où les choses imaginées commencent à prendre corps. Le corps virtualisé ne se situe pas dans le vide. Il est entouré d'un certain espace qui n'est pas moins virtuel. Cet espace distingue le corps de son alentour, mais ne l'en isole pas. Cette combinaison, où un corps virtualisé apparaît aux spectateurs dans un espace virtuel, nous sommes habitués à l'appeler la « scène ».

Il reste à déterminer dans quelle mesure ces principes s'appliquent à l'analyse de toutes espèces d'espaces et arrangements virtuels. Ma considération se focalise ici sur le caractère de cet espace que les opérations scéniquement corporelles sont capables d'ouvrir et de maintenir. Selon mon hypothèse, il n'y a pas d'espace théâtral neutre. Au contraire, cet espace naît à chaque fois comme une dimension corporelle peuplée par des corps jouissants. Dans cet événement, il y a donc quelque chose de satisfaisant en tant que tel, ce qui se lie à notre envie, voire à notre désir de nous mettre à jouer devant les autres. J'utilise le terme « jouissance »,

1. Notamment dans mes articles « The Most Mimetic Animal » et « Joints and Strings ». Voir également « Prothèse de l'âme ».

tout comme le discours analytique lacanien auquel il a été emprunté, d'une part pour distinguer ce mode d'être affecté des autres modes de plaisir sensoriel et esthétique, et de l'autre pour souligner son caractère artistique irréductible. Mon intention vise par ailleurs à entrer par cette voie dans un dialogue critique avec le discours analytique².

Pour m'approcher de l'idée d'un espace scénique où le corps, la sexualité et le genre se lient, s'embrassent et se combattent, je commencerai par pondérer un texte tardif de Philippe Lacoue-Labarthe intitulé *Le Chant des muses*, que je comparerai ensuite avec les réflexions «organologiques» d'André Schaeffner, puis avec un texte de Luce Irigaray intitulé «L'ustera de Platon». Pour conclure, je ferai quelques remarques préparatoires concernant la psychanalyse. Ma lecture sera déconstructrice dans le sens établi dans mes écrits antérieurs³, c'est-à-dire que je lis des textes philosophiques du point de vue de leurs solutions scéniques, suivant leur manière d'imaginer scéniquement. Comme cette action a simultanément un corrélat pratique et historique dans les arts scéniques proprement dits, il est possible de juxtaposer des textes d'auteurs et d'époques différents, en comparant leurs conceptions de la théâtralité et la façon dont celles-ci reflètent les conditions effectives de la création scénique.

I.

Le texte de Lacoue-Labarthe, sous-titré «Petite conférence sur la musique», était originellement sa contribution à une série de conférences où des penseurs et philosophes discutaient leurs idées avec des enfants. Dans son essai, Lacoue-Labarthe ne parle pas de théâtre mais de musique, et en particulier de l'origine de la musique qui, selon lui, se lie étroitement à l'origine de la poésie comme l'«art du langage». Or, comme nous le verrons très vite, les conséquences de son analyse concernent également les arts scéniques.

La théorie de la genèse co-originale de la poésie et de la musique, que Lacoue-Labarthe esquisse dans son essai, procède en suivant deux axes, dont l'un est généalogique, l'autre plutôt technique. La première hypothèse se fonde sur la prémisse de l'auteur, selon laquelle un animal

2. Sur la différence entre la jouissance et le plaisir, voir par exemple B. Baas, *Le désir pur*, p. 162-210.

3. Voir E. Kirkkopelto, *Le théâtre de l'expérience* et «La question de la scène».

humain est un être essentiellement technique parce qu'il « possède le langage »⁴ – *zoôn logon ekhon*. Voilà également le critère qui distingue la production (*poiësis*) humaine de la production de la nature (*physis*). Dans la mesure où la poésie consiste dans l'art de langage, tout art, dans ses formes les plus évoluées, mérite donc d'être appelé « poétique ». Tout art est au fond linguistique, d'une manière ou d'une autre. Le même raisonnement vaut également pour la musique. Comment une pareille idée peut-elle être soutenue ? Contrairement à ce que certains penseurs classiques ont proposé, la musique ne doit pas son origine à l'imitation des sons de la nature, mais – voilà la thèse spéculative de Lacoue-Labarthe –, à la langue maternelle, à l'écoute de la parole de la mère par le fœtus pendant son séjour prénatal dans l'utérus :

[...] que pratiquement la seule perception ou la seule sensation que l'enfant ait dans le ventre de sa mère, avant sa naissance, c'est l'audition. Il n'entend pas bien les bruits extérieurs : ils sont trop assourdis ; mais il entend, presque directement, la voix de sa mère : il entend sa mère parler. Et l'on constate qu'il est sensible aux alternances (bruit/silence) et à la hauteur des sons (grave/aigu). C'est-à-dire à ce qu'il y a de musical, déjà, dans le langage⁵.

La raison d'être de la musique se fonde donc essentiellement sur les conditions corporelles de notre existence, dans la coïncidence de la langue (*technè*) et du corps (*physis*) dans la voix de la mère, et dans le manqué et le désir que la mémoire de cette voix implique :

Alors, si la musique cherche à imiter quelque chose – comme art, selon les Grecs –, ce serait cette chose entendue absolument avant. La musique cherchait à retrouver cette chose, à s'en faire l'écho⁶.

Cette hypothèse, qui relève de la tradition analytique freudienne⁷, est renforcée par une évidence montrée par « la science moderne du

4. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses*, p. 22.

5. *Ibid.*, p. 25.

6. *Ibid.*, p. 26.

7. L'« écho », en italique à la fin de la phrase, comporte une référence évidente à un texte beaucoup plus ancien de l'auteur, « L'écho du sujet », paru en 1979. Dans la conclusion de son essai, Lacoue-Labarthe soulève la même idée qui dérive initialement du psychanalyste Georg Groddeck et de son essai de 1927 intitulé « Musique et inconscient ».

langage »⁸, selon laquelle l'apprentissage du langage chez l'enfant n'avance pas mot par mot mais en imitant des phrases entières, leur intonation et modulation, c'est-à-dire par les aspects musicaux de la parole : « [I]l joue avec sa voix – de même qu'il joue avec ses mains ou qu'il exprime de la joie (mimiques, sourires) [...] »⁹. – Voilà donc la première hypothèse que, faute de mieux, nous pourrions appeler une théorie ontogénétique de la musique. Elle est complémentée par une deuxième hypothèse qui, pour sa part, concerne les préconditions de la musique post-natale, celle de la production musicale proprement dite. Afin qu'il soit possible de faire de la musique, d'en jouer, il faut au moins deux choses. Premièrement, on a besoin d'instruments, dont l'origine réside dans le corps humain :

[L]es mains pour battre le rythme, par exemple, mais surtout la voix – donc tout ce qui dans le corps [...] permet d'émettre des sons et de les moduler, permet de chanter. De « produire » le chant¹⁰.

La deuxième condition est liée à la manière dont tous les instruments musicaux fonctionnent. Les sons qu'ils diffusent doivent encore être « amplifiés ». Le renforcement du volume des sons produits est nécessaire, non seulement pour des raisons d'audition, mais aussi – et encore – pour des raisons existentielles :

Tout se passe comme s'il fallait non seulement retrouver ce qu'on a entendu avant la naissance, la voix ou la langue de la mère, mais comme s'il s'agissait de la faire entendre vraiment, à l'extérieur¹¹.

Et c'est encore Lacoue-Labarthe lui-même qui insiste :

Il faut donner au son la possibilité de franchir une distance qu'il franchit difficilement, surtout si c'est la distance entre avant et après naissance!¹²

On voit donc comment ces deux origines, ontogénétique et technologique, commencent à s'enchevêtrer au fur et à mesure que l'argumen-

8. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses*, p. 26.

9. *Ibid.*, p. 27.

10. *Ibid.*, p. 29.

11. *Ibid.*, p. 36.

12. *Ibid.*, p. 37.

tation de l'auteur avance. L'humain écoute par une oreille prénatale la production postnatale de la musique afin d'y entendre son « origine impossible ». La jouissance reçue de cette expérience s'unit à l'expérience simultanée de la perte de jouissance. La conclusion n'est pas un paradoxe, mais se lie essentiellement à la thèse de l'auteur sur l'art comme *mimèsis* de la *physis*, non pas comme représentation de ses produits mais comme supplément à son procès dans lequel les choses prennent forme dans la tension, entre apparition et dissimulation. Dans la musique, ce même procès se fait éprouver au niveau de l'existence corporelle, comme répétition à la fois poétique et cathartique de la naissance.

Lacoue-Labarthe soutient encore son hypothèse par une évidence anthropologique concernant le développement phylogénétique de l'espèce humaine. Selon l'auteur, la même dynamique qui gouverne la production musicale est visible également dans les cavernes dont les murs sont décorés par les peintures pendant la période paléolithique. Selon son interprétation, les cavernes ont été choisies comme lieux de culte et de rituels « non seulement parce qu'elles offraient des parois pour les peintures ou les gravures [...] mais aussi parce qu'elles avaient des propriétés acoustiques très particulières ». En ce sens, comme il ne manque pas d'ajouter, ces lieux souterrains ressemblent aux « théâtres grecs », aux « cathédrales » et aux « salles de concerts »¹³. – Qu'est-ce que cette fable théorique ou fiction scientifique, cette spéculation, nous donne à penser quant à notre sujet, qui est la structure et la dynamique de l'espace du jeu scénique ? Je repère au moins deux points de connexion.

II.

La première de ces connexions est établie par Lacoue-Labarthe lui-même qui, à d'autres occasions, a soutenu l'idée selon laquelle le « chant » ou « l'*agôn* des voix » constitue également le paradigme pour le spectacle scénique. Sur ce point, me semble-t-il, son argument se fonde sur la coïncidence de deux jugements, dont l'un est esthétique et l'autre plutôt structural. D'après le premier jugement, l'événement essentiel autour duquel la présentation scénique se concentre consiste dans l'ouverture

13. *Ibid.*, p. 40.

d'une bouche chantante ou parlante¹⁴. La petite conférence que je viens de lire présente une explication à cette idée : la bouche d'un chanteur ou d'une chanteuse porte à la présentation ce dont il s'agit dans la poésie, c'est-à-dire la musique antérieure dans la parole, le « chant des muses » qui accompagne la naissance d'un corps linguistique. Au fond, la scène lacoue-labarthienne consiste dans une manifestation sans manifestation, où l'existence (humaine) se révèle comme un passage suspendu, à la fois promis et interdit, entre la mort et la vie. Ce que l'on constate à ce moment est quelque chose d'essentiel et commun pour tout art, un processus ou une opération artistique que Lacoue-Labarthe a appelé la « défiguration ». Selon Jean-Luc Nancy qui a expliqué ce terme dans son essai intitulé « Le commencement »¹⁵, le terme renvoie à :

[...] cette déformation par l'effet de laquelle le visage d'une cantatrice se porte à la limite. Pareille *défiguration* constitue sans doute un motif majeur dans la pensée de Lacoue-Labarthe, au point que c'est à partir d'elle qu'il faut entrer dans sa logique de la *mimesis* : ce qu'il s'agit d'« imiter » n'est pas une figure, et c'est pourquoi la *mimesis* n'est pas une imitation. [...] « Défiguration » prend plutôt la valeur de ce à quoi se porte une figure dans son mouvement vers sa propre limite – une figure s'illimitant, ou dans un désir d'illimitation qui sans la briser la porterait jusque-là où elle se forme, ou encore là d'où elle prend forme, jusqu'à son lieu ou à son moment d'esquisse, d'ébauche et de naissance [...] ¹⁶.

Voilà, d'après Nancy, la « scène primitive » lacoue-labarthienne, sur laquelle la puissance d'un geste ou du jeu scénique tient à sa capacité à montrer ce qui se suspend à même son avoir lieu. La position paradigmatique du comédien et de la comédienne, comparée aux autres arts, est due à ce même fait – idée que Lacoue-Labarthe a soutenu ailleurs à propos du « paradoxe » de Diderot¹⁷. Le jeu scénique, autrement dit ce qui apparaît lorsque nous, comme êtres parlants, réfléchissons artistiquement

14. Lacoue-Labarthe revient à cette idée dans ses écrits au moins deux fois : dans Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Scène*, p. 15 et dans *L'« Allégorie »*, p. 28-32, Notons que dans le dernier cas, il s'agit en particulier de la bouche féminine, de celle d'une « cantatrice ».

15. Le texte constitue la postface à *L'« Allégorie »*.

16. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses*, p. 134.

17. Ph. Lacoue-Labarthe, « Le paradoxe et la mimésis ».

sur les actions des autres êtres parlants, constitue aussi bien ontogénétiquement que phylogénétiquement la porte unique à travers laquelle un être humain peut comprendre son existence linguistique, technique et poétique. Cette porte n'ouvre pas sur scène, comme les portes du ciel ou de l'enfer dans un drame médiéval ou baroque – la scène consiste à la fois dans cette porte (elle est une construction), et dans son ouverture (elle constitue un espace de l'apparition), par lesquelles un corps passe de l'ombre à la lumière, du silence à la haute voix, et vice-versa. C'est ainsi qu'une bouche parlante ou chantante peut nous apparaître comme un événement scénique par excellence. En même temps, le raisonnement de Lacoue-Labarthe commence à montrer son caractère et son pouvoir scéniques : il suffit de réfléchir au phénomène en question et d'étudier comment il engage l'expérience de celui qui y réfléchit afin de saisir l'évidence sur laquelle ce raisonnement repose.

III.

Mon deuxième point de repérage concerne l'origine de la spatialité scénique par rapport à l'idée de l'amplification. L'hypothèse de Lacoue-Labarthe concernant la fonction de l'amplification dans la naissance des arts n'est pas unique en son genre. Une pareille hypothèse peut être trouvée chez André Schaeffner qui, en 1936, avait souligné l'importance de l'amplification dans l'évolution des premiers instruments musicaux. Tout comme Lacoue-Labarthe, Schaeffner pensait que ces instruments trouvaient leur origine dans le corps humain et ses propriétés, en particulier dans la danse. Tout comme les instruments musicaux, la danse favorise des conditions qui permettent d'amplifier des sons produits. D'après Schaeffner, le théâtre comme espace de présentation constituerait un des résultats de cette évolution :

Tel le drame grec, le *nô* japonais a son origine dans la danse ; il inaugure le théâtre en couvrant d'une estrade de bois la primitive place de la danse [...] ; le parquet vibre et a sa sonorité renforcée grâce aux jarres placées dessous... Si le plancher de la scène peut constituer une table de résonance, comment n'admettre point que le théâtre en entier forme un vaste résonateur et que sa structure relève de celle des instruments ?¹⁸

18. A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, p. 89 sq.

Peter Szendy, chez qui j'ai trouvé cette référence, a critiqué l'«organologie» de Schaeffner pour son orientation «organiciste et anthropocentrée», c'est-à-dire sa manière de faire des instruments musicaux «des prolongements de notre corps et de ses organes, avec des ramifications certes complexes, mais sans solution de continuité»¹⁹. Szendy, qui s'intéresse pour sa part à l'idée de l'organologie générale, veut mener l'idée de Schaeffner plus loin. Au lieu de supposer un «corps sonore» «propre», qui s'extériorise ensuite lui-même sous la forme d'instruments différents, l'auteur propose que ce soit l'instrumentalité qui mette l'humain hors de lui :

Lorsque je produis une «musique corporelle» en me battant la poitrine, mon corps n'est déjà plus tout à fait *mon* corps : il s'est déjà espacé, il s'est *aréalisé*, c'est-à-dire distribué en *aires* et en surfaces disjointes, il s'est déjà scindé en battants et en cavités résonantes. Même la voix s'origine dans l'écho des tubes et creux de toutes sortes où mon corps se soustrait en partie à lui-même pour venir y résonner comme «corps sonore»²⁰.

Cette remarque met également les réflexions antérieures de Lacoue-Labarthe dans un nouvel éclairage, notamment concernant leur tonalité existentielle. Et si ce corps, qui renaît suite à la production musicale/scénique, n'était pas exactement, ou pas entièrement, le mien ? Et si c'était seulement grâce à certains «instruments» qui extériorisent mon corps que je peux me concevoir comme un corps, ou en avoir un ? Jusqu'à quel point l'analogie entre le jeu musical et le jeu scénique peut-elle finalement être maintenue et justifiée ?

IV.

J'espère que ces remarques suffisent pour le moment à nous reconduire à nos prémisses initiales concernant l'aspect corporel de l'espace scénique. Afin qu'il y ait de l'art scénique, il faut, selon Lacoue-Labarthe : 1) quelque chose qui vibre ; 2) un espace résonateur capable d'amplifier cette vibration ; 3) un être, un corps, qui soit capable de rassembler ces deux aspects, à la fois de réfléchir, de contrôler et de manifester

19. P. Szendy, *Membres fantômes*, p. 128.

20. *Ibid.*, p. 128 sq.

leur relation affective; et 4) un spectateur ou un auditeur dont le corps enregistre cet événement et le partage. Là où l'aspect sexuel, voire érotique de cet événement reste implicite, sinon pudique, dans le texte de Lacoue-Labarthe (il faut se rappeler qu'originellement, il s'adresse aux enfants, soit également à l'enfant qui est en nous), il y a d'autres textes où il devient explicite. À cet égard, je pense en particulier à celui de Luce Irigaray (1974), intitulé « L'ustera de Platon », et qui consiste en une lecture à la fois déconstructrice et féministe de l'allégorie de la caverne de Platon (*République*, livre VII). Pour donner une idée de la manière dont ce texte fonctionne, il vaut mieux citer Irigaray elle-même :

Eidos toujours identique à soi, même que soi, assurant l'identité de la répétition, la persistance du pouvoir-être-répété et, tout à la fois, par un artifice dialectique [...] *matrice* – devant, retournée, renversée –, origine à son tour, et cause, invisible, de toute adéquate visibilité. Non perceptible par l'œil du « corps », mortel, mais en face et en haut, à la verticale – phallisme au carré? –, lumière de l'évidence par laquelle tout regard devra être polarisé pour rester dans une bonne perspicacité, une juste appréciation des « étants », une direction droite et vraie : ὁρθότης. Harmonieuse conjonction et d'ailleurs confusion de ὕστερα et du soleil en une *extase de la copule*. Idéalité invisible, et indivisible – dont on ne pourra jamais (re)distinguer de visu les parties –, cause et pôle, y compris d'inversion, de la rectitude du regard. Être, un simple, indécomposable, inaltérable, permanent. Réplique, extrapolée – sublimée – d'une *insondable scène primitive*?²¹

La stratégie textuelle de l'essai d'Irigaray est au moins double : d'une part, elle repère méticuleusement les alentours de chaque choix discursif de Platon afin de faire voir la politique d'exclusion qu'il exerce par rapport à la femme et à la féminité. D'autre part, elle prélève chaque terme enchaîné dans l'ordre métaphorique établi par Platon, afin de le déplacer et de le mettre en mouvement métonymique et mimétique interminable. De cette manière, l'auteur parvient à indiquer comment l'idéologie « phallogocentrique »²² du discours platonicien est de part en part fondée sur les choix discursifs qui favorisent la construction d'une autorité

21. L. Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, p. 314 sq.

22. Le terme est forgé par Jaques Derrida et élaboré en particulier dans « La pharmacie de Platon ».

masculine. Au bout du compte, le discours d'Irigaray ne mène à aucune conclusion articulée. Le platonisme n'est ni renversé ni remplacé. Par contre, le texte nous renvoie à nouveau au point où le discours lui-même commence à la fois à s'espacer, à se matérialiser et à cerner une caverne virtuelle, un espace du mimétisme déchaîné. Dans ce théâtre reconstruit – car la caverne platonicienne consistait déjà dans un théâtre –, les modes de jouissance soumis à la satisfaction phallique sont remplacés par une jouissance non-contrôlée et ambiguë, où le plaisir alterne avec le déplaisir, le goût avec le dégoût, le rire avec l'horreur.

L'espace scénique et théâtral où Irigaray conduit son lecteur n'est donc plus un espace neutre, dont les confins servent un support neutre, un écran pour les projections dont le mode d'existence se distingue catégoriquement de leur entourage. Tout comme son texte le démontre, la neutralisation est déjà une opération sexuellement conditionnée, une excuse pour la jouissance de quelqu'un d'autre. Dorénavant, cet espace s'ouvre également comme lieu virtuel de la génération et de la distribution sexuelles : comme lieu de génération, non plus au sens reproductif du terme, mais par rapport au choix, à l'échange, à la variation, à l'expérimentation et à la répétition du genre ; et comme lieu de distribution par rapport à la manière dont chaque corps ainsi produit se situe en relation à l'autre. Chez Lacoue-Labarthe, le théâtre consistait dans un utérus perdu, tandis que chez Irigaray, il se circonscrit comme un utérus virtualisé, où le retour est toujours possible. Y a-t-il, entre ces deux idées, une possibilité d'accord ?

V.

Mon parcours commençait avec Lacoue-Labarthe en sortant de l'utérus, il y est maintenant retourné avec Irigaray²³. En effet, concernant l'origine de l'espace scénique, nos associations pourraient désormais continuer à l'infini. En poursuivant le processus métonymique déclenché par Irigaray, ce qui nous manque encore, c'est – pourquoi pas ? – un utérus où l'on peut danser, un vagin qui chante, une bouche qui donne naissance aux enfants, un corpuscule scénique qui fuit constamment son genre assigné (« le », « la »), un vibreur qui nous donne un concert par

23. Dans « Typographie », Lacoue-Labarthe renvoie au discours d'Irigaray (cf. S. Kofman *et al.*, *La mimésis des articulations*, p. 260, n. 121).

sa résonance, une langue qui danse et qui chante sur l'orchestre de la bouche, etc. Ce qui, dans cette *reductio ad absurdum*, est le plus alarmant, c'est qu'il ne s'agit pas d'une parodie, mais bien de choses qui peuvent effectivement avoir lieu sur scène, et précisément là. En fait, la scène du théâtre a toujours été remplie de pareils phénomènes que nous ne devrions pas nous hâter de classer comme « absurdes », « grotesques », « carnavalesques », « monstrueux » ou *queer*, parce qu'au lieu d'une exception il s'agit plutôt de la règle quant à la manière dont les corps se manifestent et se comportent sur scène. Pourquoi se trouvent-ils là ? Et pourquoi voulons-nous les voir ? La réponse me semble évidente : parce qu'ils jouissent ou (ce qui revient au même) donnent de la jouissance par leur manière même d'apparaître : à ceux qui les produisent, de même qu'à ceux qui y réfléchissent. Lors de la présentation scénique, les corps jouissent de leur corporéité, que les corpuscules scéniques portent à l'apparition de diverses manières. Pourtant, lorsque nous pensons ou jugeons le jeu du comédien ou de la comédienne, nous ne sommes pas habitués à concevoir son corps dans ces termes. Pour quelle raison ? La réponse à cette question, liée à la jouissance et au genre, implique une réflexion sur la théorie analytique et sa tradition²⁴. En guise de conclusion, nous avancerons donc certaines conjectures que la discussion devrait prendre en compte.

Premièrement, il semble impossible de penser l'espace scénique comme séparé des corps qui y jouent, et en particulier de la nature transformée de ces corps. Notre difficulté de concevoir cet événement théoriquement est liée au fait que nous n'avons toujours pas d'idée positive ou affirmative du corps scénique. Le cas du *Chant des muses* a rendu ce problème explicite : le sujet qui y voit le jour est dépourvu de corps, ou alors le corps du sujet est un corps perdu, un corps qui réside soit dans l'utérus soit dans le tombeau, ou bien dans les deux en même temps, et

24. Le choix de prendre en compte cette tradition plutôt qu'une autre, peut-être moins problématique et plus progressive, tient à ce que je considère la psychanalyse comme la théorie la plus évoluée du sujet bourgeois (post)moderne et de sa misère. Les limitations de cette théorie reflètent les limitations de son sujet. La capacité transformative des spectacles est à juger par rapport à ce mode historique de l'expérience. Par rapport à ce point de départ, nous n'avons pas le choix. Certes, on pourrait proposer des ontologies, qui correspondraient mieux aux tendances artistiques contemporaines. Pratiquement, les présentations devraient pourtant s'appuyer sur les opérations dont la logique constitue le sujet de cet article.

dont nous entendons l'écho dans la poésie (scénique, musicale ou littéraire). Cette conclusion suit bien le destin du sujet dans la situation analytique, telle qu'elle est conçue dans la tradition freudienne ou lacanienne.

Pourtant, quelque chose dans ce raisonnement surpasse sa propre conclusion. Si l'on prend à la lettre l'hypothèse simultanée de l'auteur concernant l'origine à la fois onto- et phylogénétique de l'art, et si l'on se demande ce que veut dire une expérience où ces deux origines se réunissent, le résultat est bien entendu fabuleux, sinon mythique, mais pas seulement ; car une fois ces deux genèses confondues dans notre imagination (et c'est uniquement « là » où cette opération peut avoir lieu), nous nous trouvons dans une dimension liminale et transcendantale où, tout comme dans l'utérus de Platon, règne un mimétisme déchaîné, et où la différence entre métaphore et métonymie, présence et absence, naissance et disparition est perdue. Il s'agit d'un état de contingence radicale, où tout est possible parce que tout est impossible, c'est-à-dire imaginaire et réel en même temps. J'ai appelé cet état « virtuel ». Nous voilà donc parvenus en contact avec les parois d'une caverne virtuelle, d'une demeure matérielle et pourtant invisible, que Maurice Blanchot, à propos des conditions de création littéraire, a appelé un « espace orphique », un « espace qui n'est que dehors et qui n'est qu'intimité »²⁵.

N'est-ce pas pourtant un triomphe artistique extraordinaire pour un auteur littéraire, tel que Blanchot ou Lacoue-Labarthe, de pouvoir atteindre un niveau d'expérience où la naissance et la mort se confondent et ne font plus qu'un, où le monde s'évanouit et est racheté sous une forme virtuelle et ré-enchantée ? Une pareille expérience, l'expérience de la poésie d'après ces auteurs, ne constitue-t-elle pas une source d'espoir et de joie incomparable, extatique et quasi-mystique ? Mais le pathos, et les larmes qui souvent accompagnent de pareilles expériences, ne devraient pourtant pas éblouir notre regard critique – et notre sens du comique – concernant ce qui se passe effectivement lorsque les êtres humains commencent à imaginer scéniquement : lorsqu'ils jouent avec leurs voix, leur corps ou leurs instruments... Car si cet espace peut également être conçu scéniquement, tout comme

25. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 206. Sur le lien intime existant sur ce point entre le discours de Lacoue-Labarthe et celui de Blanchot, voir Ph. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, en particulier son essai portant le même titre (p. 131-151).

Lacoue-Labarthe semble le penser, alors il devient évident, inversement, que cet espace est toujours envahi par les corps, qui sont à la fois capables d'ouvrir cet espace énigmatique, et de naître, mourir et renaître avec lui. Toutefois, ce corps ne peut plus être un sujet ou un sujet incorporé, dans la mesure où, selon la théorie analytique, le sujet a été défini précisément comme quelqu'un ou quelque chose dont l'accès à la jouissance est soit interdit, soit remis à l'infini et/ou suppléé de plusieurs manières.

Si donc le jeu scénique est capable de produire de la jouissance, et non seulement du « plaisir », ce jeu doit mener nos corps momentanément et localement hors de l'emprise de l'ordre symbolique, qui maintient le manque structurel du sujet, son « désir ». L'ordre symbolique du sujet n'arrive jamais à couvrir le domaine de la corporéité, et ce manque, le seul que nous supposons ici, n'est rien d'autre que la différence scénique « elle-même », qui se suspend entre le corps virtuel et l'espace virtuel ; et cette différence est pleine de jouissance parce qu'elle consiste dans une différence à même le réel²⁶.

La possibilité et la persistance de cette ouverture se fonde sur le caractère artistique (sinon « poétique ») de l'opération, c'est-à-dire sur le fait que le corps, aussi bien que l'espace dont il se distingue et auquel il se rapporte, sont virtualisés. *Phusis kruptesthai philei* (« Nature aime à se cacher »)²⁷ – si la parole d'Héraclite a gardé son actualité, alors la seule manière d'entrer en communication avec une telle « nature dissimulée » est de se dissimuler soi-même. La corporéité du corps, des corps, se conçoit comme fonction de cette dissimulation, elle ne la précède pas. Voilà la logique « aléthéique » de la poésie, que nous avons déjà rencontrée dans l'essai de Lacoue-Labarthe à cette différence près que les corps qui, finalement, sont capables de cette opération orphique et de la jouissance correspondante, diffèrent des corps imaginés par Lacoue-Labarthe et de cette tradition esthétique qu'il cherche

26. L'ordre symbolique, qui barre au sujet l'accès à la jouissance et la corporéité intégrale, cache un raccourci à la jouissance. Cela peut se passer notamment dans les cas où le sujet assume la position de l'objet manqué de l'Autre. Si cela a lieu, si le sujet réussit à compléter l'Autre, alors, d'après Lacan, « ça jouit » (voir J. Lacan, *Séminaire XX*, p. 70 sq.) La jouissance est donc possible même du point de vue analytique, mais seulement à l'extérieur ou à l'abri de l'ordre symbolique et phallogocentrique, en tant que jouissance mystique, non-phallique ou « féminine ». Pourquoi cette connexion entre la jouissance extatique et la jouissance artistique, pourtant assez évidente, n'a-t-elle pas jusqu'alors attiré davantage notre attention ?

27. H. Diels, W. Kranz (Hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 22.123.

à déconstruire. Ces corps ne peuvent plus être anthropomorphiques et intégraux sans nous forcer à nous imaginer des figures sublimes et mythiques, et à nous y identifier.

Le problème concerne donc notre inclination historique et culturelle – à la fois théorique, esthétique, quotidienne et thérapeutique – à concevoir nos corps selon une figure spectaculaire, dans laquelle l'expérience de l'intégrité et de la maîtrise s'accouple avec une vision anthropomorphique²⁸. Les critères de cette intégralité humaine peuvent varier d'un moment historique à un autre mais, mis en ensemble, ils constituent toujours une fiction idéologique fondée sur la distribution des corps, sur leur inclusion et exclusion. Cette distribution exige toujours sa mesure, selon laquelle on a décidé qui possède un corps à soi et qui sont ceux dont les corps sont possédés. Les premiers sont toujours ceux qui sont supposés avoir l'accès à la jouissance et qui, par conséquent, posent le modèle à imiter et à désirer pour les autres. Je n'ai pas besoin d'accentuer davantage l'actualité ou l'importance de ce point de vue. Ce qui m'importe en revanche, c'est la manière dont les arts scéniques ont contribué à la construction de ces figures et comment ils pourraient en déconstruire à l'avenir.

Ma petite démonstration scénique et textuelle a cherché à indiquer comment l'idée de la corporéité, qui s'appuie sur l'idéal anthropomorphique et intégral, reste en contradiction avec la réalité scénique, la façon dont les corps des acteurs agissent et s'imaginent réellement, c'est-à-dire virtuellement. Il est assez évident qu'entre la « présentation de l'action humaine » (*mimêsis praxeôs*) et le jeu corporel règne un décalage, qui est constitutif du fonctionnement de la scène. Ce qui reste moins évident, c'est la façon dont ce décalage, cette différence scénique, transforme notre idée de la corporéité au moment de la présentation. Cette transformation ne concerne pas seulement l'apparence mimétique et affective de l'acteur, lorsque son corps prend momentanément l'apparence d'un autre corps, mais surtout l'idée de ce corps qui est capable de produire et de parcourir ces virtualisations.

Si, face à l'autorité de l'histoire, nous étions prêts à accepter que les corps qui se manifestent dans les contextes artistiques sont d'une part essentiellement partiels, momentanés et locaux, et qu'ils n'ont pas de forme

28. Les racines ontogénétiques de cette combinaison illusoire, mais persistante résident sans doute dans le « stade de miroir », dont l'analyse constitue un point de départ crucial pour la théorie lacanienne.

préalablement donnée; et de l'autre qu'ils s'imaginent leur forme dans chaque contexte, et qu'ainsi, ils gagnent leur intégrité conditionnelle par rapport à leur entourage et aux autres corps, il nous serait plus facile de comprendre ce qui se passe dans nos corps, comme acteurs et comme spectateurs, lors de la présentation scénique. La jouissance des corps partiels n'est pas partielle, mais pleine. Le caractère local et momentané de la jouissance ne compromet pas sa plénitude; cela veut seulement dire qu'elle est répétable. Chaque fois qu'une jouissance scénique a lieu, alors il est certain que chacun jouit à sa manière, en tant qu'un corps unique et singulier. Nous serions peut-être mieux disposés, dès lors, à comprendre quel rôle les arts scéniques pourraient prendre dans cette réalité de plus en plus virtualisée, où nos corps jouissent et souffrent actuellement.

Esa KIRKKOPELTO

Malmö Theatre Academy /Lund University

BIBLIOGRAPHIE

- BAAS, Bernard, *Le désir pur. Parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan*, Louvain, Peeters, 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- DERRIDA, Jaques, « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 77-213.
- DIELS, Hermann, KRANZ, Walther (Hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vols, gr. et all., Zürich, Weidmann, 1951.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.
- KIRKKOPELTO, Esa, *Le théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*, Paris, PUPS, 2008.
- , « La question de la scène », in Denis Guénoun, Nicolas Doutey (éds), *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.
- , « Joints and Strings: Body and Object in Performance », *Performance Philosophy Journal*, 2/1 (2016), p. 49–59.
- , « The Most Mimetic Animal. Notes on the Philosophy of Acting », in Laura Cull, Alice Lagaay (eds), *Encounters in Performance and Philosophy. Theatre, Performativity and the Practice of Theory*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014, p. 121-144.
- , « Prothèse de l'âme. Articulations entre objet, corps et marionnette », in Hélène Beauchamp, Flore Gracin-Marrou, Joëlle Noguès, Élise Van Haesebroeck (éds), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, Entrétemps, 2016, p. 128-141.
- LACAN, Jacques, *Séminaire XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975.
- LACOE-LABARTHE, Philippe, « Typographie », in Sarah Kofman *et al.*, *La mimésis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975, p. 167-270.
- , « Le paradoxe et la mimésis », in *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 15-36.
- , *Le chant des muses: petite conférence sur la musique*, Lonrai, Bayard, 2005.
- , *L'«Allégorie»*, suivi de *Un commencement* par Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2006.

- , *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, suivi de *L'émoi*, Paris, Galilée, 2011.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *Scène*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Mouton, 1968 [1936].
- SZENDY, Peter, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.