

Penser le temps avec Deleuze et Sankai Juku

著者	DELMAS Sonia
出版者	法政大学国際日本学研究所
journal or publication title	INTERNATIONAL JAPANESE STUDIES
volume	7
page range	87-119
year	2009-10-29
URL	http://doi.org/10.15002/00022615

Penser le temps avec Deleuze et Sankai Juku

DELMAS Sonia

La performance « Toki / とき »¹ (2005) de Sankai Juku/山海塾 implique et provoque le lecteur (ou la lectrice) de philosophie française contemporaine - et plus particulièrement de Deleuze. Affinités, résonances multiples, réseaux et sens (visibles et invisibles) se tressent, s'emmêlent et demandent un éclaircissement. Alors que les philosophes du vingtième siècle peinent à se dégager du traumatisme de l'Histoire, et plus précisément de celui causé par la seconde guerre mondiale, ils tentent de penser le temps. Conjointement, ils tendent à se méfier d'un certain nombre de notions, comme celles de raison, de progrès ou d'humanisme, et ils s'accordent à dire que la métaphysique, telle qu'elle a été entendue jusqu'alors, est dépassée. Heidegger (1889-1976) a exercé une influence sur nombre de penseurs français². Il entend penser le Temps et l'Être en renonçant à toute souveraineté de l'homme. Il critique l'attitude, selon lui métaphysique, d'après laquelle l'homme, exclusivement saisi en référence à « l'étant » serait autoconstituant et autosuffisant (*Lettre sur l'humanisme*). Bergson (1859-1941) chercha différemment « l'expérience à sa source, ou plutôt au-dessus du tournant où, s'infléchissant dans le sens de l'utilité, elle devient proprement l'expérience humaine »³. Il pensa le temps comme durée, mémoire et élan vital. Deleuze est leur héritier. Il est aussi celui de Spinoza et d'Artaud quand il définit le temps comme intensité des corps. L'objet de cet article est de répondre à la question suivante : comment la performance « Toki » 「Temps dans le temps – temps / 時の中の時—とき」 de Sankai Juku présente-t-elle le temps comme intensité des corps ? Autrement dit, quels sont les liens tissés autour du concept

de « temps » entre une performance-poème japonaise et une œuvre française héritière de la pensée philosophique occidentale ?

Le poème de la performance, donné aux spectateurs avant qu'ils ne pénètrent dans la salle, est composé de sept formules poétiques, et d'un court texte explicatif - non moins poétique. Je me propose de commenter les sept formules poétiques de la performance-poème « Toki », qui pourraient résumer la philosophie du temps de Deleuze, en deux temps : tout d'abord, en donnant à lire la performance, telle que je l'ai vue, ensuite, en relisant les œuvres de Gilles Deleuze à partir de la performance. L'écriture de cet article mêle divers temps. J'ai vu la performance « Toki » à deux reprises. Si seules quelques notes ont été prises lors de la première performance, le 21 décembre 2005, à Paris, au Théâtre de la Ville, le temps de la seconde performance - le 16 mars 2006, à Tokyo, au Setagaya Public Theatre - a été consacré à l'écriture. Le texte de cette écriture instantanée a été reproduit ici : je lisais-écrivais simultanément le temps de la danse. Par ailleurs, j'écrivais alors une thèse de doctorat intitulée « Penser le temps à partir des œuvres de Gilles Deleuze », soutenue en décembre 2007. En mars 2009 se sont tissés dans l'écriture de cet article ces deux temps.

Donnons quelques indications biographiques. Ushio Amagatsu est né en 1949 à Yokosuka. Il a fondé la troupe de danse Sankai Juku en 1975, dont on peut dire qu'elle appartient au courant nommé Butô, si on entend avec lui par Butô « un mixte de danse moderne et classique », ou encore « le cycle de la naissance, de la vie et de la mort tel qu'il est exprimé au théâtre ». Gilles Deleuze (1925-1995) a étudié la philosophie à la Sorbonne. Agrégé de philosophie en 1948, il a vingt ans plus tard soutenu sa thèse *Différence et répétition* (sous la direction de Maurice de Gandillac, traducteur de Hegel, Nietzsche et Benjamin). Sa thèse secondaire avait pour objet *Spinoza et le problème de l'expression* (sous la direction de Ferdinand Alquié, dont la recherche porte sur Descartes, Kant et Spinoza). Le concept de temps, au cœur de la pensée de Deleuze, est défini d'une part en tant que corporel (actuel) et d'autre part en tant qu'incorporel (virtuel). Or, penser, nous ne le voulons, affirme-t-il, que sous l'emprise d'une rencontre. Qu'est-ce que penser

le temps deleuzien sous l’emprise de la rencontre avec la performance Toki de Sankai Juku ?

Temps dans le temps – Temps 時の中の時—とき

Verticalité de sept grandes dalles-portes (dont la taille est bien supérieure à celle des danseurs), marron-noir. La couleur est altérée en bas, près du sol, où elles semblent brûlées ou attaquées par un acide. Les dalles-portes forment un arc de cercle ouvert vers nous, les spectateurs. La quatrième n’est pas exactement au milieu, légèrement décalée vers la gauche. Au sol, un long rectangle blanc est orienté diagonalement : vers l’ouverture entre la troisième porte côté jardin et la quatrième porte côté cour. Le blanc, légèrement gris, n’est pas éclatant. L’éclairage lui donne peut-être cette apparence. En hauteur, un cercle métallique brillant. La scène, comme toujours dans les performances de Sankai Juku, est couleur sable, ocre doux, mat. Les dalles-portes ne sont pas destinées à être ouvertes. Elles opposent la fermeté de leur plein, de leur solidité, de leur gravité, au vide de l’interstice, dont la largeur est supérieure à celle de la porte. Elles évoqueraient des dalles-pierres tombales dressées, ou des menhirs, sur et avec lesquels joue la lumière. Rappelons que la création des menhirs marquait un temps rupture, celui de la naissance en Occident d’un lieu de culte, lié à la course du soleil. La scène est un temple, à colonnes, qui ne soutiennent rien : elles créent un (des) espace(s). Architecture ouverte. Est-ce que ces dalles-portes vont ainsi rester dressées ? Vont-elles se mouvoir, se pencher, passer à l’horizontale ? Sur le sol, horizontalité du long “ tapis ” rectangulaire blanc. Va-t-on (Ushio Amagatsu ? Tous ?) marcher, évoluer, danser, sur - ou par rapport à - cette diagonale qui conduit de la salle à l’ouverture vers le fond de la scène ? Danseront-ils non seulement à l’intérieur de l’espace défini par les dalles-portes, mais aussi derrière elles ? Le cercle en hauteur descendra-t-il ? Sera-t-il touché, regardé, encerclera-t-il un corps, dansera-t-on autour de lui ? Moment béni, avant la représentation, où tout est possible. Comment jouera-t-on de ces possibles ? Quel(s) temps va

(vont) se déployer ?

I- *Poème d'une époque mystique* 神秘的な時代のうた

I1- *Poème d'une époque mystique, traduit du silence.*

La musique douce qui nous avait enveloppés inconsciemment avant le début de la performance s'arrête. Une autre musique commence, comme un souffle non humain, machinique, synthétique. On peut être étonné et dérangé par la musique, qualifiée par Odette Aslan ⁴, de « pot-pourri de musiques occidentales ». Peut-être faut-il dépasser la recherche et l'assurance du bon goût pour apprécier le son inhumain du synthétiseur et entendre la qualité de ses ressources : ses souffles, ses silences, son rythme. Trois corps aux dalles-portes 1, 3 et 5. (Nous appelons dalle-porte 1 celle à l'extrémité côté cour.) Quatre corps au sol, aux deux tiers (vers le fond) du long rectangle déposé au sol ⁵. Sept dalles-portes verticales, le même nombre de corps en scène : trois debout, quatre allongés. Les trois corps dos à nous, face aux dalles-portes, sont presque assis. Le dos se relève, les jambes se déplient, les bras se lèvent, un bras s'incline vers l'autre. Les deux bras s'ouvrent, ouvrent un espace face à la dalle-porte. Le bras droit passe rapidement vers le gauche, touche le cou, puis revient. Quelle est cette écriture ? Quels liens se tissent-ils ? Force qui se déploie dans le face à face avec la dalle-porte. Les mains, sans la toucher, se promènent à sa surface. Puis la main passe face au corps. Qu'ont donc appris ces mains d'avoir vu, caressé sans contact, la surface de la dalle-porte ? Puis les bras, mains, s'enveloppent, tournent, se déploient, dansent. Douceur, végétale, plante aquatique. La main gauche est face à la porte. Rapidement se contracte, devient serre. Revient face à nous. Cette main nous regarde. Peur de cette main-miroir qui a saisi et donne à voir. Les doigts se replient, se déplient. Serre qui capte. La corde au centre du cercle a atteint le sol au centre des quatre danseurs toujours allongés sur le dos. Les quatre corps continuent à se déplier, se replier. Les bras et les jambes repliés se déplient, s'ouvrent vers le ciel. Mouvement de la vie même. Mouvement de la

fleur, de la plante, du coeur : se contracter, se déployer, se contracter, se déployer... Les trois corps dos à nous continuent de danser. Ils portent une longue jupe, bleue ou grise. Les corps au sol portent une robe teinte jaune. Le corps porte 3 se déplace vers l'intervalle de gauche. Les deux autres corps debout font de même. Danser dans l'air. Si peu de résistance de la gravité. Grâce. Le mouvement d'ouverture du coeur central (les corps au sol) s'accélère. Les trois corps debout sont maintenant face aux portes 2, 4 et 6. Ils étirent des fils, pointent des forces, les englobent, déploient des espaces. Les corps 1 et 3 se rapprochent du corps 2. Ils sont tous les trois dans l'intervalle entre la porte 3 à gauche et la porte 4 à droite où le long rectangle au sol conduit. Ils passent dans cet intervalle, continuent de la même façon à danser, sortent.

12- Poème d'une époque mystique, traduit en langue deleuzienne.

Comment caractériser avec Deleuze l'époque mystique dont les corps des danseurs de Sankai Juku et les mots d'Ushio Amagatsu écrivent le Poème ? Le terme de « mystique » n'est pas deleuzien. Notre hypothèse est d'entendre par époque mystique Zeus, tel qu'il est défini par Deleuze dans *Logique du sens*, à savoir non seulement comme une ligne incorporelle traversant l'unité de toutes les causes corporelles (Dia, A-travers), mais aussi comme cette unité, mesure de l'activité d'une période cosmique (L'incorporateur)⁶. Autrement dit, le mystique se caractériserait comme passé et futur échappant au présent des corps, et aussi comme présent absolu contractant en lui passé et futur. Les deux interprétations, bien qu'irréductibles, devraient être retenues. Par ailleurs, entendons bien le double sens du génitif. L'époque mystique est sujet et objet. Elle écrit le Poème et elle est écrite par le Poème.

D'après la première interprétation, le présent est évité car les corps des danseurs et l'écriture recèlent une part inactuelle, inactualisable, autrement dit incorporelle – non pas extensive mais intensive. L'époque mystique nomme un passé toujours déjà passé, dont l'ancienneté n'est pas chronologique, et qui est saisi par ce que Deleuze nomme dans *Différence et répétition* une mémoire tran-

scendantale. Elle est constituée par « ce qui, dans la première fois, dès la première fois, ne peut être que rappelé : non pas un passé contingent, mais l'être du passé comme tel et passé de tout temps »⁷. L'époque mystique ainsi comprise refuse d'être interprétée de façon platonicienne, comme époque mythique où nous n'étions pas incarnés et où nous contemplions les Idées, incorporelles - ces Idées étant par la suite, après la chute et l'incarnation, l'objet d'une réminiscence. Deleuze insiste sur la nécessité de penser une temporalité, passée (et future), survolant le présent, irréductible à toute effectuation dans un ici-maintenant ou dans un présent mythique. Cette exigence, insistante dans *Différence et répétition* et dans *Logique du sens*, se retrouve dans l'ensemble de ses œuvres.

Selon la deuxième interprétation, l'époque mystique désignerait le Présent absolu, défini par Deleuze comme corporel, à partir d'une analyse d'Emile Bréhier sur les stoïciens⁸. Le Poème est alors celui des corps des danseurs, des mots, non en tant qu'intensités, mais en tant qu'extensifs et constitutifs d'une totalité comprise comme ensemble de causes. Vivre le Poème d'une époque mystique comprise comme présent absolu, ce n'est plus vivre l'éternité du survol du présent en tant qu'« éthique des hommes libres », mais vivre l'éternité du retour physique comme « sagesse morale », définie par Deleuze d'après une terminologie stoïcienne comme « sagesse de la Cause »⁹.

Les deux interprétations irréductibles du mystique - passé et futur échappant au présent ou présent absolu - doivent-elles être dialectisées ? Deleuze s'est toujours présenté comme un critique farouche de la dialectique. Pourtant, dans *L'Image-Temps*, par exemple, il clôt son parcours par une synthèse dialectique. « L'actuel et le virtuel »¹⁰ présente également une dialectique de l'actuel et du virtuel. Si la dialectique est rejetée par Deleuze, c'est en tant qu'elle est une dialectique de la contradiction et que le temps, par elle, se définit comme négativité infinie, unité de la contradiction de l'être et du néant. En pensant le réel comme actuel (présent) et virtuel (passé et futur), Deleuze entend se donner les moyens de se dégager de la dialectique hégélienne de la contradiction.

Le Poème d'une époque mystique indique et mêle des lignes, temporelles. Le

Poème des corps humains, des mots, est écrit et lu par l'époque mystique. La mémoire anhistorique du corps lit les forces en les écrivant. Cette mémoire, lorsqu'elle devient Poème, donne à lire les forces en les écrivant, en les lisant. Commencer, ce serait écrire-lire le Poème d'une époque mystique ; autrement dit, ce serait d'une part percevoir le temps comme composé de présents imbriqués les uns dans les autres, et ce serait d'autre part capter les forces du passé et du futur incorporel, et les donner à voir. Le début de la performance explore les deux expressions du commencement : d'une part, celui des corps-fœtus, allongés, se déployant et se contractant, et d'autre part celui des corps verticaux, écrivant, tissant des liens dans la proximité, le face à face, avec une dalle-porte. La performance de Sankai Juku intitulée « Unetsu / 卵熱 » que nous traduisons par « Œufievré » posait d'emblée, en sous-titre, le problème suivant : 「Commencer par mettre l'œuf debout - Œufievré / 卵を立てることから- 卵熱」. Les corps commencent œufs, prêts à éclore, à naître.

Le temps, une fois déterminé comme Poème d'une époque mystique, Ushio Amagatsu s'interroge sur l'espace - ou plus précisément sur le lieu, compris à partir d'un léger contact. Le corps du danseur vit deux temps (corporel et incorporel), vit-il aussi deux lieux ?

II- *Fine surface légèrement touchée* そっと触れられる薄い表面

III- *Fine surface légèrement touchée, traduit du silence.*

La corde remonte très lentement. De la même façon qu'elle était descendue. Les danseurs au sol perdent leur aspect fœtal. Sont-ils nés ? Ils se lèvent rapidement. Ont cessé d'être éclairés. Ils marchent sur la scène dans le sens des aiguilles d'une montre. Trois, dos à nous, devant. Deux, face à nous, derrière. Le long rectangle au sol s'éclaire. Devient porte à la surface du sol. Ombre nette autour des dalles-portes. L'espace blanc du rectangle au sol semble séparé. C'est un espace autre, sacré. L'homme du milieu, face à nous, entre dans cet espace. Les bras levés. Très lentement. Les paumes face à l'inconnu. Les bras redescendent,

remontent, paumes orientées vers le sol. Qu'apportent-elles ? Orientées vers le haut, ouvertes, les doigts recourbés. Que voient-elles ? Antennes tournées vers l'inconnu. Redescendent. La main des quatre corps, aux quatre extrémités du long rectangle au sol, s'est levée, est redescendue rapidement. Les mains des quatre regardent la surface blanche et se retirent. Ushio Amagatsu se tourne face à nous, légèrement de biais, perpendiculairement à la diagonale qu'est le rectangle. Les mains des quatre danseurs se sont levées. La main droite d'Amagatsu a perçu un fil qui, ramené à la tête, recouvre le corps à partir du cou. Les quatre soulèvent le long tissu blanc rectangulaire. Une voile, une pirogue. Le pied gauche s'avance, hors de la jupe, gracieux, danse. Cet homme, grâce pure, dans ce voile mouvant, fluide, pirogue de douceur, déploie un fil. Immobile. Emotion. Lenteur. Beauté. Science des doigts. La tête bouge. C'est rare. Est-ce l'émotion ? Le corps tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Les quatre ont rabaisé le tissu. Les mains d'Ushio Amagatsu se baissent, toujours les paumes vers le sol. Il bouge plus vite. S'immobilise. Déploie son bras droit. La main s'oriente vers le haut, tournée vers l'extérieur, revient vers l'autre main. Le corps tourne dans le sens des aiguilles d'une montre alors qu'il avance. Se tourne. Détourne. Quelle direction prend ce corps ? Avance, vitesse absolue quasi-immobile. Le corps se baisse. La main se tend, regarde le visage. Tandis qu'il semble avancer vers nous, Amagatsu est enlevé vers le fond gauche, enroulé dans le tissu qui revient sur son corps, l'enveloppe.

NOIR

II2- *Fine surface légèrement touchée, traduit en langue deleuzienne*

Danser, écrire : c'est déterminer un (ou des) espace(s)-temps. Le temps de « Toki » a été présenté comme celui du Poème d'une époque mystique. L'espace est-il celui d'une fine surface, légèrement touchée ? De quelle surface s'agit-il ? Les surfaces en scène sont multiples. Elles sont horizontales : le sol, le tissu étendu. Elles sont verticales : la surface des dalles-portes. Elles sont mobiles et se transforment : le tissu étendu au sol devient bateau ou voile enveloppant le

corps d'Ushio Amagatsu. Par ailleurs, ultérieurement, les portes s'inclineront, et ensuite, redeviendront verticales. La surface est aussi celle du corps humain, la peau du danseur. N'est-elle pas, plus fondamentalement, la délimitation d'un espace, autre, sacré ?

Toute surface est pour le danseur l'objet d'une fine exploration. Deleuze utilise le concept de micro pour désigner une telle perception : légère, précise et mouvante. Dans le poème de la performance « Yuragi / ゆらぎ », que nous traduisons par « Ebranlement », Ushio Amagatsu définit la surface de la scène par les corps qui l'occupent. Si les corps, dit-il, sont à l'horizontale, la surface nomme le lieu de nombreux contacts, et si les corps sont à la verticale, la surface nomme le lieu où il y a peu de contacts. L'espace et le temps ne sont pas définis par Ushio Amagatsu abstraitement. L'espace est une surface, qui est d'une part le lieu de contact de la terre (ou de la scène) avec des corps allongés, se confiant à la gravité, peut-être endormis, et d'autre part le lieu d'un dialogue avec des pieds humains, qui dansent, s'élèvent, retombent, s'élèvent... Le lieu de la surface est celui où deux éléments irréductibles entrent en contact. Il est celui où s'éveillent des rêves et où se moulent, se tracent ou se déposent des empreintes. La vie du corps humain est celle d'un perpétuel mouvement, entre la position horizontale et la position verticale, entre rêve et éveil.

L'époque mystique n'est-elle pas celle de la genèse, lorsque nous vivions dans la matrice maternelle, et que nous traversons, en neuf mois, entre rêve et éveil, l'Évolution de la Vie ? Naître, n'est-ce pas passer du rêve à l'éveil en substituant à l'état d'enveloppement par une fine surface un contact avec une surface dont nous ne se séparerons plus : celle de la terre ? Ushio Amagatsu, dans le poème de la performance « Hibiki / ひびき »¹¹ dont le sous-titre est : 「 Venant d'une direction très lointaine - Hibiki / 遙か彼方からの—ひびき 」, compare la genèse et l'évolution d'un embryon humain à la genèse et à l'évolution de la Vie, en décrivant ce qu'il appelle « le drame grandiose du rivage ». Le fœtus prend, écrit-il, différents aspects : poisson, batracien, reptile et enfin mammifère, avant de débarquer sur terre depuis une mer vieille de millions d'années. La genèse est

le lieu d'une traversée, d'un passage, de la mer maternelle immémoriale à la surface de la terre.

L'espace fluide antérieur à toute temporalité chronologique, à toute actualisation, est pensé par Deleuze comme celui du virtuel. Dans *Logique du sens*, il appelle cet espace une surface métaphysique, et il la définit comme un lieu incorporel entre les mots et les choses. S'inspirant des écrits de Blanchot, il le peuple d'un visible élevé à l'invisible. Deleuze ne cesse d'élaborer dans ces œuvres ce concept qui, sous l'influence de Spinoza, se transforme en plan d'immanence, lui-même compris comme espace lisse. Qu'est-ce qu'occuper la surface métaphysique, le plan d'immanence, l'espace lisse, pour le danseur ? C'est vivre en doublant toute effectuation physique d'une contre-effectuation, métaphysique. Deleuze n'hésite pas, en effet, à se qualifier de métaphysicien. Dans *Logique du sens*, il définit le paradoxe du comédien, tel qu'il l'entend, en prenant l'exemple du mime : en tant que personnage, il effectue physiquement un événement, et il se définit comme être psychologique qui espère, craint, se remémore ou se repent, alors qu'en tant que mime, il contre-effectue l'événement, et échappe à toute définition physique ou psychologique¹². Impersonnel, pré-individuel, il rend alors perceptible, intensivement, l'être incorporel, invisible. Contre-effectuer l'événement, c'est *vivre* intensivement sur une surface métaphysique.

Deleuze trouve chez Spinoza et chez Bergson des réponses à ses questions métaphysiques. Avec Spinoza, il affirme que vivre, c'est expérimenter que nous sommes éternels. Nous ne vivons pas seulement en tant que modes de la substance ayant une individuation extrinsèque, une durée, mais aussi en tant qu'existences immanentes, c'est-à-dire éternelles. Deleuze clôt son parcours philosophique par la définition conjointe de la vie et de l'immanence dans son article « L'Immanence : Une vie... ». La vie y est caractérisée non seulement à partir de Spinoza comme immanence qui ne dure pas, mais aussi, à partir d'une interprétation bergsonienne, comme immanence d'une durée comprise comme élan vital. Soulignons ici le point suivant : la lecture deleuzienne de Spinoza et

de Bergson semble influencée par Sartre, et en particulier par *La transcendance de l'ego*. Sartre y définit, à partir d'une interprétation de Heidegger, un absolu non substantiel excluant toute transcendance, et une conscience impersonnelle ou pré-personnelle absolue, purifiée du Je - posant les bases d'une pure ontologie. Le plan d'immanence d'inspiration spinoziste (Nature) et bergsonienne (Durée-Mémoire-Élan vital) pourrait bien renvoyer à l'Être heideggerien. L'Être et le plan ne se confondent-ils pas¹³ ?

Le plan d'immanence prend le nom d'espace lisse sous la plume de Deleuze et Guattari, dans *Mille Plateaux* et dans *Qu'est-ce que la Philosophie ?*. Par opposition à l'espace strié et à ses mouvements extensifs, l'espace lisse se définit par des flux, des mouvements intensifs, qui sont ceux d'un champ pré-individuel. Dehors impersonnel, l'absolu non substantiel de l'époque mystique se pense comme être transphénoménal, qui ne se rapporte pas à quelque chose d'autre que lui-même. Il n'est ni touché, ni même effleuré, car il est incorporel. S'il est finement touché, c'est par la pensée, en tant que lieu du mouvement infini ou du mouvement de l'infini. En tant que modes finis, étants, les corps des danseurs de la performance « Toki » touchent physiquement les surfaces. Mais en tant qu'ils sont éternels, ils habitent un lieu virtuel appelé par Deleuze surface métaphysique, plan d'immanence, espace lisse, que seule leur pensée peut atteindre et communiquer : l'invisible ne peut être réduit à du visible, l'incorporel à du corporel. Les danseurs ne peuvent franchir, en tant que corps organiques, la distance qui les sépare de l'incorporel. Mais ils peuvent indiquer, montrer cette distance. Ils peuvent même s'y mouvoir et habiter la distance infinie. L'Infini est pour Deleuze le temps qui traverse les corps. Faire l'expérience du temps, c'est vivre la vérité d'une synthèse disjonctive, vérité de l'éclair, différence d'intensité.

La surface de la scène est d'une part physique, et d'autre part métaphysique : plan d'immanence ou espace lisse. La surface immanente et lisse de la performance est celle où les corps intensifs déploient des forces invisibles, donnant à voir un mouvement infini ou un mouvement de l'infini. Le plus profond serait cette

surface. Les danseurs de Sankai Juku comprennent, veulent et représentent l'invisible qui hante cette surface, appelé Etre par Deleuze d'après une terminologie heideggerienne. Se mesurant à l'intensité de « l'événement » et le contre-effectuant, ils connaissent la morale des hommes libres : *ne pas être indigne de ce qui leur arrive*¹⁴. Dussent-ils disparaître ?

III- *Quand l'ombre disparaît* 影の消えるとき

III1- *Quand l'ombre disparaît, traduit du silence.*

Trois corps entrent, entre la porte 1 et 2, 3 et 4, 5 et 6. La jambe droite fléchie. Une forte musique rythmique surprend. Bras droit vers nous. Tout est redevenu au sol monochrome ocre doux. La main droite revient sur la tête. Le bras gauche automatiquement se plie. La main droite vers l'avant du bras gauche, machinique, alors que la main-serre droite, paume vers le haut, descend. La main gauche derrière la tête. Quels sont ces hommes qui font peur ? Quel est leur savoir ? Ils expriment des forces qu'ils montrent. Ils reçoivent, donnent. Ils font circuler des forces invisibles mais perceptibles. A présent, face à face avec ce corps, dont la main nous regarde, spectateurs. Les mains reviennent vers eux, les regardent. Cri, cri, cri silencieux, face à nous. La musique toujours forte, rythmique. Le visage vers le sol. La main droite se lève, retombe. La bouche ouverte. Ce n'est pas un cri. Trop rapide. Trop automatique. Spectres, le dos courbé. Les bras formant un arc de cercle ouvert au dessus de leur tête. Redeviennent hommes, cessant d'être courbés, les bras en arc de cercle ouvert au dessus de leur tête. La lumière s'éclaircit. Les mains délimitent une ouverture. Entrebailent un espace. Espacent. Puis se referment. La bouche s'ouvre. Les corps reculent. Le cercle métallique descend. Le corps du milieu avance. Les autres sont dans l'espace derrière les portes. Le corps arrive près du long rectangle au sol. Il recule. Les trois avancent. Se frayer un passage, un espace : c'est cela avancer. Ils montent sur le long rectangle. On voit distinctement la trace des pas à sa surface. En voyait-on auparavant ? La danse des corps dessine l'espace de ce long rectangle,

longue porte horizontale. Le corps qui très rapidement tombe sur cet espace le dessine.

III2- *Quand l'ombre disparaît, traduit en langue deleuzienne.*

Quand l'ombre disparaît, disparaissent la lumière ou l'obscurité, et apparaissent des spectres ou des hommes qui marchent vers un espace sacré et le dessinent de leur corps. Apparaissent le cri et son écho, machinique. Apparaissent l'entrebaillement de l'espace et du temps : l'ouverture, qui a nécessité une violence, non objective, vécue intensément, intensivement. Apparaissent l'absolu, l'infini.

Le temps d'une époque mystique trouve peut-être ici sa définition : il est celui de la disparition de l'ombre. Quand l'ombre disparaît, cela signifie d'une part que le corps a disparu : l'incorporel est pur ; cela signifie aussi, au contraire, que le corps n'admet plus aucune part d'ombre : le temps de la disparition de l'ombre nomme alors un corps tout entier corporel, et un présent absolu, détaché du passé et du futur, sans mémoire et sans anticipation. Deleuze insiste sur la première interprétation : le temps comme tragédie de l'homme livré à un devenir non-humain.

Dans *Critique et clinique*, dernier livre publié par Deleuze, et qui rassemble différents articles, sont développées « quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne. » La première formule, issue de *Hamlet*, est la suivante : « le temps est hors de ses gonds... ». Le temps hors de ses gonds ne mesure rien et n'est pas subordonné à ce qu'il mesure. Pour Kant, il s'agit des déterminations du temps a priori, suivant l'ordre des catégories. Le temps de la disparition de l'ombre correspond pour Deleuze, dans ce commentaire de Kant, à la série du temps, au contenu du temps, à l'ordre du temps, et enfin à l'ensemble du temps, par rapport à tous les objets possibles. Deleuze déduit : le temps ne se rapporte plus au mouvement qu'il mesure, mais le mouvement au temps qui le conditionne. Il n'est plus enroulé de façon à être le nombre de la nature, du mouvement périodique astronomique, mais devient la ligne droite du temps. Dans le

cours sur Kant du 21 mars 1978 (www.webdeleuze.com), inspiré par la lecture des *Remarques sur Oedipe Remarques sur Antigone* de Hölderlin et par les commentaires de Beaufret – traducteur de Heidegger et dédicataire de la *Lettre sur l'humanisme* – sur les traductions de Sophocle par Hölderlin, Deleuze caractérise le tragique par l'homme se dérochant à la limite. Hölderlin écrivait : « la présentation du tragique repose principalement sur ceci que l'insoutenable, comment le Dieu-et-homme s'accouple, et comment, toute limite abolie, la puissance panique de la nature et le tréfonds de l'homme deviennent Un dans la fureur, se conçoit par ceci que le devenir-un illimité se purifie par une séparation illimitée »¹⁵. Le temps tragique est pour Deleuze une ligne droite, sur laquelle Œdipe, en perpétuel sursis, erre. Œdipe est traversé par cette ligne qui l'entraîne vers la mort. Heidegger, précise Deleuze, a tiré de la ligne droite du temps l'idée d'un être-pour-la-mort.

Le temps de l'incorporel, dégagé avec Kant comme pure forme vide (métamorphosée par Heidegger en ligne traversant et entraînant l'être-pour-la-mort), est retrouvé par Deleuze chez Nietzsche comme image directe dionysiaque, dont il est dit dans *Différence et Répétition* qu'elle est la « vraie nature du profond et du sans fond (qui) fait advenir les simulacres »¹⁶. Deleuze nomme simulacres les images incorporelles que la tragédie dionysiaque donne à percevoir. Dans *L'Image-Temps*, il écrit : « dans la tragédie, l'image immédiate est comparable à un noyau de feu entouré d'un défilé d'images visuelles apolliniennes »¹⁷. Les danseurs de Sankai Juku, indiquant le temps de la disparition de l'ombre, ne jouent-ils pas avec le feu, invisible, qui fait advenir les simulacres, et ce temps n'est-il pas celui du sacrifice - de l'humanité ? Temps du rituel, de la magie, où les corps spirituels communiquent avec l'absolu non-humain, et deviennent de pures forces. La question du mal est associée par Deleuze à celle de l'esprit (incorporel) en tant que feu qui consume non seulement l'humanité, mais aussi la Nature entière. Il qualifie dans *L'Image-Mouvement* la vie non-organique d'éclat infini de l'esprit, et ajoute : « l'esprit n'avait pas quitté la Nature, il animait toute la vie non-organique, mais il ne peut s'y découvrir et s'y retrouver

que comme l'esprit du mal qui brûle la Nature entière »¹⁸. Le mal révélerait une tentation : celle du sacrifice de l'humanité au profit de la connaissance du secret de l'origine et de l'infini spirituel. Les danseurs de Sankai Juku perçoivent des mouvements, des forces, des vitesses approchant (et peut-être atteignant) l'infini. Rappelons le poème de la performance « Hiyomeki / ひよめき » dont le sous-titre est 「 Durant vibrations et ébranlements légers – Hiyomeki / ゆるやかな振動と動揺のうちに - ひよめき 」, et qui décrit une expérience par laquelle l'infini est perçu. Il s'agit de tendre à hauteur des yeux un fil imaginaire à l'extrémité duquel se trouvent deux points de conscience. En tournant, le fil s'allonge, sa longueur tend à devenir infinie, alors que la vitesse croît et tend à devenir absolue. Lorsque le danseur prend conscience de l'infini, le mouvement avoisine celui de la lumière et le corps, debout au centre, est presque immobile. Le temps de la danse, en tant que temps de la disparition de l'ombre (du corps), serait prise de conscience de l'infini de la vitesse de l'incorporel, prise de conscience de l'infini du cri, du devenir non-humain de l'homme, de l'ouverture déterminée par la marche. Dehors et dedans, infinis, correspondraient – tragiquement ?

IV- Chaque temps それぞれの時間

IV1- Chaque temps, traduit du silence

Ils reculent. Trois hommes en robe couleur safran (plus orangée peut-être à présent) entrent. Les dalles-portes s'inclinent vers l'arrière. Les danseurs restés sur scène sortent. Derrière les portes réapparaissent, devant et à côté des portes 1, 3, 4 et 7. Dalle-porte 1, le corps "écrit" de la main droite. Le doigt montre, inscrit, pointe. Porte 3, le corps fait face aux spectateurs, de biais. Le doigt écrit. Quelle est cette écriture, si sensuelle ? Une caresse ? Les corps, porte 4 et porte 7 écrivent, pointent. Les bouches s'ouvrent. Le corps, dalle-porte 4 rie, frétille, devient fou. Est-ce un rire, un cri, une démence, une danse, un jeu d'acteur ? Les autres corps se détachent aussi de la dalle-porte. Les mains qui ont perçu frétille, dessinent dans l'espace la folie de la compréhension. Deux corps sur le

long rectangle au sol. C'était le silence. Un son perce l'espace. Quatre corps. Unis par des liens non psychologiques. Récepteurs de forces. Recevoir. Emettre. Etre affecté. Affecter. Les corps ne s'affectent pas les uns les autres, mais sont affectés, par l'inconnu. Leurs gestes ont un air de famille, mais ne sont pas identiques. Différentes modalités d'être affectés, mais un même style. Corps non humains ? Aube de l'humanité. Les corps se couchent, se lèvent, reviennent au sol. Ce n'est pas une chute. Ce mot aux résonances chrétiennes ne rend peut-être pas suffisamment compte de ce mouvement du corps, qui n'appelle aucune justification, aucune interprétation. Pratique portant en elle-même sa justification. Un corps à partir du sol se lève, à partir de la verticalité revient à l'horizontalité. La musique se fait plus rythmique. Le corps se tend vers l'arrière, vers le haut. La bouche grande ouverte tournée vers le haut est semblable à celle d'une carpe à la surface de l'eau. Les corps se lèvent. Se recouchent en cadence. Un rythme. La danse est un rythme, seulement. Leur déplacement n'est pas latéral mais vertical. Si, ils marchent à présent. Les trois, debout, à droite du long rectangle au sol. Devant, le corps continue à osciller de droite à gauche de son corps assis, de droite à gauche de son corps debout. La bouche ouverte vers le haut. Les quatre, aux quatre angles du long rectangle, gestes fous, dos courbé, les bras agités. Cherchent-ils frénétiquement quelque chose ? Ne semblent pourtant rien chercher, sans intention. Est-ce cela la folie, et plus précisément la folie contrôlée du danseur ? Des gestes répondant à une logique très précise, sans finalité extérieure. C'est aussi l'indiscernabilité de la pratique et de la réalisation. Les corps s'immobilisent, la bouche tournée vers le haut, le ciel. Qu'a donc ce corps qui se couche ? A-t-il perçu, été affecté plus qu'il ne pouvait le supporter ? Quel est le mal de ces corps qui donnent le frisson ? Une souffrance ? Pas seulement. Non. C'est un corps affecté, qui revient vers la dalle-porte. Les quatre sont aux quatre portes, les touchent, passent derrière. Des mains dépassent alors que le corps est caché. Une tête dépasse encore. L'effet est tout autant tragique que comique. Indissociablement l'un et l'autre.

IV2- *Chaque temps, traduit en langue deleuzienne*

Les dalles-portes s'inclinent. Au temps de la pure verticalité succède le temps de l'inclinaison. Les tensions, entre le haut et le bas, la droite et la gauche varient. Elles ont un corps (extensif et intensif) pour centre. Chaque temps (non plus *toki*, mais *jikan*) définit chaque corps comme singularité irréductible en relation. Nous ne parlerons pas ici de la figure quadripartite du monde heideggerien, mais chercherons à savoir, avec Bergson, comment nous devons penser la pluralité des temps et le monisme du temps.

Le Bergsonisme (1966) de Deleuze récapitule les différentes hypothèses proposées par *Durée et simultanéité* (1922)¹⁹ : le pluralisme généralisé, le pluralisme restreint et le monisme. D'après la première hypothèse, qui est celle de *Matière et Mémoire* (1896), chaque temps est un rythme différent des autres. Le Temps est constitué par une multiplicité de temps caractérisés par un rythme, fonction de tensions et de détente, qui expriment le degré d'attention à la vie. Cette première hypothèse est valide dans la seule mesure où elle s'applique à des espèces vivantes. D'où une seconde hypothèse, d'après laquelle les choses matérielles ne se distinguent pas seulement par des durées différentes, mais aussi par la façon dont elles participent à notre durée. Deleuze voit dans cette hypothèse une synthèse de la doctrine de *L'Essai* : « il y aurait une participation mystérieuse des choses à notre durée », et de la doctrine de *l'Evolution créatrice* : « cette participation à notre durée s'explique par l'appartenance des choses au Tout de l'univers ». Enfin, d'après une troisième hypothèse, celle du monisme du temps, il n'y aurait qu'une seule durée, à laquelle consciences, vivants et monde matériel participeraient. Dans *L'Essai*, Bergson opposait la durée intérieure à l'extériorité de l'espace. Dans *Matière et Mémoire*, il ne parlait pas de la durée mais du monde et du corps, pour penser leur genèse simultanée, celle de l'intérieur et de l'extérieur. Une fois la durée étendue au Tout de l'univers, l'opposition de la durée et de l'espace se dissipe. Le parcours philosophique de Bergson est pour Deleuze comparable à un approfondissement de ce qu'il appelle une ontologie du virtuel.

Chaque flux révèle les autres flux et les englobe : « Quand nous sommes assis au bord d'une rivière, l'écoulement de l'eau, le glissement d'un bateau ou le vol d'un oiseau, le murmure ininterrompu de notre vie profonde sont pour nous trois choses différentes ou une seule, à volonté... »²⁰. Les flux extérieurs occupent la même durée car ils sont contemporains de notre propre durée. Par ailleurs, chaque durée singulière participe de La Durée cosmique entendue comme « Temps impersonnel » où s'écoulent toutes choses. La durée cosmique n'est pas une forme a priori de la sensibilité, c'est un Élan vital, c'est-à-dire un « courant qui va d'un germe à un germe par l'intermédiaire d'un organisme développé », et par lequel la liberté s'insère dans la nécessité en inventant de nouvelles formes de vie, imprévisibles. L'élan vital bergsonien n'est-il pas l'époque mystique de « Toki », traversant les corps en devenir. Le mystique, en effet, vit le contact de l'humain avec l'absolu, l'infini. Le temps de la fusion de l'être du mystique et de celui de « Dieu » serait perception de l'origine de toute création. Le temps de l'origine n'est pas nécessairement tragique. Chaque temps est une vie singulière qui participe à une énergie créatrice unique : Dieu (Vie et Création). Chaque temps de la performance « Toki » serait « une vie » écrite-écrivain la Vie du Poème d'une époque mystique : « Une vie est l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue »²¹. Sensibles à l'infini (l'élan vital) qui les traverse, ce sont des flux qui communiquent avec d'autres flux et avec le Flux de l'univers. Le lien est d'écriture, virtuelle, non de contact corporel. Ils ne s'affectent pas, ne se regardent pas, en tant que corps organiques, physiques et psychologiques. Ils sont chacun dans un lien avec l'extériorité, l'infini, tel qu'ils communiquent entre eux, intensivement. Les corps lisent-écrivent les flux intensifs - jusqu'à la folie, de la compréhension : chaque temps est singulier, et chaque temps communique avec chaque temps et avec le Tout de l'univers ; le mystique fusionnant avec Dieu vit le secret de l'origine de chaque temps : « centre d'où les mondes jailliraient comme les fusées d'un immense bouquet »²².

V- *Entrevoir, être entrevu...* のぞきのぞかれることを...

V1- *Entrevoir, être entrevu..., traduit du silence*

On ne les voit plus. Deux corps sont entrés, penchés en avant, les bras parallèles à la surface du sol. Les quatre corps se sont déplacés et, encore une fois, cachés derrière les portes. Les deux corps se font face de part et d'autre du long rectangle au sol recouvert de sable, entièrement écrit de traces de pas, devenu tableau, semblable à un Pollock aux lignes discontinues, avec de larges taches : les corps y sont tombés. Se faisant face, la bouche s'ouvre. De part et d'autre du long rectangle, des rectangles de lumière, sur lesquels ils marchent. Ils semblent avancer sur une fenêtre, comparable à un Rothko, vers le fond, l'ouverture. Les têtes des quatre sortent de derrière les portes. Effet insolite. Quelle est la verticale, l'horizontale ? Les bras et la tête sortent sans sembler être affectés par la pesanteur, la verticalité imposée aux corps. Porte 2 et 6, on voit des pieds.

Ils ont disparu. Un corps est entré. Deux autres corps, derrière les dalles-portes 4 et 5. Le corps avance sur le long rectangle au sol dans le sens inverse de celui pris précédemment par Ushio Amagatsu. Dans l'intervalle entre la dalle-porte 4 et la dalle-porte 5, deux têtes dépassent. Effet insolite. Que font ces deux têtes ? Elles descendent doucement parallèlement à la dalle-porte. Le spectateur se demande : comment peut donc être le corps caché derrière la dalle-porte pour permettre un tel déplacement ? Le corps au milieu de la scène se déploie et se contracte. Il indique, le doigt en avant. Les deux têtes ont disparu. Dalle-porte 2, une main dépasse, monte et descend. Porte 3, on perçoit une tête penchée qui glisse étrangement le long de la porte. Le corps qui était au milieu de la scène est parvenu à la limite du long rectangle. Il (at)tire un fil, (at)tiré par lui. Marche en sortant du long rectangle vers la porte 1. Le corps derrière la porte 4 horizontalement monte. Lévitacion. Magie machinique ? Cela est étonnant chez Sankai Juku. Est-il porté ? Les spectateurs comprennent lorsque de derrière la porte 4 apparaît le corps qui le portait. Sept corps en scène. Un corps devant la dalle-porte 1, un entre la dalle-porte 2 et 3, et quatre corps à droite de la porte 7. Crient-ils ? Ce cri

semble une écoute. La bouche étant un œil qui capte des forces. La bouche, comme les oreilles, les yeux, ou les mains, capte des forces. Les deux corps, porte 1 et 7 se déplacent derrière les portes. Indiquent de la main gauche le devant. Le corps entre la dalle-porte 2 et 3, du sol, se relève, et chute. Les deux corps se sont déplacés, l'un de la porte 1 à la porte 7, et l'autre de la porte 7 à la porte 1. Comme peu avant. Bouche grande ouverte, face à nous. Frisson. Cette bouche qui nous regarde, émet des forces et nous attire.

V2- *Entrevoir, être entrevu...*, traduit en langue deleuzienne.

Le spectateur, la spectatrice hésitent. Où finit « Entrevoir, être entrevu... » ? Où commence « De la profondeur de la mémoire - Depuis l'au-delà de la mémoire » ? « Entrevoir, être entrevu... » se divise-t-il bien en deux parties ? Un autre mystère : を indique que « Entrevoir... être entrevu » est l'objet du verbe « entrevoir », qui est sous-entendu, ou plutôt entendu silencieusement. Par ailleurs, les points de suspension annoncent l'échange infini « Entrevoir-être entrevu ». C'est aussi grâce aux points de suspension que Deleuze caractérise l'infini de l'immanence, d'une vie, et de leur échange - ce dont témoigne l'article « L'immanence : une vie... ». La vie et l'immanence : un double miroir, ou autrement dit, la saisie de l'infini.

Le thème du miroir était celui de la performance « Kagemi / かげみ », que nous traduisons par « Mirombre »²³. Le sous-titre était : 「 Vers l'au-delà de la métaphore du miroir du mirombre / かげみのかがみの隠喩のかなたへ」. Ushio Amagatsu écrivait : l'infini est atteint lorsque le miroir est double. La résonance vue voit : dialogue sans fin, où l'infini atteint est Vide. Le mirombre était figuré par une surface qui s'incline, passant de l'horizontalité à la verticalité. Dans cette partie de la performance « Toki », la frontière entre verticalité et horizontalité se brouille. Les deux surfaces s'échangent lorsque les corps ne semblent plus affectés par la pesanteur. C'est dans le concept de corps sans organes ou de plan d'immanence que Deleuze a dégagé un au-delà de la verticalité et de l'horizontalité déterminant les corps organiques, individualisés. A partir de *l'Anti-*

Oedipe (1972), il n'y aurait plus « « ni hauteur, ni profondeur ni surface » parce que tout arrive et se fait sur le corps sans organes - le plan d'immanence »²⁴.

Le spectateur, la spectatrice de la performance « Toki » se demandent : voir l'au-delà des corps orientés par la pesanteur, est-ce ce qui permet de voir l'échange de l'actuel et du virtuel, c'est-à-dire l'échange de la part actualisable et de la part non actualisée-actualisable de chaque temps ? Comment comprendre un tel échange, sans métaphore, littéralement ? Le corps voit une image, et cette image est elle-même un corps voyant une image. Rappelons que la performance « Kinkan Shonen / 金柑少年 »²⁵ étendait le cercle à l'infini, et demandait si avancer vers la mer, c'était accomplir le cercle. Avancer vers la mer, est-ce rejoindre l'origine du cercle et des multiples directions, l'origine étant simultanément la fin, l'alpha et l'oméga ? Pour Deleuze, accomplir le (ou les) cercle(s) signifierait penser l'indissociabilité de l'actuel et du virtuel, dont la distinction définit « la scission la plus fondamentale du Temps, quand il avance en se différenciant suivant deux grandes voies : faire passer le présent et conserver le passé »²⁶. L'image actuelle du présent et l'image virtuelle sont distinctes dans l'actualisation, mais elles s'échangent dans ce qu'il appelle cristallisation, jusqu'à devenir indiscernables²⁷. « Quand les cercles se rétrécissent et que le virtuel se rapproche de l'actuel pour s'en distinguer de moins en moins », le circuit intérieur réunit l'objet actuel et son image virtuelle, autrement dit son souvenir. « La perception actuelle a son propre souvenir comme une sorte de double immédiat, consécutif ou même simultané ». Entrevoir le souvenir, être entrevu comme souvenir, c'est comprendre le souvenir comme image virtuelle coexistant avec la perception actuelle de l'objet, un double, une « image en miroir »²⁸.

Deleuze, comme Bergson, insiste sur deux mouvements : un mouvement vers des cercles de plus en plus larges (le Tout de l'univers), et un mouvement vers un cercle de plus en plus étroit (le centre d'où les mondes jaillissent). L'instant où l'actuel et le virtuel coexistent dans un circuit étroit²⁹ est le centre, la contraction originnaire d'où jaillirait une création incessante de nouveauté. La performance « Toki » montre qu'il n'y a pas d'opérateur caché régissant le destin des danseurs.

Cette illusion se dissipe vite. Le danseur mystique et Dieu sont faits de la même étoffe. Ce sont des flux d'énergie créatrice. Le mystique expérimente l'infini de l'Élan vital en entrevoyant l'origine : ce qui est vu entrevoyant... Sa science, intuitive, consiste à voir en chaque temps le(s) double miroir(s) d'où émerge l'évolution créatrice.

VI- De la profondeur de la mémoire - Depuis l'au-delà de la mémoire

記憶のかなたから

VII- De la profondeur de la mémoire - Depuis l'au-delà de la mémoire, traduit du silence

Les quatre corps qui étaient au sol se relèvent. Tous s'éloignent vers le fond. Ushio Amagatsu entre. Ils se placent derrière les dalles-portes. Les actionnent. Les dalles-portes s'inclinent vers eux. Amagatsu est éclairé face au long rectangle. Les corps partent en reculant. La bouche d'Ushio Amagatsu est ouverte. Ce n'est pas une bouche effrayante. C'est une grâce qui n'est pas tournée vers le spectateur, mais vers l'infini. Yeux noirs, bouche noire : trous d'un masque qui captent. Il n'appelle pas, n'est pas appelé. Une force invisible est perceptible lorsque le corps se déploie, la déploie. Stricte équivalence de la liberté et de la nécessité. Le corps avance sur le long rectangle, bras et épaules à l'horizontale, tête baissée, les bras remontent. Les paumes tournées vers le sol, vers les forces de la terre. Le corps se déplace rapidement sur le long rectangle vers l'avant-scène. Mouvement de la main, paume tournée vers le sol. Les mains sont tournées vers le corps sans le toucher. Exploration des forces du corps. La main retire la force qui l'avait enveloppé précédemment à partir du cou. Le petit doigt se déplace à l'horizontale, évoquant la tête qui auparavant se déplaçait horizontalement, derrière la porte. Le doigt remonte le long du bras jusqu'à la bouche qui s'ouvre, le bras tendu. Le corps traverse rapidement le rectangle éclairé. Les gestes sont rapides. Il tombe au sol. Sont-ce les soubresauts de la mort ? Face à la terre. Face au long rectangle blanc du côté du mur, il se lève. Force absolue de ce

corps dont les paumes montent et redescendent, sur lui. L'infini enveloppe son corps. Il danse. Les mains remontent, redescendent. Danse solitaire. Rapidement, il arrive à la limite du long rectangle. En sort.

VI2- De la profondeur de la mémoire - Depuis l'au-delà de la mémoire, traduit en langue deleuzienne.

La question posée par Amagatsu et que Deleuze a héritée d'Artaud est la suivante : à partir de quel moment puis-je dire que je suis né ? Où commence la mémoire ? Quelles sont ses limites ? Une date est donnée pour la naissance du corps organique, qui a une individualité identifiable. Mais le corps sans organes n'a pas de date de naissance : c'est un corps au-delà de la vie organique qui connaît, peut-être, le mystère de l'éternité. 記憶のかなたから peut être traduit non seulement par « Depuis l'au-delà de la mémoire » mais aussi par « De la profondeur de la mémoire ». Le dedans et le dehors s'échangent quand la mémoire psychologique ouvre sur la mémoire ontologique.

Le corps sans organes est compris par Deleuze à partir du corps du schizophrène. Celui-ci est double : d'une part, c'est un corps emboîté, pénétré par d'autres corps qui coexistent avec ses parties ; de l'autre, c'est un corps sans organes, « un organisme sans parties qui fait tout par insufflation, inspiration, évaporation fluide »³⁰. Le mélange total et liquide du corps sans organes échappe à la naissance et à la mort. C'est le « Principe de la Mer »³¹ qui s'oppose aux corps organiques constitués de parties emboîtées soumises à la génération et à la corruption. Le corps sans organes vit, d'une vie incorporelle, des devenirs intemporels. Or, vivre le Poème d'une époque mystique, c'est non seulement évoluer, se développer en créant des formes nouvelles de vie, mais c'est aussi expérimenter l'antériorité à l'individuation par laquelle notre corps organique et humain se caractérise, aller au-delà de sa mémoire individuelle pour retrouver non seulement la mémoire de l'espèce, mais aussi un immémorial qui n'a jamais été présent. La tâche assignée par Deleuze à la philosophie est bien métaphysique : il s'agit de remonter à une antériorité qui n'a jamais été actuelle,

non chronologique, saisie par des souvenirs purs. Pour accéder au souvenir pur, il faut sauter, d'après lui, dans l'ontologie, de façon à saisir la réalité du virtuel, non en nous-même, mais en elle. D'après une terminologie bergsonienne, alors que la mémoire du corps organique est celle où les souvenirs purs sont actualisés en souvenirs-images, la mémoire pure est une multiplicité virtuelle. Une troisième mémoire les englobe. Cette mémoire est « la durée, non plus dans son contenu et sa multiplicité indistincte, mais comme acte de contraction des moments du temps »³². La durée englobe-t-elle « De la profondeur de la mémoire » et « Depuis l'au-delà de la mémoire » ?

La distinction entre mémoire du corps et mémoire pure est reprise et élaborée par Deleuze et Guattari, qui opposent dans l'introduction de *Mille plateaux* la mémoire arborescente et la mémoire rhizome émancipée des coordonnées spatio-temporelles. La mémoire corporelle est arborescente. Son modèle est celui de l'organisation et de la filiation. Son au-delà est l'acte par lequel deux temps se contractent. L'exemple de la guêpe et de l'orchidée permet de comprendre aisément la durée de la « troisième mémoire » comme devenir, en un sens deleuzien, et l'instant comme jaillissement de création. Le temps de la durée nomme le devenir orchidée de la guêpe et le devenir guêpe de l'orchidée, leur mutuelle déterritorialisation. A un instant donné, daté, quelque chose de la guêpe appartient à l'orchidée et quelque chose de l'orchidée appartient à la guêpe. L'instant de la mutation est une double capture incorporelle, une noce entre deux règnes, qui forment un bloc³³. Depuis l'au-delà de la mémoire du corps individualisé, le corps du danseur devient autre en se liant avec d'autres temps, d'autres règnes. Sa vie est création de devenirs. Le danseur n'imité pas un animal, une plante, un spectre, un mort, l'infini, Dieu... Deux temps, des temps, se contractent, fusionnent, et émergent des devenirs non-humains : devenir-animal, devenir-plante, devenir-intense, devenir-imperceptible. L'au-delà de la mémoire individuelle est affirmation de la profondeur de la mémoire : traversée de devenirs d'une Vie inorganique, qui ne connaît pas de frontière.

VII- *Le monde se tissant* 綾なす世界

VII1- *Le monde se tissant, traduit du silence.*

Quasi immobilité. Pendant ce temps, les corps entrent, vont derrière les dalles-portes. Ushio Amagatsu sort côté cour. Les corps replacent les dalles-portes à la verticale. Lumière ocre, plus sombre au milieu. Beauté de ces corps qui se déploient dans l'espace, meuvent les forces, les font tourner, les déploient. Ils occupent les intervalles, avant la dalle-porte 1, entre la porte 1 et 2 ... entre la porte 6 et 7. Les corps sont assis sur le genou gauche. La tête baissée, les bras croisés, la jambe droite fléchie. La tête se lève, se baisse. Le corps se lève. Les bras se lèvent. Est-ce la naissance de la vie ? Bruit d'orage. Les bras se croisent légèrement, et rapidement s'ouvrent. Une main face à nous, l'autre main indique. La main face à nous revient vers les corps des danseurs, l'autre main indique toujours. Deux fonctions de la main : montrer, indiquer et être affecté, percevoir, voir. Deux modalités d'être tourné vers : d'une part vers soi, son corps, l'infini en soi, et d'autre part vers l'autre, la salle, les spectateurs, l'espace, les forces de la terre et du ciel, l'infini. Les bras s'enroulent. Végétal, plante marine. Remontent. Main-serre, face à nous, agrippe, redescend. L'autre main les doigts dressés vers le haut. Une main dressée, l'autre face à nous, agrippe. Les deux mains agrippent. La main droite agrippe. De la gauche, l'index indique, évoquant le Saint Jean Baptiste de Léonard de Vinci. Les bras montent, s'élèvent, puissants. Le pouce capte, renvoie. Deux doigts se déploient, renvoient la force au ciel. Danse aérienne. Les corps se rapprochent de l'intervalle entre la porte 3 et 4. Des corps ? Des forces ? Des corps qui ne sont que des forces ? Energie, puissance, s'engouffrent dans - par l'intervalle. Beauté. Frisson. Les sept corps entrent dans l'intervalle. Ils arrivent. Sur le long rectangle. Avancent vers nous. Les sept corps forment une plante humaine, debout, et non plus couchée, comme l'était la plante-cœur formée par les quatre corps au début de la performance. Mouvement de repli sur soi et de déploiement. Une plante-cœur en marche. Qui capte la lumière, la reçoit, la donne. Ils sont au centre, près des spectateurs. Ils

repartent séparés, en tournant, se déployant, dans le sens des aiguilles d'une montre. Rapidement, se dirigent vers le centre de la scène, où ils étaient précédemment. Une plante dont les bras sont des antennes tournées vers l'infini. Les tentacules accrochent la lumière et la renvoient, nous la renvoient. Ils repartent vite entre chaque porte. Les bras levés. Hommes, tendus, vers l'infini.

NOIR

Ils saluent.

NOIR

Reste la scène écrite par les corps. Restera un poème.

VIII2- *Le monde se tissant, traduit en langue deleuzienne.*

Traduire *ayanasu* (綾なす) a été difficile. *Aya* (綾), ce sont les motifs tressés par des fils multiples et entrecroisés apparaissant à la surface d'une étoffe. C'est aussi l'étoffe tressée, et de façon plus générale, un enjolivement. *Aya* désigne encore une technique d'expression : on parle d'*aya* de la parole, de la voix. Temporalités du monde physique, du monde théâtral et de l'œuvre-monde se tressent. Le théâtre appartient au monde physique, mais il fait apparaître des temps et des espaces qui lui sont irréductibles, entrelacés en une œuvre d'art. Ushio Amagatsu clôt le poème de la performance « Toki » en évoquant l'instant, l'unique temps dans tous les temps. « L'immanence : une vie... » est-elle un tel instant, unique, dans tous les temps ? Le monde, est-ce le plan d'immanence qui, tissé par les instants de la mémoire-rhizome, se tisse.

Le plan d'immanence « ne cesse de se tisser, gigantesque navette »³⁴. Le monde se tissant correspond à l'espace lisse dont le modèle d'après *Mille Plateaux* est la mer, mais aussi le feutre – par opposition au tissu. Les fibres qui composent le feutre s'enchevêtrent de manière aléatoire et peuvent croître en tous sens. Le monde serait un feutre-poème où mots et corps expriment l'infini – ou leur attirance pour l'infini. La performance « Toki » en indiquant l'invisible de la mémoire du monde ne cessant de se tisser, et en jouant avec, montrerait le « geste suprême de la philosophie » : « non pas tant penser LE plan d'immanence,

mais montrer qu'il est là, non pensé dans chaque plan »³⁵, expérimenté dans « la vie la plus bizarre et la plus intense ». Le monde-plan d'immanence a une profondeur si on entend par profondeur une division « en une multiplicité de plans, fonctions des coupures du continuum par l'actualisation de virtuels »³⁶. Les devenirs non-humains de l'homme, l'Ouvert et le Dehors sont autant de noms pour dire les coupures du continuum par l'actualisation de virtuels, autrement dit les Instants entrevoyants-entrevus, qui sont dans tous les temps. Penser l'instant est éminemment problématique. Est-ce penser le temps de l'origine de la création ? Est-ce penser le temps de la mort ? N'oublions pas que l'instant était, d'après *Logique du sens*, la fêlure silencieuse de la pensée identifiée « à l'instinct de mort sous sa forme spéculative »³⁷. Thanatos nomme la compulsion entre les deux extrêmes que sont la profondeur originelle (dont fait l'expérience le schizophrène) et la surface métaphysique³⁸, c'est-à-dire la surface mentale. D'une part, la profondeur originelle est la profondeur sans fond d'un organisme sans parties, sans organes, fluide et parfait³⁹, d'autre part, la surface métaphysique est le lieu des Infinitifs purs, lorsque la représentation verbale se sépare de la représentation d'objet. Deleuze voit dans l'instant défini comme compulsion entre les deux extrêmes un signifiant silencieux, infini futur-antérieur auquel correspondrait le moment de l'émergence du sens. Dans *l'Image-Temps*, Deleuze suggère que l'instant, la mort et le sens se lient dans « le monde » du cerveau, dont « Artaud a vécu et dit (...) quelque chose qui nous concerne tous : « ses antennes tournées vers l'invisible », son aptitude à « recommencer une résurrection de la mort » »⁴⁰. L'instant serait-il donc « un couloir se (creusant) à l'intérieur du cerveau pour communiquer avec le vide cosmique »⁴¹ ? Ici, nous ne pouvons éviter une question. Que gagnera-t-on à entendre avec Heidegger le sens comme celui de l'Être (autrement dit, à comprendre la différence entre la détermination *métaphysique* de l'être comme subs(is)tance et sa détermination *existentielle* comme monde), le danseur (ou l'homme libre) comme Dasein assumant sa finitude, l'Instant comme Eclair de l'Être ? La pensée deleuzienne de l'instant, d'inspiration tant heideggerienne que bergsonienne, est-elle dan-

gereuse ? La « Réponse à M. de Waelhens » de Karl Löwith, publiée dans *Les Temps Modernes*⁴² donnerait raison à une certaine inquiétude. Il écrit : « Je suis parti du concept heideggerien de l'existence comme existence historique et qui se décide dans l'instant (Augenblick) (*Sein und Zeit*, p.385), en prenant ce concept comme principe rendant possible l'engagement politique de Heidegger ». Le monde se tissant compris à partir d'une interprétation heideggerienne nommerait-il le temps du sacrifice de l'homme⁴³. Les philosophes français sont actuellement divisés quant au statut devant être accordé à Heidegger. Participer à ce débat est-il nécessaire ? Ne peut-on éviter de recourir à Heidegger, pour penser le monde se tissant, le temps de la nouveauté et de la transmission, la mémoire-rhizome, à partir d'une étude conjointe des écrits de Deleuze et de Dôgen⁴⁴ ?

Que reste-t-il ? Reste un poème. Reste-t-il des chimères, poético-métaphysico-ontologiques ? Reste-t-il des mots et une mémoire qui lient des hommes, des femmes, entre eux et à la Nature ?

- 1 Danseurs : Ushio Amagatsu, Semimaru, Toru Iwashita, Sho Takeuchi, Akihito Ichihara, Taiyo Tochiaki, Ichiro Hasegawa, Dai Marsuoka.
- 2 Nous pensons à Lacan (1901-1981), Sartre (1905-1980), Blanchot (1907-2003), Deleuze (1925-1995), Foucault (1926-1984), Lévinas (1906-1996), Derrida (1930-2004)...
- 3 Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, PUF, Paris, 2008 (1896), p. 205
- 4 Odette Aslan, *Butô(s)*, CNRS Éditions, 2002
- 5 Les dalles-portes arrêteront-elles la lumière, créeront-elle de l'ombre, mesureront-elles la course du soleil, réfléchiront-elles la lumière, ne la réfléchiront-elles pas ? Murs limités devant lesquels ou dans l'espace desquels les corps sont assis, foetus, se lèvent, se baissent, dansent - s'orientent et se désorientent. Espaces alternés de vide et de plein, où l'air et les corps peuvent circuler.
- 6 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, pp. 190-191
- 7 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1969, p. 183
- 8 Emile Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, Paris, 1997
- 9 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 78
- 10 Gilles Deleuze et Claire Parnet, « L'actuel et le virtuel » in *Dialogues*, Flammarion, 1996
- 11 Théâtre de Kodaira, le 11.10.2003 et Théâtre de Sagami Ono, le 20.05.2006
- 12 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, pp. 172-173
- 13 Heidegger écrivait dans la *Lettre sur l'humanisme* que « L'Être et le plan se confondent ». Martin Heidegger, *Questions III et IV*, Gallimard, 1976 (1966)
- 14 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 174

- 15 Hölderlin, Remarques sur Œdipe Remarques sur Antigone, 10/18, Paris, 1965, p. 63 (Traduction François Fédier)
- 16 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 355
- 17 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'Image-Temps*, Minuit, 1985, p. 311
- 18 Gilles Deleuze, *Cinéma 1 – L'Image-Mouvement*, Minuit, 1983, p. 78
- 19 Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, PUF, 1966, pp. 77-78
- 20 Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, PUF, p. 67, cité par Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, p. 80
- 21 Gilles Deleuze, " L'immanence : une vie... " in *Deux régimes de fous*, Minuit, 2003, p. 360
- 22 Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, PUF, Paris, p. 250
- 23 Setagaya Public Theatre, le 02.10.2003
- 24 Gilles Deleuze, « Note pour l'édition italienne de *Logique du sens* » in *Deux régimes de fous*, p. 60
- 25 Setagaya Public Theatre, le 01.04.2006. Ushio Amagatsu n'écrivait pas entrevoir (のぞく), mais voir (見る)
- 26 Gilles Deleuze, « L'actuel et le virtuel » in *Dialogues*, p.184
- 27 *Ibid.*, p. 185
- 28 Henri Bergson, " Le souvenir du présent " in *L'Energie spirituelle*, p. 917-920
- 29 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p.184
- 30 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 108
- 31 *Ibid.*, p. 109
- 32 Frédéric Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, PUF, 2004, p. 153
- 33 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 8
- 34 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 41
- 35 *Ibid.*, p. 59
- 36 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 180
- 37 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 243
- 38 *Ibid.*, p. 279
- 39 *Ibid.*, pp. 219-220
- 40 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'Image-Temps*, pp. 275-276
- 41 *Ibid.*, p. 277
- 42 *Les Temps Modernes* N 650, Juillet-Octobre 2008, *Heidegger, Q'appelle-t-on le lieu ?*
- 43 Emmanuel Faye, *Heidegger. L'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Albin Michel, Paris, 2005, p. 179
- 44 « En général, bien que les saints fassent volontiers les études visant à trancher l'entrelacement des lianes par la racine et par la source, ils ne considèrent guère que le tranchement consiste à trancher l'entrelacement des lianes par l'entrelacement des lianes. Ils ne savent pas non plus que c'est par l'entrelacement des lianes que l'on entrelace l'entrelacement des lianes. A plus forte raison, comment sauraient-ils que c'est par l'entrelacement des lianes que l'on hérite de l'entrelacement des lianes ? Rares sont ceux qui savent que la transmission de la Loi n'est autre que l'entrelacement des lianes ». Maître Dôgen, *Shôbôgenzô, La vraie Loi, Trésor de l'Oeil. Traduction intégrale – Tome 2* (traduit du japonais et annoté par Yoko Orimo), Sully, Vannes, 2006

(日本語レジュメ)

「とき」を考える—ドゥルーズと山海塾とともに

山海塾は天児牛大（1949 -）によって1975年に設立された舞踏集団である。天児牛大によれば舞踏とは、古典的なダンスと現代的なダンスを混合したものであり、劇場で表現されるように、生、死のサイクルを表わしている。

ジル・ドゥルーズ（1925 - 1995）はフランスの哲学者で、彼の哲学的伝統の解釈と独創的な思想は、フランスだけでなく日本の多くの研究者と読者に影響を与えた。彼の思考の核心で行われる、身体的なもの（現働的なものと外延的なもの）と非身体的なもの（潜在的なものと内包的なもの）の区別は、超越を前提とする伝統的な形而上学から抜け出し、厳密な意味で内在的な哲学を打ち立てることを可能にした。

この論文は、山海塾のパフォーマンス『時の中の時—とき』（2005年12月21日パリ市立劇場、2006年5月16日世田谷パブリックシアター）のドゥルーズ的な解釈を提示する。観客は劇場に入る前に、パフォーマンスの詩を受け取った。「時の中の時—とき」の七つの詩的な定式は、ドゥルーズの時間哲学を要約したものをして解釈することができる、というのが私の仮説である。それぞれの定式は、一方でパフォーマンスの一部として記述され、他方でドゥルーズの時間哲学の一面として注釈が与えられる。ドゥルーズの全著作、とりわけ最後の論文「内在—ひとつの生」は、生を、誕生から死の間に諸々の現在が並ぶ、年代記的な直線としてはではなく、非限定なものへの開きの潜在性として定義する。ドゥルーズの生命論は、非生物学的な意味で理解しなければならない。天児牛大の言葉を借りれば、生とは「神秘的な時代」もしくは「綾なす世界」である。舞台の諸身体は非人間的な生成として解されている。この非人間的な生成は、ドゥルーズによって、一方で悲劇的な時間性として、他方で創造的進化として理解されている。ドゥルーズは、ハイデガー、ヘルダーリン（ポフレ訳）、アルトーの読者であり、悲劇的時間を、人間を死へと至らせる直線として、分裂症的な脳として定義する。逆に、諸身体を横切る潜在的な無限は、ベルクソンに従って、創造的進化の名前を持つ。潜在的なものはある実在性を持つ。この実在性は、現働的なものではないが、現働的なものを超越して

いるわけでもなければ、それから独立して存在しているのでもない。死の生成にせよ、創造の生成にせよ、ダンサーたちによって生きられている生成は、現働的なものと潜在的なものに間に割り当てることのできない限界を示している。このような生成は、二つの世界（たとえば人間の世界と神の世界）の婚姻のようなもので、それらの世界が提示する強度によってのみ価値を持つものである。山海塾の『とき』のパフォーマンスとドゥルーズ哲学の婚姻が表現しているのは、時間が身体の強度として考えられ、知覚されるような、新しいタイプの形而上学なのだ。

<ABSTRACT>

Thinking about Time : an interpretation of Sankai Juku's performance « TOKI – Moment in the Weave Time » through Gilles Deleuze's writings

DELMAS Sonia

Sankai Juku is a company of Butô dance founded in 1975 by Ushio Amagatsu (born in 1949). According to Amagatsu, Butô is a mixture of modern and classical Japanese dance. It expresses, through theater, the circle of birth, life and death.

Gilles Deleuze (1925-1995) is a French philosopher whose interpretations of philosophical tradition and original thought influenced not only French students and readers, but also Japanese. Through the distinction between the corporeal (present, extensive time) and the incorporeal (virtual, intensive time), the core of his thought, Deleuze frees himself from traditional metaphysics, that requires the concept of transcendence, and elaborates on a pure philosophy of immanence.

This paper presents a Deleuzian interpretation of « Toki – A Moment in the Weave Time » performed by Sankai Juku (December 21, 2005 at Theatre de la ville de Paris, and March 16, 2006 at Setagaya public theater). Before entering the Theatre hall, spectators were given a poem which accompanied the performance. My hypothesis is that these seven poetic formulas of « Toki – A moment in the Weave Time » can be interpreted as seven poetic formulas which summarize the Deleuzian philosophy of time. I firstly describe each formula as a part of the performance, and secondly explain it as a facet of Deleuze's philosophy of time.

Deleuze's writings, especially his final essay entitled « Immanence : A Life » stress that life is not simply a chronology of presents that takes place between

birth and death, but instead life is an intensive virtual reality. Deleuzian vitalism is non-biological, whereas life is grasped as a power which opens to the unlimited. According to Ushio Amagatsu's terminology which he used in « Toki », life is « a mystical time » or « a weaving world ». Dancers' bodies, on the stage, are engaged in nonhuman becomings. Deleuze analysed these, on one hand, as a tragic temporality, and on the other hand, as a creative evolution. By interpreting Heidegger, Hölderlin (Beaufret's translation) and Artaud, Deleuze describes time not only as an incorporeal line which leads human beings toward death, but also as a schizophrenic brain. He also gives another description of time, which is based on Bergson. In this description time is a virtual infinity that goes through bodies in what is called a vital impetus. Deleuze stresses that the virtual is a kind of reality, which is not actual, nor does it transcend or exist independently from the actual. These destructive or creative becomings performed by the dancers designate the non-assignable limit between actual and virtual. The becomings are like nuptials between two realms (for example the human and the divine) and are expressed only by their varying intensities. From the melding together of Deleuze's philosophy and Sankai Juku's dance, a new kind of metaphysics is created where time is conceived and perceived as becomings expressed through body intensities.