QUAND LA PENSÉE SE MET EN SCÈNE

ENTRE LE LOGOS DE LA PHILOSOPHIE ET LES NOMS DU MYTHE

Nicolas Zlatoff
Mémoire dans le cadre du Master mise en scène
La Manufacture HETSR – Juin 2015
Tuteur : Roberto Fratini Serafide

« Fils de Iapétos, tu sais plus de tours que quiconque,
Tu es content d'avoir volé le feu et de m'avoir berné
mais il t'en viendra malheur à toi et aux hommes à venir.
Pour ce feu je leur ferai un cadeau. Ils en seront tout contents,
s'en réjouiront dans leur cœur, choyant leur propre mal. »

(Zeus à Prométhée, Hésiode, *Les Travaux et les jours*, *54-58)*

« Mon livre consiste en deux parties : celle ici présentée, plus ce que je n'ai pas écrit. Et c'est précisément cette seconde partie qui est la partie importante. Mon livre trace pour ainsi dire de l'intérieur les limites de la sphère de l'éthique, et je suis convaincu que c'est la SEULE façon rigoureuse de tracer ces limites. En bref, je crois que là où tant d'autres aujourd'hui pérorent, je me suis arrangé pour tout mettre bien à sa place en me taisant là-dessus. »

(Ludwig Wittgenstein, *Lettre à Ludwig von Fricker)*

AVANT-PROPOS

Enfant, je vivais dans un monde que je ne comprenais pas. Assailli en permanence de sensations trop fortes, que je ne parvenais pas à démêler et à distinguer, submergé d'émotions incontrôlables et incontrôlées, j'étais cet enfant décrit par Peter Handke, enfermé dans une chambre noire pendant plusieurs années, sans aucun contact avec les hommes, et un jour miraculeusement libéré ou plutôt violemment projeté dans le monde :

> *dans le monde / depuis longtemps / pourtant / je ne saisissais rien / je m'étonnais / de ce qui allait / de soi […] / Ma propre main / m'était inconnue / mes propres jambes / marchaient toutes seules […] / Chaque vision / me répugnait / chaque bruit / me trompait / sur lui-même […] / Les bruits / et les cris / du DEHORS / je les prenais pour des bourdonnements / et des gargouillements / au DEDANS / de mes entrailles / il me fallait / souffrir de ne rien pouvoir / différencier : / trois n'étaient pas plus / que deux / et il pleuvait / quand je me mettais au soleil / et / quand je transpirais au soleil / ou que je m'échauffais en / courant / je me protégeais de la sueur / avec un parapluie / je ne savais pas distinguer / le chaud du froid / l'aujourd'hui de l'hier / le nouveau de l'ancien / les caresses des coups de pied*[1]

A l'adolescence, la découverte des sciences me permit alors de commencer à mettre en forme ce chaos de sensations. Je découvris que le monde extérieur était composé d'éléments chimiques et d'atomes bien distincts, que je pouvais classer et organiser, et j'étais déjà un peu rassuré. Des lois physiques et mathématiques me permirent de résumer ce monde protéiforme en quelques formules et d'en expliquer, d'en prévoir son fonctionnement. Je devenais peu à peu une intelligence capable de saisir le monde, une intelligence qui, un jour, « connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent » et pourrait alors embrasser « dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome ; rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux[2] ».
Plus tard, je découvris la philosophie, qui étendait le champ d'action de la raison à la métaphysique. Cette fois, il devenait possible d'appliquer des séquences logiques de raisonnement sur des concepts comme les Idées, le corps, l'âme, la mort ou Dieu, et de produire un nouveau savoir. Je découvris avec bonheur que, même si je doutais de tout, quand je pensais, il y avait toujours moi qui doute, et qui pense, et qui étais bien là[3]. Lisant les pré-socratiques, j'élaborais à mon tour la pensée que, face aux changements incessants du monde autour de moi, il devait bien exister une substance capable de résister à ce changement et d'éviter ainsi que le monde ne s'effondre. Je la reliais conceptuellement aux éléments et aux atomes chimiques de la classification périodique, et je sentais que j'avais encore avancé d'un pas, c'est-à-dire que je découvrais peu à peu « sous » ou à tout le moins « au-delà » du monde qui m'apparaissait, un sens caché, une cause première ou une (quadruple) raison suffisante[4].

Mais je sentais bien que celle-ci se dérobait sans cesse sous mes pensées, qu'elle

1 Peter HANDKE, *Gaspard,* (trad. T. Garrel, V. Vilers), Paris, L'Arche, 1967
2 Pierre-Simon LAPLACE, *Essai philosophiques sur les probabilités*, Paris, Courcier, 1814, p. 2
3 René DESCARTES, *Oeuvres (tome premier),* Paris, F.G. Levrault, 1824, p. 158
4 Arthur SCHOPENHAUER, *De la Quadruple Racine du Principe de Raison Suffisante,* (trad. F.X Chenet), Paris, Vrin, 1882

reculait au fur et à mesure que j'avançais. J'avais très peur des paradoxes qu'ouvraient ma raison et je fus terrifié quand je lus chez Albert Camus, reprenant Aristote :

> *En affirmant que tout est vrai, nous affirmons la vérité de l'affirmation opposée et par conséquent la fausseté de notre propre thèse (car l'affirmation opposée n'admet pas qu'elle puisse être vraie). Et si l'on dit que tout est faux, cette affirmation se trouve fausse, elle aussi. Si l'on déclare que seule est fausse l'affirmation opposée à la nôtre ou bien que seule la nôtre n'est pas fausse, on se voit néanmoins obligé d'admettre un nombre infini de jugements vrais ou faux. Car celui qui émet une affirmation vraie prononce en même temps qu'elle est vraie, et ainsi de suite jusqu'à l'infini*[5].

Comme je pressentais que c'était le langage qui résistait à une description ultime du monde, je me mis à me demander d'où venaient les mots que j'utilisais. Je me souvenais, par exemple, qu'enfant, parce que la neige était blanche et « parce que la neige a été le premier blanc que j'ai vu, j'ai appelé neige tout ce qui était blanc », comme le jour où l'on m'a donné un mouchoir blanc. Et bien que plus tard, je connaissais le mot mouchoir, quand « je voyais un mouchoir blanc, je PENSAIS toujours au mot neige, même quand je disais le mot mouchoir. […] Finalement, j'ai utilisé le mot neige par curiosité même pour quelque chose de pas blanc, pour voir si cela deviendrait de la neige du seul fait que je disais le mot neige, et même quand je ne DISAIS pas le mot neige, je le PENSAIS […] Mais finalement c'est allé si loin que j'ai plus cru aux mots ni aux phrases sur la neige » et j'ai fini par ne plus « croire à la neige elle-même, quand elle était au sol ou qu'elle tombait ; […] je ne l'ai tenu ni pour réelle ni pour possible, pour la seule raison que je ne croyais plus au mot neige. Le paysage a alors été une vitrine bariolée[6]. »

Entre-temps, et un peu en désespoir de cause, mes parents m'avaient envoyé dans un cours de théâtre, en *pensant* que cela m'aiderait à aller mieux. Comme si j'avais été tenu trop longtemps à distance de mes sensations, je ne comprenais rien à ce qui m'arrivait sur scène : « quand je ne savais pas où aller, il me fut expliqué que j'avais peur, et c'est ainsi que j'ai appris la crainte ; et quand je voyais rouge, il me fut expliqué que j'étais en colère ». Ainsi, j'ai appris la honte, la joie, la fierté, la pitié, le désespoir, la peur de la mort, l'amour, et « il me fut expliqué que quand je bégayais, j'étais heureux. » Un jour, j'ai voulu bégayer mon histoire sur scène. « Dans mon histoire, avec la première phrase je voulais seulement créer du bruit, alors qu'avec la phrase suivante je voulais déjà PARLER, alors qu'avec la phrase suivante je voulais déjà m'ENTENDRE PARLER, alors qu'avec la phrase suivante je voulais déjà que d'AUTRES m'entendent parler, alors qu'avec la phrase suivante je voulais déjà que les autres entendent CE QUE je disais[7] ».

CE QUE je disais était un peu de tout cela : comment le monde me semblait chaotique et insaisissable, et l'espoir qu'avait représenté la philosophie pour parvenir à une compréhension du monde. Je citais des philosophes, je tentais d'extraire le potentiel poétique de leur pensée, je jouais avec les paradoxes de la raison. Je me surpris à rêver à un spectacle de la pensée, sans vraiment savoir ce que j'entendais par là, à retrouver la philosophie par la voie du théâtre, tout en trouvant mon théâtre par la voie de la philosophie.

---

5 Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard, 1942, p. 33-34
6 Peter HANDKE, 1967 (Op. Cit p. 3), p. 99-100
7 Ibid. p. 100 et 97-98

INTRODUCTION

Le sujet de ce mémoire concerne la représentation de la pensée sur scène. Cette proposition constitue d'emblée un paradoxe, puisque, à première vue, les processus mentaux liés à une pensée semblent renvoyer à un « intérieur », opaque et irreprésentable, comme coupé du monde : quand je pense, je ferme les yeux, et je plonge en moi-même. Je tente une « dérobade au monde tel qu'il m'apparaît[8] ». C'est presque un repli sur moi-même. Mais je cherche justement à « établir si la pensée et les autres activités mentales silencieuses et invisibles sont censées paraître[9] » lors de la représentation et sous quel(les) modalités. En outre, le sujet sous-tend deux questions :

- S'agit-il de représenter un contenu de pensée (donc, d'une certaine façon, un savoir) ou, plus généralement, l'acte, le geste, l'agencement d'un tel contenu, c'est-à-dire la forme active, voire la performance interne qu'est la pensée ?

- Qu'entend-on exactement par « pensée » : une pensée conceptuelle, philosophique, ou bien, plus généralement, toutes les activités mentales liées à la pensée : la rêverie, l'imagination, l'association d'idées, etc ?

Parce que ce document s'appelle, justement, un *mémoire,* je reviens sur plusieurs expériences que j'ai faites pendant mon cursus à la Manufacture, autour de ces questions. La première est longtemps demeurée obscure pour moi, et cette ambiguïté se retrouve parfois dans le mémoire, qui tentera toutefois d'apporter des éléments de réponses. La seconde n'en était pas moins omniprésente, même si elle n'était pas toujours formulée explicitement, et constitue, aujourd'hui, un des fils directeurs de ce travail. Elle renvoie à une dualité du mot « pensée », qui se retrouve jusque dans le dictionnaire :

PENSEE nom féminin (du latin *pensare* : peser)[10]

1. Ensemble des processus par lesquels l'être humain, au contact de la réalité matérielle et sociale, élabore des concepts, les relie entre eux et acquiert de nouvelles connaissances : la pensée logique, les démarches de la pensée
2. Le fait de penser à quelque chose, d'imaginer ce qui n'est pas réel, présent ; image, représentation ainsi fournie, idée

La distinction a été précisée par de nombreux travaux, notamment ceux de David Gelernter[11] : on peut distinguer, d'une part, la pensée analytique, dite haut-niveau (conceptualisation, abstraction, raisonnement par succession d'opérations logiques sur les concepts), et d'autre part, la pensée dite bas-niveau, qui procède par associations d'idées, métaphores, analogies, brouillant le mode de la raison jusqu'à ce que le souvenir ne se distingue plus nécessairement de l'hallucination et des rêves, par exemple. Plutôt que de se focaliser sur l'une ou l'autre version de la pensée, ce travail étudie plutôt leurs modalités d'interaction, dans la perspective de leurs représentations : l'une précède-t-elle l'autre, par exemple, ou constitue-t-elle au contraire son but, ou encore son point de fuite (ou les deux...) ? Y a-t-il inspiration réciproque de l'une sur l'autre, et si oui, sous quelles

8 Hannah ARENDT, *La vie de l'esprit (La pensée. Le vouloir),* trad. L. Lotringer, Paris, PUF, 1981, p. 41
9 Ibid. p. 42
10 Dictionnaire Larousse
11 David GELERNTER, *The muse in the machine : computerizing the poetry of human toughts,* New-York, Maxwell Macmillan International, 1994

modalités ? Concernant la pensée analytique, Jean-Pierre Vernant remarque qu'il y a deux façons de l'étudier : la première consiste à se demander quelles sont ses frontières, mais cela supposerait qu'elle constitue déjà une entité stable, voire éternelle, qui n'a jamais évoluée. La seconde option consiste à « examiner les conditions de sa venue au monde », et à « suivre le mouvement par lequel elle s'est historiquement constituée[12] ». C'est dans cette optique que nous convoquons différentes théories philosophiques ou plutôt différents moments de l'histoire de la philosophie : celui de sa « naissance » avec les pré-socratiques, celui de son avènement avec Socrate et Platon, puis, plus tard, celui de sa « mise en question » en tant que forme écrite et figée, et enfin celui de la phénoménologie, en tant que repositionnement des frontières même de la philosophie. Il ne s'agit pas, ici, de refaire une histoire de la philosophie - c'est pourquoi certains courants et certaines époques ne seront tout simplement pas pris en considération - mais plutôt d'isoler des moments clés de l'aventure philosophique en Occident, qui nous permettront de décrire plus précisément les deux types de pensée déjà identifiés et leurs interactions.

A chaque « moment », mon hypothèse d'une interaction entre pensée analytique et pensée intuitive se confronte à des mises en scène, au sens large (il pourra en effet s'agir également de performances ou d'installations), afin d'en extraire des exemples ou des paradigmes de représentation scéniques du frottement entre ces deux modalités de pensée. Parce que j'ai longtemps navigué entre représenter une pensée philosophique (ou plus généralement, analytique) « en train de se faire » sur scène, et représentation de la performance interne que représente l'acte de pensée, les spectacles convoqués relèvent de cette typologie. Si le choix ne prétend pas être exhaustif, il est en revanche représentatif des différentes interactions – que je décrirai au fur et à mesure - entre pensée analytique et intuitive. Enfin, nous discutons les modalités de représentations ainsi identifiées au regard de quatre expérimentations que j'ai menées pendant mon cursus à la Manufacture :

- une direction d'acteurs sur un texte de Platon (issue d'un stage avec Jean-Yves Ruf)
- la manipulation d'un outil de type atlas en interaction avec une philosophe (présentation de juin 2014)
- la représentation d'une méditation de la pensée à partir d'un récit d'Albert Camus (présentation dans le cadre de la *Campus Woche* de février 2014, stages d'écriture avec René Zahnd et Nicolas Doutey)
- un dispositif vidéo à partir d'écrits de Merleau-Ponty (stage vidéo et présentation de juin 2014)

Il m'a en effet semblé essentiel de ne pas restreindre l'analyse à mon seul projet de sortie - qui ne constitue en aucun cas l'aboutissement, revendiqué et figé, de cette recherche - mais au contraire de l'élargir aux différents travaux que j'ai menés, chacun étant représentatif d'un des paradigmes identifiés, d'une étape de la recherche. Cette dernière aura néanmoins fait apparaître des liens inattendus avec ce projet de sortie, qui seront discutés à la fin du mémoire.

La philosophie occupe donc dans cette réflexion, une place particulière, car elle est à la fois une partie de l'objet d'étude (c'est-à-dire une partie de la matière à représenter), et moyen pratique de travail, autour de la question : quel(les) pensée(s) sont représentables

12 Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne (du mythe à la raison),* Paris, Points, 2011, p. 229

à la scène ?

Nous verrons ainsi dans une première partie que, lors de son apparition au VIème siècle avant JC, la pensée analytique « naît » sous la forme de la philosophie et ce, en contrepoint d'une autre forme de pensée qui lui pré-existe : le *mythos*, qui peut être rattaché à la seconde définition de la pensée. La philosophie propose alors une forme de discours bien à elle : le *logos*, qui lui permet de réaliser des opérations logiques sur des concepts posés sur le monde. Une fois cette distinction posée, nous la confronterons à l'exemple de la tragédie antique qui convoque justement un *mythos* dans une sorte de tribunal du *logos*, puis à trois exemples contemporains, non pas de tragédies « modernes », mais de formes qui articulent elles aussi *logos* et *mythos*, sous trois modalités différentes : *Hamlet (Please, Continue)* (2011) de Yan Duyvendak, qui reconvoque un mythe au tribunal de la justice civile, les installations graphiques de Laurent Derobert qui se propose de mettre la philosophie en équation, et enfin *Noces* d'Albert Camus, qui déploie une méditation philosophique à partir du récit d'une expérience vécue.

Nous verrons ensuite dans une deuxième partie comment le *logos* va peu à peu s'imposer sur le *mythos*, mais comment ce dernier n'est jamais totalement aboli et peut constituer un *point de fuite,* autour duquel se déploie le premier, notamment chez Platon. Des exemples de mises en scène, à partir de textes philosophiques, sont discutés dans cette perspective (*la République de Platon* (2013) de Grégoire Ingold, *Projet Lucioles* (2013) de Nicolas Truong...), notamment à travers la notion de *personnages conceptuels* forgée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, citée explicitement en référence dans les travaux concernés. Cette notion nous permettra également de discuter le statut, dans la représentation de la pensée, de textes écrits par des philosophes pour le théâtre.

La troisième partie est constituée par différentes critiques portées par la philosophie elle-même sur cette suprématie du *logos*, dont celle de Friedrich Nietzsche. Nous verrons qu'elles plaident pour une pensée vivante, dynamique, qui revendique, par exemple, le droit de se contredire, de rêver, de divaguer, parfois de se perdre, et nous la confronterons à différentes « performances de la pensée comme action dialectique » (*This situation* (2007) de Tino Sehgal, *les Héros de la pensée* (2012) de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre), mais aussi, cas plus marginal que nous discuterons, à des formes de *performativisation* de la pensée, qui s'appuient sur l'utilisation d'un outil *atlas* d'après les travaux d'Aby Warburg.

Enfin, nous verrons dans la quatrième partie, comment la phénoménologie redéfinit le statut du *logos*, en lui ré-assignant certaines fonctions du *mythos*, liées à une description sensible du monde. L'analyse de la notion de *pensée mutilée*, avancée par Merleau-Ponty, nous donnera des outils pour *penser*, non pas la représentation d'un contenu philosophique en tant que tel, mais les conditions de représentation de l'acte de pensée lui-même (qu'il soit joué ou performé, donné à voir, ou donné à expérimenter). Les travaux de Susan Kozel (chorégraphe) et de Bruce Nauman (sculpteur et vidéaste), à travers l'utilisation notamment d'outils vidéo, nous fourniront alors des exemples méthodologiques de performance de la pensée en tant qu'activité, gestualité, et état d'immersion dans le monde, notamment à l'aide d'outils vidéo et des nouvelles technologies de télé-présence.

La conclusion permettra de faire le point sur les différents modèles poétiques existants, et de discuter la généalogie d'une méthode (jusque-là largement intuitive, voire irraisonnée)

de représentation du geste de la pensée et du travail de répétition connexe. La question de se mettre soi-même en scène dans un tel procédé sera finalement posée autour de l'idée d'une pensée philosophique qui, tout en se racontant elle-même, renvoie constamment à l'autobiographie et à ses contaminations mythiques et fictionnelles.

I. LA PENSÉE ANALYTIQUE COMME ÉVOLUTION DU MYTHOS

I.1. Apports historiques : Apparition du *logos* dans la pensée

Classiquement, on considère que la pensée moderne, analytique, naît au VIème siècle av. JC, à Milet, au sein de l'école ionienne, dont les représentants les plus connus sont Thalès, Héraclite, Anaximandre ou Anaximène[13]. A cette époque, les mots *philosophe* et *philosophie* n'existent pas encore et n'apparaîtront que plus tard : les Milésiens sont des *physiciens* et le premier emploi attesté du mot *philosophos,* attribué à Héraclite date du Vème siècle av. JC. Jean-Pierre Vernant insiste sur le fait que cette pensée moderne, cette « forme de rationalité » n'apparaît pas ex-nihilo dans le miracle de la civilisation grecque, venant éclairer un temps « archaïque » ou obscur.
Ainsi, avant le VIème siècle et l'apparition de la philosophie, il existe déjà une forme de pensée et de savoir, et cette dernière est « stockée dans de vastes compositions épiques, des récits légendaires (*mythos*) qui font office, pour le groupe, de mémoire collective et d'encyclopédie des connaissances communes[14] ». Ils prennent la forme de chants poétiques, accompagnés de musique, et sont transmis de génération en génération, c'est-à-dire qu'ils relèvent d'une tradition orale. Littéralement, le mot grec *mythos* désigne une histoire, un récit, une fable et c'est d'ailleurs ce mot qu'utilise Aristote, dans la Poétique, pour désigner l'intrigue, l'argument d'une pièce de théâtre[15].

Ces récits légendaires racontent donc une histoire, plus précisément une histoire sacrée; il[s] relate[nt] un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. [...] C'est toujours le récit d'une création: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être[16] ». Ainsi, dans la Théogonie, Hésiode raconte la construction du monde sur le mode de la généalogie (cosmogonie) entre des divinités : la déesse Gaïa (Terre) engendre à partir d'elle-même Ouranos (Ciel) et Pontos (Flot salé)[17].
Selon Hans Blumenberg, le mythe est une réponse à « l'absolutisme de la réalité[18] » c'est-à-dire au fait que le réel puisse nous apparaître comme un chaos assourdissant et source d'angoisse. Créer un mythe, c'est alors donner un nom[19] (celui d'un dieu ou d'une force) à ce chaos du réel, afin de lui donner une forme et diminuer ainsi notre anxiété face à lui. Ce *réel* se situe en fait bien au-delà de ce que nous appelons communément la *réalité.* Cette dernière renvoie en effet à ce que nous percevons du monde, avec nos sens (limités et spécifiques) et notre intelligence. Or, le réel se définit justement à partir de la limite de notre savoir, limite au-delà de laquelle nous entrevoyons un monde brumeux, confus, opaque, et surtout impossible à décrire[20].

---

13 Jean-Pierre VERNANT, 2011 (Op. Cit. p. 6), p. 230-231
14 Ibid, p. 232
15 ARISTOTE *Poétique,* (trad. R. Dupont-Roc, J. Lallot), Seuil, 1980, 1450a3-5
16 Mircea ELIADE, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, 1963
17 HESIODE, *Théogonie*, (trad. J.L. Backès), Paris, Gallimard, 2011, v. 116-131 : « Or donc, tout d'abord, exista Faille (Chaos*)*, puis, par après, / Terre Large-Poitrine *(Gaïa),* base sûre à jamais pour tous les êtres […] / De Faille naquit Erèbe et la Nuit toute noire / De Nuit naquit Feu d'en-haut et Lumière du jour. / Terre d'abord enfanta […] Ciel tout couvert d'étoiles. / Elle enfanta Pontos l'infertile, qui se gonfle et qui saute »
18 Hans BLUMENBERG, *Work on Myth* (trad. R.M. Wallace), Cambridge, Londres, MIT Press, 1985, p. 70
19 Ibid. p. 5
20 Cette exposition vertigineuse de l'homme, conscient de sa finitude et de sa dispersion (bref : de sa contingence), face au monde, peut également être rapprochée du *Dasein* d'Heidegger : dans son expérience quotidienne, l'homme est toujours en relation avec le monde et maintient une certaine compréhension spontanée de « l'être des étants » qui l'entourent, comme aussi, de son être propre

Cette notion d' « absolutisme de la réalité », que Blumenberg pose dans les origines mêmes de la pensée mythique, n'est pas sans rappeler l'idée de Réel qui, chez Jacques Lacan, renvoie à des expériences extrêmement organiques, comme l'acte sexuel, voire ultimes, comme la mort. C'est le pur donné, tellement intense que l'expérience ne peut rien en faire, c'est un objet vide impossible à saisir par le concept. Pour tenter tout de même de le décrire, Lacan prend l'exemple des premiers moments de la vie, lorsque le nouveau-né est tout entier plongé dans ce réel, sans distinction aucune entre lui et le monde extérieur : il est ce rideau qui bouge, cette main qui le caresse, ce visage qui lui sourit. Peu à peu, et notamment grâce à l'utilisation du langage, l'enfant va mettre en forme le chaos du réel en le nommant, le faisant ainsi passer dans la réalité, c'est-à-dire dans ce qui peut être désigné par le langage : « je » est différent de « tu » qui est lui-même différent des objets du monde. Le Réel lacanien est donc ce qui est au-delà du langage, au-delà du symbolique, c'est l'impossible, au sens de ce qui est impossible à nommer par le langage et que le mythe cherche justement à nommer[21].

Ce que réalise le mythe, c'est donc cette mise en forme du réel par le symbolique : le chaos vécu du réel est nommé et personnifié en *Chaos* (en grec, dans la théogonie d'Hésiode), afin de décrire cette faille, ce vide angoissant. Le nom posé sur le réel agit par familiarité en transformant *un* chaos (le réel) en référence connue (*le* chaos nommé Chaos, ou Faille). Le nom du mythe contient en lui-même, d'une façon embryonnaire, sacrée, toute une histoire, la pensée d'une manière antérieure à toute explication, à tout agencement d'une solution, à toute stratégie de sens.
D'une certaine manière, et comme pour l'enfant dans le processus de mise en nom par le langage, décrit par Lacan, l'*acte de nomination*[22] du mythe témoigne d'une tentative, peut-être maladroite, pour la pensée, de s'approprier le monde, d'établir une relation intime et fusionnelle avec lui : *ceci est mon monde, parce que je le nomme ainsi.* Et parce que ces dieux, nommés par les mythes, sont constitutifs de la réalité et se comportent très souvent comme des humains (eux aussi sont animés de passions, de peur, d'envie, d'amour...), la pensée mythique témoigne donc encore d'une certaine immersion du penseur dans le réel : *le monde se comporte comme moi*.

Pour réaliser cet *acte de nomination*, le poète n'agit pas seul. Au contraire, il *est agi,* sous l'inspiration des muses, filles de Mnémosyne (mémoire) : « ce sont elles qui ont autrefois, appris à Hésiode un beau chant » et lui ont révélé « ce qui sera et ce qui fut jadis[23] ». Il peut sembler étrange que ce soit la mémoire qui permette de voir l'avenir, mais c'est que « le passé ainsi dévoilé est beaucoup plus que l'antécédent du présent : il en est la source. En remontant jusqu'[au poète], la remémoration cherche non pas à situer les événements dans un cadre temporel, mais à atteindre le fond de l'être, à découvrir l'originel, la réalité primordiale dont est issu le cosmos et qui permet de comprendre le devenir dans son ensemble[24] ». La pensée du mythe joue en fait en permanence sur deux plans : elle « appréhende le même phénomène [...] simultanément comme fait naturel

(autrement dit, il sait pré-conceptuellement, si une chose est, et quand elle est). Ceci constitue son « privilège ontologique » et, à la fois, la plus tragique de ses limitations.

21 Jacques LACAN, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 152.

22 Au sens strict, le mot *nomination* renvoie à une fonction, une charge ou une dignité. Mais Blumenberg souligne qu'en donnant un nom aux éléments du monde, l'homme fait du porteur du nom le responsable des affres qu'il peut provoquer en nous. L'événement en question, une fois nommé, est rendu actif.

23 HESIODE, 2011 (Op. Cit. p. 9), v. 32

24 Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les grecs (étude de psychologie historique),* Paris, La découverte, 1996, p. 115

dans le monde visible et comme enfantement divin dans le temps primordial[25] ». Le poète mythique est donc comme un devin, au sens où sa vision du passé est aussi une « fonction révélatrice du réel[26] », et lui apporte « le privilège de voir la réalité immuable et permanente[27] ».

Cette réalité est décrite d'une façon bien particulière : elle ne prend pas la forme d'un enchaînement causal de faits, mais celle d'une *généalogie* entre les divinités qui représentent, incarnent, des faits du monde visible: il n'y a pas de *causes* à un fait observable, mais des *parents*. Les mythes décrivent donc les engendrements successifs des dieux, souvent sous la forme d'immenses catalogues, par exemple, dans la théogonie, la liste de toutes les filles engendrées par Océan ou encore de tous les enfants de Terre (Gaïa) et Ciel (Ouranos).
En outre, cette généalogie se subvertit elle-même, c'est-à-dire qu'elle refuse de s'inclure dans une stricte chronologie : la Théogonie commence ainsi par raconter comment Faille (Chaos) engendre Terre (qui engendre elle-même Ciel), Désir et Nuit. Puis elle détaille les enfants de Terre et Ciel, pour revenir ensuite aux enfants de Nuit. Comme, de plus, beaucoup de ces engendrements sont le fait de relations incestueuses (Terre et Ciel sont frères et sœurs et vont pourtant engendrer à leur tour), la temporalité se brouille très vite et toutes les générations semblent exister simultanément, dans un univers fondamentalement synchronique. Il devient ainsi paradoxalement impossible d'en tracer l'arbre généalogique, et il s'agit finalement, pour le poète, de « chanter le monde », de dire sa vision - c'est-à-dire de la décrire, souvent sous forme de catalogues - plutôt que de l'expliquer, comme le ferait la science.
Ainsi, si cette vision est appelée « vérité » par Hésiode, son statut est en fait bien différent de ce que nous attendrions, aujourd'hui, d'une vérité au sens scientifique ou historique. Étant le premier qui offre un témoignage littéraire et une tentative timide d'ordonner le patrimoine mythologique archaïque (étant, somme toute, le premier des *mythographes*), Hésiode construit, du même coup, le premier agencement, la première tergiversation de la nature vivante - et vivement désordonnée – du mythe originaire : puisque celui-ci relève de l'oralité, « l'aède apporte des variantes inattendues » à chaque nouvelle représentation et les mythes peuvent alors facilement se contredire entre eux : « Il n'y a pas de vérité révélée. Il n'y a pas de vérité imposée[28] ».

Au VIème siècle av. JC, se produit un événement fondamental dans l'histoire de la pensée : les physiciens de l'Ecole de Milet choisissent de s'exprimer par écrit, non plus dans des récits, mais à travers des discours. C'est que, pour les Milésiens, et plus tard pour les philosophes, « l'étrangeté d'un phénomène, au lieu d'imposer le sentiment du divin, le propose à l'esprit en forme de problème. L'insolite ne fascine plus, il mobilise l'intelligence[29]. » Là où le mythe répondait à l'angoisse du réel par sa mise en nom pour enclencher un récit historique (généalogique), les physiciens construisent donc un « système qui expose la structure profonde du réel » dans une théorie explicative, c'est-à-dire une pensée positive, à propos de certains phénomènes de la nature et de l'organisation du cosmos.

---

25 Ibid. p. 204
26 Je ne *pense* pas que le mot « réel » renvoie ici au réel Lacanien ; il désigne plutôt la « réalité ». Encore que l'on pourrait se demander si la vision du poète n'est pas celle d'un ordre sous-jacent au réel et qu'elle possède donc le pouvoir de révéler l'ordre sous-jacent au chaos du réel, donc de mettre littéralement *en ordre* le réel.
27 Jean-Pierre VERNANT, 1996 (Op. Cit. p. 10), p. 212
28 Jean-Louis BACKES, préface à la *Théogonie* d'Hésiode, Paris, Gallimard, 2011, p. 13
29 Jean-Pierre VERNANT, 2011 (Op. Cit. p. 6), p. 235

Le mythe, désormais en voie de se rationaliser, il prend « la forme d'un problème explicitement formulé[30] » : les Milésiens ne parlent plus d'un dieu, placé derrière la nature, mais cherchent une loi, une force, permanente, immanente à la nature dans une opération de conceptualisation et d'abstraction du monde : Gaïa (Terre) devient par exemple *la* terre, Ouranos (Ciel) *le* ciel ou plus exactement : l'air autour de la terre. Dans cette perspective, le monde n'est plus décrit comme une généalogie entre des dieux, mais par la mise en application de principes actifs de la nature : deux puissances interagissent pour en déclencher une troisième. Il s'agit donc d'un double processus de conceptualisation et d'abstraction des forces de la nature, afin de proposer une théorie du monde (*theoria :* littéralement, *donner à voir*). Ainsi, lorsque le *mythos* donnait à nommer dans une généalogie, les Milésiens donne à voir dans un schéma.

Les travaux de Francis M. Cornford montrent comment ces premiers philosophes ne travaillent pas pour autant en rupture avec le savoir constitué de l'époque, contenu dans les mythes comme la Théogonie d'Hésiode. Au contraire, ils les reformulent et les transposent dans la nouvelle forme de pensée[31]. Eux aussi décrivent la formation du monde à partir d'un état d'indistinction primordiale héritée du *chaos* (Faille) de la Théogonie d'Hésiode, mais qui devient dans le discours, d'une part, un nom commun, (*le* chaos ou, chez Anaximandre : *l'*infini) et d'autre part, abstraction, *cause* de processus naturels :

> *Anaximandre de Milet, […] disait que la cause matérielle et l'élément premier des choses était l'infini, et il fut le premier à appeler de ce nom la cause matérielle[32].*

De la même façon que la Théogonie décrivait les engendrements successifs de Terre (Gaïa) et Ciel (Ouranos) à partir de Faille (donc, dans une généalogie), Anaximandre parle de processus de « formation » de *la* terre et de *l'*air qui l'entoure :

> *Il dit qu'à l'origine de ce monde une chose capable de produire le chaud et le froid fut séparée de l'éternel. Il s'en forma une sphère de flamme qui se développa autour de l'air qui encercle la Terre, comme l'écorce croît autour d'un arbre. Quand elle eut été déchirée et enfermée en de certains anneaux, le soleil, la lune et les étoiles vinrent à l'existence[33].*

Jean-Pierre Vernant remarque ainsi que l'on « a parfois le sentiment […] que les philosophes se contentent de répéter, dans un langage différent, ce que disait déjà le mythe[34] ». Mais cette évolution dans la forme de la pensée est justement centrale, elle n'est pas qu'un effet de style : le passage d'un nom propre à un nom commun pour décrire le monde témoigne d'une mise à distance, d'une volonté de séparer les plans de la nature, de l'homme et des dieux : « Dans le mythe, la diversité des plans recouvraient une ambiguïté qui permettait de les confondre. La philosophie multiplie les plans pour éviter la confusion[35] ».

---

30 Ibid. p. 202

31 Francis M. CORNFORD, *From religion to philosophy (a study in the origins of western speculations),* New-York, Longmans, Green and co, 1912 et *Principium sapientiae (the origins of greek philosophy thought, Cambridge,* Cambridge University Press, 1952

32 ANAXIMANDRE, *Fragments et témoignages* (trad. M. Conche), Paris, PUF, 1991, p. 34

33 Ibid. p. 36

34 Jean-Pierre VERNANT, 2011 (Op. Cit. p.6), p. 202

35 Ibid. p. 207

En outre, au cours du Vème siècle av JC, la théorie ainsi proposée « est mise en demeure de se justifier ; il lui faut rendre compte de ce qu'elle affirme, se prêter à critique et à controverse […] Pour que le discours humain sur la nature ne s'effondre pas […], il ne suffit pas que les dieux aient été laissés à la porte ; il faut encore que le raisonnement soit tout entier transparent à lui-même, qu'il ne comporte pas la moindre incohérence[36] ». La pensée analytique va donc porter l'objet de ses recherches sur la place publique, au centre d'un débat argumenté sur des concepts (*logos*). A la différence du mythe, il s'agit alors bien, dorénavant, de revendiquer une *vérité*, au sens moderne, comme si le débat *contradictoire* que le *logos* instaure dorénavant, empêchait justement toute forme de *contradiction*, ou plutôt, cherchait à faire disparaître toute contradiction interne au discours.

Ainsi, au Vème siècle av. JC, deux formes de pensée coexistent, dans la continuité l'une de l'autre : d'une part, le *mythos*, forme orale et toujours en construction, qui consiste à mettre en mot le monde pour le décrire, dans un processus paradoxal d'appropriation par le nom et de maintien d'une immersion magique dans le monde, pour extraire de la réalité à partir du chaos du réel. On constate que cette forme peut être rattachée à la seconde définition de la pensée proposée précédemment : « le fait de penser à quelque chose, d'imaginer ce qui n'est pas réel, présent ; image, représentation ainsi fournie, idée ». Mais il convient de nuancer cette définition au sens où ce que le mythe cherche à rendre présent, ce fond même qui se dérobe au langage et qui nous échappe, relève justement du *réel* au sens lacanien : ce qui se trouve au-dessus du seuil de *dicibilité,* qui conforme la dite réalité comme *effet de langage*.
Il faudrait donc reformuler la définition ainsi :

> *Le fait de penser à quelque chose, d'imaginer ce qui n'est pas dans la* réalité*, présent ; image, représentation ainsi fournie* par le nom*, idée*

D'autre part, le *logos*, source de la pensée moderne, naît à partir du *mythos* et permet, à travers l'écrit, une conceptualisation du monde, ouvrant ainsi la voie à la logique et au raisonnement et qui correspond en tous points à la première définition de la pensée exposée précédemment. On pourrait *penser* que ces deux formes ne peuvent coexister dans le même monde, car elles tendent à s'exclure l'une l'autre. Nous verrons d'ailleurs par la suite comment le *logos* a cherché peu à peu à faire oublier le *mythos*. Néanmoins, au IVème siècle av. JC, *logos* et *mythos* vont interagir momentanément dans une forme en train de voir le jour : la tragédie antique.

I.2. Le *mythos* convoqué au tribunal du *logos*

Selon Jean-Pierre Vernant, la question de l'apparition de la tragédie antique est inséparable de son contexte social et politique : l'avènement de la cité grecque, qui choisit de se dissocier du divin (comme le fait la philosophie vis-à-vis du mythe), pour affirmer une organisation humaine autonome. La cité ne s'organise plus ainsi par similarité avec un ordre cosmique, mais propose son fonctionnement propre : un calendrier civil, une organisation sociale autonome... Ce changement de paradigme se fait par référence au religieux et aux structures anciennes mais constitue, dans le temps même de son avènement, un objet d'inquiétude et de débat. Or, c'est justement une des fonctions de la

36 Ibid. p. 235

tragédie que de mettre en scène ce débat[37], dans une forme qui mêle intimement *mythos* et *logos*.

Plus précisément, la tragédie convoque des héros issus du *mythos*, de la légende, « qui constitue pour les Grecs du Vème siècle une des dimensions de leur passé – passé lointain et révolu, qui fait contraste avec l'ordre de la cité, mais qui reste cependant encore vivant dans la religion civique ». Ces héros, en tant que représentants des structures sociales anciennes, vont alors être confrontés au chœur, « personnage collectif, incarné par un collège de citoyens » et représentant de fait le présent de la cité.
Cette confrontation s'articule sur une parole dont la langue est double, renvoyant encore une fois à cette distinction entre « ancien » et « nouveau » : le chœur, s'exprime en vers chantés, dans la continuité formelle du *mythos*, tandis que « les personnages du mythe s'expriment dans une forme dialoguée dont la métrique est plus voisine de la prose ». Ces personnages argumentent, confrontent leurs points de vue, débattent, bref : font acte de *logos*. Les personnages héroïques sont donc « rapprochés par le langage de l'homme ordinaire » pour être « en quelque sorte mis en question devant le public[38] ».

Ainsi, lorsqu' Antigone est jugée par Créon, elle justifie ses actes, devant le chœur, en soutenant qu'elle a respecté la loi du foyer domestique, qui impose le respect du culte des morts, lorsque, de l'autre, Créon cherche à faire respecter une autre loi, celle de la Cité, qu'il vient de promulguer en tant que souverain. Dans le dialogue, Antigone et Créon se servent, par exemple, du même mot *nomos* (culture), pour argumenter et justifier leurs choix, alors que ce terme « [prend] dans la bouche de chacun des significations opposées[39] ». D'une manière plus générale, Charles-Paul Segal a montré que l'on retrouve la même ambiguïté sur les autres termes récurrents de l'œuvre : *philos, kerdos, sebas*[40]*...* De la même façon, lorsque le roi Darius demande au chœur des Suppliantes si le fils d'Egyptos a un pouvoir (*kratos*) sur elles, le débat qui s'en suit confronte deux sens bien différents du mot *kratos*, sans que ceux-ci soient explicitement dégagés[41] : les Suppliantes parlent, pour leur part, du *kratos* ancien, lié au pouvoir de domination masculine, tandis que le roi fait référence au pouvoir légitime de tutelle d'un membre de la famille, pouvoir mis en place par l'état.
Tout se passe donc comme si la tragédie mettait en question, au présent, ses propres mythes : « elle confronte les valeurs héroïques, les représentations anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité[42] ». La tragédie est donc bien la représentation d'une pensée, celle que le spectateur vit, de manière conflictuelle, dans le quotidien de sa vie sociale, et (re)joue lors de la représentation tragique, face aux figures archaïques de la Cité. Souvent, comme dans le *mythos*, cette pensée n'a pas d'issue, pas de vérité définitive, car elle renvoie justement à un conflit insoluble. Ainsi, le choryphée d'Antigone remarquera qu'il est tout à la fois juste pour un citoyen d'honorer ses morts qu'il l'est pour un souverain de faire respecter la loi qu'il a édicté[43].
On remarque également que la pensée s'articule autour d'un dialogue entre deux protagonistes, qui n'est pas sans rappeler, dans la forme, la maïeutique platonicienne :

37 Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – I,* La découverte, 1972, p.21-40
38 Ibid. p.13-14
39 Ibid. p.34-35
40 Charles-Paul SEGAL, *Sophocles' praise of Man and the conflict of the Antigone,* Arion, 3,2, 1964, p. 46-60
41 Jean-Pierre VERNANT, 1972 (Op. Cit.), p. 32
42 Ibid. p.16
43 Sophocle, *Antigone (in Tragédies complètes),* (trad. P. Mazon), Paris, Gallimard, 1973, 872-5

chacun cherche à convaincre son interlocuteur, à le rallier à son propre point de vue. Une différence essentielle, ici, est que ce dialogue se fait en présence d'un témoin, le chœur, placé en position d'observateur ou de juge, comme le serait un jury dans un tribunal et que chaque protagoniste cherche à rallier à sa cause. Enfin, cette représentation de la pensée opère au sein d'une fiction (celle du *mythos*), mais qui diffère de la fiction au sens où nous l'entendons aujourd'hui.
Dans le drame classique, la fiction s'étaye, entre autres, sur l'unité psychologique des personnages. De nombreux travaux, par exemple ceux d'Ulrich von Wilamowitz, relèvent à propos d'Etéocle dans *les sept contre Thèbes*, la faible unité psychologique de son caractère : son comportement, à la fin de la pièce, semble par exemple peu compatible avec le portrait qui en est fait auparavant. Mais Jean-Pierre Vernant remarque que ce débat n'a que peu de sens au sein d'une tragédie. En effet, cette dernière « n'est pas centrée sur un personnage singulier, dans la complexité de sa vie intérieure. Le vrai personnage [de la tragédie], c'est la cité, c'est-à-dire les valeurs, les modes de pensée, les attitudes qu'elle commande[44] ». C'est ce que relevait déjà Aristote, en stipulant que le caractère doit se plier aux exigences de la fable (*mythos*)[45]. Peu importe, donc, que ce caractère soit continu ou discontinu, cohérent ou non, ce qui importe, c'est qu'il soit engagé, à l'aide du *logos*, dans une confrontation d'idées, de point de vue, avec un autre, sous l'œil attentif de la cité. Ce caractère n'est que le représentant d'un *mythos*, reconnu collectivement par le public, comme descendu du ciel sur la terre, pour se confronter au présent de la cité.

I.3. Quels *mythos* aujourd'hui et pour quels *logos* ?

A partir de ces exemples de frottement entre *mythos* et *logos* dans la tragédie antique, comment *penser* une telle interaction aujourd'hui ? Il ne s'agit ni de définir une actualisation ou une « renaissance » de la tragédie, ni de transposer, aujourd'hui, les codes de représentation de la tragédie : puisque celle-ci apparaît dans un contexte donné qu'il s'agissait de questionner (l'avènement de la cité grecque, par rapport à son passé religieux), et que ce dernier est irrémédiablement perdu, cette entreprise serait bien vaine. Il n'est donc pas question, ici, de tenter de reconstruire un tel débat. En outre, la question de savoir ce qui ferait mythe aujourd'hui est très problématique : lors de son cycle de travail sur la tragédie, Roméo Castellucci remarquait déjà, à propos du mythe, qu'aujourd'hui, « il n'y a plus de nom capable de rassembler les énergies de tout le monde[46] ».
Ce qui m'intéresse ici, plutôt que le mythe en tant que tel, est la *confrontation* des formes de pensées (et de langages) liées au *mythos* d'une part et au *logos* de l'autre: comment le mythe, qui contient une puissance d'évocation sensible, qui se situe, en quelque sorte, avant le langage, en tous les cas avant sa formalisation dans un *logos*, peut servir de matériau-pour-penser à un *logos*, par exemple. Comment, comme dans la tragédie, le *logos* peut tenter de proposer des schémas explicatifs d'un *mythos* qu'il ne pourra paradoxalement jamais circonscrire ou expliquer totalement.
Cette interaction laisse entrevoir la possibilité de déclencher un paradoxe de la pensée, prise entre deux modalités presque incompatibles, mais relevant du même objet fondamental : la tentative de se réapproprier ce qui nous échappe du monde, de pouvoir mettre en forme le réel dans un objet du langage. Comme ces deux pensées ne parlent

44 Jean-Pierre VERNANT, 1972 (Op. Cit. p. 14), p. 28
45 ARISTOTE, 1980 (Op. Cit. p. 9), 1449 b 24, 31, 36 ; 1450 a 15-23 ; 1450 a 23-25 et 38-39, 1450 b 2-3
46 Bruno TACKELS, *Les Castellucci*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2005, p. 82

pas la même langue, comment est-il possible de faire apparaître des tensions, des ambiguïtés, des incohérences, des sauts poétiques, entre les mêmes mots qu'elles vont chacune utiliser pour parler, et créer ainsi comme un « point de fuite » du *logos* dans le *mythos* et du *mythos* dans le *logos* ?

Quand je lisais les travaux de Jean-Pierre Vernant, j'ai vu au théâtre de Vidy-Lausanne la performance *Please continue (Hamlet)* (2011)[47], proposée par Yan Duyvendak et Roger Bernat. J'ai alors été frappé par la traduction presque à la lettre de la description de la tragédie comme tribunal du mythe par le *logos*. En effet, il ne s'agissait plus de juger Prométhée, Ajax ou Antigone, mais cette fois Hamlet, par des professionnels de la justice. Le principe consistait à confronter ces figures mythiques de la tragédie (Hamlet, Ophélie, Gertrude), prises en charge par des comédiens, à une « vraie » structure de la justice de notre société, non pas « jouée », mais directement prise en charge par des professionnels en exercice (« vrais » juges, avocats, procureurs, huissiers, experts, etc.), chacun dans son propre rôle, et qui s'appropriaient donc l'espace de représentation « comme dans la vraie vie, avec ses coutumes et ses habits habituels[48] ».
Reprenant la « dramaturgie » du déroulement classique d'un procès (rappel des faits par le juge, déposition des témoins et débats contradictoires par les parties civiles, l'avocat de l'accusé, etc.), la justice interroge donc les figures de la tragédie autour du meurtre de Claudius, et s'engage dans une « quête de la vérité », rendue possible grâce au « pouvoir de la parole[49] », à travers le *logos* de la loi.
Cette démarche répond d'ailleurs directement à un des thèmes de la tragédie quant au statut paradoxal du *logos*, car, si Hamlet est un des prototypes (ou peut-être le mythe) du raisonneur ou du philosophe, il reconnaît aussi dans le *logos* comme une insuffisance à circonscrire le réel : « il y a plus de choses au ciel et sur la terre […] / Que n'en peut rêver votre philosophie[50] ». Pour Hamlet, c'est même le fait de penser qui pourrait empêcher d'agir, comme lorsque, tenté par la mort, il renonce à son projet après avoir convoqué, par la pensée, les conséquences de ces actes :

> *C'est là, l'écueil / Car dans ce sommeil de la mort, les rêves qui peuvent surgir, / Quand nous aurons quitté le tourbillon de vivre, / Arrêtent notre élan. C'est là la pensée / Qui donne au malheur une si longue vie […] / Ainsi, la conscience fait de nous tous des lâches, / et ainsi, la couleur première de la résolution / S'étiole au pâle éclat de la pensée[51].*

A ce moment de la tragédie, on le sait, Hamlet est devenu fou (ou joue la folie). Mais que cette folie soit réelle ou simulée, elle n'en constitue pas moins une sorte de pathologie du *logos*, qui n'a pas réussi à trouver d'issue, une manière d'agir. La folie est comme le masque que le *logos* décide alors de porter, dans une gesticulation de lui-même, pour ne pas voir son échec. D'une certaine manière, cette folie est une pensée qui se met à danser, qui amènera ensuite (enfin) Hamlet à agir, notamment en tuant Polonius, le convoquant alors, après coup, au tribunal d'un autre *logos*, celui de la loi, afin de juger ce passage à l'acte[52].

---

47 *Please, continue (Hamlet)*, conception : Yan Duyvendak, Roger Bernat, production : Dreams come true, première le 8.11.2011 au théâtre du Grü (Genève)
48 Frédérique ROUSSEL, *Hamlet devant les assises*, Paris, Libération, 7 octobre 2013
49 Yan DUYVENDAK, *Please, continue (Hamlet),* dossier de presse, Théâtre de Vidy-Lausanne, 2014, p. 3
50 William SHAKESPEARE, *Hamlet* (trad. J.M. Desprats), Paris, Pléiade, 2002, p. 743
51 Ibid. p. 809
52 Chez Lacan, le passage à l'acte témoigne d'une action impossible à symboliser, à dire dans le langage et qui fait sombrer le sujet dans une situation de rupture intégrale. Le passage à l'acte court-circuite

Dans le spectacle de Duyvendak, les comédiens ne *jouent* pas, à strictement parler, ces figures mythiques, au sens où ils ne sont pas dans une incarnation de celles-ci. D'une manière plus large, ils les *représentent*, un peu comme les acteurs tragiques représentaient les héros mythiques, mais dans une esthétique très différente : les comédiens sont ainsi vêtus de t-shirts jaunes, sur lequel est inscrit la mention : « acteur ». Le fait que la justice les nomme « Hamlet », « Gertrude » ou « Ophélie », dans le cadre d'un jugement, donne à cet *acte de nomination* une importance primordiale, comme dans le processus de construction d'un mythe : c'est cet acte qui construit le mythe à partir du réel, ou ici, à partir des comédiens. Deux plans se collisionnent alors : celui du *mythos* de la tragédie et celui de la justice contemporaine. Le premier est convoqué par le second, la culpabilité tragique, qui est assignée par la naissance et n'a pas d'échappatoire, ni de raison acceptable, s'entrechoque avec la culpabilité circonstancielle des faits, qui ne peut, elle, être établie que par le *logos* de la justice (remarquons que *lex,* la loi, et *logos* ont la même étymologie).

A ce stade, les choses se compliquent, car la tragédie est fortement diluée dans des éléments de réalité contemporaine. En effet, dans la pratique, un dossier d'instruction a été composé par Yan Duyvendak et Roger Bernat en amont des représentations. Il s'inspire de la situation exposée dans le texte de Shakespeare, et s'étaye sur un fait réel. Dans une discussion que j'ai eu avec lui, Duyvendak a argumenté ce choix par le fait que la question centrale du procès (le meurtre de Claudius et la question de la préméditation) ne peut être prise en charge par la justice uniquement via la matière de la tragédie : selon lui, le texte de Shakespeare nous dit très clairement qu'Hamlet sait que Polonius se cache derrière le rideau. Il le tue donc en toute connaissance de cause.
Si cette conception peut largement être discutée[53], il n'en reste pas moins que la justice, de par son fonctionnement, nécessite une description des faits la plus précise possible (à quelle distance se situait Hamlet du rideau, par exemple) afin de pouvoir en déduire, sinon de manière certaine, au moins une *intime conviction* de ce qui a pu se passer (si Hamlet a entendu Polonius, alors il savait que ce dernier était présent). C'est justement la fonction que remplit le dossier d'instruction, de pouvoir fournir ces éléments à la justice. Personnellement, je regrette toutefois ce choix, car il dilue les figures de la tragédie dans une réalité contemporaine (le choix a d'ailleurs été fait de considérer qu'Hamlet, Ophélie et Gertrude vivent de minima sociaux - puisque « personne ne travaille[54] » - et se retrouvent alors bien loin de la cour royale du Danemark) et diminue ainsi l'impact de convoquer un mythe tragique au sein d'une justice civile.

J'avoue avoir rêvé, avant de voir le spectacle, à un dispositif dans lequel les figures de la tragédie s'exprimeraient dans leur langue propre, celle du texte écrit par Shakespeare, face au *logos* de la justice, afin de créer plus de tension entre la réalité et le mythe. J'ignore si cela aurait d'ailleurs été possible, pour les comédiens, de connaître par exemple tout le texte de leur personnage, et de ne réagir aux questions des juges, avocats et procureurs, qu'en utilisant ce texte, par fragments. Et si aucune réponse ne pouvait être

---

l'interprétation, et témoigne d'une fusion du sujet avec le réel, dans un moment qui n'est plus ordonné symboliquement (donc par la raison du logos). Voir Jacques LACAN, *Le séminaire, Livre IV, La Relation d'objet,* Paris, Le Seuil, 1994, p. 85 et 162

53 Le texte établi par Henri Suhamy et traduit par Jean-Michel Desprats indique en effet seulement :
GERTRUDE : Que veux-tu faire ? Tu ne veux pas m'assassiner ? A l'aide, ho !
POLONIUS : Holà ! A l'aide !
HAMLET : Qu'est-ce ? Un rat ? Mort, un ducat qu'il est mort ! *Il tue Polonius*

54 Yan DUYVENDAK, 2014 (Op. Cit. p. 16), p. 4

apportée par le mythe aux questions de la justice, alors le silence qui en aurait résulté aurait été lourdement chargé de sens, donnant à voir que le mythe ne peut répondre à telle préoccupation du *logos*, ou que ce dernier ne peut trouver les catégories conceptuelles requises pour s'expliquer cet élément du mythe.
A ce stade, il faut toutefois remarquer qu'il existe ici deux niveaux du mythe : d'une part, le *mythos* que constitue l'intrigue spécifique de la tragédie et d'autre part le *mythe d'Hamlet*, comme pièce de référence incontournable de l'histoire du théâtre et référence culturelle générale. Duyvendak joue sur l'ambiguïté, avec ou contre nous, sans jamais réellement expliciter de quel aspect du mythe il cherche à instruire le procès. Comme les acteurs improvisent leurs paroles sur la trame qu'ils connaissent, ils essaient bien de répondre au *logos* de la loi, en utilisant le *mythos* de la tragédie. Et puisqu'ils improvisent, avec leur propre parole, à partir des données du *mythos,* ils se réapproprient en fait sa narration, la replonge dans l'oralité (qui était justement la fonction primaire du mythe ancien), la recompose, l'actualise en une version qui leur est propre, comme le faisait l'aède avec les mythes d'avant l'écriture hésiodienne et homérique. Bref : ils réactivent, par l'oralité, la vitalité mythique de la tragédie.
Au contraire, s'ils avaient utilisé les mots de Shakespeare pour parler, ils auraient convoqué la figure d'Hamlet depuis le passé de l'histoire du théâtre (sans l'actualiser) et se seraient ainsi placés au second niveau du mythe (Hamlet dans l'histoire du théâtre). Dans ce cas, lorsque la justice s'interroge - légitimement, car son fonctionnement, sa pensée, son langage et sa conceptualisation sont ainsi faits - sur les circonstances du meurtre, comme de savoir à quelle distance se tenait Hamlet du rideau, il aurait par exemple été envisageable de convoquer un nouvel expert, historien du théâtre, qui aurait répondu que, dans telle mise en scène de l'histoire du théâtre, Hamlet était situé très loin du rideau et que, dans telle autre, il était au contraire très près. Ce faisant, il devenait possible de représenter le procès d'Hamlet en tant que texte de théâtre (*En tant qu'avocat, vous avez besoin, dans cette affaire, de connaître telle information, mais Shakespeare ne nous l'a pas donnée*), et plus seulement du spectre Hamlet au prisme d'un cas « réel ».

Quoiqu'il en soit, l'expérience laisse entrevoir un premier point de frottement entre *logos* et *mythos*, plus précisément sur comment un *logos* peut se retrouver déstabilisé, dans sa capacité de raisonnement, par un *mythos*. Mais la multiplicité des niveaux de mythes rend délicate l'analyse plus poussée d'une telle interaction.
Avant de présenter un essai que j'ai réalisé sur ces questions, je voudrais parler d'un autre travail, très différent, tant dans ses modalités que dans son résultat final, ou plastique, et qui pose un cadre plus strict d'articulation entre mythe et pensée analytique. Il s'agit cette fois de manipuler la capacité d'évocation d'un mythe avec toute la rigueur formelle d'un *logos*, bien particulier : celui des mathématiques.

Laurent Derobert est docteur en sciences économique et chercheur au laboratoire CNRS-GREQAM et à l'Université d'Avignon. Avec ses *Mathématiques existentielles*, il « interroge notre rapport au monde sous forme algébrique et produit des équations qui sont autant de poèmes rigoureux et sensibles[55] ». Un individu et le monde qu'il habite sont, par exemple, définis mathématiquement, chacun par un vecteur à trois composantes : ce qu'il est objectivement dans le réel, ce qu'il est en tant que vécu subjectif et ce qu'il est en tant que rêve :

55 Laurent DEROBERT, *Mathématiques existentielles*, http://www.mathematiques-existentielles.com/laurent-derobert/, consulté le 5 avril 2015

$$l = \begin{pmatrix} \bar{l} \\ \tilde{l} \\ \hat{l} \end{pmatrix} \qquad L = \begin{pmatrix} \bar{L} \\ \tilde{L} \\ \hat{L} \end{pmatrix}$$

Illustration 1: Définitions de l'individu l et du monde L

Appliquant alors la formalisation et les outils liés aux théories des espaces vectoriels en mathématiques, Laurent Derobert cherche, par exemple, à minimiser ou maximiser la distance entre l'être vécu et l'être rêvé, entre le monde vécu et le monde rêvé, ou encore à estimer la grandeur nommée *dédale* de la somme pondérée des distances entre les êtres réel, vécu et rêvé qui constituent une personne et les mondes réel, vécu et rêvé qu'elle habite. Ce dédale représente la distance labyrinthique qui nous sépare de nous-mêmes, de ce que nous croyons être, de ce que nous rêvons d'être :

$$\Lambda = k_1\left[\alpha_1\left(\tilde{l},\hat{l}\right) + \beta_1\left(\hat{l},\bar{l}\right) + \gamma_1\left(\bar{l},\tilde{l}\right)\right] + k_2\left[\alpha_2\left(\tilde{L},\hat{L}\right) + \beta_2\left(\hat{L},\bar{L}\right) + \gamma_2\left(\bar{L},\tilde{L}\right)\right]$$

Illustration 2: Formule du dédale

Les travaux de Laurent Derobert se présentent souvent sous la forme d'installations graphiques dans lesquelles les formules constituent des objets à part entière, sans aucune autre forme *d'explications* à part la description des termes présents (Palais de Tokyo[56]). Mais, dans son livre *Fragments de mathématiques existentielles*, il entreprend un dialogue entre ses formules mathématiques et un discours, qui rend compte, qui *interprète*, les différents résultats auxquels les premières aboutissent[57].
Lacan avait déjà remarqué la pertinence de la notation mathématique pour décrire le réel[58]: puisque ce dernier est, de par sa nature même, au-delà du symbolique, les mathématiques fournissent un outil puissant capable tout à la fois de *donner une forme* au réel, mais sans jamais le verbaliser tout à fait. Il reste toujours une part indicible, au-delà des mots, qui nous échappe. Comme dans le mythe, tout commence par l'*acte de nomination* du réel, cette fois à l'aide d'une grandeur mathématique. L'entité ainsi créée n'est plus anthropomorphe, comme dans la *Théogonie* d'Hésiode, mais bien abstraite et pourtant, elle *engendre* à l'aide du formalisme mathématique, sur un mode presque magique, de nouvelles entités, de nouvelles connaissances. Pourtant, toujours grâce à la formalisation mathématique, la généalogie ainsi créée possède toute la rigueur conceptuelle de la logique et de la raison. « Ce qui échappe, ce qui se dérobe, trouve, le temps d'une formule, une densité méditative. *Force d'attraction de l'être rêvé*, *Asymptote des mondes*, *Vitesse de libération*…[59]».

Le dédale devient alors la métaphore de la complexification du discours, tant celui, formel, des mathématiques que de son interprétation : puisque le discours ne peut pas dire précisément ce qu'il tente de connaître, il a recours à la périphrase[60], il revient donc au mythe, en créant le mot *dédale,* qui désignait d'ailleurs, à l'origine, l'inventeur lui-même du

56 *Fragments de mathématiques existentielle*, conception : Laurent Derobert, production : Palais de Tokyo, première le 20.04.2012 au Palais de Tokyo (Paris)
57 Laurent DEROBERT, *Fragments de mathématiques existentielles,* Avignon, Delirium, 2012
58 Jacques LACAN, 1994 (Op. Cit. p. 17), p. 429
59 Laurent DEROBERT, 2015, (Op. Cit. p. 18)
60 Roberto FRATINI, *A Contracuento. la danza y las derivas del narrar*, Barcelone, Mercat de les Flors, 2012, p. 30-47

labyrinthe (en grec : *dedalos).* Il s'agit donc encore d'un procédé de *nomination* mythique. L'expérience de la connaissance se transforme en une expérience de se perdre soi-même dans le labyrinthe du *logos* contaminé par le mythe, comme si tout mythe entretenait une relation labyrinthique avec son objet, relation qui ne peut *apparaître* pleinement que lorsque la raison cherche à la décrire.

I.4. Du récit d'expérience à la méditation philosophique

Le travail dont je vais parler ici n'avait pas vocation, initialement, à être une quelconque représentation de la pensée. *Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas)* (2014) est le récit auto-fictionnel d'un voyage que j'ai entrepris à Tipasa, en Algérie, sur les traces d'Albert Camus, en mai 2013. J'ai tout d'abord créé une forme performative dans le cadre d'une résidence au Nouveau Théâtre du 8è (Lyon, France) en octobre 2013, à partir de laquelle j'ai ensuite écrit un spectacle autonome, au cours de plusieurs étapes de travail. Une première version a été présentée dans le cadre de la *Campus Week* à Zurich en février 2014, pour être ensuite retravaillée suite à plusieurs présentations à la Manufacture, notamment dans le cadre des modules d'écriture dirigés par René Zahnd et Nicolas Doutey.
C'est peu à peu que j'ai compris les liens de ce projet avec la pensée. J'en ai d'ailleurs été très surpris moi-même, car, de mon point de vue, le travail s'originait dans le court écrit *Noces*, dans lequel Albert Camus décrit une marche qu'il entreprend régulièrement pendant sa jeunesse, dans les ruines romaines de Tipasa, en Algérie :

> *Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres*[61].

L'écriture d'Albert Camus oscille entre le récit autobiographique et la méditation philosophique, en traçant un parallèle entre l'exaltation des sens pendant la marche, dans le printemps algérien, et les pensées de l'auteur, quant à sa place dans le monde. Le principe consiste à « rendre compte d'une expérience vécue au travers de détails relevant du réalisme le plus objectif, mais détournés vers ce qu'il est convenu d'appeler un réalisme intérieur », opérant ainsi « la mutation d'une expérience en conscience[62] ».
Il y a donc deux *voyages* : l'un dans le monde, à Tipasa et l'autre, dans l'intériorité de ses réflexions. Chacun dispose de sa modalité propre : récit pour le premier, discours pour le second. Mais peut-on dire que cette forme de récit possède un statut mythique, ou, à tout le moins, celui d'un *mythos* ? On pourrait en douter, puisque Albert Camus lui-même semble critiquer le recours au mythe en déclarant dans *Noces* : « Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes ». Selon lui, il n'a aucunement besoin de « parler de Dionysos pour dire qu'[il] aime écraser les boules de lentisques sous [son] nez ».
Pourtant, Albert Camus opère exactement de la même manière que le faisait le mythe, en mettant en nom le monde :

> *Je décris et je dis: Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs*[63].

Il ne donne donc pas à strictement parler un nom à des éléments de réel, mais il décrit ce

61 Albert CAMUS, *Noces (suivi de L'été),* Paris, Gallimard, 1959, p. 11
62 Zedjiga ABDELKRIM, *Notice de Noces,* Paris, Pléiade, 2006, p. 1227-1229
63 Albert CAMUS, 1959, (Op. Cit.) p. 15

qu'il voit et relaie ainsi une description du monde sous forme de liste, propre au *mythos* : le monde est devenu son « personnage » et, il prophétise « qu'à le caresser et le décrire, [son] ivresse n'aura plus de fin », que les impasses, apparentes, de sa pensée philosophique trouveront enfin une résolution.
En outre, le simple fait de mentionner qu'il n'a pas besoin de Dionysos pour dire ce qu'il aime, indique implicitement qu'il se réapproprie ce mythe, poursuivant ainsi le cycle de travail de ce dernier, voué à une éternelle reformulation[64]. C'est dans la même optique qu'il dépossède Déméter d'un hymne que lui a attribué Homère, pour le faire sien, aujourd'hui :

> *Est-il même à Déméter ce vieil hymne à quoi plus tard je songerai sans contrainte : « Heureux celui des vivants sur la terre qui a vu ces choses ».*[65]

Par suite, Albert Camus développe également ses propres images mythiques, toujours sur des bases très sensorielles, à travers la « morsure glacée de la mer » lors d'un bain de mer ou encore « des grands coups de notre sang qui battent dans nos oreilles » lorsqu'il mange une pêche « la tête retentissante des cymbales du soleil[66] ». Remarquons que l'écriture oscille du *je* au *nous*, comme une première ouverture sinon à l'universel, du moins à une sphère qui dépasse le champ personnel.
A propos de cette relation paradoxale au mythe, renié mais néanmoins convoqué à nouveau, Heinrich Heine avait déjà constaté, dans la culture occidentale, l'inutilité de son propre effort de laisser le mythe derrière elle[67]. Ce détour-retour passe, chez Camus, par un voyage, ou plutôt, justement, un voyage inutile, c'est-à-dire une promenade, une déambulation sans but précis, un vagabondage. Cette notion de voyage renvoie à la métaphore dynamique la plus couramment appliquée au geste de la pensée, depuis l'école péripatéticienne (du grec *peripateo :* se promener autour, entendons, ici, autour du vrai, et, chez Camus, autour du mythe), qui concevait la marche comme praxis de la pensée, afin d'objectiver la recherche de la vérité comme un voyage souvent circulaire, un itinéraire du même au même. J'aurai l'occasion de revenir plus tard sur le fait de construire un *mythos* à partir d'une expérience personnelle et sensorielle, mais retenons pour l'instant comment Albert Camus, à partir de la description de ses sensations lors d'un récit, construit un discours philosophique sur sa place dans le monde en tant qu'homme incarné, et comment le *logos* de ce discours se retrouve peuplé d'images poétiques, et d'éléments mythiques.

Au départ, je comptais, pendant mon voyage, revivre pas à pas l'expérience décrite par Albert Camus dans *Noces*, et la retranscrire à mon tour, donc n'être qu'un passeur de *mythos* : celui nouvellement forgé par Camus. Mais rien ne s'est passé comme prévu : le printemps n'était pas au rendez-vous, il pleuvait tous les jours, et alors que je voulais réaliser des images sur place, je n'ai jamais réussi à obtenir une autorisation de filmer... J'apprenais en outre au fil des jours plusieurs annonces de décès de proches, qui rendaient bien difficile la célébration camusienne des « noces renouvelées de l'homme et du monde ».
Le spectacle s'articule donc autour du récit de l'échec du voyage initial (son *détour*, justement) et en relate les différents rebondissements. Seul en scène, je lis des extraits du texte de Camus (issus de *Noces*) ou relaie sa pensée philosophique (notamment celle du *Mythe de Sisyphe*), tout en actionnant des vidéos filmées (ou volées...) sur place, en

64 Hans BLUMENBERG, *La raison du mythe* (trad. S. Dirschauer), Paris, Gallimard, 2005
65 Albert CAMUS, 1959 (Op. Cit. p. 20), p. 15
66 Ibid. p. 17
67 Heinrich HEINE, *Les dieux en exils*, Bruxelles, Alphonse Lebègue, 1853

contrepoint des textes, et en tentant d'expliquer le déroulement du voyage.
Autour de ce récit s'étaye peu à peu un discours qui tente de mettre en mot (en *logos*), à son tour, l'échec de ce voyage et surtout mes propres pensées dans la douloureuse situation que je vivais. Des échos apparaissent entre cette situation personnelle et la pensée philosophique d'Albert Camus, mise en mots à travers ses propres textes, sur l'absurdité à continuer à vivre alors que la mort et la souffrance sont partout.

Au fil du récit, les mots « Tipasa » et « Camus » reviennent sans cesse, tout en constatant que les réalités qu'ils désignent n'ont jamais pu être atteintes en tant que telles : je n'ai jamais pu voir le « Tipasa » décrit par « Camus ». Ces deux noms se chargent donc peu à peu d'un sens absolument sacré, évocatoire, antérieur à toute explication, à tout agencement d'une solution: ils contiennent a priori toute l'histoire et tout son sens. Dans le dédale du voyage, « Tipasa » et « Camus » sont à la fois l'origine le but, bien que (ou parce que) le voyage n'a pas été tel que je le voulais.
Ces deux noms précèdent donc tout questionnement, le réabsorbent en permanence en détruisant les éventuels liens logiques qui pourraient exister, au sein du discours, entre les éléments. Par exemple, ce n'est pas un lien logique, ou de causalité, qui fait passer du récit d'un souvenir personnel, lié à une amie disparue, à un fragment de logos sur la sensation absurde de l'existence. Au contraire, ce déclenchement a lieu parce que le récit du souvenir a pris *naissance* depuis la description d'un lieu particulier sur le site de Tipasa. C'est donc l'imagerie véhiculée par le site, à travers son nom « Tipasa », qui a *engendré*, presque de manière magique, en tous les cas, non raisonnée, le discours philosophique. Bref : ces deux noms (ce sont d'ailleurs des *noms propres*) agissent comme des mythes, sans pour autant qu'ils possèdent, en propre, une référence universellement reconnaissable, mais en ce qu'ils engendrent, à la manière d'une généalogie mythique, hors de toute causalité, de toute déduction, des fragments de *logos*.

Jean-Louis Backès, dans son travail sur la Théogonie d'Hésiode, remarque qu'un poète faiseur (ou raconteur) de mythes est « celui qui tient à sa disposition une collection de textes, longs ou brefs, de structures strictes ou lâches, qu'il arrange[68] » lorsqu'il fait représentation. Dans le travail de répétition, en tant qu'interprète, je me retrouvais dans une sensation similaire, en ce sens que j'avais à ma disposition des mosaïques de textes d'Albert Camus, ou écrits par moi-même pendant le voyage, et que je les ré-agençais, en répétition, pour tenter de circonscrire, sans jamais y parvenir, les deux mots mythiques que j'avais forgés sans le vouloir : « Albert Camus » et « Tipasa ». J'étais donc dans la posture d'un faiseur de mythe, dans le cadre d'un récit, tout en articulant les deux formes de parole du *logos* et du *mythos*.
Par suite, au fil des documents vidéo-projetés (interviews de personnes sur place, documentaires sur Tipasa, etc.), je repère des « mots-clés » qui décrivent pour moi les mythes « Tipasa » et « Camus » et je les note sur le mur du lointain. Sans ordre apparent, avec des typographies différentes, sans phrase pour les relier entre eux, ils s'agencent ainsi graphiquement, formant peu à peu un *schéma troué* qui tente de circonscrire, d'expliquer les mythes « Tipasa » et « Camus », mais sans jamais parvenir à les définir précisément.
La dernière image du spectacle est une vidéo filmée sur la tombe d'Albert Camus, qui donne à voir, cette fois, le nom « Albert Camus » sur une pierre tombale, comme si le mythe n'avait jamais pu être épuisé par le discours et lui survivait, intact. C'est comme si la pensée analytique sur le voyage, et les pensées associées, comportaient une sorte d'insuffisance structurelle à décrire ce qu'elles cherchaient et qu'elles avaient besoin de

68 Jean-Louis BACKES, 2011 (Op. Cit. p. 11), p. 15

façonner le résultat ultime de leurs élucubrations sous la forme d'une *image de nom*, sorte d'auto-évidence intuitive du mythe. Ce nom devient alors l'existence même de l'objet désiré, aimé et recherché, qui « sort de son nom comme le rayonnement d'un foyer ardent », selon la définition de Walter Benjamin. C'est le fait de garder et de protéger « inviolé » le nom qui « exprime la tension, l'inclination au lointain » de l'objet. Et c'est encore de ce nom « que procède l'œuvre de celui qui aime[69] ».

Illustration 3: Apparition des noms et exemple de schéma du logos dans « Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas) »

Ce nom sur la pierre tombale fait alors rétrospectivement écho aux autres noms de toutes les personnes disparues dont je parle pendant le spectacle, et qui apparaissaient sous forme de texte vidéo-projeté, agencé à la manière d'une pierre tombale. Le nom « Camus » est comme l'élément originaire qui a contaminé tout le voyage, mais comme il referme le spectacle, il est aussi le point de fuite du drame de la pensée, de l'explication. C'est comme si la pensée analytique (et la philosophie) savait depuis le début ce qu'elle avait à démontrer, à savoir ce qu'elle ressentait, pressentait depuis le début. Ce voyage a Tipasa, vers la vérité d'un mythe, s'est révélé être un retour imprévu au passé, c'est à dire à tout ce que je savais déjà avant de partir.

69 Walter BENJAMIN, *Œuvres II*, (trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch), Paris, Gallimard, 2000, p. 351

Pour désigner cette vérité en tant qu'éclat, la philosophie ancienne a forgé le mot *phronesis.* Il désigne, par opposition à l'activité de la raison, celle de l'âme *(phusis*)*,* qui entrevoit, dans la « lumière de la sagesse et de l'intelligence[70] », une vérité d'évidence, un état visionnaire par rapport à tout le labeur de la pensée qui l'a précédé, qui n'est pas sans rappeler l'état de vision dans lequel se trouve le poète inspiré par Mnémosyne. Cette vérité se situe au-delà des mots, plus précisément, le *logos* a pour tâche de guider l'intelligence, d'apporter « une légère indication » pour que « la vérité jaillisse soudain dans l'âme comme une lumière qui jette une étincelle sautillante et, dès lors, croît toute seule[71] ». En effet, chez Platon, bien que « premier philosophe » et donc ardent défenseur du *logos*, nous allons retrouver cette notion de mythe comme « point de fuite » de la pensée.

70 PLATON, *Lettres* (trad. L. Brisson)*,* Paris, GF Flammarion, 1993, *7,* 344b
71 Ibid. 341e

II. LE *MYTHOS* COMME POINT DE FUITE DU *LOGOS* ÉCRIT

II.1. Apports Historiques: Affirmation du *logos* sur le *mythos*

A partir de Platon, on considère que la pensée entre totalement dans sa forme moderne : elle consiste désormais en un *logos* qui se déploie sur le monde, définissant des concepts, et articulant ensuite ces concepts entre eux par la raison, pour former des chaînes de raisonnements logiques, et produire ainsi un savoir. On peut avoir un bon aperçu du saut qui existe entre *mythos* et *logos*, en comparant l'extrait de la Théogonie d'Hésiode, mentionné plus haut (*mythos*) avec la retranscription qu'en fait Jean-Pierre Vernant lui-même, dans un livre qui se propose, non pas strictement de traduire les mythes grecs, mais de les reformuler aujourd'hui :

> *Au tout début, ce qui exista en premier, ce fut Béance ; les Grecs disent Chaos. Qu'est-ce que la Béance ? C'est un vide, un vide obscur où rien ne peut être distingué. Espace de chute, de vertige et de confusion, sans terme, sans fond. On est happé par cette Béance comme par l'ouverture d'une gueule immense où tout serait englouti dans une même nuit indistincte. A l'origine, donc, il n'y a que cette Béance, abîme aveugle, nocturne, illimité*[72].

Là où le *mythos* se contentait de nommer (*Béance,* ou *Faille* dans la traduction précédente), ici, le discours poursuit certes cet *acte de nomination* (puisqu'il s'agit, aussi, de raconter un mythe), mais il déroule à sa suite une explication de ce qu'est cette béance (sans majuscule). D'un mot du *mythos*, le *logos* fait six lignes d'argumentations logiques.

Dans la continuité de l'école de Milet, et plus généralement des pré-socratiques, le *logos* cherche donc à expliquer le monde, c'est-à-dire à en découvrir les lois sous-jacentes qui le résumeraient tout entier, permettraient de prévoir son fonctionnement, d'articuler le monde en un schéma de causes et de conséquences. Dans cette perspective, le domaine des sensations et plus généralement, de la perception sensible, va peu à peu, se retrouver radicalement délégitimée. En effet, puisque nos sens, qui nous donnent accès au monde, peuvent parfois nous tromper, pourquoi ne nous tromperaient-ils pas en permanence ? Comment, alors, espérer pouvoir atteindre à une vérité ?
Platon remarque ainsi que l'être humain est capable de penser le concept d'égalité. Or, il n'a jamais rencontré, dans le monde qu'il perçoit, une telle égalité *en soi*, c'est-à-dire qu'il n'a jamais vu dans le monde deux choses exactement identiques. S'il est pourtant capable de penser un tel concept, d'où peut bien venir ce dernier ? Platon répond : justement de l'activité de la pensée. Ainsi, ce n'est pas seulement en observant le monde perçu que le philosophe peut espérer pouvoir acquérir un réel savoir. Au contraire, un philosophe « pensera mieux que jamais lorsque [son] esprit ne sera troublé ni par la vue, ni par l'ouïe, ni par là douleur, ni par la volupté, et que, renfermé en [lui]-même et se dégageant, autant que cela lui est possible, de tout commerce avec le corps, [il] s'attache directement à ce qui est, pour le connaître ».
Platon prophétise alors une « pensée toute seule », une pensée « dégagée de tout élément étranger et sensible », un processus qui consisterait à « appliquer immédiatement la pure essence de la pensée à la recherche de la pure essence de chaque chose en soi »

72 Jean-Pierre VERNANT, *L'univers, les dieux, les hommes (récits grecs des origines),* Paris, Seuil, 1999, p. 15

et ceci, « sans le ministère des yeux et des oreilles qui ne fait que troubler l'âme (*phusis*) ». Ainsi, paradoxalement, tant que le philosophe possédera un corps et que sa pensée sera « comme enchaînée à lui, jamais [il] ne pourra posséder l'objet de [ses] désirs, c'est-à-dire la vérité ». Au terme ultime, puisque la mort est justement ce moment sans retour de détachement du corps, elle est peut-être aussi ce moment d'illumination, totale et sublime, qui permettra au philosophe de contempler enfin « la pure essence de chaque chose en soi ». « Et la vérité n'est peut-être que cela[73] ».

Dans cette perspective de toute puissance de la raison, le mythe est alors considéré comme mensonger, puisqu'il n'est qu'une image posée sur la réalité. Le mythe est une illusion, produite par les poètes, et qui doit par conséquent être rejeté de la république : le monde perçu étant déjà lui-même une illusion (puisqu'il ne nous donne pas accès aux *choses en soi*), la production des poètes, et plus généralement des artistes se trouve n'être qu'illusion d'illusion[74]. La suprématie du *logos* est donc affirmée, pour la capacité qu'il possède à fournir une explication objective du monde, et le mythe, lui, est désormais « associé au passé et à la tradition[75] ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans la définition de la pensée que donne le dictionnaire, la première est celle relative à la pensée analytique et que celle liée au mythe arrive en deuxième.

Pourtant, nous en avons déjà eu un aperçu dans les travaux précédents, la position du mythe, et plus généralement du *mythos*, par rapport au *logos* est plus ambiguë qu'il n'y paraît. Ainsi, Platon reconnaît tout de même une vertu pédagogique au mythe et il aura souvent, lui-même recours à lui (c'est-à-dire à la fiction philosophique), plutôt qu'à une démonstration théorique. Par exemple, lorsque Socrate cherche à savoir d'où peut venir le concept d'égalité que nous connaissons tous, alors que nous ne le rencontrons jamais dans la réalité, Platon convoque le mythe de la transmigration des âmes, selon lesquelles, après la mort, les âmes descendent aux enfers d'où elles renaissent ensuite parmi les vivants, pour en déduire que c'est justement lors de cette transmigration que nos âmes ont été « exposées » aux choses en soi, c'est-à-dire à des concepts abstraits comme l'égalité, la beauté, le vrai[76], etc.
C'est que, justement, le mythe s'adresse moins à la raison qu'à la croyance, immédiate, pleine et intuitive. Il suscite donc une adhésion de l'interlocuteur[77]. Le mythe n'est pas la « preuve » d'un raisonnement, mais une sorte d'auto-évidence, qui a, pour la pensée, un caractère d'apparition, d'épiphanie du vrai : sa *phronesis*. Lorsque Platon convoque le mythe de la transmigration des âmes, il considère que les âmes *contemplent*[78] (*theoria*) les choses en soi, c'est-à-dire qu'elles les voient en tant qu'images absolues, divines, auto-suffisantes. C'est comme si, malgré lui, Platon reconnaissait une sorte d'insuffisance structurelle du *logos*, qui est comme obligé de façonner le résultat ultime de son avancement sous la forme d'une image, autour de laquelle (ou à l'horizon de laquelle) tournent sans cesse différentes argumentations de la pensée analytique.
En outre, puisque, dans cette perspective, l'ignorant est celui qui a oublié les images qu'il a contemplé jadis, la tâche du philosophe sera donc de se *re-souvenir* de cette image. Le

73 PLATON, *Phédon,* (trad. M. Dixsaut), Paris, Flammarion, 1991, 65e-67a et 74a-74d
74 PLATON, *La République* (trad. G. Leroux), Paris, GF Flammarion, 2004, 377a-391e, 392a-392d
75 Dominique KUNZ WESTERHOFF, *L'autobiographie mythique, Méthodes et problèmes,* Genève, cours du dpt de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/>, consulté le 3 mars 2015
76 PLATON, 1991 (Op. Cit.), 70c-70e, 75b-76e
77 PLATON, 2004 (Op. Cit.), 621 c
78 Ibid. 486a, 520b, 514a-517d. En grec, le mot *theoria* (racine de *théorie*) désigne autant l'acte de *voir* que l'objet du spectacle.

philosophe se retrouve ainsi, et paradoxalement, dans la même posture que le poète mythique, qui était guidé par Mnémosyne, à la recherche du vrai, à la différence que, pour Platon, « le re-souvenir ne porte plus sur le passé primordial […] ; il a pour objet les vérités dont l'ensemble constitue le réel. *Mnèmosunè*, puissance surnaturelle, s'est intériorisée pour devenir dans l'homme la faculté même de connaître[79] ». Autre différence, de taille, chez Platon : c'est le *logos* qui a la tâche de pouvoir révéler cette image.

Au fil de l'histoire, la philosophie va graduellement s'affranchir de ce recours explicite au mythe et, en particulier à partir de Descartes et de Kant, on constate que, en cherchant à s'épurer d'un contenu mythique, elle s'articule de plus en plus comme une technique du *logos*, définissant avec précaution les mots, les concepts qu'elle utilise, rendant du même coup particulièrement ardue sa lecture[80]. Tout se passe comme si le *logos* combattait la puissance poétique du langage ou, en tous les cas, cherchait à la mettre à distance, à se méfier de ses pièges, par exemple, de sa capacité à créer des métaphores, c'est-à-dire à figurer, à prendre corps dans des figures et donc à faire des mythes. Il est d'ailleurs étonnant de remarquer que, dans l'aventure moderne de la vérité, c'est plutôt la science, peut-être malgré elle, qui semble aujourd'hui conserver un certain pouvoir mythique dans les images (justement) qu'elle propose, des trous noirs aux multi-verres, comme autant de solutions de décrire les paradoxes qu'elle met à jour.

Quoiqu'il en soit, à la différence du *mythos*, dont la tradition était orale, le *logos* a donc produit, dans l'histoire de la philosophie, quantité de textes que nous possédons encore aujourd'hui. Peut-on mettre en scène ces textes, comme on le ferait d'un texte écrit pour le théâtre ? Bien sûr, ils n'ont pas été écrits pour le théâtre, et se présentent souvent sous la forme d'un discours, abstrait ou en tous les cas conceptuel (c'est leur propriété intrinsèque). De façon plus problématique, au moins à première vue, dans l'optique d'un passage à la scène, ces textes ne relèvent plus d'aucune fiction ou plus exactement d'aucune narration : et pour cause, ce ne sont plus des récits, justement. Mais après tout, la dramaturgie post-dramatique nous a habitué au montage de matériaux hybrides, non destinés initialement à la scène, et semblerait rendre caduque cette question. Pourtant, comme nous allons le voir, les choses sont en réalité plus problématiques qu'il n'y paraît.

En outre, un certain nombre de philosophes ont écrit des dialogues, voire explicitement des pièces pour le théâtre. Il est tout de même remarquable que ce soit justement la forme du dialogue qu'ait choisi Platon, ce « premier » philosophe, pour écrire sa philosophie, ouvrant sans doute ainsi la voie à la théâtralisation de ses écrits et incitant, sans le vouloir, les metteurs en scène à les représenter. Mais cela peut-il signifier que le dialogue soit la voie privilégiée de la représentation de la pensée sur scène ?
Platon lui-même a fortement condamné le théâtre[81], puisque, en tant que reproduction de la réalité, qui est elle-même reproduction du monde absolu des Idées, le théâtre n'est que reproduction secondaire, double illusion. Impossible alors que le philosophe, à la recherche des Idées, ne s'engage sur la voie du théâtre. Puisque l'aventure de la philosophie à Athènes ne commence que pour et dans le crépuscule d'une civilisation tragique – qu'elle contribue d'ailleurs à précipiter -, les dialogues platoniciens seront moins une continuation du théâtre qu'une nouvelle forme d'écriture de la pensée radicalement anti-théâtrale : ils chercheront, par exemple, à s'affranchir de l'ambivalence du discours

79 Jean-Pierre VERNANT, (Op. Cit. p. 10)1996, p. 132
80 Même passionné par la philosophie, je n'ai jamais réussi à lire Hegel...
81 Ibid. p. 21

tragique[82], et, plus généralement, de la forme même de représentation, associant discours, chant et danse.
Il est ainsi probable que, si de nombreuses tentatives de représentations des textes de Platon aient été entreprises, cela soit le reflet du caractère texto-centré du théâtre. En effet, s'il s'agit, par exemple, de considérer le théâtre comme le lieu de l'action, comme *mimesis praxeos* selon Aristote[83], par opposition à celui de la parole, alors force est de constater que les textes de Platon ne sont justement pas riches en action. A moins que la parole ne constitue, en elle-même, une forme d'action ? Mais sous quelle modalité ? Est-ce pour ces raisons que les pièces de théâtre écrites par des philosophes comme Sartre ou Camus se placent dans le cadre d'une action ou d'événements très denses ? Nous examinerons ces questions plus en détail dans les chapitres suivants de cette partie.

II.2. La représentation de personnages conceptuels à partir d'un *logos*

Actuellement, plusieurs metteurs en scène travaillent sur des textes issus de corpus philosophique, en se plaçant résolument du point de vue de la représentation de la pensée « en tant que telle ». Récemment, Grégoire Ingold, lors de son travail sur la République de Platon dans une nouvelle traduction d'Alain Badiou[84], faisait déjà remarquer « qu'on ne peut raisonnablement figurer le personnage de Socrate […], sans produire aussitôt une image factice qui ruinerait toute tentative de donner épaisseur et consistance au conflit des idées qui anime le dialogue ». C'est-à-dire qu'il s'agirait de représenter, hors des personnages d'une fiction, une « idée [qui] cesse d'être une abstraction, [qui] se manifeste de façon visible, vivante, incarnée par son mouvement[85] ».
Denis Guenoun, dans son adaptation[86] des *Confessions* de St Augustin avec Stanislas Roquette, parle lui aussi de donner corps à la réflexion en cours, et de « donner à chaque énoncé sa présence scénique la plus claire », pour ensuite « passer d'une idée à l'autre, non pas seulement par une déduction mentale, mais par une sorte de chemin physique[87] ». Dans la même optique, Nicolas Truong, Judith Henry et Nicolas Bouchaud, dans le *Projet Lucioles* (2013)[88], présenté à Avignon, déclarent vouloir « donner corps à cette forme de pensée spécifique » qu'est la philosophie, ajoutant « qu'il n'y a de véritable pensée qu'éprouvée, qu'il n'y a de véritables idées qu'incarnées ». Ils parlent d'un « théâtre des idées formé par des personnages conceptuels[89] ».

Mais c'est précisément à cet endroit que s'opère un glissement essentiel : en revendiquant le fait de représenter une activité de l'esprit et plus seulement une activité liée à des émotions. Puisqu'il « n'existe pas de sensations correspondant à l'activité mentale[90] », qui permettraient donc à un comédien de la représenter, de la *jouer*, la mise en jeu d'un texte

82 Victor GOLDSCHMIDT, *Le problème de la tragédie d'après Platon,* Paris, Revue des études grecques, 1948, p. 19-63
83 ARISTOTE, 1980 (Op. Cit. p.9), 1449b24
84 *La république de Platon*, mise en scène : Grégoire Ingold, production : Nanterre-Amandiers, première le 15.11.2013 au Théâtre de Nanterre-Amandiers (Nanterre)
85 Grégoire INGOLD, *La République de Platon (trad. Alain Badiou),* programme de salle, TNP, 2014
86 *Qu'est-ce que le temps ?* mise en scène : Denis Guenoun, production : Artépo, première le 26.06.2010 aux Journées de Brangues
87 Denis GUENOUN, *Qu'est-ce que le temps ?,* programme de salle, Théâtre National de Chaillot, 2014
88 *Projet Lucioles*, conception et mise en scène : Nicolas Truong, production : Le Monfort, première le 7.07.2013 au Festival d'Avignon
89 Nicolas TRUONG, Nicolas BOUCHAUD, Judith HENRY, *Projet Luciole (programme de salle),* Festival d'Avignon, 2013
90 Hannah ARENDT, 1981 (Op. Cit. p. 5), p. 56

issu d'un corpus philosophique dérive vite sur un exposé didactique, qui n'est pas sans rappeler un cours universitaire de philosophie dans ses mauvais clichés. Le spectateur se retrouve alors dans la recherche d'une compréhension intellectuelle du discours, puisqu'il n'a pas de point d'accroche sensitif ou émotionnel.
La tentation est alors (trop) grande, en direction d'acteurs, d'injecter des affects et des sensations entre les protagonistes, afin de nourrir la scène et les comédiens de la vie de leurs âmes et de leurs émotions. Mais ce faisant, la représentation se déplace d'elle-même sur le champ de l'émotion entre les protagonistes et vient faire passer en second plan, le souffle de la pensée en tant qu'activité mentale de construction d'un savoir. Peut-être touche-t-on ici aux limites du théâtre, qui, par le jeu des émotions, ne peut représenter que « le langage de l'âme » (un personnage aux prises avec une situation émotionnelle) et pas celui de l'esprit ? Puisque l'intellect « semble [être] un autre genre d'âme, peut-être séparé du corps[91] », il n'est peut-être pas capable de s'incarner, au sens strict, dans un corps d'interprète et n'est peut-être alors pas représentable sur une scène de théâtre.

Mais avant de poursuivre ce questionnement, il me semble important de revenir à cette notion de *personnage conceptuel*, formellement revendiquée par Nicolas Truong, mais aussi tacitement par Grégoire Ingold et Denis Guenoun.

Le personnage conceptuel est une notion proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui rend compte du processus qui sous-tend une pensée, lui donne sa structure, son souffle. Par exemple, c'est parce que Descartes est en *dialogue* permanent avec le personnage conceptuel de « l'Idiot », jamais nommé, qu'il crée le concept de cogito[92]: Descartes se demande ainsi ce qui peut rester de consistant dans la réalité ou le monde, si un personnage d'Idiot, face à lui, doute de tout et toujours ? Cette dialectique avec le personnage conceptuel amène Descartes à la formalisation du concept *Je*, seule entité capable de résister au doute : il reste toujours « Moi », le penseur, qui interroge le réel.
Souvent, le personnage conceptuel reste invisible dans la formalisation d'une pensée, mais c'est bien lui qui sous-tend cette pensée en permettant au philosophe de forger de nouveaux concepts et de les articuler ensuite entre eux. Le personnage conceptuel n'est donc pas réductible au philosophe, il n'est pas son représentant[93] car c'est justement dans une dialectique, ou plutôt, dans un corps-à-corps permanent avec ce dernier qu'il permet d'avancer dans la pensée.
Gilles Deleuze et Félix Guattari distinguent plusieurs « traits » qui peuvent se mêler pour composer des personnages conceptuels : pathiques (idiot, fou...), relationnels (ami, amant, rival...), dynamiques (avancer, grimper, danser...), juridiques (plaignant, juge, enquêteur, innocent...) et existentiels. Ces derniers prennent la forme d'anecdotes, signes ou plutôt révélateurs d'un mode d'existence en tant que tel : Diogène et son tonneau, le goût de Spinoza pour les combats d'araignées[94], etc.

On comprend bien que les travaux de Grégoire Ingold et de Nicolas Truong visent à représenter directement, et sans fiction aucune, la lutte des personnages conceptuels entre eux, le frottement des pensées qu'ils sous-tendent et le glissement de celles-ci, à travers des concepts en cours d'élaboration. Et effectivement, au moins dans le cas de Grégoire Ingold, le projet semble pertinent, puisque Deleuze et Guattari remarquent que Socrate, personnage central des dialogues de Platon, est effectivement le personnage

91 ARISTOTE, *De l'âme* (trad. E. Barbotin), Paris, Les Belles Lettres, 1966, 413b9
92 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie* ?, Paris, Editions de minuit, 1991, p. 63
93 Ibid. p. 65
94 Ibid. p. 72-75

conceptuel principal de ce dernier. Mais l'entreprise peut se révéler pour le moins risquée. Deleuze et Guattari nous prévenaient déjà :

> *Beaucoup de philosophes ont écrit des dialogues, mais il y a danger à confondre les personnages de dialogues et les personnages conceptuels : ils ne coïncident que nominalement et n'ont pas le même rôle. Le personnage de dialogue expose des concepts […]. Les personnages conceptuels interviennent dans la création même des concepts*[95].

Ainsi Kaliayev des *Justes* ou Hoederer des *Mains Sales* ne sont pas des personnages conceptuels, mais bien des personnages de dialogues, des « figures esthétiques », engagées dans une fiction, qui se font relais des pensées, déjà constituées, de leurs auteurs. Bien sûr, les comédiens interprétant Kaliayev ou Hoederer peuvent très bien, dans l'acte de représentation, *jouer qu'ils pensent*, mais cette pensée prend place au sein d'une fiction, elle s'interpénètre avec des émotions, des passions, des affects, liés à la dramaturgie générale de l'écriture. Puisque Kalyaev et Hoederer sont des personnages de fiction, ils ne manipulent pas des concepts, mais sont traversés par des affects et percepts, c'est-à-dire « un bloc de sensations, un pur être de sensation[96] ».
Si « l'art ne pense pas moins que la philosophie[97] », l'art et la philosophie ne manipulent tout simplement pas la même chose : le premier manipule des « affects et des percepts » alors que le second manipule des concepts. C'est donc la modalité d'action de la pensée qui se trouve déplacée lorsqu'elle voudrait passer à la scène, avec toujours le risque de la voir passer au second plan. La prise de position de Deleuze et Guattari pourrait nous faire croire qu'elle met fin un peu prématurément au débat... Pourtant, eux aussi remarquent que des points de jonction entre art et philosophie peuvent se produire, en citant notamment l'exemple de Nietzsche qui, écrivant *Ainsi parlait Zarathoustra*, crée un personnage conceptuel (Zarathoustra) qui est lui-même figure esthétique, et par là-même, représentable.

Lorsque nous parlons, à propos d'un texte philosophique (écrit), de « représenter une pensée » ou, pour un comédien en scène, de « jouer une pensée », de quelle pensée parle-t-on exactement ? Lorsque Saint Augustin écrivait ses *Confessions*, il était engagé dans une relation avec son (ses) personnages(s) conceptuel(s), et son écrit constitue aujourd'hui la trace de ses échanges avec lui (eux). De la même manière, lorsque Platon construisait sa pensée, il était dans un corps-à-corps (ou un dialogue) avec son personnage conceptuel Socrate, jusqu'à aboutir à l'écriture de la *République*.
Aujourd'hui, si un metteur en scène s'empare de ces écrits, de quelle pensée au juste choisit-il de parler ? S'il s'agit de la pensée vivante de Platon, au prise avec son personnage conceptuel Socrate, dans ce cas, où est Platon ? Faut-il le représenter dans ses interactions avec Socrate ? D'un autre côté, s'il s'agit de représenter une pensée contemporaine, comme celle du metteur en scène, par exemple, aux prises avec les écrits de Platon, alors, dans ce cas, Socrate n'est peut-être plus du tout un personnage conceptuel adapté pour cette pensée.
A ce propos, Alain Badiou nous prévient dans sa préface que sa traduction est plus que cela : le processus consiste en effet pour lui à écrire « ce que délivre [en lui] de pensées et de phrases la compréhension acquise du morceau de texte grec[98] ». Il ne s'agit donc pas,

95 Ibid. p. 65
96 Ibid. p. 158
97 Ibid. p. 68
98 Alain BADIOU, *Préface à la République de Platon,* Paris, Fayard, 2012, p. 11

au sens strict, de la pensée de Platon mais plutôt de la pensée d'Alain Badiou, en train de se faire, aujourd'hui, sans doute inachevée, et en tous les cas, encore en cours d'élaboration, à partir de celle de Platon. Or, Grégoire Ingold ne relève pas cet élément essentiel, et revendique de travailler sur la pensée de Platon (voir par exemple le titre du spectacle).
Lors d'une étape de travail préalable[99], au TNP (Villeurbanne), il avait proposé une mise en lecture avec Alain Badiou dans le rôle de Socrate. Cette forme se révélait justement particulièrement efficace quant à la présence d'Alain Badiou, dont on parvenait à saisir la pensée, incertaine, fragile, en cours d'élaboration. Il s'agissait donc d'une pensée déplacée : celle d'Alain Badiou à partir de Platon. Est-ce à dire que, pour représenter une pensée en mouvement, en train de se faire, il faut imposer à l'interprète d'avoir, en propre, cette pensée en direct, comme cela semblait être le cas pour cette étape de travail ? En d'autres termes, pour créer un théâtre philosophique, est-il nécessaire que l'interprète développe *réellement* sa propre pensée ? Ou bien peut-il *interpréter* le développement d'une pensée déjà aboutie et formalisée dans un texte philosophique, et dans ce cas, est-il nécessaire de faire intervenir le philosophe en question comme un protagoniste en relation à ses propres personnages conceptuels ?

C'est pour adresser ces questions que j'ai choisi, dans le cadre du module de direction d'acteurs, de travailler sur un fragment d'un texte de Platon, avec deux comédiens.

II.3. Expérimentations sur un *logos* : quand parole et pensée s'étayent l'une l'autre

De quels outils peut-on alors disposer, en terme de direction d'acteurs pour représenter un raisonnement en cours de construction, à partir d'un texte écrit ? J'ai choisi pour cela un fragment du *Théétète* de Platon[100], pour deux raisons. La première tenait au contenu du discours, qui se situait au centre de ce qui, selon moi, fait philosophie : Théétète affirme que, selon lui, tout le savoir de la science ne peut provenir que des sensations que le monde lui donne. En face, Socrate, raccrochant cette thèse à celle soutenue par Protagoras, tente de la développer dans toutes ses conséquences, afin de faire apparaître ses incohérences.
C'est également dans ce passage que Socrate semble justifier la forme même du dialogue platonicien : il affirme en effet être « stérile en matière de sagesse[101] », incapable d'engendrer de lui-même un savoir, mais doué en revanche de la capacité de faire « accoucher » son interlocuteur d'un savoir, de la même manière que les sages-femmes peuvent aider à l'accouchement des nouveau-nés. Socrate précise bien que ce savoir est déjà détenu par l'interlocuteur, mais que celui-ci ne le « voit » tout simplement pas, ou l'a oublié[102] et c'est par une dialectique de questions-réponses, d'arguments opposés ou de développement de pensée, que Socrate peut aider à mettre à jour ce savoir. La forme du dialogue platonicien me paraissait donc particulièrement propice pour représenter une pensée en train de naître.

Pourtant, et cela se retrouve dans tous les dialogues de Platon, j'ai été surpris de constater que la parole se répartissait de manière très inégale : l'essentiel de la parole incombe ainsi à Socrate, quand l'interlocuteur se voit réduit à ne prononcer qu'une

99 *Quatre lectures*, mise en scène : Grégoire Ingold, production : TNP, première le 19.13.2013 au Théâtre National Populaire (Villeurbanne)
100 PLATON, *Théétète* (trad. E. Chambry), Paris, GF Flammarion, 1967, 149a-161a
101 Ibid. 150b
102 PLATON, 1991, (Op. Cit. p. 26), 74a-77a

succession d'acquiescements, de quelques mots à chaque fois. De plus, c'est très clairement Socrate qui est le conducteur principal du discours, qui pose les questions, et relance les objections. On soupçonne alors l'interlocuteur d'être empêché dans sa pensée, et d'être presque contraint d'acquiescer mollement, ou de manière très déférente, comme pour faire plaisir à Socrate : « oui », « c'est vrai », « c'est bien dit », « que veux-tu dire par là ? », « c'est juste », « il semble bien », « dis-le moi » semblent être ses seules paroles possibles.
En face, le comédien qui interprète Socrate peut alors facilement choisir d'apparaître comme un manipulateur, brouillant volontairement le discours en s'appuyant sur des formulations complexes, des pivots de raisonnement obscurs, avant de demander ironiquement : « Tu me suis, j'espère, Théétète. Je pense, du moins, que tu n'es pas neuf sur ces matières ?[103] » ou « Trouves-tu ces théories plaisantes, Théétète, et sont-elles de ton goût ?[104] ». En outre, au fil du « dialogue », la description et le développement des thèses de Protagoras par Socrate sont tellement précis et conséquents, que l'on en vient à douter du point de vue de Socrate et à le soupçonner de croire qu'il soutient les thèses qu'il souhaite réfuter. Cette modalité d'action confrontant un Socrate manipulateur et un Théétète ignorant jusqu'à la bêtise, s'est avérée être très ludique pour les comédiens et permettait en outre d'injecter du jeu dans la situation.
Cependant, je remarquai également que ce parti-pris fonctionnait d'autant mieux, sur scène, que les caractères de Socrate et de son interlocuteur se dessinaient nettement. Mais ce parti-pris induisait, du même coup, une nouvelle irruption de la fiction dans le dialogue, c'est-à-dire qu'elle impliquait non pas deux pensées en interaction mais deux protagonistes affectés l'un par l'autre via des émotions, et à qui l'on prête alors des intentions (tromper, manipuler, etc.) qui font passer en second plan l'avancement de la pensée. Tout se passait comme si l'acte de penser refusait d'apparaître en plein, tel qu'il est dans son abstraction, sur scène.

En réalité, il n'est pas possible de concevoir une pensée purement abstraite, c'est-à-dire déconnectée du langage et le penseur, avant même de verbaliser ses objets de pensée, est déjà en train de la *représenter* en mots : « pensée et parole s'escomptent l'une l'autre[105] ». C'est que la pensée, « le langage conceptuel qui l'accompagne […] a besoin de métaphores pour combler le fossé entre un monde placé sous le signe de l'expérience sensorielle et un domaine qui ne connaîtra jamais une telle saisie immédiate des données[106] ». Ainsi, contrairement à l'idée reçue, la pensée ne renvoie pas à un « intérieur » de soi, déconnecté du monde. La pensée pleine et entière, qui s'élabore, est physiquement tendue vers un autre, et s'étaye sur la parole prononcée en direction de cet autre. C'est sans doute une des raisons qui a poussé Platon a écrire sa philosophie sous forme de dialogue, justement.
Sur scène, il est intéressant de noter que lorsqu'un comédien tente, en improvisation, de reconstruire en direct un raisonnement ou une pensée (d'après ce qu'il vient d'en lire, par exemple), le point de focalisation de son regard « rentre en lui », lorsqu'il est plus préoccupé par son fil de pensée que par le fait de le transmettre à un interlocuteur. Dès que cela apparaît, la présence du comédien diminue instantanément et l'on se retrouve dans un exposé froid, qui ne fait que stimuler la part intellectuelle de celui qui regarde ou écoute. Mais lorsque le comédien se concentre tout entier sur le fait de communiquer cette pensée à son interlocuteur, le point de focalisation de son regard s'ouvre naturellement, et

103 PLATON, 1967 (Op. Cit. p. 31), 155c
104 Ibid, 157b
105 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 33
106 Hannah ARENDT, 1981 (Op. Cit. p. 5), p. 53

permet au comédien de rester en contact sensible avec son (ses) interlocuteurs, rendant sensible le fil de la pensée.

Dans cette modalité d'action, l'interlocuteur, même sans parole, fait apparaître les doutes, les incohérences et les découvertes de Socrate, à la manière d'un miroir grossissant. L'autre est donc strictement indispensable pour penser. Le processus d'accouchement de la pensée (maïeutique) trouve alors un nouveau niveau d'expression : alors que nous étions partis d'un Socrate manipulateur cherchant à tromper son interlocuteur, c'est maintenant Socrate qui est en train de construire son propre savoir, d'accoucher sa propre pensée, à travers le dialogue avec l'autre.

II.4. Le *logos* écrit comme matière sonore et poétique

Par suite, puisque la parole se retrouvait au centre de la pensée entre les deux protagonistes, nous avons travaillé avec les comédiens sur la matière même de cette parole, à savoir les mots en tant que sonorité, et la langue, ouvrant ainsi la possibilité d'une parole plus organique. Sur les conseils de Jean-Yves Ruf, à l'aide d'exercices vocaux et sonores, en se détachant totalement, dans un premier temps, du sens du texte, les comédiens découpaient les mots en phonèmes principaux et cherchaient à les *mettre en bouche*, à les faire résonner le plus largement possible, amplifiant leurs sonorités, étirant les phonèmes, les répétant plusieurs fois ou liant parfois les mots entre eux. La parole devenait ainsi plus profonde, plus percutante et laissait résonner beaucoup plus de subtilités et de variations dans les phonèmes.
Dans un deuxième temps, lorsque les comédiens ont commencé à réintégrer progressivement le sens du texte, nous avons été frappé par le fait que ce travail organique sur la langue faisait non plus entendre seulement le sens de la phrase (donc d'un fragment de pensée en tant que telle), mais aussi de certains mots en propre. Par exemple, la phrase :

> *Il résulte de tout cela que rien n'est un en soi, qu'une chose devient toujours pour une autre, et qu'il faut retirer partout le mot être*[107].

… se donnait plutôt à entendre comme :

> *Il résulte de tout / cela que rien n'EST / un en soi qu'une chose DEVIENTTOUJOURS pour une autre / et qu'il faut retirer partout le mot être.*

Si le sens général de l'affirmation demeure le même (*rien n'est stable dans ce monde et tout change en permanence*), la parole se charge d'une couche supplémentaire de sens, articulant sur un plan rythmique et sonore les verbes « être » et « devenir » entre eux, pour rendre plus sensible leur confrontation. Le spectateur, témoin de cette parole, n'est plus alors seulement dans l'analyse logique et raisonnable d'un fil de pensée articulé à la ponctuation d'une phrase (*si argument 1 alors argument 2*), mais est également percuté par des images et des sensations liées aux mots en tant que tels. La (ré)apparition de la poésie de la langue permet alors d'ouvrir, pour le spectateur, un champ de « compréhension » plus sensible, situé en deçà de la grammaire du sens, sur un plan plus intuitif, déclencheur d'associations libres par exemple, comme si, au sein du *logos*, et parce qu'il n'est jamais constitué « que » de mots, il pouvait toujours exister une brèche

107 PLATON, 1967 (Op. Cit. p. 31),157b

poétique et métaphorique[108].
Blumenberg avait déjà remarqué que les métaphores sont une sorte de « mythe concentré » ou plus précisément, les « fossiles conducteurs, issus d'une couche archaïque de la curiosité théorique », et peuvent constituer ainsi une sorte « d'antichambre de la formation des concepts[109] ». En effet, de la même façon que le mythe, ces métaphores cherchent d'abord à mettre en forme (à nommer, mais cette fois, à l'aide d'un mot du langage et non plus d'un nom propre) le chaos du réel, c'est-à-dire à exprimer un état de choses justement impossible à conceptualiser par la raison. Elles sont donc paradoxalement des « constituants du langage philosophique, en tant que transpositions qui ne peuvent être reconduites[110] ».
Le langage, à travers ses figures de style, se révèle donc être beaucoup plus qu'un simple instrument de la pensée : il est aussi ce par quoi une production de sens devient possible. Tout se passe donc ici comme si ce travail sur la matière sonore de la langue (du *logos* platonicien) permettait de ré-ouvrir l'horizon du *mythos* en son sein, comme si le travail sur la matière sonore réactivait le mythe du *logos*, parce que, justement, ce contenu mythique se retrouvait à nouveau *dit*, plongé dans l'oralité qui en constitue son essence.
De par le principe même de l'exercice, les comédiens se retrouvaient à amplifier la résonance des phonèmes ou même à bégayer[111], c'est-à-dire à donner une image sonore d'un certain désarroi du *logos*, pris dans une régression devant l'absolutisme du réel qu'il ne parvenait plus à dissimuler. Au cours de ce travail, Jean-Yves nous avait parlé de son ami Alexandre Jollien, philosophe, souffrant d'athétose, c'est-à-dire de mouvements involontaires, incontrôlables, incoordonnés, le plus souvent lents et sinueux, des membres, et surtout, du tronc et du visage, rendant l'élocution particulièrement laborieuse. En regardant des interviews vidéos d'Alexandre, j'avais été surpris de constater que sa pensée se communiquait pourtant d'une façon assez immédiate, comme si son *logos* était d'autant plus organique, devenait voix qui gesticulait son sens, qui s'articulait en rythme. Le travail vocal devenait alors un outil pour retrouver ce potentiel sonore de la langue.

Une fois ouvert ce champ sensible de la pensée, je pouvais alors développer avec les comédiens un imaginaire commun, lié à l'aspect métaphorique de la pensée conceptuelle. Il leur devenait alors possible, littéralement, de se trouver saisis de vertige face « à l'abîme de pensée qu'ils venaient d'ouvrir », de « caresser une idée », ou de « la toucher du doigt » pour ensuite « la tourner dans tous les sens », « l'examiner » comme on le ferait d'un prélèvement médical, ou encore « d'être frappés par une idée ». Ainsi, même si, comme nous l'avons vu, l'activité de l'esprit n'est associée à aucune sensation physique en tant telle, le simple fait que cette activité s'étaye justement sur un *logos* qui ouvre la voie à la métaphore organique, il devient alors possible d'écrire avec les comédiens une partition physique, non pas de la pensée en soi, mais plutôt de la pensée en tant qu'elle se transmet à un autre, permettant de suivre organiquement sa progression, à travers les corps des interprètes[112].

---

108 Ignacio Matte Blanco, psychiatre et psychanalyste, a montré que la pensée analytique est majoritairement asymétrique car elle manipule des descriptions causales (« si... alors... »). Au contraire, la pensée plus intuitive, liée à l'inconscient, au rêve, à l'imaginaire puéril et pré-verbal, est symétrique. L'usage de la métaphore, parce qu'elle associe plusieurs éléments habituellement disjoints dans le langage, et parce qu'elle permet l'incursion d'un usage plus puéril, ludique et sensuel de la langue dans le territoire du langage « normatif », autorise la tournure symétrique d'un *logos* majoritairement asymétrique. Voir Ignacio MATTE BLANCO, *The Unconscious As Infinite Sets*, Londres, Karnac Books, 1980.

109 Hans BLUMENBERG, *Naufrage avec spectateur* (trad. L. Cassagnau), Paris, L'arche, 1997, p. 93-94

110 Ibid.

111 « un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue » : Gille DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 135

112 Chez Platon, le mot utilisé pour désigner le nom commun est *onomata*, racine de *onomatopée.* C'est

Après plusieurs lectures et discussions entre nous, tant sur la forme (écriture, langue, vocabulaire) que sur le fond du discours, j'ai demandé aux comédiens de se lancer dans une improvisation inspirée des études de Vassiliev[113]. Le principe consiste, une fois le texte lu à haute voix, de tenter de le *rejouer* sur scène, d'après son propre souvenir, nécessairement fragmentaire, subjectif et approximatif.
Dans l'exercice, les comédiens doivent utiliser leurs propres mots et leurs propres schémas référentiels, ce qui leur permet d'être au plus proches d'eux-mêmes : ils doivent, par exemple, s'interdire d'utiliser des mots qu'ils jugeraient trop techniques ou abscons, ou encore rattacher dans leur référentiel quotidien ce qui semble culturellement trop éloigné d'eux. Ainsi, lorsque Platon cite Homère (« l'Océan est l'origine des dieux et Téthys est leur mère ») pour justifier que tout objet du monde « est le produit du flux et du mouvement[114] », il appartient aux comédiens de faire « glisser » cette référence vers une autre plus directement saisissable. Cette méthode part du constat que fait Vassiliev qu'il est impossible à un comédien de s'emparer d'un texte écrit par un autre, tout simplement parce que les mots en question et le référentiel qui les accompagne ne sont pas ceux du comédien. Plutôt que le comédien n'aille vers le texte, cette technique tente de faire venir le texte au comédien.

Le point de départ de l'improvisation (de « l'étude » modifiée) était la question posée par Socrate : « qu'est-ce que l'objet de la science ? » ainsi que la réponse de Théétète : « tout ce que je peux connaître vient de mes sensations » et la réfutation qui devait s'ensuivre. J'avais distribué à l'avance les rôles de Socrate et de Théétète à chacun des deux comédiens, et je leur avais demandé d'être le plus sincère possible quant à leurs propres pensées : s'ils se sentaient perdus, par exemple, ils devaient le dire et chercher d'eux-mêmes à se rétablir dans la pensée, par exemple en reprenant le fil de plus haut. S'ils se souvenaient de l'affirmation suivante, mais qu'ils ne trouvaient plus le lien logique qui pouvait y conduire, ou bien s'ils trouvaient un argument qui venait contredire cette affirmation, d'accepter cette embûche et de chercher à la contredire, avant de poursuivre.

Plusieurs points sont remarquables quant à ce travail : tout d'abord, les comédiens sont spontanément passés de la table (point de départ, donné en consigne, de l'improvisation) au plateau. Ils diront ensuite avoir ressenti le besoin physique d'engager tout leur corps dans cette lutte de la pensée. Ensuite, les rôles de Socrate et de Théétète se sont très vite brouillés : les comédiens eux-mêmes diront, après coup, ne plus avoir su qui dirigeait le raisonnement (comme c'est le cas, de prime abord, dans le texte de Platon) et que tout se passait comme s'ils cherchaient, à deux, à recomposer la pensée de Platon, nourris de cette dernière et du souvenir qu'ils conservaient de ses arguments. Reprenant les premiers arguments de Socrate, les comédiens se questionnaient sur ce qu'ils pouvaient connaître du monde à partir de leurs sensations: l'un faisait remarquer que l'air de la salle pouvait apparaître chaud à l'un et froid à l'autre et que l'on ne pouvait donc rien dire de plus à propos de la qualité de l'air en tant que tel, de manière objective. Multipliant les exemples en les développant, ils arrivèrent à la conclusion que le langage semblait inapte à parler du monde *objectivement* et que les mots « chaud » ou « froid » ne renvoyaient finalement à rien de tangible entre eux.

---

bien le sens de ce travail, que de (re)donner à voir l'acte, le geste de nommer, qui était à la racine de la construction du mythe et qui semble se perdurer dans la philosophie.

113 Stéphanie LUPO, *Anatoli Vassiliev,* Paris, L'entretemps, 2006

114 PLATON, 1967 (Op. Cit. p. 31), 152d

Rétrospectivement, bien que le travail sur le *logos* en tant que matière sonore se soit révélé très productif, et que j'en retiendrai des outils pratiques pour travailler sur des fragments de logos, je crois que cette méthode de travail, sur un texte philosophique, ne m'intéresse pas d'avantage. Aujourd'hui, je *pense* que ce qui m'intéressait dans le texte de Platon était le fait de poser, sur scène, la question : « que puis-je connaître du monde qui m'entoure ? » et de proposer aux comédiens d'y répondre en utilisant à leur tour un discours.
Je suis fasciné par l'espoir que Platon place en la raison, qui pourrait nous fournir une connaissance *certaine* du monde. Mais, puisque je travaillais avec des comédiens (et pas des philosophes), je ne peux attendre une *réponse* à ces questions. Ce que je peux, au contraire, c'est observer comment les comédiens peuvent s'emparer des problématiques et des raisonnements d'une pensée analytique écrite, donnée par un philosophe, en les déplaçant, en les déformant au prisme de leur poésie, en les abordant avec toute leur naïveté « pré-philosophique ». Les concepts que les comédiens manipulent, parce qu'ils sont approximatifs et ne peuvent être saisis dans toute leur justesse, renvoient donc à une « compréhension non-conceptuelle[115] », ils constituent « une sorte d'expérimentation tâtonnante », le terreau de leur pensée, « le sol absolu ». Dans leurs échanges, les comédiens ont alors recours « à des moyens peu avouables, peu rationnels et raisonnables. Ce sont des moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'excès[116] », qui sont donc autant de manières mythiques de s'emparer du *logos*. Bref, chaque comédien représente, malgré lui, le personnage conceptuel de l'autre, qui marque « les dangers propres à [sa pensée], les mauvaises perceptions, les mauvais sentiments ou même les mouvements négatifs qui s'en dégagent[117] ».

Lors de ce travail, cet enjeu a été touché du doigt dans le cadre d'un format performatif, lié à la libre interprétation des études de Vassiliev. Cela signifie-t-il que la représentation de la pensée que je recherche soit liée à une performance ? Si oui, quel cadre peut-on donner à cette performance ?

115 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, 1991 (Op. Cit. p. 29), p. 44
116 Ibid. p. 45
117 Ibid. p. 65

III. LA PERFORMANCE DU *LOGOS* ET SA RELATION AU MYTHOS

III.1. Apports historiques : Critique de la suprématie du *logos*

Au XIXè siècle, Nietzsche attaque la suprématie du *logos* dans la pensée, en critiquant très sévèrement, justement, Socrate et Platon :

> *Dans Platon […] la tendance apollinienne s'est momifiée en schématisme logique […] Socrate, le héros dialectique du drame platonicien, [...] doit justifier ses actes par raisons et contre-raisons, au risque, souvent, de perdre notre compassion tragique*[118].

C'est que, pour Nietzsche, la pensée est une tragédie, elle est la lutte de deux principes actifs : d'une part, Dionysos, dieu du contact acharné, qui appelle à la destruction permanente de l'individu, ou plutôt à sa fusion totale dans le chaos du monde, qui « mène aux Mères de l'être, jusqu'au tréfonds le plus intime des choses[119] », et d'autre part Apollon, dieu des arts plastiques, c'est-à-dire figuratifs, qui tente justement une représentation *à distance* du monde[120]. Cette opposition entre fond souterrain latent et ce qui s'en manifeste, entre anéantissement dans « l'Un originaire » et affirmation d'une représentation du monde, renvoie ainsi, d'une certaine manière, à la dialectique de l'homme face à l'absolutisme du réel : y plonger tout entier, au risque de s'y perdre, en réponse à « la voix même qui surgit de l'abîme le plus enfoui des choses[121] » ou tenter de représenter cette voix, de la domestiquer par le biais du *mythos* ou du *logos.* Or, selon Nietzsche, la tragédie antique avait réalisé une représentation de cette lutte incessante du dionysiaque (appel vers le chaos du monde) et de l'apollinien (donner une forme au monde) *:* le chœur (dionysiaque) y rêve et convoque, par le chant et la musique, une représentation apollinienne du monde, à travers des figures qui s'expriment dans un *logos.* Cette lutte, nous l'avons vu, n'est jamais résolue. Mais Platon, en instaurant la suprématie du *logos* sur le *mythos,* invente le raisonnement dialectique, c'est-à-dire la concaténation logique des concepts dans laquelle ces derniers s'engendrent les uns des autres et s'émancipent ainsi de la souffrance, du malheur existentiel qui les avait engendrés. Ce faisant, « Socrate enferme ainsi la pensée dans le cercle de sa propre logique[122] » :

> *Il existe un fantasme profond qui vint au monde, pour la première fois, en la personne de Socrate : la croyance inébranlable que la pensée, en suivant le fil conducteur de la causalité, peut atteindre jusqu'aux abîmes les plus lointains de l'être.*[123]

---

118 Friedrich NIETZSCHE, Œuvres *philosophiques complètes I, 1 (la naissance de la tragédie),* (trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy) Paris, Gallimard, 1977, p. 102

119 Ibid. p. 110

120 Apollon est classiquement représenté armé d'un arc et de flèches : c'est à distance qu'il touche ses ennemis.

121 Friedrich NIETZSCHE, 1977 (Op. Cit.), p. 137

122 Jacques DARRIULAT, *Naissance de la tragédie,* Cours de l'Université Paris IV, http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/Naissancetragedie/NietzscheNT-3.html, consulté le 12 octobre 2014

123 Friedrich NIETZSCHE, 1977 (Op. Cit.), p. 106

La raison *pense* pouvoir maîtriser le chaos dionysiaque dans la dialectique, et cette dernière, en résolvant le conflit tragique, dénature l'essence même de la pensée. Le héros tragique devient, dans le dialogue platonicien, « l'homme théorique qui accapare la parole, tandis que le chœur, c'est-à-dire les auditeurs invités à participer au dialogue, n'a plus qu'un rôle subordonné, condamné à l'acquiescement perpétuel des affirmations[124] ». Nietzsche remarque d'ailleurs la position ambiguë du mythe comme point de fuite chez Socrate, en relevant le fait que ce dernier, à la fin de sa vie, composait des hymnes, forme référente du *mythos.* Pour Nietzsche, cette position est le signe d'un « scrupule », d'une « hésitation » de Socrate quant à la toute-puissance du *logos* :

> *« Assez souvent, comme Socrate le raconte en prison à ses amis, lui venait en rêve une apparition, toujours la même, qui lui disait chaque fois : "Socrate, fais de la musique" […] A la fin, en prison, il se résout à pratiquer cette musique qu'il méprise tant. Et dans cet esprit, il compose un hymne en l'honneur d'Apollon et met quelques fables d'Esope en vers […] Cette parole que Socrate avait entendu en rêve est le seul indice d'un scrupule, d'une hésitation sur les limites de la logique[125] »*

C'est ce qui poussera Nietzsche à faire revivre le mythe, « en inventant une philosophie qui *raconte* la sagesse, plutôt qu'elle ne l'explique dans un discours logique (Ainsi parlait Zarathoustra)[126] ». La philosophie écrite, comme je l'ai expérimenté dans mon travail sur Platon, n'est qu'une trace, partielle, qui tend à effacer le combat dans lequel est engagée la pensée, son drame fondamental, tragique. La pensée souffre, elle divague, elle se contredit lorsqu'elle est engagée avec son personnage conceptuel, et sa version écrite n'est que le résultat *abouti*, mais, du même coup, figé, de cette lutte.

> *C'est pourquoi quiconque possède la vraie faculté de penser (*nous*) et connaît en conséquence la faiblesse des mots, ne se risquera jamais à organiser les pensées dans le discours et encore moins à les figer sous une forme aussi inflexible que celle de la lettre écrite[127].*

Il est très paradoxal de remarquer que cette critique était déjà formulée par Platon, à travers son personnage conceptuel Socrate, alors que celui-là a lui-même décidé de coucher par écrit les dialogues de celui-ci : dans *Phèdre,* Socrate oppose ainsi le mot parlé au mot écrit, le premier relevant d'un « discours vivant et animé duquel, en toute justice, on pourrait dire que le discours écrit est un simulacre[128] ». En effet, les mots écrits, « pleins de majesté, se taisent » : ils ne savent plus se justifier, ou répondre aux objections d'un éventuel interlocuteur.
De manière très paradoxale, donc, la pensée « ne produit aucun résultat final qui survive à l'activité et conserve un sens quand elle s'achève[129] ». Wittgenstein, qui pose la question de savoir pourquoi l'homme pense, remarque ainsi que ce n'est certainement pas parce que la pensée « a fait ses preuves ». Ce serait comme se demander: « éduque-t-il ses enfants parce que cela a fait ses preuves[130] ? ». Bien sûr qu'on « pense parfois parce que

124 Jacques DARRIULAT, 2014 (Op. Cit. p. 37)
125 Friedrich NIETZSCHE, 1977 (Op. Cit. p. 37), p. 102, 104
126 Dominique KUNZ WESTERHOFF, 2015 (Op. Cit. p. 26)
127 Hannah ARENDT, 1981 (Op. Cit. p. 5), p. 155
128 PLATON, *Phèdre* (trad. L. Robin), Paris, GF Flammarion, 1970, 276a
129 Hannah ARENDT, 1981, (Op. Cit. p. 5), p. 166
130 Ludwig WITTGENSTEIN, Recherches philosophiques (trad. F. Dastur, M. Elie, J.L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal), Paris, Gallimard, 2001, 467-470

cela a fait ses preuves », mais Hannah Arendt remarque que le seul fait d'utiliser ici le mot *parfois*, « suggère que ce n'est que *parfois* le cas[131] ». C'est que la pensée possède cette propriété étonnante d'être sa propre fin en soi : « l'acte de l'intelligence (*energeia* qui possède sa fin en elle-même) est vie[132]. »

> *« la seule métaphore convenable à la vie de l'esprit est la sensation d'être en vie. Sans le souffle de vie, le corps humain est un cadavre ; privé de pensée, l'esprit est mort[133] ».*

Est-ce à dire qu'une représentation de la pensée ne peut passer que par la performance, en direct, d'une pensée, comme je l'ai expérimenté à travers les études de Vassiliev à partir d'un texte de Platon ?

III.2. Performances du *logos* dans le théâtre contemporain

Les héros de la pensée (2012)[134] est une performance de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre, créée à Neuchâtel : sur le modèle de l'abécédaire de Gilles Deleuze, huit penseurs (philosophes, historiens, anthropologues) débattent ensemble, sans préparation aucune, pendant 26 heures d'affilée, sur 26 thèmes différents (un thème pour chaque heure), d' « Alcool » à « Zoophilie », en passant par « Tarzan », « Obsession » ou « Sacrifice ». Le projet s'étaye sur l'étymologie grecque du mot symposium (*sumposion*), qui désignait, dans la Grèce antique, la partie d'un banquet pendant laquelle les convives, en nombre restreint, buvaient et discouraient sur un sujet. Ainsi, ces huit penseurs sont regroupés autour d'une table. Chaque heure, un nouveau plat et un nouveau vin leur sont servis, avant qu'un nouveau thème ne soit lancé. Chaque heure de débat se conclut, en outre, par une improvisation musicale, jouée par les protagonistes. Le public peut entrer et sortir quand il le souhaite, mais il est également encouragé à venir avec son sac de couchage, afin d'assister aux 26 heures d'affilée...

Le projet est donc entièrement performatif, au sens où les protagonistes ne jouent rien d'autres qu'eux-mêmes engagés dans un acte de la pensée, et qu'il n'est pas possible de prévoir ce qui va arriver : « le projet peut s'interrompre à tout instant » aussi bien que « se terminer en apothéose[135] ». Remarquons tout d'abord que le format en tant que tel choisit d'exposer une pensée dirigée *vers* des autres, comme dans une maïeutique à plusieurs et sans que l'un des penseurs ne soit garant d'un savoir déjà constitué. C'est que le dispositif s'appuie sur les travaux de Florence Dupont, selon laquelle le symposium est un espace social, et que chaque convive cherche à « suivre ses compagnons dans le rituel de l'ivresse ». Réciproquement, le groupe a pour tâche de « pousser le chanteur [penseur] dans son improvisation vers une virtuosité plus grande, le soutenir et le guider, donner un contenu concret à ce que l'on appelle une création collective[136] ». Ainsi, les concepteurs recommandent aux protagonistes d'éviter les « luttes purement rhétoriques et

131 Hannah ARENDT, 1981 (Op. Cit. p. 5), p. 169
132 Aristote, *Métaphysique* (trad. J. Tricot), Paris, Vrin, 1991, 1072b 27
133 Hannah ARENDT, 1981 (Op. Cit. p. 5), p. 166
134 *Les Héros de la pensée*, projet de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre, production : Numéro23Prod, première le 21.01.2012 au Centre d'Art de Neuchâtel
135 Marc AUGE, Pierre-Olivier, DITTMAR, Daniel FABRE, Bastien GALLET, Emmanuel GIRAUD, Jacques HAINARD, Serge MARGEL, David ZERBIB, *Les héros de la pensée,* Neuchatel, CAN, 2012, p. 12
136 Florence DUPONT, *L'invention de la littérature (de l'ivresse grecque au texte latin),* Paris, La découverte, 1998, p. 114

polémistes », de chercher au contraire à « s'épauler » afin de « construire, [d]'élaborer et [de] développer une pensée en commun[137] ».

Outre le fait que cette recherche d'ivresse[138] permet de renouveler le regard sur l'acte de pensée et de l'ouvrir à une connotation festive, il s'agit également, associé à la question de la durée, de jouer avec les limites de chaque penseur, tant physiques qu'intellectuelles. Ils ont en effet pour consigne d'aller « jusqu'au bout de leur pensée, au-delà de leur fatigue, au-delà de leur résistance à l'alcool. Il s'agit de solidarité, de tactique, de ruse, afin de surpasser l'épuisement et l'ivresse : entretenir la conversation le plus longtemps possible, et construire ensemble une pensée vive et inattendue ».
C'est ce combat jusqu'aux limites qui fait que les protagonistes sont explicitement présentés comme des « héros », c'est-à-dire des « homme[s] de combat dont les qualités principales sont le courage et la ténacité[139] ». Cette désignation héroïque peut d'ailleurs sembler contradictoire, car, classiquement, le héros, est celui qui agit, souvent dans la violence, et qui s'oppose justement au penseur (ou à l'aède) : Ulysse, arrivant à la cour de Phéacie, entend le récit de sa propre histoire et se met soudain à pleurer, lui qui n'a jamais pleuré auparavant. « Ce n'est qu'au récit de l'histoire qu'il en comprend vraiment la signification[140] ». Il y a donc une « distinction entre la chose faite et la chose pensée[141] ». Mais c'est que justement, le pari est ici de faire voir ici la pensée en tant qu'elle est une action en soi, et que cette action est captée au vol, qu'elle est encore et toujours dans un processus d'élaboration.

Remarquons tout d'abord que cette pensée se construit à partir d'un mot-thème, et ce, à chaque nouvelle heure. C'est donc le mot qui est déclencheur d'une pensée. Ce principe ne semble pas poser de problème particulier aux protagonistes : à chaque nouvelle heure (donc à chaque nouveau mot), la conversation s'engage rapidement et de manière fluide, comme si chaque mot contenait déjà, en lui-même, une charge évocatoire suffisamment dense pour que le *logos* vienne s'étayer dessus. Je pense que ce mot agit en fait comme un mythe. Non pas un mythe au sens d'un référent au sein d'une communauté (comme le seraient les mythes grecs), mais au sens d'un nom qui contient en lui-même quantité d'associations d'idées, de potentialité, de double sens. Ce mot est à la fois un point de départ pour la pensée et une sorte d'horizon pour elle : elle circonscrit le débat tout en lui permettant de l'ouvrir.

Dans un premier temps, parce que les protagonistes sont des universitaires, cette pensée se déploie naturellement sous la forme d'un *logos*. Ils cherchent à définir le mot, en tant que concept, qu'on leur a proposé, ils proposent des schémas logiques d'implications, de généralisations, etc.[142] En outre, parce que chacun est issu d'une discipline différente, il est fréquent que des points de vue complémentaires se déploient autour du même mot, lorsqu'il renvoie à des significations différentes dans chacune de leurs disciplines. Les penseurs se retrouvent donc dans une position similaire à celles des *héros* tragiques,

137 Marc AUGE, Pierre-Olivier, DITTMAR, Daniel FABRE, Bastien GALLET, Emmanuel GIRAUD, Jacques HAINARD, Serge MARGEL, David ZERBIB, 2012 (Op. Cit. p. 39), p. 14

138 Ibid, p. 14 : « chaque penseur est tenu de boire régulièrement. La quantité d'alcool ingurgité est néanmoins laissée à sa propre appréciation »

139 Ibid, p. 12

140 Hannah ARENDT, 1981 (Op. Cit. p. 5), p. 175

141 Ibid.

142 Voir, par exemple, le début de la deuxième heure, autour du mot « bâtard » : on le relie à la notion de norme, de mélange, d'impureté, puis on constate son caractère insultant que l'on relie à l'impureté d'un point de vue de la filiation. Bref, on fait des liens logiques entre concepts.

c'est-à-dire à argumenter sur des acceptions différentes du même mot, d'une même idée.
Mais, à la différence de la tragédie, les penseurs ne représentent aucune figure mythique engagée dans une fiction : ils ne jouent qu'eux-mêmes. Plus précisément, la figure mythique du « héros » apparaît en creux, comme malgré eux, du simple fait de l'étirement de la durée, sans aucun recours à une fiction d'aucune sorte. C'est une belle réponse à l'absence de mythe (capable de créer une référence commune) constaté dans le monde contemporain : la fable est absente et il ne reste plus que le drame (ou la joie) du spectacle d'une pensée en train de se faire.

Mais, au fur et à mesure que le temps, l'ivresse et l'épuisement gagnent, les choses se déplacent sensiblement : sans forcément s'en rendre compte, les héros glissent du *logos* à une forme de parole plus intuitive et imagée, qui tient souvent du récit : ils racontent de plus en plus des expériences personnelles[143], rapportent celles d'autres personnes, voire relaient des fragments de mythes en tant que tels, décrivent des tableaux, des romans.
Ce faisant, ils s'engagent de plus en plus physiquement dans leur parole : alors qu'au début, les corps avaient tous une posture sociale, comme chacun imaginerait se tenir dans une conférence (bien que la parole ne soit que très rarement adressée au public, car il ne s'agit justement pas d'une conférence, mais bien d'un *symposium* entre les participants), les gestes de celui qui parle deviennent ensuite beaucoup plus amples, souvent maladroits et erratiques (en particulier au milieu de la nuit). En outre, lorsque quelqu'un relaie un mythe ou un récit, il est de plus en plus investi par ce dernier, comme contaminé par ce qu'il raconte, comme si le mythe se réactualisait dans son corps, jusqu'à glisser d'une forme de récit à la troisième personne (*Tristan a fait ceci*) à une prise en charge directe à la première personne.
Par contraste, ceux qui ne parlent pas sont de plus en plus figés dans des postures immobiles, et acquièrent un état de présence bien particulier : encore à l'écoute de celui qui parle, mais plus vraiment ici et maintenant, déjà ailleurs dans leurs pensées, cet ailleurs du moi-pensant qui est aussi partout, « qui fait comparaître devant lui ce qui lui plaît, à partir de n'importe quel point du temps et de l'espace[144] » et qui en devient alors un « nul part », à la fois passé, présent et futur. Les « héros » qui écoutent semblent ainsi parfois terrassés par la pensée en cours, se retrouvent à figurer, malgré eux, toute une iconographie, depuis le penseur de Rodin au rêveur « la tête dans les nuages » à celui de Goya en proie aux cauchemars de la raison.

Au niveau de la parole proprement dite, on constate que celle-ci se charge de symptômes qui apparaissent et disparaissent tour à tour : d'un héros à l'autre, les bouches deviennent pâteuses, le langage perd de son articulation, les déglutitions (n'oublions pas qu'ils mangent) se font plus présentes, ils balbutient, bégaient, ne parlent plus assez fort, ou au contraire, trop fort... Surtout, ils ne cherchent plus à définir des concepts mais se laissent divaguer, errer. Ainsi, ils énumèrent, sans ordre apparent, comme dans les récits mythiques, différentes facettes de la mélancolie, ou, bien plus tard, semblent plongés dans la folie lorsqu'ils évoquent, à la 25ème heure, le yoyo comme motif allégorique du monde, le rattachant à l'éternel retour, le comparant à la mode yéyé, inventant de nouveaux mots (« yo » signifiera désormais « idiot »), chantant en se mettant en scène, disant « youpi ! » pour le plaisir de le dire, jouant le fait d'appeler un chien du nom de « yoyo » en lui disant « reviens ici, yoyo ! »...

143 Voir, par exemple, la discussion sur les fantômes (6ème heure), dans laquelle un des penseurs raconte une séance de spiritisme à laquelle il a participé ou celle sur les héros (8ème heure), dans laquelle plusieurs racontent qui serait aujourd'hui un héros pour lui.
144 Hannah ARENDT, 1981 (Op. Cit. p. 5), p. 257

L'ivresse et l'épuisement ont infiltré la pensée, mais lui ont également permis de vagabonder, comme nous pouvons parfois en avoir l'expérience interne, de devenir « distraite, différée et dispersée » : « par sa force propre lentement libérée (force aléatoire d'absence), [elle] semble ne se consacrer qu'à elle-même[145] ». Parce que les héros semblent, à cet instant, se regarder faire, se regarder penser, (et à en être assez amusés), c'est comme s'ils étaient parvenus à surmonter le paradoxe noté plus haut, d'être à la fois les acteurs et les spectateurs de leurs pensées, constatant maintenant, en tant que spectateur, le naufrage catastrophique qu'ils ont élaboré[146] : ils n'ont rien pu expliquer. Il ne leur reste alors plus qu'à se saisir de leurs instruments de musique (dont ils ne savent pas jouer) et à en faire jaillir, par ce qu'il leur reste de souffle, tout ce qui ne pourra jamais être dit, l'ineffable, en une joyeuse (cathartique?) cacophonie.

Toujours sur le mode d'une performance de la pensée, je voudrais maintenant parler de *This situation* (2007)[147], proposé par Tino Sehgal, dans laquelle des danseurs-penseurs ou des penseurs-danseurs philosophent avec le public, pendant 6 heures d'improvisations à partir de textes variés. Au contraire des *Héros de la pensée*, il ne s'agit pas pour autant, ici, de laisser les penseurs agir comme ils le souhaiteraient, mais de contraindre leurs corps à se déplacer et à bouger sur un rythme volontairement ralenti, créant ainsi une focalisation d'attention et plongeant dans un état hypnotique.

Le processus est toujours le même : l'un des danseurs cite une référence (*En telle année, tel penseur a écrit...*) et déclenche ensuite sa propre pensée, sur laquelle viennent rebondir les autres protagonistes. Ces derniers sont des danseurs ou des intellectuels et on été « formés » préalablement à la matière philosophique qu'ils doivent manipuler. Il n'y a pas de lieu scénique identifié de représentation, c'est-à-dire qu'aucun espace ne peut être considéré comme « scène » ou « public » et le choix est radical jusqu'à refuser la présence de chaises pour le spectateur. Ce dernier est donc libre de s'installer où bon lui semble et privilégie en majorité les extrémités de la salle, afin de s'appuyer contre les murs. Mais certaines personnes du public s'installent aussi au centre de la salle. De plus, les protagonistes peuvent être placés n'importe où dans la salle. Du fait de l'organisation de l'espace et des choix vestimentaires des danseurs, ces derniers ne peuvent pas clairement être identifiés comme interprètes, et peuvent donc très bien, au moins avant de prendre la parole, être pris pour un membre du public. Celui-ci peut entrer et sortir selon sa convenance, mais le principe consiste justement, à chaque entrée ou sortie, à interrompre la pensée en cours et à redistribuer les corps des protagonistes dans l'espace. Une fois la phrase rituelle prononcée (ou plutôt murmurée : *Welcome to this situation*), le jeu peut reprendre.

Il est intéressant de noter que Tino Sehgal nomme ces danseurs-penseurs « joueurs ». En effet, l'aspect ludique est crucial. Contrairement à certains clichés que l'on pourrait avoir, ces débats n'ont pas l'air d'avoir une importance décisive pour eux : les pensées produites n'ont pas l'air d'avoir la moindre influence sur un futur à venir, sur une fiction en cours. Seuls subsistent le plaisir de penser, de débattre et de discourir. De plus, par l'engagement physique dont les joueurs font preuve, ces discussions acquièrent d'emblée une dimension importante au sens de *remarquable*.
Comme aucun des protagonistes ne semble se démarquer des autres par un type de

145 Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 12
146 Hans BLUMENBERG, 1997 (Op. Cit. p. 34)
147 *This situation*, conception : Tino Sehgal, production : Marian Goodman Gallery, première le 30.11.2007 à la galerie Marian Goodman (New-York)

propos particulier, par un trait de caractère particulier ou même par un élément de costume, ils semblent tous interchangeables (ils sont d'ailleurs remplacés, à vue, à tour de rôle pendant les 6 heures de performance). Cette pensée étant performée en direct, sans aucun élément fictionnel ajouté, il s'agit, non pas de la représentation de personnages conceptuels liés aux auteurs cités, mais bien d'un seul personnage conceptuel, ou plus précisément de différentes facettes du personnage conceptuel de joueur, en lien avec la pensée des spectateurs. Et ici, la mise en marche de la pensée du spectateur va jusqu'à produire, parfois, l'intervention directe du public dans la discussion.

Le fait que, contrairement à l'expérience précédente, les protagonistes ne soient pas libres de leurs mouvements (au sens où, les héros de la pensée se tenaient et bougeaient « comme ils le souhaitaient »), mais que les joueurs se déplacent sur un rythme ralenti et soient engagés en permanence dans une chorégraphie libre, produit un effet essentiel chez le spectateur : ce dernier se trouve fortement immergé dans une ambiance sensorielle qui permet de le maintenir dans un état pré-philosophique. Il n'est ainsi pas totalement happé par le contenu discursif et conceptuel du *logos*, mais maintenu à distance suffisante de ce dernier pour le laisser en capacité d'en suivre le développement, tout en restant dans une perception volontairement floue et intuitive, au sens d'une *phronesis*.
Ainsi, le spectateur n'est pas accroché au sens strict de chacun des concepts du *logos*, il peut sans difficulté accepter d'en perdre des fragments et reste en permanence dans une lecture mythique du *logos*. En parallèle, on imagine bien que cet engagement physique ait des conséquences directes sur la pensée des interprètes et que cette dernière se trouve fortement déplacée. Est-ce un effet de cet engagement physique, ou simplement une conséquence du fait que tous les joueurs ne soient pas des penseurs universitaires, toujours est-il que, ici encore, on constate que le *logos* est souvent contaminé par une forme issue du *mythos*, dans laquelle le protagoniste expose sa pensée sous la forme d'un récit, souvent lié à une expérience personnelle.
Quoi qu'il en soit, et de manière plus fondamentale encore, on remarque donc que les joueurs ne sont donc pas engagés dans un débat abstrait d'idées, mais bien engagés physiquement et organiquement dans une manipulation de concepts, donc dans une pensée. Le statut de leur parole est donc très particulier comme s'ils « ne faisai[en]t pas quelque chose en le disant », mais « faisai[en]t le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel [148] ».

A ce stade, on pourrait simplement regretter que la qualité de mouvement choisie pour les Joueurs soit toujours la même. Celle-ci étant très lente, elle peut parfois amener le public à un certain état léthargique. En outre, le fait de varier la dynamique du corps pourrait peut-être créer différents traits dynamiques (au sens de Deleuze et Guattari) de personnages conceptuels, et faire ainsi émerger de nouvelles dynamiques de pensées pour le spectateur.

Mais du fait de la radicalité de l'engagement physique des joueurs, c'est aussi la pensée du public dans son ensemble qui se retrouve comme contaminée, non pas dans un ralentissement mais dans une acuité et un éveil au moindre détail de la pensée. Chaque mot se retrouve pesé, on se surprend à devenir exigeant face à la pensée et à ne rien laisser passer. Tout argument peut être décortiqué, réfuté et affûté, poli ou rejeté.
Lorsque le spectateur arrive dans cet espace de pensée sensible, il n'a aucun moyen d'identifier, à coup sûr, l'ensemble des protagonistes : peut-être qu'il ne remarquera pas

148 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, 1991 (Op. Cit. p. 29), p. 66

untel, occupé dans un mouvement, ou un autre, immobile et silencieux. En outre, le spectateur a lui aussi la possibilité d'intervenir à tout moment et devenir ainsi, à son tour, un nouveau joueur. Il en résulte que l'espace acquiert un statut bien particulier : à chaque instant, le spectateur a accès à une certaine image de la pensée en train de se faire : plusieurs personnages conceptuels Joueur, répartis dans l'espace, donc entourés par autant de spectateurs-penseurs.

Dans ces deux exemples de performance de la pensée, on constate que le point de départ donné aux penseurs est un mot ou une phrase du *logos*. En outre, dans les Héros, nous avons vu que ce mot agit comme un mythe (ne serait-ce qu'au sens où une des fonctions du mythe est justement de donner à penser, comme chez Platon). Dans les deux cas, visiblement, ce départ ne semble pas poser de problèmes aux protagonistes. Mais je me suis souvent demandé si on ne pouvait pas imaginer *autre chose*. S'il s'agit d'utiliser la fonction du *mythos* pour activer la performance du *logos*, il faut remarquer que, depuis l'apparition du *logos* justement, le mythe a subi une *réduction* progressive, perdant peu à peu son statut narratif pour devenir un symbole[149] : il se cristallise en un événement pour se trouver représenté sous forme de tableau, de sculpture, moins comme récit donc, que comme image. Serait-il possible d'imaginer des performances de la pensée, par exemple avec des images ? Quels glissements cela peut-il induire ?

III.3. Quand le *mythos* devient atlas d'images

Je présenterai ici la notion d'atlas, telle que Georges Didi-Huberman la conceptualise à partir des travaux d'Aby Warburg[150]. Il peut être surprenant de convoquer ici la figure d'un historien de l'art, mais c'est que son travail a eu des répercussions importantes dans le champ de la philosophie contemporaine, notamment sur le statut de l'image dans la pensée et sur la révolution (dont la phénoménologie recueillera les extrêmes conséquences) dans la manière d'imaginer la pensée comme une forme opératoire spécifique. En outre, ce que nous étudierons ici n'est pas le contenu même de l'atlas de Warburg, mais bien la manière qu'il avait de s'en servir pour construire sa pensée.

Cet atlas - dont la forme actuelle n'est pas définitive, mais correspond à l'état dans lequel l'a laissé Warburg à sa mort - se présente aujourd'hui sous la forme d'environ 1000 images issues de l'histoire de l'art, mais aussi de corpus contemporains de Warburg, comme des extraits de journaux. Ces images sont assemblées sur des planches, dont le nombre est variable (entre 60 et 70), et montées sur des châssis en bois de 170 sur 140 cm. Chaque planche comporte une légende précisant sa thématique ainsi que, de façon non systématique, les titres, auteurs et sources des images concernées. Du fait même de leur agencement spatial au sein de chaque planche, les images sont donc mises en relation, mais sans que les liens ne soit clairement explicités ou tout simplement *dits*.
Par ce projet, Aby Warburg entendait montrer la survivance (*Nachleben*[151]) de certains motifs fondamentaux à travers l'histoire de l'art, et ce, plus particulièrement, de l'Antiquité à la Renaissance. A l'origine, il se servait de ces planches d'images dans le cadre des conférences sur l'histoire de l'art qu'il donnait dans sa bibliothèque. Les images servaient

149 Harald WEINRICH, *Consciences linguistiques et lectures littéraires* (trad. D. Malbert), Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 9-24

150 Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet (l'oeil de l'histoire, 2),* Paris, Editions de minuit, 2011

151 Gorges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante (histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg),* Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 11-114

donc, en partie, à illustrer son discours lors des conférences, mais aussi et surtout, à le guider dans la construction même de ce discours, donc à être un outil pour sa pensée :

> *Moi et mes compagnons de recherche devons avoir devant nous les documents, i.e. les livres et les images disposés sur de grandes tables afin que nous puissions les comparer, et ces livres et ces images doivent être à portée de main sans difficulté et instantanément. Aussi ai-je besoin d'une véritable arène avec des tables afin d'avoir sous la main les livres usuels et le matériel iconographique[152].*

Illustration 4: Planches de l'atlas de Warburg (détail à droite)

Le travail consiste donc, à partir de ces tables sur lesquelles sont disposés des éléments hétérogènes (textes, images), à déplacer ces éléments, afin de faire apparaître, par le jeu de leurs relations spatiales réciproques, des « rencontres de réalités hétérogènes » et de « relier [ainsi] certaines choses dont les liens ne sont pas évidents. Et pour faire de ces liens, une fois mis au jour, les paradigmes d'une relecture du monde[153] ».

> *Warburg […] accrochait les images de l'atlas avec des petites pinces sur une toile noire tendue sur un châssis - un « tableau », donc -, puis il prenait ou faisait prendre une photographie, obtenant de la sorte une possible « table » ou planche de son atlas, ensuite de quoi il pouvait démembrer, détruire le « tableau » initial, et en recommencer un autre pour le déconstruire à nouveau[154].*

Le plan de la table devient ainsi le lieu (le théâtre) d'une connaissance par le contact, il est une « surface préparée », un « champ opératoire du *dispars* et du *mobile*[155] » dans lequel ce n'est pas que la raison qui est faculté motrice. L*'imagination,* c'est-à-dire, la « faculté quasi-divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et sacrés des choses, les correspondances et les analogies[156] », entre à son tour, dans le jeu de la pensée, replaçant *celui qui pense* dans la lignée de *celui qui voit*, c'est-à-

152 Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement,* Paris, Macula, 1998, p. 230
153 Georges DIDI-HUBERMAN, 2011 (Op. Cit. p. 44), p. 53
154 Ibid p. 21
155 Ibid. p. 61
156 Ibid. p. 13-14

dire du devin ou de l'aède, inspiré par les muses, qui pouvait avoir accès aux « rapports intimes et secrets des choses ». D'ailleurs, Warburg lui-même semble revendiquer cette référence aux muses en faisant inscrire, sur le fronton de la porte qui menait à sa bibliothèque, le nom « Mnémosyne[157] ».
Dans l'Antiquité, les prophètes (comme Tirésias) et les poètes (comme Homère), inspirés par Mnémosyne, étaient souvent représentés aveugles, comme s'il s'agissait justement de se rendre aveugle aux relations qui nous apparaissent dans le monde (pour Warburg, celles établies par l'histoire chronologique de l'art), afin de pouvoir en découvrir de nouvelles (sur d'autres modes chronologiques). Les images de l'atlas, disposées sur fond noir, *apparaissent* donc au penseur, comme semblant surgir d'un rêve, avec le même éclat de vérité, la même épiphanie mythique que lors d'une *phronesis*, « là même où les mots font encore défaut[158] ».
Et comme l'atlas consiste en un réagencement permanent (et jamais achevé) de ces images, le penseur est sans cesse en train de reformuler en images, l'histoire qu'il cherche à dire, comme s'il voulait se la réapproprier en en retraçant les différentes histoires possibles, à la manière d'un aède sur un mythe. A la « séquentialité » logique du *logos* se superpose alors ici une pensée qui travaille *entre* les images, par sauts, comme dans un processus de montage/démontage permanent, permettant ainsi à d'autres pensées d'apparaître - comme le *mythos* décrivait des générations successives - par analogies et contiguïtés entre les images. L'atlas n'est pas « l'épuisement logique des possibilités données », mais « inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés[159] ».

L'atlas réhabilite donc l'image dans la construction de la pensée et d'un savoir, en tant que « forme visuelle du savoir, une forme savante du voir ». Georges Didi-Huberman remarque d'ailleurs que, en cela, l'atlas rompt, ou plutôt subvertit la forme canonique du *logos* comme seule forme de pensée digne de ce nom depuis Platon[160] : il ne donne pas une explication du monde, en le résumant ou le schématisant dans une formule, mais il le décrit, en tant que *catalogue*, comme le *mythos,* au stade vital de son oralité, faisait et défaisait constamment les généalogies au sein d'énarrations, fabulations et *modulations du même*, qui ne sont pas sans rappeler la notion de liste « infinie » en littérature.[161]

De nombreux artistes se sont emparés d'un tel outil, en référence plus ou moins assumée à Warburg, en commençant par Didi-Huberman lui-même, qui a proposé une réécriture de certaines planches de l'atlas, à base d'images vidéo[162], voire une muséographie générale pour une exposition de différents artistes du XXème siècle[163]. La série des *Assembly Instructions* (2008)[164] d'Alexander Singh, qui propose des « assemblages d'images trouvées, découpées, puis organisées en diagrammes muraux », et qui constituent des « modes d'emploi du monde[165] », relève également d'atlas.

---

157 Ibid. p. 261
158 Ibid. p. 21
159 Ibid. p. 13
160 Ibid. p. 12-14
161 Ibid. p. 74-77. Voir aussi, sur la question de la liste en lien avec les descriptions mythiques, Umberto ECO, *Vertige de la liste,* (trad. M. Bouzaher), Paris, Flammarion, 2009
162 *Nouvelles histoires de fantômes*, conception : Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger, production : Palais de Tokyo, Le Fresnoy, première le 14.02.2014 au Palais de Tokyo (Paris)
163 *Atlas (¿Cómo llevare el mundo a cuestas?),* commissaire : Georges Didi-Huberman, production : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, première le 26.11.2011 au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)
164 *Assembly instructions,* conception : Alexander Singh, production : Jack Hanley Gallery, première le 1.11.2008 à la galerie Jack Hanley (San Francisco)
165 Anaël PIGEAT, *Alexander Singh (de la mémoire du monde),* Paris, Artpress (février), 2012, p. 47

Toutefois, lorsque l'objet proposé consiste en une forme achevée, il tend à se transformer à nouveau en un *tableau* définitif, par opposition au support de table, et ce, même s'il offre encore la possibilité de relecture infinie en créant de nouveaux parcours entre les images. Au-delà de l'objet atlas tel qu'il nous est parvenu aujourd'hui (dans une forme irrémédiablement inachevée), j'en retiens surtout l'utilisation qu'en faisait Warburg quant à l'élaboration de sa propre pensée, c'est-à-dire en tant que support de réagencement d'éléments à la puissance d'évocation mythique, éventuellement en vue de la production d'une pensée. L'objet atlas est à la fois la trace, toujours en mouvement, de l'état actuel de pensée, mais également le moyen, l'outil pour une performance permanente de la pensée.

Bien que l'atlas de Warburg soit issu de l'iconologie naissante et cherche à interpeler, dans une forme remarquable, la réflexion philosophique du XXème siècle, le modèle de pensée opérationnelle proposé - qui oppose, donc, à la contemplation du tableau achevé, suspendu et verticalisé, le réagencement permanent de la table, horizontale, dans une dynamique haptique – il semble irriguer, de façon volontaire ou non, la pratique plus récente de nombreuses performances ou mises en scène contemporaines.
Ainsi, dans un registre très différent, Jérôme Bel propose dans *Nom donné par l'auteur* (1994)[166], une chorégraphie qui consiste en un réagencement d'objets quotidiens (aspirateur, dictionnaire, tapis, lampe de poche, etc.) par deux danseurs. Au gré des relations spatiales entre les danseurs et les objets concernés, des résonances de formes, de couleurs, ou de sens apparaissent pour le spectateur et construisent sans cesse de nouvelles images. Jérôme Bel, qui est lui-même l'un des danseurs en question, dit d'ailleurs que son travail *d'interprète* consiste justement à mettre en place un agencement spatial donné et à *attendre pour interpréter* la nouvelle configuration[167], créant ainsi « un théâtre de choses, dans lequel chaque relation équivaut à un éclair d'intelligence qui lance des étincelles à partir de l'inattendu[168] ».
Dans une perspective analogue, les *Pièces distinguées* (1994)[169] de La Ribot, présentent au spectateur, au début de la représentation, des agencements apparemment chaotiques d'objets comme une épingle à cheveux en forme de fleur, une petite voiture d'enfant bleue, un sapin miniaturisé, etc. Tous ces objets, sont fixés au mur à l'aide de ruban adhésif, c'est-à-dire qu'ils sont exposés (selon le contexte du musée, dans lequel ont souvent lieu les performances en question): ce sont des fragments de sa vie, des mémoires chosifiées, qui attendent de prendre leur sens, suivant l'utilisation qu'en fera l'artiste, les détachant du mur, les manipulant afin de créer une « vignette plastique », avant de les abandonner au sol, comme autant de traces mémorielles composant ainsi une mosaïque de souvenirs, désormais oubliés, voire usés et décrépis. D'une exposition verticale, les objets ont été *horizontalisés,* pour en ouvrager le sens dans une direction inédite (et souvent scandaleuse).

De leurs côtés, Andrea Fagarazzi et I-Chen Zufellato, couple de chorégraphes italiens, proposent dans *Atlante Rosso* (2011)[170], la visite guidée d'un atlas d'images (cette fois sur

166 *Nom donné par l'auteur,* chorégraphie : Jérôme Bel, production : R.B. Jérôme Bel, première le 21.09.1994, au Teatro CineArte (Lisbonne)
167 Jérôme BEL, *Nom donné par l'auteur,* Entretien mené par Christophe Wavelet, Laboratoire d'Aubervilliers, http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=1 (consulté le 14 mai 2015)
168 Gérald SIEGMUND, *Ballet pour dix objets* (trad. J. Torrent), Francfort, *Frankfurter Allgemeine*, 10 mars 2000
169 *Pièces distinguées,* conception : La Ribot, production : La Ribot, première le 31.10.1994, au Teatro Alfil (Madrid)
170 *Atlante Rosso,* conception : Fagarazzi Zufellato, production : Fagarazzi Zufellato, première le 16.07.2010, au Festival International de Santarcangelo

fond rouge) constitué par leurs soins. Mais, au fur et à mesure du spectacle, les corps des guides deviennent eux-mêmes des figures de l'atlas qui, au gré de leurs déplacements et postures, combinées à leur discours, font apparaître de nouvelles significations entre les images, mais également entre les corps et les images.
Beaucoup d'autres travaux pourraient être cités ici, car l'outil atlas se révèle être particulièrement utilisé aujourd'hui et on devine bien, à travers ces quelques exemples, quel peut être leur pouvoir d'évocation pour la pensée du spectateur. A cette étape de ma recherche, j'imaginais utiliser ce pouvoir afin de déclencher la pensée d'un philosophe, et observer ainsi, sur un mode performatif, de nouveaux frottements entre la description d'un atlas (qui relève, nous l'avons vu, d'un *mythos* par l'image) et le *logos* d'une philosophe.

III.4. Expérimentations de performance d'un *logos* à partir d'un atlas de *mythos*

Dans le cadre de la forme courte que je devais présenter en juin 2014 à la Manufacture, je souhaitais travailler avec une philosophe, Lucia Lo Marco. La forme que nous avons créée n'était, au final, pas performative, mais nous l'avons, dans un premier temps, travaillée sur cette modalité, et c'est là-dessus que je voudrais revenir maintenant. Lucia a soutenu en 2003 une thèse de philosophie, en cotutelle avec l'Université de Bologne (Italie) et de Lyon. En préalable au travail de répétition, elle m'avait présenté le cœur de ses travaux, sur la pensée de Merleau-Ponty liée à la *chair* du monde, c'est-à-dire au fait que le philosophe se tient dans une situation pour le moins paradoxale : en tant que penseur, il tente de se situer *hors* du monde en le décrivant ou en l'expliquant, mais ce philosophe fait aussi partie du monde qu'il décrit : il est lui-même un fragment du monde.

Cette pensée de la chair éveillait en moi des images et des sensations très fortes, comme celle d'être totalement immergé dans le chaos du monde, ou plutôt, dans le chaos du Réel au sens lacanien : d'être, comme un nouveau-né, une simple partie du monde, sans individualité en propre, mais tout en étant doué de la capacité d'un *logos*. En me laissant inspirer de manière très libre (non pas en tant que philosophe, mais en tant que metteur en scène) par la pensée de Merleau-Ponty, telle que me l'avait transmise Lucia, j'ai donc regroupé un matériel hétérogène d'images, en piochant dans des références proposées par des psychanalystes qui décrivent cet état d'indivision avec le réel. De divagations en libres associations d'idées, je suis arrivé aux travaux de Didier Anzieu, qui, à travers son concept du *Moi-Peau*, décrit les sensations et les pensées symboliques de patients qui ne parviennent pas à se constituer une membrane psychique capable de les différencier du monde extérieur[171].
Dans ces descriptions, la peau (comme frontière physique avec l'extérieur) et la psyché (comme contenant d'émotions diverses, face à celles du monde extérieur) s'étayent l'une l'autre, au sein d'un corpus richement documenté en terme d'iconographies et de références mythiques : tableaux de Bacon aux corps déliquescents et remplis de substances liquides, différentes représentations[172] du mythe de Marsyas (silène écorché vif par Apollon), de Zagreus (dont le corps démembré est disséminé dans le monde avant

171 Didier ANZIEU, *Le moi-peau,* Paris, Dunod, 1995
172 Bartolomeo MANFREDI *Apollo and Marsyas* (huile sur toile), St Louis Art Museum, 1610
Lauri FILIPPO, *Apollon écorchant Marsyas* (huile sur toile), Paris, Musée du Louvre, XVII^{è}
Giovanni Stefano DANEDI, dit MONTALTO, *Apollon écorchant Marsyas* (huile sur toile), Rouen, Musée des Beaux-Arts, XVII^{è}
Josepe de RIBERA, *Apollon écorchant Marsyas* (huile sur toile), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1637
Tiziano VECELLIO dit LE TITIEN, *Le supplice de Marsyas* (huile sur toile), Kromeriz, Musée d'Etat, XVI^{è}

d'être rassemblé à partir du cœur, sauvé par Apollon) et de l'épisode biblique *Noli me Tangere* (moment où le Christ, après résurrection, instaure l'interdit du toucher, puisqu'il est dorénavant divin, et Verbe seul), images de carapaces d'animaux, de boucliers mythiques (notamment celui de Persée), de corps « mous » et sans structure interne (poulpes, par exemple), etc.

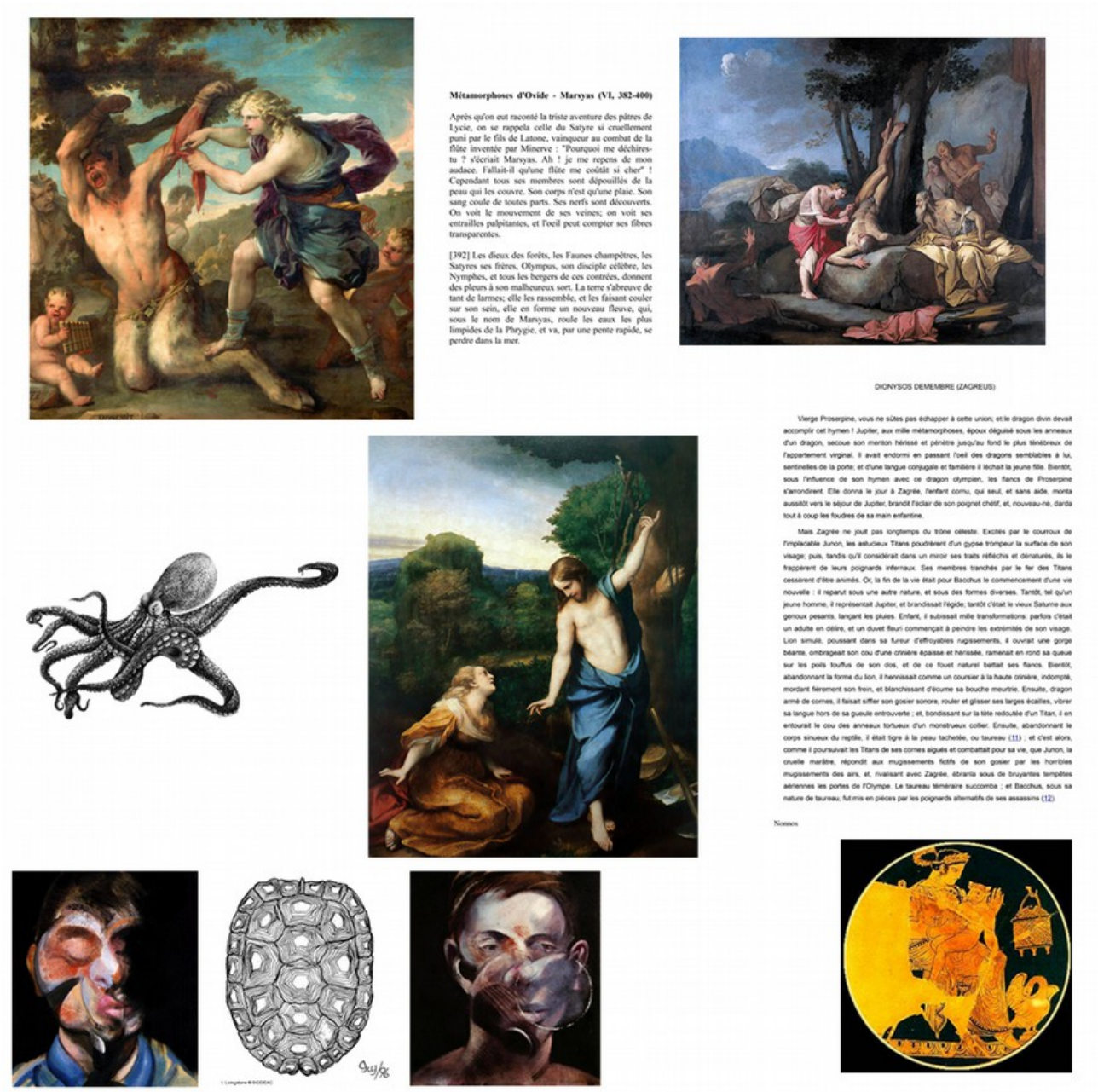

Illustration 5: Exemple d'atlas, d'après le corpus du Moi-Peau (images et textes)

Dans cette recherche, j'avais donc également rencontré des matériaux sous forme textuelles, par exemple, relatifs aux mythes de Marsyas[173] et de Zagreus[174]. En outre, et cette fois par *accident*, j'avais découvert plusieurs textes de Peter Handke qui résonnaient étrangement avec ce qui m'intéressait. Ainsi, *Gaspard* décrit cette sensation d'être plongé

173 OVIDE, *Métamorphoses,* (trad. G. Lafaye), Paris, Gallimard, 1992, VI, 382-400
APOLLODORE, *Livre 1* (trad. P. Schubert), Neuchatel, L'aire, 2003, 4, 2

174 Nonnos DE PANOPOLIS, *Les dionysiaques,* (trad. Comte de Marcellus), Paris, 1856, chant 6
HYGIN, *Fables,* (trad. J.Y Boriaud), Paris, Belles Lettres, 2003, CLXVII

entièrement dans le réel ainsi que les conséquences que cela peut induire sur une confusion du langage, qui ne parvient alors plus à distinguer des objets mais cherche plutôt à différencier les sensations (*j'ai décidé d'appeler neige tout ce qui était blanc*).
D'autres textes, toujours de Peter Handke, décrivaient ce besoin mythique de nommer les objets du monde lorsqu'ils semblent révéler trop de Réel, c'est-à-dire le caractère fondamentalement angoissant de ce dernier :

> *Les yeux fermés, il fut pris d'une étrange incapacité de se représenter quoi que soit. Malgré ses efforts pour se figurer les objets de la pièce grâce à toutes les dénominations possibles, il ne pouvait s'en représenter aucun [...] Il ouvrit les yeux et regarda un moment vers un angle qui abritait le coin cuisine ; il enregistra la bouilloire et les fleurs fanées qui pendaient de l'évier. A peine avait-il fermé les yeux que fleurs et bouilloire n'avaient déjà plus de forme visible pour lui. Il eut l'idée de consacrer à ces objets des phrases complètes et non plus seulement des mots, se disant qu'une histoire ainsi formée l'aiderait à se les représenter. La bouilloire siffle. Les fleurs sont un cadeau de l'ami de la jeune fille. Personne n'enlève la bouilloire du réchaud électrique. Rien à faire : Bloch ouvrit les yeux quand cela devint intolérable*[175].

Ces textes répondaient en outre très fortement à d'autres que j'avais écrits moi-même, à des occasions diverses. J'ai alors décidé, au moins dans un premier temps, d'intégrer tout ce corpus de fragments textuels à l'atlas, même si cela risquait d'en compliquer son utilisation : après tout, Warburg aussi utilisait du texte et des images et cela permettrait en outre de multiplier les niveaux de langue, du *mythos* au roman, du récit autobiographique parfois maladroit à des formes ouvertement poétiques.

Enfin, ces descriptions du réel et de la chair me renvoyaient à des expériences personnelles très intenses que je fais régulièrement en Méditerranée, et qui avait déjà été décrites par Camus, par exemple dans *Noces :* lorsque la brûlure du soleil sur la peau est tellement forte que l'on en vient à se sentir *dans* le monde, comme une partie de lui, ou encore lorsque, plongé dans la mer, « c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque », comme dans une « possession tumultueuse de l'onde par [ses] jambes[176] ». Depuis plusieurs années, lorsque je suis en Méditerranée, je réalise régulièrement des vidéos autour, non pas de ces *images* proprement dites, mais plutôt du *paysage sensible* qu'elles déclenchent en moi. Par exemple, ces vidéos exposent souvent mon corps dans des décors naturels : parfois, le corps est nu et semble s'insérer, *prendre une place* dans le décor, alors que d'autres fois, au contraire, le corps est vêtu, face caméra, à la manière de la photo posée d'une carte postale, et paraît irrémédiablement hors du décor.
Ces vidéos ont donc également été intégrées à l'atlas. Ainsi, les matériaux de l'atlas étaient donc de trois formes différentes, dont les motifs se recouvraient parfois : iconographiques, textuelles et vidéos. Ces matériaux constituaient autant d'entrées d'un atlas sensible et divaguant de pensées, que je n'avais, volontairement, pas organisé (c'est-à-dire mis en relation spatialement) avant les répétitions. En effet, je comptais justement tenter, dans un premier temps, de performer, cette mise en forme de l'atlas en direct, et de la soumettre à l'épreuve du *logos*.

A l'aide d'une caméra embarquée, fixée sur ma tête, il m'était possible de filmer en direct

175 Peter HANDKE, *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty,* trad. A. Gaudu, Paris, Gallimard, 1972, p. 25-26
176 Albert CAMUS, 1959 (Op. Cit. p. 20), p. 15-16

ce que je manipulais et de le vidéo-projeter sur écran en fond de scène. Dans un premier temps, Lucia était située dans le public, et pouvait donc voir la projection, donc les manipulations des différentes entrées de l'atlas.
En fonction de la nature de ces dernières, leurs modalités d'apparition différaient : le matériau iconographique avait été imprimé sur papier et je pouvais donc le manipuler physiquement ; le matériau vidéo pouvait être envoyé directement depuis un ordinateur sur scène. Le matériau textuel disposait, lui, de deux modalités (non par choix réel mais plutôt liés à des contraintes de temps de répétitions) : certains fragments, que je connaissais déjà, étaient tout simplement dits (ou plutôt racontés, sous la forme d'un récit) et d'autres, que je n'avais pas eu le temps d'apprendre avaient été imprimés et étaient donc manipulés à travers un support écrit sur papier.
Nous avons commencé le travail dans l'idée d'une question-réponse entre *logos* et manipulation des entrées de l'atlas : chacun *répondait* donc à l'autre, suivant une forme qui lui était propre : discours parlé pour Lucia et manipulation des différentes entrées de l'atlas (notamment à travers la vidéo) pour moi. Afin d'éviter le risque que le *logos* ne soit qu'une illustration de la pensée, nous avons posé comme règle pour Lucia de ne jamais décrire ce qu'elle voyait.
En outre, j'évitais de lui proposer une image ou une entrée seule, mais plutôt des séries ou au moins deux entrées dans l'atlas. Il était ainsi plus facile d'éviter le piège du commentaire, en déployant un discours *entre* les entrées, puisque le processus de montage et la multiplication des possibles que l'atlas proposait entre les entrées donnait sa matière au *logos*. Aucune autre indication n'avait été donnée, afin de ne pas contraindre le processus dans un premier temps. Seul le point de départ était fixé : les premières lignes du texte central de Merleau-Ponty concernant la chair : *le Visible et l'Invisible*, qui avait le mérite d'être particulièrement à propos quant au dispositif :

> *Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons. Des formules de ce genre expriment une foi qui est commune au philosophe dès qu'il ouvre les yeux. Mais cette foi a ceci d'étrange : si l'on se demande ce que c'est que nous, ce que c'est que voir et ce que c'est que chose ou monde, on entre dans un labyrinthe de difficultés et de contradictions*[177].

Très rapidement, nous avons eu la sensation de nous perdre, de ne plus vraiment savoir ce que nous faisions et par ricochet est apparue la crainte que le public, lui non plus, *ne comprenne pas* ce que nous faisions. Et puis, comme il s'agissait de philosophie, et en l'occurrence, de philosophie ardue (les derniers écrits de Merleau-Ponty sont inachevés, et se composent essentiellement de notes qui « tournent » autour des concepts sans jamais, réellement, les exposer frontalement), nous pensions qu'il fallait a minima expliquer les enjeux et le contexte de la pensée. Pour faire face, également, au temps qui passait très vite, nous avons alors choisi d'écrire un canevas, sur lequel Lucia continuait d'improviser. Et pour que tout soit bien clair, nous nous sommes installés tous deux derrière une table de conférence, et nous nous sommes présentés...

Aujourd'hui, je me dis que c'était sans doute une erreur : nous ne faisions, à l'époque, qu'expérimenter le fait de *se perdre dans ses pensées*. Je ne sais pas si le format tiendrait sur un spectacle en tant que tel (je veux dire : un format d'1h30, par exemple), mais il est clair que le centre du propos était là : se perdre, divaguer, rêver. Je m'en suis aperçu plus tard, lorsque j'ai pu visionner, à tête reposée, les captations vidéos que j'avais réalisées des répétitions. En outre, c'était justement le principe de ce format que de proposer une

177 Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964, p. 17

pensée qui ne se *comprend* pas au sens strict du terme, c'est-à-dire par la raison. La pensée proposée fonctionne par sauts, par béance, par gratuité, s'étaye sur des sensations en créant ainsi des liens à contre-courant de ce que le langage a l'habitude de distinguer et rassembler, et qui retient donc son sens, ou le cache, le dissémine dans l'atlas. Et pour cause : il s'agit en fait de décrire le réel, lui-même au-delà du symbolique.

Comme pour les déplacements au ralenti des joueurs de Tino Sehgal, le fait que je manipule précautionneusement les différentes entrées de l'atlas créait un focus d'attention très net du spectateur. En outre, la profusion d'images et de sauts dans la pensée empêchait de se focaliser uniquement sur le sens du discours de Lucia, puisque le regard était sans cesse rattrapé par les nouvelles images *montrées*.
Ma présence sur scène, en tant que corps agissant, manipulant les entrées de l'atlas, confronté à la présence-absente de Lucia (dos au public, donc, même si cela était, au départ, pour des commodités de travail : afin qu'elle puisse être en regard de la projection vidéo) donnait finalement à voir une *image* de la pensée en cours d'élaboration, sans que l'on puisse dire s'il s'agissait de la mienne (dont Lucia aurait été une voix intérieure, une muse qui donnait accès à une *vision*, un sur-moi maternel?) ou de celle de Lucia (dont j'aurais été un corps fantasmé, un serviteur-esclave ou un démiurge tout puissant?). Comme dans la maïeutique platonicienne, on ne savait dire finalement qui faisait penser l'autre, puisque, chacun, nous tentions de développer notre propre pensée et que l'autre venait en permanence la déplacer de façon inattendue, la contaminer par un matériau exogène, la brouiller par quelque chose *qui n'a rien à voir*...

Illustration 6: Images tirées du corpus vidéo

Concernant l'atlas proprement dit, je *pense* que ses entrées relevaient d'un *mythos*, au sens où nous l'avons défini. Tout d'abord, et assez intuitivement, une partie des entrées relèvent, en tant que telle, d'une source mythique, c'est-à-dire qu'elles relatent, sous la forme d'un récit de noms, des événements liés à la constitution du monde. En outre, les sources textuelles traitent toutes la (les) sensation(s) qui peuvent nous saisir face à l'absolutisme du réel et de la nécessaire mise en nom qui en découle. Comme dans le

mythos, elles ne cherchent pas à expliquer ce fait, mais à se placer du point de vue d'une description.
Mais plus important, à mon sens, était le fait que la plupart de ces entrées étaient constituées par des images (fixes ou vidéos). Georges Didi-Huberman remarque en effet qu'une image (et il précise bien : « chaque image ») « est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils nous obligent à la penser comme un *moment* énergétique ou dynamique[178]. » Une image est donc un objet complexe, qui ne se laisse pas *comprendre* par la raison, de manière immédiate et totale. Elle porte en elle la « survivance » de motifs hérités d'un autre temps, transformés par la mémoire : une image (chaque image) est le « symptôme » d'autre chose, « d'une souveraine et *innommable* chose[179] » (c'est moi qui souligne). Il s'agit d'un « drame psychique » d'un « nœud complexe et dialectique du sujet avec […] une forme causale originaire[180] ». Comment ne pas reconnaître ici les attributs du mythe, comme tentative de nommer l'innommable, c'est-à-dire le réel ?
Parce que les images portent en elle cette part d'innommable, « la logique qu'[elles] font surgir laisse aussi déborder le chaos qu'[elles] combattent ». C'est comme si chaque image de l'atlas ouvrait un abîme de la pensée, que le *logos* viendrait ensuite tenter de remplir, sans jamais pouvoir y parvenir. Parce que l'image est « prophétique », elle a ce pouvoir de déclencher la pensée. Parfois, l'abîme ouvert par l'image était tellement vertigineux qu'aucun *logos* ne pouvait venir le combler : Lucia restait silencieuse et nous pensions *qu'il ne se passait rien*. Au contraire, je me suis rendu compte en regardant les vidéos de travail, que ces moments révélaient l'impuissance du *logos* à entrer en jeu. Le spectateur ne pouvait alors que regarder la poursuite de manipulation des entrées de l'atlas, et (re)composer sans cesse le sens qui en émergeait.

Ainsi, ce travail permettait de convoquer un *mythos* sur lequel venait agir un *logos*, un peu comme sur le principe de la tragédie antique, et le dispositif jouait d'ailleurs, lui aussi, sur les ambiguïtés de langage du *logos*. On se souvient, par exemple, comment chez Sophocle, Antigone et Créon argumentent chacun sur la justice en convoquant le mot *nomos*, en lui donnant chacun un sens différent.
Dans le travail, il m'arrivait de proposer telle ou telle entrée de l'atlas en réponse à l'utilisation du mot donné dans le discours de Lucia. Par exemple, certains extraits des textes de Peter Handke décrivaient les relations que le protagoniste pouvait avoir à des « objets » concrets de la réalité : bouilloire, table, armoire, par exemple. Je déclenchais souvent ces entrées lorsque Lucia prononçait le mot-clé « objet » qui, dans son discours, renvoyait à la notion philosophique de dialectique entre sujet pensant et objet pensé. Le saut induit dans le sens du mot « objet » à travers son apparition simultanée dans le *logos* et dans l'entrée de l'atlas provoquait ainsi des résonances inattendues, qui n'étaient jamais illustratives entre elles, puisqu'elles renvoyaient justement à des notions différentes.

Comme je l'ai expliqué, cette piste n'a pas été poursuivie très longtemps, ce que je regrette aujourd'hui. Néanmoins, plusieurs problèmes pratiques se posaient déjà, notamment quant à la diversité de formes des entrées de l'atlas : images imprimées sur papier, textes écrits ou imprimés et vidéos. Ainsi, par exemple, le fait que la parole orale

178 Georges DIDI-HUBERMAN, 2002 (Op. Cit. p. 44), p. 39
179 Ibid. p. 286
180 Ibid, citant Warburg

soit parfois du *logos* et d'autres fois le relais d'une partie des entrées de l'atlas, brouillait trop fortement, à mon sens, leurs places respectives. Rétrospectivement, je pense qu'il faudrait imaginer un système de voix-off pour les textes de l'atlas, qui permettrait de créer ainsi un deuxième plan de parole.
En outre, si la manipulation des images permettait de laisser une *trace* de la pensée (puisque les images, sous forme papier, restaient présentes au plateau), il n'en allait pas de même des textes relayés dans l'oralité justement. J'ai l'impression que leur importance devenait alors moindre que celle des images, que l'on se privait de leur capacité à revenir, à réapparaître plus tard, comme une image, laissée à un endroit, pouvait reprendre du (son) sens plus tard, lorsqu'une autre venait se placer à proximité.
Peut-être faut-il imaginer *donner de l'espace* à cette parole de l'atlas, je veux dire, lui permettre d'entrer elle aussi, dans le jeu de l'agencement réciproque. Par exemple, si chacune de ces entrées est préalablement enregistrée sur un format portable (comme une clé USB, ou un lecteur MP3 avec une sortie audio, même de faible volume), elle deviendrait alors localisée dans cet objet et pourrait tourner en boucle (éventuellement avec des silences entre chacune de ces boucles) de manière à pouvoir se réactiver plus tard. Afin d'éviter que la multiplicité des sources ne deviennent proprement inaudible, peut-être que leur volume sonore doit demeurer très faible et que c'est le comédien qui déplace sur scène un micro, à proximité de l'une ou de l'autre, afin de créer un point de focalisation, au sein de la cacophonie sonore. Une autre piste consisterait à considérer chacune de ces entrées sous la forme d'un texte défilant sur un écran vidéo de petite taille (par exemple à la manière des textes présents chez Philippe Quesne).
Il faudrait s'interroger de la même façon sur le mode d'apparition (car c'est bien de cela qu'il s'agit) des matériaux vidéo, qui étaient à l'époque, activés directement depuis un ordinateur, et s'affichait donc par-dessus l'image, captée en direct, de la manipulation des objet physiques. Comment permettre au manipulateur de pouvoir également disposer spatialement ces images, c'est-à-dire de pouvoir les faire momentanément *sortir du champ* capté par la caméra, sans pour autant la faire totalement disparaître?

Enfin et non moins problématique, n'y a-t-il pas un hiatus fondamental entre une matière à référence personnelle (comme celles des écrits autobiographiques ou les vidéos, justement) et le corpus issu de la psychanalyse ou des écrits annexes ? Ce n'est que plus tard, en plongeant plus loin dans les écrits de Merleau-Ponty, et de la phénoménologie, justement, que j'allais trouver une partie des réponses à ces questions.

IV. LA PHÉNOMÉNOLOGIE COMME *LOGOS* DE LA DESCRIPTION SENSIBLE

IV.1. Apports historiques : La phénoménologie et la « pensée mutilée »

Nous l'avons vu, la philosophie et le *logos* ont cherché, depuis leur avènement, à poser des concepts sur le réel, à ouvrir la voie à l'abstraction, à opérer des raisonnements logiques sur ces concepts afin d'en déduire un savoir sur le monde, un savoir qui se situe donc au-delà des phénomènes et qui nous permettrait d'avoir accès au fait que les phénomènes aient eux-mêmes « des causes qui ne soient pas des phénomènes[181] ». Par suite, il serait possible au moins de catégoriser et de classer le monde, et peut-être de pouvoir en expliquer le fonctionnement, sinon ultime, du moins partiel. Ce travail, cette lutte, supposent, fondamentalement, que le penseur se pose en sujet face à un monde, objet de son étude.
La phénoménologie va remettre en cause cette dialectique sujet-objet, en remarquant que le penseur est *déjà* lui-même un phénomène. Lui aussi, par conséquent est un objet dans le monde et il ne peut donc pas considérer ce même monde comme un objet placé à distance de lui[182]. Le penseur se retrouve donc à une place paradoxale : à la fois sujet pensant, emplacement d'un point de vue sur le monde et objet visible et apparaissant du monde : « l'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder[183] ». Merleau-Ponty remarque ainsi à quel point cette double propriété de voyant-visible est constitutive de l'humanité : « on dit qu'un homme est né à l'instant où ce qui n'était au fond du corps maternel qu'un visible virtuel se fait à la fois visible pour nous et pour soi[184] ».
Il n'est d'ailleurs pas possible de faire en sorte de ne pas avoir au moins une partie de notre corps dans le champ de notre vision : toujours, nos mains, nos bras, ou quelque autre partie de notre corps (nos joues, notre nez, etc.) est captée par notre vision. Et inversement,

> *Si nos yeux étaient faits de telle sorte qu'aucune partie de notre corps ne tombât sous notre regard, ou si quelque malin dispositif, nous laissant libre de promener nos mains sur les choses, nous empêchait de toucher notre corps, ce corps qui ne se réfléchirait pas, ce corps qui ne serait pas tout à fait chair, ne serait pas non plus un corps d'homme, et il n'y aurait pas d'humanité[185].*

En outre, puisque notre corps est visible, alors il est un objet du monde, il est « au nombre des choses, il est l'une d'elles », il est donc composé de monde, « il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose ». Mais, dans le même temps, puisque ce corps est aussi voyant, « il tient les choses en cercle autour de [lui], elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps[186]. »

181 Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure (tome II)* (trad. C.J. Tissot), Paris, Librairie de Ladrange, 1835, p. 173
182 Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945
183 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'esprit,* Paris, Gallimard, 1964, p. 18
184 Ibid. p. 32
185 Ibid. p. 20
186 Ibid. p. 19

Puisque le penseur est ainsi irrémédiablement dans le monde, ou fait de monde, il n'est pas seulement *acteur* de ce monde : il en est aussi, essentiellement, *spectateur.* La phénoménologie pose alors une limite fondamentale à son champ d'action, rétablissant cette dimension du regard : « il s'agit de décrire, non [plus] d'expliquer, ni d'analyser ».

> *La phénoménologie] est une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. […] C'est [...] un compte rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est*[187].

Ce qui fait philosophie, c'est donc la description d'une « expérience vécue », d'une manière naïve et immédiate, sans les présupposés que l'on « plaquerait » sur le monde perçu. Par exemple, quand je regarde le monde autour de moi, c'est parce que je présuppose l'existence d'objets, que je peux les voir. En réalité, *avant* cela, je perçois du monde une image brute, au sujet de laquelle je ne peux pas dire, par exemple, que cet objet posé devant moi possède un *derrière*, tout simplement parce que je ne vois pas ce derrière, et pourtant, « quand je regarde la lampe posée sur ma table, je lui attribue non seulement les qualités visibles de ma place, mais encore celles que la cheminée, que les murs, que la table peuvent *voir* » depuis l'autre côté.
De la même manière, « quand je suis assis à ma table, je peux instantanément *visualiser* les parties de mon corps qu'elle me cache. En même temps que je contracte mon pied dans ma chaussure, je le vois. Ce pouvoir m'appartient même pour les parties de mon corps que je n'ai jamais vues. […]. Je me vois comme par un œil intérieur qui, de quelques mètres de distance, me regarde de la tête aux genoux[188] ».

A cette étape, Merleau-Ponty parle de « pensée mutilée du début[189] », c'est-à-dire d'une pensée amputée des présupposés qu'elle utilise en permanence pour parler du monde. Cette pensée, image, mutilée est comme une porte d'entrée vers un monde à découvrir et certaines formes de peinture peuvent nous en fournir des exemples concrets : les toiles de Cézanne et de Klee permettent ainsi de *donner à voir*, de « dévoiler les moyens, rien que visibles » par lesquels un élément du monde nous apparaît en tant que tel, à travers la lumière, l'éclairage, le jeu des ombres, de reflets et de couleurs. « Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose [...], pour nous faire voir le visible[190] ».
En ce sens, un tableau ne représente donc pas *quelque chose* du monde, il ne nous montre rien du monde, il est d'abord auto-figuration et renvoie à cette pensée mutilée du monde, « il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant spectacle de rien, en crevant la peau des choses pour montrer comment les choses se font choses et le monde, monde[191]. »

187 Maurice MERLEAU-PONTY, 1945 (Op. Cit. p. 55), avant-propos, II
188 Ibid. p. 175
189 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964 (Op. Cit. p. 51), p. 55
190 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964 (Op. Cit. p. 55), p. 28-29
191 Ibid. p. 69

Illustration 7: Tableaux de Cézanne (gauche) et Klee (droite)

Mais il ne faudrait pas croire que la phénoménologie acte l'échec définitif du *logos* au profit des arts tels que la peinture, bien au contraire :

> *l'univers de pensée qui est ouvert par la réflexion contient tout ce qu'il faut pour rendre compte de la pensée mutilée du début, qui n'est que l'échelle que l'on tire à soi après avoir grimpé*[192].

Il s'agit donc, pour le penseur, de se placer en « contact naïf avec le monde » , face à une « pensée mutilée », à un niveau de l'ordre du pré-réflexif, de « l'irréfléchi », comme le ferait un enfant, par exemple, sans chercher à occulter sa subjectivité, au contraire, et de décrire cette « ouverture au monde ». Le philosophe devient alors un traducteur de sa perception dans une parole. Au sens littéral du terme, il cherche à « faire passer [la vision brute] dans l'ordre de l'exprimé ». Entre le discours et la pensée mutilée se déploie donc « une pensée en cercle où la condition et le conditionné, la réflexion et l'irréfléchi, sont dans une relation réciproque, sinon symétrique, et où la fin est dans le commencement tout autant que le commencement est dans la fin[193] ».

Comme je l'avais expérimenté intuitivement lors de la constitution d'un atlas de la chair, on constate que cet état d'ouverture au monde, cette pensée mutilée, par la naïveté qu'ils supposent, par le rejet qu'ils font des présupposés conscients, ne sont pas sans rappeler la notion de réel lacanien, c'est-à-dire de la perception du monde qu'en ferait un nouveau-né qui apprend encore à en distinguer les différents éléments, et pour qui les objets du monde extérieur sont encore une partie de lui-même[194]. En effet, le projet de la phénoménologie implique une plongée dans le chaos du monde, une dissolution de l'individualité du penseur dans le monde, un rapport de co-constitution et de co-signification avec le monde :

> *On peut dire […] que nous sommes le monde qui se pense – ou que le monde est au cœur de notre chair […] Il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors*[195].

192 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964 (Op. Cit. p. 51), p. 55
193 Ibid. p. 56
194 Guy-Félix DUPORTAIL, *Une chair à réparer : le nœud manqué de Merleau-Ponty,* Paris, Eres, 2009
195 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964 (Op. Cit. p. 51), p. 177

Comment alors ne pas voir, dans cette tentative de description par le *logos* d'une image mutilée du monde, une réactualisation d'un processus de pensée mythique ? Là où le *mythos* posait un nom sur le réel afin de le rendre plus familier, la phénoménologie propose de décrire cette expérience du réel pour saisir, dans cette relation, ce qui nous constitue en tant que tels. De la même façon que le mythos *décrivait* le monde à travers un système généalogique entre des noms (mais à travers un récit), il s'agit maintenant de redécouvrir la possibilité de dire le monde, à partir de l'expérience d'une pensée mutilée et subjective. « Il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire[196] ».

IV.2. « Dissémination » du penseur dans des « espaces de matérialités différentes »

La phénoménologie nous donne donc un horizon pour concevoir comment un *logos* peut venir s'interfacer à une saisie sensible et pré-réflexive du monde. Dans *Closer (performance, technologies, phenomenology),* Susan Kozel, danseuse et chorégraphe américaine, revient sur de nombreux travaux qu'elle a menés ou auxquels elle a participé, en les discutant d'un point de vue phénoménologique[197]. Même si son but n'est pas de représenter une pensée liée à la phénoménologie, elle propose une méthodologie pour travailler sous une telle modalité. Je présenterai ici quelques éléments de ses travaux, afin de disposer ensuite d'outils capables d'aider à la représentation, sous une forme phénoménologique, de la performance interne qu'est l'acte de pensée.

Reprenant la distinction entre les deux processus de pensée de Gelernter, Susan Kozel propose un processus qui « effeuillerait » la pensée réflexive pour arriver au bas-niveau, et ce, à partir de données issues autant des sensations que de la mémoire ou de l'imagination. Le processus consiste ensuite à provoquer une dialectique entre pensée analytique qui modèle (*shape*) ces matériaux, pensée régulièrement réalimentée par des données sensibles.
Susan Kozel remarque que les danseurs et les comédiens possèdent justement cette capacité à développer une pensée qui articule simultanément ces deux niveaux, puisque, sur scène, ils sont en permanence pris dans le flux de la performance, de l'action, de la perception sensible, tout en se conformant à des règles préétablies liées à la chorégraphie, à des *tops* techniques existants, etc. La capacité à improviser relève finalement d'un entrelacs entre une pensée critique et l'ouverture sensible aux flux de mouvements, de paroles, d'affects, de la scène[198].

Tout commence donc par l'observation (qu'est-ce que l'interprète voit, entend, touche ?), puis, par l'action : « le premier moment de la phénoménologie s'origine dans le *faire* à partir duquel il est possible de tisser une ligne de pensée[199] ». La pensée qui émerge à ce moment est « hétérogène, et parfois silencieuse[200] », par opposition à la pensée analytique. Dans un deuxième temps Susan Kozel recommande à l'interprète, après une pause, de décrire ce qu'il a expérimenté, en produisant des notes, des images, des sons, sans les organiser entre eux, puis de composer un « document pour dissémination[201] »

196 Albert CAMUS, 1942 (Op. Cit. p. 4), p. 131
197 Susan KOZEL, *Closer (performance, technologies, phenomenology),* Cambridge, MIT Press, 2007
198 Ibid. p. 51
199 Ibid, p. 50-51: « the first moment of phenomenology originates in doing, but accompanying this doing is a weaving in and out of a line of thought »
200 Ibid. « the thought as it emerges is nonhomogenizing, and sometimes it goes quiet »
201 Ibid. p. 52

(*document for dissemination*) qui peut rassembler des images, des mouvements, des écrits, des paroles.
Le processus consiste alors à soumettre itérativement ce document à une personne extérieure (dissémination du document) en lui demandant « d'évaluer sa réponse intellectuelle et viscérale », puis de revenir à la composition du document (et éventuellement à l'expérimentation du « faire ») pour le soumettre à nouveau à une personne tierce, dans un processus qui boucle ainsi entre production, composition de matériaux par une pensée bas-niveau et dissémination des matériaux ainsi produits vers une pensée haut-niveau externe, afin que celle-ci puisse les transformer.
On retrouve donc le principe d'une pensée qui choisit de se placer au plan pré-réflexif afin de déclencher un discours sur celui-ci, dans un mouvement circulaire entre le pré-réflexif et le réflexif. Ce dernier ne pourra jamais que prétendre à une approximation du premier, sans jamais le circonscrire totalement, ne serait-ce que parce qu'il est impossible d'atteindre à un état pré-réflexif absolu et entier, qui « débrancherait » totalement la pensée réflexive. Mais il est possible d'adapter le réflexif de jouer et d'improviser avec lui pour en faire émerger ce qui semble illogique ou ambigu, de « tirer les concepts depuis l'expérience brute » et d'agencer ensuite ces concepts sensibles par la pensée réflexive[202].

Encore une fois, Susan Kozel ne prétend pas représenter la pensée de Merleau-Ponty sur scène, ni la performance interne que peut représenter l'acte de penser (encore que certaines tentatives s'en rapprochent fortement), néanmoins sa méthodologie peut nous donner des paradigmes possibles d'articulation scénique d'une vision phénoménologique du monde.
Ainsi, elle insiste à plusieurs reprises sur le fait que travailler avec plusieurs couches de technologies, notamment vidéo (captations en direct, projections, images ré-enregistrées), permet de donner à voir des corps « étendus » dans plusieurs degrés de matérialité[203], en référence à la notion d'ouverture au monde chez Merleau-Ponty[204], lorsque la chair du penseur se révèle comme « l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant » et apparaît alors « par déhiscence ou fission de sa masse[205] », dans les différentes modalités multimédia. De la même façon que la chair de Merleau-Ponty tient de l'idée d'interstice, de recroisement ou chiasme, entre le penseur et le monde, Susan Kozel en propose finalement un traitement basé sur les technologies de télé-présence, dominées par la notion d'interface immatérielles : en multipliant les interfaces, elle cherche à aboutir à la représentation de la réalité à multiples strates (ou *feuillets*) décrite par Merleau-Ponty.
Ainsi, la performance *Multi-Medea : Shrinkspace* (1997)[206] propose un dispositif dans lequel un danseur interagit avec sa propre image, filmée et retransmise en direct, mais également avec un discours sous forme textuelle, renvoyant aux concepts de la phénoménologie, et vidéo-projeté sur un écran de la scène. La chair du danseur n'est plus alors constituée que par le corps physique du danseur, mais se trouve disséminée dans plusieurs espaces de natures différentes: celui, en deux dimensions des images en gros plan de son propre corps (projeté sur un écran), celui, symbolique, des mots et des idées

202 Ibid. p. 51-55
203 Ou plusieurs « plans d'immanence », au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari : le plan d'immanence contient tous les concepts que manipule le philosophe, il est « l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée... ». Voir Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, 1991 (Op. Cit. p. 29), p. 39-62
204 Susan KOZEL, 2007 (Op. Cit. p. 58), p. 123-125
205 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964 (Op. Cit. p. 51), p. 189
206 *Multi-Medea : Shrinkspace,* conception : Susan Kozel, production : Electromythologies, première : 1997, au Electronic Art Festival (Vancouver)

(également vidéo-projetés sous forme de textes), jusqu'à celui, physique, de l'écran d'ordinateur en tant que tel, lorsque le danseur vient recracher dessus ce qu'il tentait de manger juste avant[207] : alors que la digestion renvoie classiquement à un intérieur distingué face à un extérieur, il n'y a plus un intérieur et un extérieur à relier, puisque chaque espace a des propriétés mixtes d'intérieur et d'extérieur.

En outre, Susan Kozel insiste sur le fait que l'utilisation de ces technologies multi-media se révèle d'autant plus phénoménologique qu'elles dévoilent une *réactivité* à l'instant, c'est-à-dire lorsqu'elles impliquent une idée de « captation sur le vif » du direct. Dans ce cas, en effet, elles permettent aux protagonistes d'interagir avec ces données immédiates et sensibles, comme dans une série de performances dans lesquelles un danseur est engagé dans une chorégraphie avec sa propre image captée et transformée en avatar par un système de capture de mouvements[208].
Ces technologies de captation de la réalité n'ont d'ailleurs pas besoin de se révéler fidèles ou exactes, au contraire[209] : plus elles déforment la réalité (à cause d'aléa techniques, ou de choix esthétiques), plus elles la cachent, et moins il sera possible de faire coïncider la réalité de la scène avec ce qui est en montré par l'image. Le sujet et son image ne se confondent plus, de sorte que « chacun emprunte à l'autre, prend ou empiète sur l'autre, se croise avec l'autre, est en chiasme avec l'autre[210] ». Le spectacle devient alors, pour le public, un « jeu d'icônes » : « les images sont les icônes de mouvements plus grands, spatialement désarticulés » et il s'agit de plonger dans cette dissémination de la réalité, sans jamais pouvoir la résoudre, et de se laisser surprendre par le fait que ces fractures, ces sauts, peuvent devenir « des mots pour des idées tangentes[211] ».

IV.3. Quand la représentation de la pensée devient expérience de pensée

A ce stade, on devine que les travaux relevant de la phénoménologie chercheront également une approche immersive, dans l'optique de proposer au spectateur de *faire* une expérience sensible plutôt que d'y assister. C'est notamment le cas des travaux de Bruce Nauman, sculpteur et vidéaste américain. Bien que ce dernier ne revendique pas le fait de travailler directement sur la phénoménologie, il s'appuie très fréquemment sur les écrits de la théorie Gestalt qui ont servi de base aux travaux de Merleau-Ponty. En outre, comme l'ont relevé de nombreux critiques, la parenté de ces travaux avec la phénoménologie est trop évidente pour ne pas être relevée[212].

Bruce Nauman a ainsi proposé de nombreuses installations vidéos dont le principe consiste à filmer le spectateur-participant à l'aide de caméras de vidéo-surveillance et à jouer sur les écarts de perception entre la réalité physique de l'installation et les images captées. L'installation à la galerie Nicholas Wilder de Los Angeles en 1970[213], consistait par exemple en une série de couloirs de dimensions variées, dont l'un (10 mètres de long sur 30 centimètres de large environ) était équipé d'une caméra à son entrée et de deux

207 Susan KOZEL, 2007 (Op. Cit. p. 58), p. 116-126
208 Ibid. 213-268.
209 Ibid. p. 123
210 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964, (Op. Cit. p. 51), p. 309
211 Susan KOZEL, 2007 (Op. Cit. p. 58), p. 119
212 Janet KRAYNAK, *Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews),* Cambridge, MIT Press, 2003, p. 166
213 *Corridor Installation (Nick Wilder Installation),* conception : Bruce Nauman, production : Nick Wilder Gallery, première en mars 1970 à la galerie Nick Wilder (Los Angeles)

moniteurs vidéos à l'autre extrémité[214].
Un des moniteurs diffusait une image pré-enregistrée du corridor vide pendant que l'autre diffusait, en temps réel, l'image filmée par la caméra. Lorsque le spectateur pénétrait dans le corridor, il devait marcher environ 3 mètres avant que son image n'apparaisse, de dos, sur l'un des moniteurs à l'autre bout. Le spectateur *faisait donc l'expérience* phénoménologique d'être à la fois voyant (en tant que spectateur, justement) et visible à l'aide du dispositif vidéo. Mais, au fur et à mesure qu'il s'avançait du moniteur, afin de mieux voir son image, il pouvait voir la taille de celle-ci diminuer. En outre, comme la caméra filmait en plongée, à l'aide d'un objectif grand-angle, les perspectives de l'espace étaient nettement modifiées. Le spectateur faisait donc l'étrange expérience de voir sa sensation « d'être là » contredite par la caméra. Il disposait en fait de deux types d'informations contradictoires, afin de se situer dans le couloir : l'une, de type kinesthésique, que lui donnaient ses perceptions sensibles, et l'autre, visuelle, à travers le moniteur.

De manière assez similaire, mais sans que le couloir ne soit cette fois physiquement matérialisé, l'installation *Video Corridor* (1969)[215], à San Francisco, proposait deux caméras placées en face à face, sur deux murs opposés d'une pièce. L'une était positionnée couchée, de manière à ce que l'image filmée inverse les directions latérale et horizontale. Au pied de chaque caméra se trouvait un moniteur qui retransmettait, en temps réel, les images de la caméra opposée, de sorte que, si le spectateur s'approchait d'une caméra, l'image de lui-même qu'il apercevait dans le moniteur devant lui diminuait dans le même temps. Le catalogue de l'exposition remarque :

> *The work produced a further sense of kinesthetic disorientation because the images on the monitor upset normal perceptual expectations; not only might one see oneself moving on the horizontal plane instead of the vertical, but one's image also diminished in size—seeming to recede—as one moved towards the monitor and away from the camera[216].*

Si ces installations ont le mérite de faire faire une expérience phénoménologique au spectateur, elles ne constituent pas, au sens strict, la représentation d'une pensée au sens évoqué par Merleau-Ponty, comme d'un discours qui viendrait décrire une expérience sensorielle. Mais Bruce Nauman incorpore souvent dans ses installations des textes, sous formes de posters ou de dessins affichés, ou encore distribués directement au public. Ces textes constituent autant d' « instructions[217] », parfois abstraites, poétiques ou très directives. Par exemple, le texte de l'installation *Body Pressure* (1974)[218], affiché sur les murs, commence ainsi :

> *Press as much of the front surface of / your body (palms in or out, left or right / cheek) / against the wall as possible./ Press very hard and concentrate. /*
> *Form an image of yourself (suppose you / had just stepped forward) on the / opposite side of the wall pressing / back against the wall very hard[219].*

214 Janet KRAYNAK, 2003 (Op. Cit. p. 60), p. 153
215 *Video corridor (Come piece),* conception : Bruce Nauman, première à San Francisco en 1969
216 Ibid.
217 Ibid. p. 30-33
218 *Body pressure,* conception : Bruce Nauman, production : Konrad Fisher Gallery, première à la galerie Konrad Fisher en 1974
219 Ibid.

Par leur simple présence en tant qu'objet textuel, ces consignes suggèrent au spectateur des actions physiques ou mentales, en réaction au dispositif, et peuvent ainsi agir en tant que déclencheur d'une pensée intérieure à partir d'une expérience sensorielle. Les commentateurs remarquent d'ailleurs que, si les pièces de Bruce Nauman sont très faciles à décrire, les expériences sensorielles qu'elles proposent au spectateur le sont beaucoup moins[220]. L'ineffable de l'expérience (et finalement de l'œuvre elle-même, qui tend à disparaître en tant que matérialité), s'oppose ainsi à un *logos* normé, réduit à l'essentiel, qui prend la forme d'instructions. C'est comme si Bruce Nauman nous disait ce que nous devions faire en tant que spectateur, parce qu'il ne pouvait réussir à dire ce que nous ressentons. L'agencement spatial des textes d'instructions, aux allures *trouées* semblent d'ailleurs nous prévenir, par avance, de cette impossibilité à dire entièrement ce qui va arriver. Il n'y a, somme toute, pas de *logos* plus prêt à déclarer son impuissance face à la réalité que celui qui prétend en instruire le mode d'emploi, tout en devenant version paradoxale de ce que la *loi* est, en relation au *logos.*

IV.4. Essais d'apparition de la pensée sous une modalité phénoménologique

Sans connaître à l'époque précisément les travaux de Bruce Nauman, dans le cadre du stage d'avril 2014 à la Manufacture, je souhaitais travailler sur l'utilisation de l'outil vidéo pour tenter de rendre le questionnement de la phénoménologie sensible au spectateur. A l'origine du travail, il y avait une sélection de textes de Merleau-Ponty, tirés du *Visible et l'Invisible* et de *L'Oeil et l'Esprit*, sur le corps et sa double propriété d'être à la fois voyant (emplacement d'un point de vue sur le monde) et visible (dans le monde). Accompagné par Sven Kreter, vidéaste, j'ai développé un procédé vidéo qui permettait de projeter en direct sur un écran, par exemple, les images filmées par une caméra sur la scène et d'incruster dans ces dernières d'autres couches d'image.

Ce procédé opérait selon deux modalités : d'une part, la manipulation à vue de la caméra par le comédien permettait de simuler la vision subjective de ce dernier. Au gré de ses déplacements et de ses mouvements, que la caméra captait en direct, l'image correspondante, retransmise sur scène, rendait compte de ces distorsions du réel perçu. D'autre part, le dispositif permettait d'incruster dans les images filmées et projetées, à l'intérieur des surfaces d'une couleur donnée (en particulier : bleu, vert), d'autres images vidéo. Le réel semblait ainsi se perforer et acquérir une nouvelle dimension, comme s'il était composé de multiples couches.

Ainsi le dispositif « a fait éclater l'illusion d'une coïncidence de [la] perception du public avec les choses mêmes. Entre elles et [lui], il y a désormais des pouvoirs cachés, toute cette végétation de fantasmes possibles[221] », capables d'apparaître *sous* les images filmées. Comme dans les tableaux décrits par Merleau-Ponty, les objets posés sur la table semblent « crever la peau du monde » et se donnent alors à voir *en tant qu'ils apparaissent* au sein du réel*,* et non pas *en tant que ce qu'ils représentent* dans la réalité*.*

Parce que ces images, incrustées dans le plan subjectif du comédien, étaient des images de paysages naturels (souvent filmées, elles aussi en plan subjectif), lorsque le comédien dépliait à vue le tissu bleu pour recouvrir une large surface de la scène, le spectateur voyait, sur l'écran, les mains du comédien dépliant non plus un tissu bleu, mais un « tissu

220 Ibid. p. 120
221 Ibid. p. 23-24

du monde », composé de ces paysages naturels. Par suite, si le comédien filmait de larges parties de son corps, reposant sur le tissu, le spectateur voyait, sur l'écran, le corps du comédien « pris dans le tissu du monde ». Et puisque ces paysages naturels n'apparaissaient que sur l'image filmée par le comédien, au sein du tissu qu'il manipulait (et pas directement « sous ses yeux »), ce tissu apparaissait au spectateur comme « une annexe ou un prolongement[222] » du comédien. Le corps du comédien était, en tant que « chose visible […], contenu dans un grand spectacle » auquel le public assistait. Mais puisque ce corps était équipée d'une caméra, il était aussi voyant, et parce que le comédien manipulait cette caméra et les différents éléments de tissus, il « sous-tend[ait] ce corps visible », et par suite, « tous les visibles avec lui[223] ».

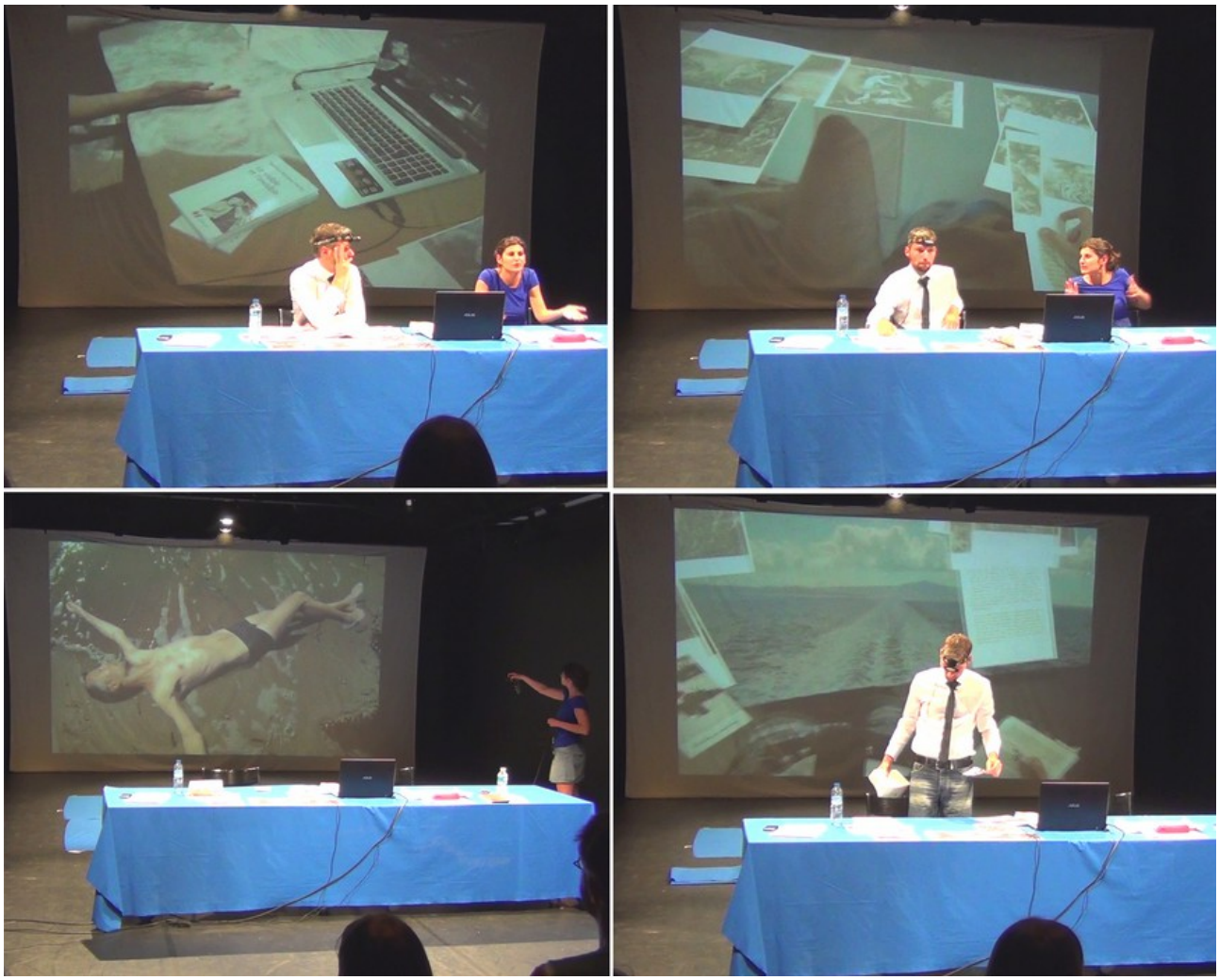

Illustration 8: Exemples d'incrustations d'images sur une surface bleue

.

Le procédé technique n'était donc jamais caché au spectateur. Ce dernier n'était pas plongé dans un dispositif immersif qui créait, par le miracle de la technologie, au moyen d'un *trucage* ou d'un *effet spécial,* une image magique de la chair ou du réel. Au contraire, le spectateur *voyait* le dispositif (son câblage, l'ordinateur qui gère les images, le corps du comédien qui en manipulait les différents éléments, etc.) dans toute sa dimension *low-tech*, à la manière d'une construction fragile. Alternativement dans et hors l'image, le spectateur pouvait demeurer suffisamment à distance du dispositif afin d'en percevoir le

222 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964 (Op. Cit. p. 55), p. 19
223 Ibid. p. 180

sens : il est impossible de reconstruire et de donner à voir tout le Réel. De la même façon que le *logos* parlé est sans-cesse à contre-temps, en retard du Réel qu'il cherche à circonscrire, le dispositif n'est qu'une reconstruction a posteriori de la vision instantanée, de la pensée mutilée du début. A rebours d'une utilisation massive de la technique, il n'y a que le *low-tech* du dispositif qui puisse sauvegarder l'essence de l'appréhension phénoménologique du monde, à travers le contre-temps, l'anachronisme, la diathèse et la relativisation consciente.

A propos du *logos*, justement, comme je souhaitais autant donner à voir la « pensée mutilée du début » que sa transcription dans le langage de la philosophie, j'ai choisi de diffuser en voix off, simultanément aux manipulations du comédien, un enregistrement sonore d'une sélection des textes de Merleau-Ponty. Comme cette voix off était celle du comédien, elle se donnait très rapidement à entendre comme sa pensée intérieure, qui tentait de décrire la relation qu'il vit, à un instant donné, au sein du monde.
Mais la capacité d'évocation du dispositif étouffait rapidement le sens du texte en voix off. Il est vrai que, par manque de temps, je n'ai pas pu travailler la parole de cette voix, par exemple sur le même mode organique que lors du stage de direction d'acteurs. Cette voix se révélait donc rapidement froide ou didactique. Au-delà de cette évolution possible, on peut se demander si le procédé vidéo ne serait pas qu'une illustration de la pensée de Merleau-Ponty.
J'ai longuement discuté de cette question avec les interlocuteurs du stage. Un élément important de réponse a résidé dans l'articulation du texte de Merleau-Ponty, en voix off, et des images produites au plateau. Pour que le procédé fonctionne, il fallait qu'il trouve en permanence une correspondance au plateau, mais jamais un accord total. Par exemple, un de mes interlocuteurs me faisait remarquer que si, à la première ligne de texte (« il est sûr que je vois ma table et que ce que je vois fixe et arrête mon regard »), le comédien filmait en caméra subjective la table devant lui et que j'incrustais en parallèle d'autres images dans le bleu d'une nappe, je créais à la fois un point de rencontre (la table) et une distorsion (l'incrustation qui contredit le réel) entre le propos et l'image. Par essence, parce que le dispositif permettait de montrer *plus* que la réalité de la scène (ie : le réel), il semblait éviter l'écueil d'une illustration.

Néanmoins, cela ne résolvait pas le problème lié au fait que le dispositif prenait rapidement plus d'importance que le texte de la voix off. Intrinsèquement, il faut bien voir que c'est le texte qui a inspiré ou déclenché le procédé vidéo, mais que l'inspiration inverse est de fait bloquée: dans la construction de la forme, le texte de Merleau-Ponty préexistait au plateau et ce dernier a toujours cherché une traduction scénique au premier, ce qui revenait à inverser la dynamique d'interaction entre pré-réflexif et *logos*, ou plus précisément, à ne considérer qu'un type d'interaction de celui-ci sur celui-là, alors que l'un et l'autre doivent s'alimenter sans cesse dans un « mouvement circulaire » en va-et-vient.
En outre, bien que la voix off soit censée représenter la pensée intérieure du comédien qui décrit son expérience sensible, du fait même que cette voix soit enregistrée, elle ne correspond jamais à l'état physique du comédien, sur scène. Puisque cette voix provenait d'un texte déjà écrit, et surtout parce qu'elle était pré-enregistrée, je me retrouvais dans le piège du *logos* qui a déjà figé la dynamique d'une pensée en train de se faire, au moment où « pensée et parole s'escomptent l'une l'autre[224] ». Très ponctuellement, il était possible de sortir de ce piège lorsque le comédien repassait en parole directe, pour décrire un fragment de son expérience en cours, et ce, même avec un texte issu des écrits de Merleau-Ponty : le simple fait que la parole ait lieu dans l'ici et maintenant de la

224 Maurice MERLEAU-PONTY, 2001 (Op. Cit. p. 32)

représentation permettait de retrouver cette dialectique entre parole et pensée intérieure.

Constatant cela, je me pris à rêver à un spectacle dans lequel le comédien décrirait en temps réel l'expérience perceptive et sensible qu'il vit sur scène : partant de lui, sur scène, face au public, qu'il se plonge dans les pensées mutilées pré-réflexives de sa perception, et qu'il tente de les décrire dans la parole, dans une sorte de performance de la perception en train de se décrire elle-même. Mais puisque la pensée mutilée renvoie aussi à toute la subjectivité du penseur, et inclut, par exemple, sa mémoire, j'imaginais que cette part subjective, renvoyant à un ailleurs (aussi bien temporel que spatial) pouvait se retrouver peu à peu convoquée sur scène, s'incrustant dans la réalité, par exemple, à l'aide du dispositif vidéo, et que cela introduirait autant de déformations, de frictions avec l'espace physique de la représentation :

> *Il est sûr que moi, qui, assis devant ma table, pense au pont de la Concorde, je ne suis pas alors dans mes pensées. Je suis au pont de la Concorde. Et enfin, il est sûr qu'à l'horizon de toutes ces visions ou quasi-visions, c'est le monde même que j'habite*[225]*.*

Puisque toutes ces « visions ou quasi-visions » renvoient à la tentative de description d'une immersion dans le réel, je comprends aujourd'hui le statut du matériau vidéo que je rassemble depuis plusieurs années, et plus généralement, des entrées de l'atlas que j'ai décrites précédemment. A l'époque, je n'avais pas connaissance de la méthodologie de Susan Kozel, mais je constate aujourd'hui que ces matériaux cherchent, eux aussi, à témoigner de la description, par les mots ou par l'image, de données (de pensées mutilées) issues de l'expérience sensible. Les textes, les images issus de sources « externes » (comme celles relatives au Moi-Peau) sont autant de divagations de ma pensée mutilée lors de mes expériences, et sont, pour certains, encore en attente de dissémination (par exemple dans un procédé de répétition ou de performance au plateau).
D'ailleurs, une partie de ces matériaux, comme les textes de Peter Handke, ne m'est pas *apparue* dans le cadre d'une recherche active et réflexive : si je les avais emmené avec moi, pendant l'expérience à décrire, ce n'était pas dans l'intention de m'en servir et je les lisais, pour moi, pour faire une pause *quand je ne travaillais pas.* Mais, comme si, à ce moment, la pensée réflexive était justement court-circuitée, ces matériaux me sont *apparus*, au travers d'un détour, donc, comme autant de descriptions pertinentes de mon expérience.
D'autres matériaux, comme les textes que j'ai écrits moi-mêmes à ces occasions, sont en fait autant de *documents* qui ont déjà commencé à opérer leurs *disséminations.* En effet, ils ont été écrits en plusieurs étapes, toujours à partir de la description d'une expérience sensible, mais en étant ensuite itérativement soumis à une pensée réflexive (la mienne ou celle d'autres auteurs, comme Merleau-Ponty), parfois même à un retour à l'expérience proprement dite, parfois sur le même lieu, d'autre fois en un autre espace mais dans des conditions similaire, pour aboutir à des montages de données hétérogènes :

> *Méditerranée, 6 mai 2014*
>
> *je suis bien arrivé.*
> *Il fait très beau, je sens la brûlure du soleil sur ma peau.*
> *La mer est froide.*
> *Hier, je quittais une île en bateau et je la regardais s'éloigner lentement depuis*

225 Maurice MERLEAU-PONTY, 1964 (Op. Cit. p. 51), p. 19

le pont. Je suis resté ainsi plusieurs heures. Puis, comme si je revenais subitement à moi-même, et prenant conscience du temps écoulé, je me suis demandé où est-ce que j'avais été pendant tout ce temps ? Je me suis répondu à moi-même : « J'étais perdu dans mes pensées ».

Mais ce lieu (mes pensées) n'était pas situé à l'intérieur de moi, dans un repli de ma conscience. Pendant que je pensais, je regardais cette île au loin, et je voyais, par exemple, le port principal. J'étais venu ici il y a très longtemps avec mon père. Et en regardant le port, je me voyais, enfant, avec mon père, marcher dans les rues de cette ville. J'étais à la fois ici, sur le bateau et là-bas, il y a 15 ans, avec lui. Et je me regardais moi-même là-bas.
Et dans le même temps de ce regard, je voyais aussi, un peu plus sur la gauche de l'île, la plage sur laquelle j'étais la veille au soir. Et je me voyais, depuis le bateau, ici, sur cette plage, là-bas, hier.
Et derrière cette plage et le port, je voyais les montagnes de l'île. Et derrière ces montagnes, il y avait le temple de XXX, que je ne pouvais donc pas voir à strictement parler, puisqu'il était caché par ces montagnes. Et pourtant, je me voyais arriver à ce temple en scooter, deux années plus tôt, avec mon amoureuse.
Je ne voyais pas le monde comme un objet placé à distance de moi. Je le vivais du dedans. J'y prenais ma place.
Mon corps était là, sur ce bateau, voyant, c'est-à-dire emplacement d'un point de vue sur le monde. Mais il était également visible à l'intérieur du monde, là-bas, dans l'île.
Mon corps comme chose visible [était] contenu dans un grand spectacle. Mais mon corps voyant [sous-tendait] ce corps visible et tout le visible avec lui[226]*.*

Aujourd'hui, je me rends compte que je manipulais en fait, pour la forme de juin 2014, deux pistes bien différentes : d'une part, la performance d'un *logos* (par une philosophe), à partir d'entrées d'atlas (décrites précédemment) et d'autre part, la performance d'une perception qui tente de se raconter elle-même en solitaire, à partir de l'expérience du plateau, mais avec toute la subjectivité, la mémoire, les affects qu'elle suppose. Là où l'atlas de Warburg se proposait de « relire le monde », d'en « relier différemment les morceaux disparates », « d'en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter[227] », je voulais relire avec un atlas (sous forme d'un *logos* et d'images) l'expérience que j'avais faite, en reliant physiquement et spatialement différents matériaux (images sous forme papier, textes imprimés, parole, éventuellement *logos*, *mythos* re-convoqué et reformulé...) dans lesquels j'avais moi-même disséminé cette expérience. Je ne l'ai donc pas (encore) fait, mais je proposerai, dans la conclusion, des pistes plus concrètes de développement.

226 Texte présent dans la forme de juin qui entrelace, après plusieurs itérations de « dissémination », des écrits personnels avec des fragments de Merleau-Ponty, tirés de *L'œil et l'esprit* et du *Visible et l'Invisible* (références déjà citées plus haut).
227 Georges DIDI-HUBERMAN, 2011 (Op. Cit. p. 44), p. 20

V. CONCLUSION : VERS UNE AUTOBIOGRAPHIE MYTHIQUE, QUAND LA PENSÉE SE RACONTE ELLE-MÊME

Le point de départ de ce travail était donc la volonté paradoxale de chercher à représenter la pensée, alors que celle-ci est habituellement considérée comme un acte invisible d'introspection. En outre, nous avions bien décelé l'ambiguïté qui pouvait exister entre le fait de représenter un *contenu* de pensée (donc, éventuellement, un savoir) ou plus généralement *l'activité* que constitue la performance interne de la pensée. Il convenait également de s'appuyer sur une typologie de la pensée : d'une part les processus intuitifs, pré-réflexifs, liés à l'association libre, à l'imagination, à la divagation et aux rêves, et d'autre part la pensée analytique proprement dite, qui élabore des concepts et les articule entre eux à l'aide d'opérations logiques.

Parce que la philosophie naît justement à la croisée de cette typologie, nous avons analysé quelques moments clés de son histoire, afin de pouvoir étudier plus précisément les interactions qui peuvent exister entre ces deux modalités de pensée. Ainsi, avant l'apparition de la pensée analytique, le *mythos* est déjà une pensée pré-réflexive, qui consiste à *donner un nom* aux phénomènes du monde, afin de les faire siens, et d'échapper au chaos fondamentalement angoissant du réel : la terre est nommée *Gaïa*, le ciel *Ouranos...*
Inspiré par les muses et leur mère, Mnémosyne, le poète est celui qui a *vu* les origines et, par suite, la « réalité immuable et permanente ». Il peut ainsi, non pas tant *expliquer* le monde, mais plutôt le *décrire* dans des chants et des récits oraux, souvent la forme d'immenses catalogues, qui tentent de rendre compte d'une généalogie entre les Dieux : parce que les Dieux peuplent le monde, être la cause de quelque chose signifie, dans le *mythos*, être parent d'un enfant. Cette généalogie tend par ailleurs à se subvertir elle-même, en ce qu'elle fait co-exister tous les temps en un seul, celui du récit.
Au VIème siècle avant JC, apparaît la philosophie, qui, reprenant les descriptions du *mythos*, pose non plus des noms, mais des *concepts* sur le monde, reléguant ainsi les Dieux en un plan plus lointain. Le monde est un problème, dont la raison s'empare et qu'elle cherche à expliquer, en le résumant sous forme de lois. Le récit devient débat contradictoire entre penseurs, afin d'évacuer les incohérences du raisonnement, qui va alors commencer à se dire, puis à s'écrire dans un *logos*.
A travers plusieurs exemples, notamment dans la tragédie grecque, qui convoque un *mythos* pour le *juger* dans un *logos*, nous avons vu comment le premier peut déstabiliser le second et en faire apparaître les failles (*Please, Continue (Hamlet))* ou le labyrinthe de pensée (*Mathématiques existentielles*). Ces interactions ont pour effet de faire finalement fonctionner le *logos* selon les modalités du *mythos* - en ce qu'il se met à *engendrer* des nouveaux concepts plutôt qu'il ne les articule entre eux par la raison - et ont été mises en application dans la proposition *Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas).*

Dans cette dernière, j'ai notamment proposé la construction d'un *mythos personnel*, à travers la ré-actualisation d'un écrit d'Albert Camus, qui articulait déjà une méditation philosophique et un récit de voyage, lui-même en référence à des mythes grecs. Nous avons pu constater comment le *mythos* ré-apparaît sans cesse au sein d'un *logos* qui essaie de le dissiper en le définissant ou en l'expliquant à travers des concepts (fuite du *mythos* dans le *logos*). Le *logos* ne peut finalement que *circonscrire* le mythe, sans jamais l'épuiser totalement et a, en outre, besoin de façonner le résultat ultime de son labeur, sous la forme d'une image, d'un éclat de vérité (fuite du *logos* dans le *mythos*, à travers la

notion de *phronesis*).

Déjà, chez Platon, nous trouvions cette idée que le philosophe est finalement comme le poète mythique (ou le devin prophétique), en ce qu'il cherche, toujours sous l'inspiration de Mnémosyne, à atteindre à une *vision* : *theoria*, en grec, qui désigne autant l'acte de voir que l'objet de spectacle en tant que tel. Le *logos* a alors la tâche de faire émerger, de provoquer l'apparition de cette image, de cette *théorie*. Néanmoins, le langage de la philosophie va avoir tendance à délaisser peu à peu le *mythos* - considéré comme mensonger et archaïque - et de privilégier un *logos* de plus en plus technique, produisant ainsi une importante quantité de textes écrits.
Que faire, alors, de ces textes ? Peut-on les considérer comme une matière à mettre en scène, d'autant que beaucoup de philosophes, à commencer par Platon, ont écrit des dialogues, voire des fictions pour le théâtre ? Les travaux à ce sujet ne manquent pas, et beaucoup revendiquent la volonté de représenter une pensée en train de s'élaborer, visible et incarnée, c'est-à-dire le spectacle d'un penseur en corps-à-corps avec son *personnage conceptuel,* au sens de Deleuze et Guattari.
Mais les personnages de dialogue sont rarement des personnages conceptuels, justement : ils *exposent* les concepts de leurs auteurs, ce sont des *figures esthétiques*, ils ne *créent* pas de concepts. En outre, puisqu'il n'existe pas de sensation liée à l'activité de penser, ce qui apparaît sur scène dans ces travaux sont souvent des *affects* et des *percepts* liés à des personnages évoluant dans une fiction ou une situation de plateau, avec le risque de faire passer au second plan le spectacle de leur pensée. Comment, alors, faire apparaître cette pensée, dans tout ce qu'elle a, paradoxalement, d'abstrait ?

C'est qu'en réalité, il n'est pas possible de concevoir une telle pensée : déjà, même dans le silence de la pensée intérieure, elle se *représente* toujours au penseur sous forme de langage. En outre, lorsqu'elle cherche à se dire à l'autre, elle utilise en permanence des métaphores, justement pour pouvoir combler le fossé entre la description abstraite qu'elle cherche à atteindre, et le monde sensible.
Mais comme l'avait remarqué Blumenberg, ces métaphores sont déjà un contenu mythique, et il est possible, comme je l'ai expérimenté lors du stage de direction d'acteurs, d'ouvrir à nouveau ce contenu, de le réactualiser dans le présent de la représentation et de la parole, par un travail sur le mot et le langage comme matière sonore. Avant, ou au-delà du sens, apparaît alors un plan de compréhension plus intuitif et sensible, peuplé d'images et d'associations libres. En outre, ce travail a également permis de constater comment, même si la pensée renvoie à une intériorité, elle est fondamentalement dirigée *vers* l'extérieur, d'une part du fait de son usage de la métaphore sensible (renvoyant au monde extérieur, justement), d'autre part puisque, s'étayant toujours sur le langage, elle semble toujours adressée à un interlocuteur : un autre physiquement présent - on sait à quel point notre propre pensée s'affine dès qu'elle est mise en mot, même de manière maladroite -, éventuellement soi-même en tant qu'image de soi dans l'autre, ou un autre soi-même à l'intérieur de nous (notre personnage conceptuel, sans doute).

Il n'en reste pas moins que lorsque la pensée s'écrit, elle n'est jamais que la trace, figée, de son élaboration interne avec son personnage conceptuel. L'écrit témoigne donc d'un élément retard sur la pensée, qui ne peut disparaître. En outre, pour Nietzsche, le *logos* platonicien, en cherchant une vérité à travers l'argumentation de la raison, justement, coupe la pensée de son souffle tragique : la souffrance face au chaos du réel. La pensée est aussi divagation, rêverie, c'est un *acte*, vivant. Pourquoi, alors, ne pas chercher à la capter dans la performance ?

Dans *Les héros de la pensée*, huit *penseurs* (au sens universitaire) ne font rien d'autre que penser, dans une forme en référence au banquet platonicien. A travers l'épuisement et l'ivresse des participants, on constate un glissement progressif du *logos* au *mythos*, puis au vagabondage, devenant parfois erratique jusqu'à la folie.
Sur un mode performatif similaire, Tino Sehgal fait *penser* des danseurs-joueurs à partir d'une phrase d'un auteur. Mais comme, ici, les mouvements sont contraints par des règles de rythme, il en résulte une focalisation de l'attention du spectateur, donnant un nouveau poids au discours produit (encore une fois, un *logos* contaminé par un récit). Cette fois, geste et *logos* s'étayent l'un l'autre, permettant ainsi à la pensée silencieuse *d'apparaître,* en creux.
Dans les deux cas, le public a l'étrange sensation que les penseurs sont tout autant acteurs que spectateurs du *naufrage* de leurs pensées, c'est-à-dire de l'impossibilité d'atteindre à un but ou à un résultat. Dans les deux exemples, également, c'est un mot, ou un fragment de discours écrit, qui constitue le point de départ de la performance. L'utilisation d'un *atlas* (tel que théorisé par Didi-Huberman, d'après les travaux de Warburg), comme moyen alternatif d'activer un *logos* dans la rêverie, est alors discutée. Parce que l'atlas consiste en un réagencement spatial permanent de données hétérogènes (images, mais aussi, potentiellement, textes, vidéo...), il possède le pouvoir, comme le *mythos*, de faire apparaître sans cesse de nouveaux sens *entre* les données, par sauts et analogie. Comme le poète mythique, le penseur qui manipule l'atlas se trouve aux prises avec une vision éclatée du monde, dont il cherche à (re)composer l'agencement, pour le dire, ou plutôt, le décrire.

J'ai alors *décrit* comment j'ai rassemblé un matériau iconographique, textuel et vidéo, sur la sensation d'être plongé dans le chaos du réel, à partir d'écrits de la psychanalyse, en vue d'utiliser cette matière dans une performance. Dans cette dernière, le *logos* d'une philosophe interagissait avec la manipulation des données de l'atlas. Cette expérimentation n'a pas, pour l'instant, été poursuivie, mais j'ai proposé des pistes de développement. La question qui se posait alors était de savoir s'il était pertinent, dans les matériaux de l'atlas, de disposer à la fois de documents « généraux » et autobiographiques. Mais nous avons vu que c'était justement le projet de Merleau-Ponty et de la phénoménologie que de placer le penseur en contact naïf avec le monde et de décrire cette relation intime, physique et subjective, face à une *pensée mutilée du début*, lorsque nous sommes encore totalement immergés dans le réel.
La méthodologie pratique de travail, proposée par Susan Kozel, m'a alors fait comprendre qu'une partie des nombreux matériaux que j'accumule depuis plusieurs années, à propos de cette sensation du réel, sont en réalité autant de *documents* qui rendent compte de cette expérience sensible. Certains sont en attente de *dissémination* dans un *logos,* d'autres ont déjà amorcés leur *dissémination*.
Aujourd'hui, j'aimerais utiliser le dispositif d'incrustation vidéo que j'avais proposé en 2014 (et qui s'inspirait déjà de la phénoménologie, de ce contact naïf avec le monde), afin de manipuler un atlas des documents dont je dispose. Il s'agirait de filmer en direct l'agencement des données de l'atlas sur des *tables,* véritables « champs opératoires », qui s'opposent à la notion, statique et érigée, de tableaux. Ces tables seraient recouvertes d'un tissu bleu, ce qui permettrait alors d'y incruster le matériau vidéo, à l'aide d'un dispositif que j'ai décrit. Les données de l'atlas apparaîtraient alors sur un mode phénoménologique, en « crevant la peau des choses » et n'auraient pas tant à symboliser quelque chose du monde, qu'à décrire une manière d'apparaître, à reconstruire la relation que l'on peut tisser avec le réel, à partir du présent de la scène.
Dessinant ainsi une *image de la pensée*, elles rendraient compte de comment le monde

se représente à moi, ou de comment je me représente à lui, à partir de réalité physique du plateau, renvoyant à la faculté de la pensée d'être en plusieurs temps et plusieurs espaces à la fois. Ma *chair* serait ainsi *disséminée* dans plusieurs matérialités (les images papiers, leurs projections sur l'écran, les images vidéos, les incrustations dans le tissu), et je serais moi-même cette collection d'images en tant que corps-pensée qui agit et se regarde lui-même. Les matériaux textuels pourraient également être intégrés dans ce dispositif, dans les modalités que j'ai discuté précédemment. C'est à ce stade que le *logos* d'une philosophe pourrait venir s'interfacer *entre* les entrées de l'atlas. Non pas pour *expliquer* la pensée de Merleau-Ponty, mais pour produire une pensée dans les béances de la pensée mutilée de l'atlas.
A ce stade, je ne sais pas encore si le format, en tant que tel, doit rester performatif ou s'il s'agirait, au fur et à mesure des répétitions, d'en écrire une dramaturgie en fonction des improvisations. Peut-être qu'une solution intermédiaire consisterait à fixer les manipulations de l'atlas, mais à laisser au *logos* la liberté de s'improviser (et de s'affiner) à chaque fois. A moins qu'il ne faille aller jusqu'à fixer ce discours, à partir des répétitions, voire de le donner ensuite à un(e) comédien(ne) qui pourrait alors le travailler sous les modalités rythmiques et sonore que j'ai décrites lors du stage avec Jean-Yves Ruf.

De manière plus générale, je remarque, en écrivant ce mémoire, que mes travaux prennent souvent la forme « d'expérimentations », ou d'*essais,* au sens où ils témoignent, comme pour l'essai en littérature, d'une tentative, et qu'ils ne visent pas à l'exhaustivité. Au contraire, le sujet est « traité par approches successives et [...] selon des méthodes ou des points de vue mis à l'épreuve à cette occasion[228] ». Mes essais ne prétendent donc pas exposer (sur scène, ou par écrit) une vérité acquise, déjà cadrée et définitive : ils cherchent à se poursuivre. Faut-il, pour autant, revendiquer une forme performative, toujours capable de se renouveler, par exemple au sein d'un canevas ou de règles d'action fixées à l'avance ?
Sans aller jusque là, je remarque ici que je mène souvent plusieurs travaux en parallèle, qui, a priori, n'ont pas forcément de rapports entre eux. C'est souvent (comme ici), lorsque je *comprends* les liens qu'ils peuvent entretenir, que je me sens prêt à en faire un spectacle « en tant que tel » : « un essai est un livre pour faire des livres; il ne peut passer pour bon qu'en raison du nombre de fétus d'ouvrages qu'il renferme[229] ».

C'est sans doute parce que je n'avais pas encore saisi tous les liens entre mes essais et ce mémoire que je n'ai pas travaillé directement sur la représentation de la pensée pour mon projet de sortie à Vidy. Mais certains commencent à m'apparaître aujourd'hui. Je constate ainsi que, dans *la Mouette*, Kostia essayait déjà, dans sa proposition scénique de l'acte 1, une représentation de la philosophie sur scène[230]. André Markowicz me faisait remarquer lors d'une discussion, que ce texte est en effet une reformulation de la pensée de Schopenhauer sur le concept de Volonté, une *tentative* pour la dire sur scène, et qui allait d'ailleurs être vivement critiquée, tant par les personnages de la pièce que par les contemporains de Tchékhov, comme étant trop conceptuelle et fondamentalement anti-théâtrale.
Dans mon adaptation, j'ai transformé ce passage en une *expérience du regard*, dans lequel les comédiens deviennent spectateurs du public. Les rôles d'acteurs et de spectateurs s'inversent, esquissant ainsi un glissement de la représentation (*que faut-il*

228 Trésor de la langue française TLF, *Essai,* (II B 2), http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2790910485;r=1;nat=;sol=0; (consulté le 12 mai 2015)
229 François-René de CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes (tome cinquième)*, Paris, Parent Desbarres, 1863, p. 697
230 Anton TCHEKHOV, *La Mouette* (trad. A. Markowicz, F. Morvan), Arles, Actes Sud, 1996, p. 36-38

regarder?) et, s'il s'agit de représenter une pensée, celle-ci apparaît une nouvelle fois dans un acte de vision, de contemplation, que le *logos* ne viendra expliquer qu'a posteriori, lors d'une interview scénarisée du comédien jouant Treplev.
Je comprends également maintenant qu'une partie du travail de répétition a consisté à faire apparaître, sur scène, les pensées *intimes* des comédiens en lien (ou en opposition) avec celles de leurs personnages de *la Mouette.* Dans ce cas précis, chaque personnage de Tchekhov devenait alors le personnage conceptuel d'un comédien, qui ne cherchait plus, alors, à le jouer ou à l'incarner (donc à le représenter), mais à se représenter lui-même au sein de son personnage.

Montaigne déclarait au début de ses propres essais : « je suis moi-même la matière de mon livre[231] ». Et c'est en effet une constante de mes essais que de me mettre très souvent moi-même en scène. Bien sûr, l'exercice est périlleux, voire vertigineux, de par l'impossibilité de pouvoir être à l'extérieur et de juger ainsi de ce qui est produit. Mais s'il s'agit de parler du monde, Montaigne le revendiquait déjà au sein d'une *pratique*, c'est-à-dire d'un apprentissage continu fondé sur des expériences corporelles et organiques. Ainsi, c'est « l'anatomie du moi [qui] sert de garant au discours sur l'homme[232] », comme si le corps du penseur induisait une sorte de physiologie de la pensée, là où corps et pensée s'étayent l'un l'autre, lorsque le *logos* cherche en fait à traduire la propre vie organique du penseur. A travers toutes mes *tentatives*, parce que je ne parvenais pas à *expliquer* à des comédiens cette relation sensible au réel que je voulais décrire, je me suis retrouvé moi-même en scène, manipulant et ré-agençant sans fin les matériaux que j'avais accumulé année après année. Et c'est aussi parce que, dans le lâcher-prise de la scène, mon *logos* de metteur en scène pouvait momentanément être suspendu, qu'il pouvait du même coup laisser libre cours à la réapparition de mes propres mythes personnels, par exemple, « Camus » et « Tipasa » dans *Ce que j'ai vu à Tipasa (ou pas).*

Dans la sensation de la scène, lors du travail de répétition, tout se passait un peu comme lorsque l'on s'arrête enfin de penser pour s'endormir : le rêve devenait le lieu où la pensée ne porte plus le poids de la causalité du *logos.* Elle a alors le champs libre pour se délier, sous forme de discours mais aussi d'images, pour aboutir sur une manière mythique et visuelle de mise en forme d'elle-même. Il est remarquable que, s'il s'agissait de représenter au présent l'acte de performance interne qu'est la pensée, alors cette pensée s'était transformée en un *état*: je ne pensais que lorsque je *rêvais de moi*.
Deleuze et Guattari avaient déjà remarqué le piège que constitue, pour la philosophie, la communication, dans le cliché que l'on peut avoir des tables rondes un peu (trop) policées. La philosophie a lieu d'abord dans la relation du philosophe avec son personnage conceptuel, dans un état paradoxal de solitude avec lui, d'ivresse et de rêve. C'est comme s'il ne manquait à la philosophie que les images pour devenir tout à fait une rêverie. Mais lorsqu'elle se déséquilibre vers la rêverie, alors une nouvelle substance de sa dialectique (son drame) apparaît : *je ne sais pas ce que je pense. Je ne pense pas ce que je sais déjà. Je ne peux penser ce que je pense que sans savoir ce à quoi je pense précisément*.
L'acte de me montrer sur scène de manière *authentique*, dans mes pensées *réelles*, est impossible, je ne peux donc « que » tenter sincèrement de recomposer ces pensées, éventuellement à l'aide d'éléments fictionnels ou mythiques. Le résultat est phénoménologique, au sens où je ressemble plus au récit factice que je fais de ma vie

231 Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Firmin-Didot frères, 1854, livre I, p. 1
232 Philippe DESAN, *Montaigne. Les formes du monde et de l'esprit*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, p. 57

qu'à sa matière factuelle. Ma vérité est dans mon conte, mais ce conte n'a lieu qu'à travers mon corps, bien présent sur scène. Ma sincérité est de ne pas cacher que je suis en train de mentir: ce qui vous semble, de mon conte, est aussi ce qui me ressemble. Il n'y a plus de vérité: il n'y a que ce qui *apparaît*, ce qui *semble* : *dokei moi*: Je me pense moi-même en tant que qui je me semble. Je me pense dans une activité qui consiste à se penser soi-même par ressemblances et par images. Je me pense moi-même comme double dans mon personnage conceptuel, devenant moi-même mon propre personnage conceptuel[233].

Je *pense* que mon travail, comme dans la dialectique que propose Merleau-Ponty, consiste en un va-et-vient permanent entre la rêverie de ce qui me semble sur scène, ou lors d'expériences sensibles, et l'analyse a posteriori de telles productions, dans la discussion avec des observateurs privilégiés, par exemple, ou dans la pensée analytique, comme celle de ce mémoire. Le *logos* produit ici me permet d'affiner ce que je sens, ce qui me semble et, fait assez paradoxal, de pouvoir enfin nommer mon personnage conceptuel. Étrange chemin du *logos* qui aboutit à un nouveau nom du mythe.

Ce nom est issu d'un texte de Peter Handke : *Gaspard*. Il est à la fois l'adulte décrit par Peter Handke, la figure de Kaspar Hauser, à l'origine du mythe, et l'enfant que je fantasme, assailli par le chaos du réel, qu'il tente peu à peu de mettre en mot.

Je ne sais pas encore si je mettrais un jour *Gaspard* en scène, puisqu'il n'est pas nécessairement représentable.

Mais je sais qui il est, puisqu'il a désormais un nom. Et je sais aussi tout ce que ce nom contient en lui-même, d'évocations sensibles.

Bienvenue au monde, *Gaspard.*

233 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, 1991 (Op. Cit. p. 29), p. 65-66

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....3

INTRODUCTION.....5

I. LA PENSÉE ANALYTIQUE COMME ÉVOLUTION DU MYTHOS.....9

I.1.Apports historiques : Apparition du logos dans la pensée.....9

I.2.Le mythos convoqué au tribunal du logos.....13

I.3.Quels mythos aujourd'hui et pour quels logos ?.....15

I.4.Du récit d'expérience à la méditation philosophique.....20

II. LE MYTHOS COMME POINT DE FUITE DU LOGOS ÉCRIT.....25

II.1.Apports Historiques: Affirmation du logos sur le mythos.....25

II.2.La représentation de personnages conceptuels à partir d'un logos.....28

II.3.Expérimentations sur un logos : quand parole et pensée s'étayent l'une l'autre...31

II.4.Le logos écrit comme matière sonore et poétique.....33

III. LA PERFORMANCE DU LOGOS ET SA RELATION AU MYTHOS.....37

III.1.Apports historiques : Critique de la suprématie du logos.....37

III.2.Performances du logos dans le théâtre contemporain.....39

III.3.Quand le mythos devient atlas d'images.....44

III.4.Expérimentations de performance d'un logos à partir d'un atlas de mythos.....48

IV. LA PHÉNOMÉNOLOGIE COMME LOGOS DE LA DESCRIPTION SENSIBLE.....55

IV.1.Apports historiques : La phénoménologie et la « pensée mutilée ».....55

IV.2.« Dissémination » du penseur dans des « espaces de matérialités différentes »...58

IV.3.Quand la représentation de la pensée devient expérience de pensée.....60

IV.4.Essais d'apparition de la pensée sous une modalité phénoménologique.....62

V. CONCLUSION : VERS UNE AUTOBIOGRAPHIE MYTHIQUE, QUAND LA PENSÉE SE RACONTE ELLE-MÊME.....67

BIBLIOGRAPHIE

ANAXIMANDRE, *Fragments et témoignages* (trad. M. Conche), Paris, PUF, 1991

Didier ANZIEU, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995

APOLLODORE, *Livre 1* (trad. P. Schubert), Neuchatel, L'aire, 2003

Hannah ARENDT, La vie de l'esprit (La pensée. Le vouloir) (trad. L. Lotringer), Paris, PUF, 1981

ARISTOTE, *De l'âme* (trad. E. Barbotin), Paris, Les Belles Lettres, 1966
ARISTOTE *Poétique*, (trad. R. Dupont-Roc, J. Lallot), Seuil, 1980
ARISTOTE, *Métaphysique* (trad. J. Tricot), Paris, Vrin, 1991

Marc AUGE, Pierre-Olivier, DITTMAR, Daniel FABRE, Bastien GALLET, Emmanuel GIRAUD, Jacques HAINARD, Serge MARGEL, David ZERBIB, *Les héros de la pensée*, Neuchatel, CAN, 2012

Jean-Louis BACKES, préface à la *Théogonie* d'Hésiode, Paris, Gallimard, 2011

Alain BADIOU, Préface à *la République* de Platon, Pluriel, 2012

Walter BENJAMIN, *Œuvres II,* (trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch), Paris, Gallimard, 2000

Jérôme BEL, *Nom donné par l'auteur*, Entretien mené par Christophe Wavelet, Laboratoire d'Aubervilliers, http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=1 (consulté le 14 mai 2015)

Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969

Hans BLUMENBERG, *Work on Myth* (trad. R.M. Wallace), Cambridge, Londres, MIT Press, 1985
Hans BLUMENBERG, *Naufrage avec spectateur* (trad. L. Cassagnau), Paris, L'arche, 1997
Hans BLUMENBERG, *La raison du mythe* (trad. S. Dirschauer), Paris, Gallimard, 2005

Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942
Albert CAMUS, *Noces (suivi de L'été)*, Paris, Gallimard, 1959

François-René de CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes (tome cinquième),* Paris, Parent Desbarres, 1863

Francis M. CORNFORD, *From religion to philosophy (a study in the origins of western speculations)*, New-York, Longmans, Green and co, 1912
Francis M. CORNFORD, *Principium sapientiae (the origins of greek philosophy thought)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952

Jacques DARRIULAT, *Naissance de la tragédie*, Cours de l'Université Paris IV, http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/Naissancetragedie/NietzscheNT-3.html, consulté le 12 octobre 2014

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 1991
Gille DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993

Laurent DEROBERT, *Mathématiques existentielles*, http://www.mathematiques-existentielles.com/laurent-derobert/, consulté le 5 avril 2015
Laurent DEROBERT, *Fragments de mathématiques existentielles*, Avignon, Delirium, 2012

Philippe DESAN, *Montaigne. Les formes du monde et de l'esprit,* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008

René DESCARTES, *Oeuvres (tome premier)*, Paris, F.G. Levrault, 1824

Gorges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante (histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg)*, Paris, Editions de Minuit, 2002
Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet (l'oeil de l'histoire, 2)*, Paris, Editions de minuit, 2011

Florence DUPONT, *L'invention de la littérature (de l'ivresse grecque au texte latin)*, Paris, La découverte, 1998

Guy-Félix DUPORTAIL, *Une chair à réparer : le nœud manqué de Merleau-Ponty*, Paris, Eres, 2009

Yan DUYVENDAK, *Please, continue (Hamlet)*, dossier de presse, Théâtre de Vidy-Lausanne, 2014

Umberto ECO, *Vertige de la liste,* (trad. M. Bouzaher), Paris, Flammarion, 2009

Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963

Roberto FRATINI, *A Contracuento. la danza y las derivas del narrar*, Barcelone, Mercat de les Flors, 2012

David GELERNTER, *The muse in the machine : computerizing the poetry of human toughts*, New-York, Maxwell Macmillan International, 1994

Denis GUENOUN, *Les Confessions de St Augustin*, programme de salle, 2014

Victor GOLDSCHMIDT, *Le problème de la tragédie d'après Platon,* Paris, Revue des études grecques, 1948

Peter HANDKE, *Gaspard*, (trad. T. Garrel, V. Vilers), Paris, L'Arche, 1967
Peter HANDKE, *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* (trad. A. Gaudu), Paris, Gallimard, 1972

Heinrich HEINE, *Les dieux en exils*, Bruxelles, Alphonse Lebègue, 1853

HESIODE, *Théogonie*, (trad. J.L. Backès), Paris, Gallimard, 2011

HYGIN, *Fables*, (trad. J.Y Boriaud), Paris, Belles Lettres, 2003

Grégoire INGOLD, *La République de Platon* (trad. Alain Badiou), programme de salle, TNP, 2014

Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure (tome II)* (trad. C.J. Tissot), Paris, Librairie de Ladrange, 1835

Susan KOZEL, *Closer (performance, technologies, phenomenology)*, Cambridge, MIT Press, 2007

Janet KRAYNAK, *Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews)*, Cambridge, MIT Press, 2003

Dominique KUNZ WESTERHOFF, *L'autobiographie mythique, Méthodes et problèmes*, Genève, cours du dpt de français moderne
http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/, consulté le 3 mars 2015

Jacques LACAN, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973
Jacques LACAN, *Le séminaire, Livre IV, La Relation d'objet*, Paris, Le Seuil, 1994

Pierre-Simon LAPLACE, *Essai philosophiques sur les probabilités*, Paris, Courcier, 1814

Stéphanie LUPO, *Anatoli Vassiliev,* Paris, L'entretemps, 2006

Ignacio MATTE BLANCO, *The Unconscious As Infinite Sets*, Londres, Karnac Books, 1980

Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945
Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964a
Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964b
Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001

Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998

Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Firmin-Didot frères, 1854

Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes I, 1 (la naissance de la tragédie)*, (trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy) Paris, Gallimard, 1977

OVIDE, *Métamorphoses*, (trad. G. Lafaye), Paris, Gallimard, 1992

Nonnos DE PANOPOLIS, *Les dionysiaques,* (trad. Comte de Marcellus), Paris, 1856

Anaël PIGEAT, *Alexander Singh (de la mémoire du monde)*, Paris, Artpress (février), 2012

PLATON, *Théétète (*trad. E. Chambry), Paris, GF Flammarion, 1967
PLATON, *Phèdre* (trad. L. Robin), Paris, GF Flammarion, 1970
PLATON, *Phédon*, (trad. M. Dixsaut), Paris, Flammarion, 1991
PLATON, *Lettres* (trad. L. Brisson), Paris, GF Flammarion, 1993
PLATON, *La République* (trad. G. Leroux), Paris, GF Flammarion, 2004

Frédérique ROUSSEL, *Hamlet devant les assises,* Paris, Libération, 7 octobre 2013

Arthur SCHOPENHAUER, *De la Quadruple Racine du Principe de Raison Suffisante*, (trad. F.X Chenet), Paris, Vrin, 1882

Charles-Paul SEGAL, *Sophocles' praise of Man and the conflict of the Antigone*, Arion, 3,2, 1964

William SHAKESPEARE, *Hamlet*, (trad. J.M. Desprats), Paris, Pléiade, 2002

Sophocle, *Antigone* (in *Tragédies complètes*), (trad. P. Mazon), Paris, Gallimard, 1973

Bruno TACKELS, *Les Castellucci*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2005

Anton TCHEKHOV, *La Mouette* (trad. A. Markowicz, F. Morvan), Arles, Actes Sud,1996

Nicolas TRUONG, Nicolas BOUCHAUD, Judith HENRY, *Projet Luciole* (programme de salle), Festival d'Avignon, 2013

Gérald SIEGMUND, *Ballet pour dix objets* (trad. J. Torrent), Francfort, Frankfurter Allgemeine, 10 mars 2000

Jean-Pierre VERNANT *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – I*, La découverte, 1972
Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les grecs (étude de psychologie historique),* Paris, La découverte, 1996
Jean-Pierre VERNANT, *L'univers, les dieux, les hommes (récits grecs des origines)*, Paris, Seuil, 1999
Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne (du mythe à la raison)*, Paris, Points, 2011

Harald WEINRICH, *Consciences linguistiques et lectures littéraires* (trad. D. Malbert), Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989

Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques* (trad. F. Dastur, M. Elie, J.L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal), Paris, Gallimard, 2001

Zedjiga ABDELKRIM, Notice de *Noces*, Paris, Pléiade, 2006

LISTE DES SPECTACLES RÉFÉRENCÉS

Please, continue (Hamlet), conception : Yan Duyvendak, Roger Bernat, production : Dreams come true, première le 8.11.2011 au théâtre du Grü (Genève)
Vu le 3.06.2014 au Théâtre de Vidy-Lausanne

Fragments de mathématiques existentielle, conception : Laurent Derobert, production : Palais de Tokyo, première le 20.04.2012 au Palais de Tokyo (Paris)
Vu en 06.2012

La république de Platon, mise en scène : Grégoire Ingold, production : Nanterre-Amandiers, première le 15.11.2013 au Théâtre de Nanterre-Amandiers (Nanterre)
Vu le 25.01.2014 (TNP, Villeurbanne)

Projet Lucioles, conception et mise en scène : Nicolas Truong, production : Le Monfort, première le 7.07.2013 au Festival d'Avignon
Vu le 14.02.2014

Qu'est-ce que le temps ? mise en scène : Denis Guenoun, production : Artépo, première le 26.06.2010 aux Journées de Brangues
Vu le 4.01.2014 au Théâtre National de Chaillot (Paris)

Quatre lectures, mise en scène : Grégoire Ingold, production : TNP, première le 19.03.2013 au Théâtre National Populaire (Villeurbanne)
Vu le 20.03.2013

Les Héros de la pensée, projet de Massimo Furlan et Claire de Ribeaupierre, production : Numéro23Prod, première le 21.01.2012 au Centre d'Art de Neuchâtel
Vu en captation vidéo (sélection de Claire de Ribeaupierre)

This situation, conception : Tino Sehgal, production : Marian Goodman Gallery, première le 30.11.2007 à la galerie Marian Goodman (New-York)
Vu le 21.07.2011, salle Franchet (festival d'Avignon)

Nouvelles histoires de fantômes, conception : Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger, production : Palais de Tokyo, Le Fresnoy, première le 14.02.2014 au Palais de Tokyo (Paris)
Vu le 17.07.2014

Atlas (¿Cómo llevare el mundo a cuestas?), commissaire : Georges Didi-Huberman, production : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, première le 26.11.2011 au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)
Consultation du dossier de presse, en anglais

Assembly instructions, conception : Alexander Singh, production : Jack Hanley Gallery, première le 1.11.2008 à la galerie Jack Hanley (San Francisco)
Vu en 07.2014, à la Biennale d'Art Contemporain (Lyon)

Nom donné par l'auteur, chorégraphie : Jérôme Bel, production : R.B. Jérôme Bel,

première le 21.09.1994, au Teatro CineArte (Lisbonne)
Vu en vidéo le 14.05.2015 : http://www.jeromebel.fr/spectacles/videos?spectacle=Nom%20donn%C3%A9%20par%20l%E2%80%99auteur

Pièces distinguées, conception : La Ribot, production : La Ribot, première le 31.10.1994, au Teatro Alfil (Madrid)
Vu en vidéo le 6.03.2015 (no14) : http://www.numeridanse.tv/fr/video/1859_n14

Atlante Rosso, conception : Fagarazzi Zufellato, production : Fagarazzi Zufellato, première le 16.07.2010, au Festival International de Santarcangelo
Vu en video le 14.05.2014 : https://vimeo.com/15935517

Multi-Medea : Shrinkspace, conception : Susan Kozel, production : Electromythologies, première : 1997, au Electronic Art Festival (Vancouver)
Description détaillée dans Susan KOZEL, Closer (performance, technologies, phenomenology), 2007

Corridor Installation (Nick Wilder Installation), conception : Bruce Nauman, production : Nick Wilder Gallery, première en mars 1970 à la galerie Nick Wilder (Los Angeles)
Description détaillée dans Janet KRAYNAK, Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews), 2003

Video corridor (Come piece), conception : Bruce Nauman, première à San Francisco en 1969
Description détaillée dans Janet KRAYNAK, Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews), 2003

Body pressure, conception : Bruce Nauman, production : Konrad Fisher Gallery, première à la galerie Konrad Fisher en 1974
Description détaillée dans Janet KRAYNAK, Please pay attention please : Bruce Nauman's words (writings and interviews), 2003