

Perspectives du théâtre romantique

Alexis Jacquemin – MAMUPHI – 5/11/2022

Initialement, j'avais intitulé cette intervention : « Scénographie » du théâtre romantique ; mais le concept de Perspectives me semblait permettre plus de recul, afin d'englober plus largement la spécificité du théâtre romantique, qui n'est évidemment pas que scénique. D'ailleurs, l'art de la scénographie était déjà décrit par Vitruve comme « le retour des côtés par le concours de toutes les lignes qui aboutissent à un centre », ce qui est l'une des fonctions de la Perspective : faire entrer dans un espace à partir du centre qui déploie, de façon rétrospective, les côtés par lesquels on y est inclus – c'est en général le propre du théâtre : inclure dans l'espace de la représentation. Plus précisément, le théâtre romantique pourrait être caractérisé d'emblée comme un mode de l'espace, ou plutôt un agencement modal de l'espace car il contient en réalité plusieurs modes – comme nous allons le découvrir.

En effet, le romantisme au théâtre est perçu par beaucoup de commentateurs et commentatrices comme une époque charnière, où une tentative de réconciliation s'essaie au carrefour de différentes aspirations ; et ce moment a ceci de particulier qu'il est une crise des tentatives précédentes, sans être pour autant le côté Négatif d'une dialectique qui se transformerait en un relèvement, un dépassement. Parce que le théâtre romantique – et c'est là ma thèse audacieuse – n'a pas trouvé de relève à même de lui donner un aboutissement dans une forme bien définie - il s'est au contraire diffusé, prolongé, sans arrêt sur image, car, dès ses débuts, ses contours n'étaient pas vraiment disposés à l'effet d'une Figure.

Là où la dialectique hégélienne suppose des Figures déterminées en vue que l'Histoire les contienne tout entières, au fur et à mesure du Progrès de l'Esprit – le romantisme est une époque « pervasive » - excusez-moi de l'anglicisme mais le concept s'y prête vraiment - « pervasive », c'est-à-dire faisant du déploiement informe dans l'espace, la réalité même de la Déterminité, le flux envisageant en tant que Figure dévisagée.

C'est pourquoi on pourrait supputer que le Romantisme est un facteur de la pré-modernité aussi bien que la pré-modernité une détermination du Romantisme ; et de même la post-modernité serait tout autant un appendice du romantisme, que la post-modernité l'organ-isation du romantisme. Bref, au lieu d'une dialectique à 3 Temps de relèves, il conviendrait de dessiner une dialectique à 4 Époques – au sens phénoménologique d'Husserl d'une « mise entre parenthèse » ; ce qui est l'inverse de la demande ordinaire : « Que représente la parenthèse qu'est le Romantisme ? » - et la question serait alors : « Qu'est-ce que le Romantisme met in fine entre parenthèses ? »

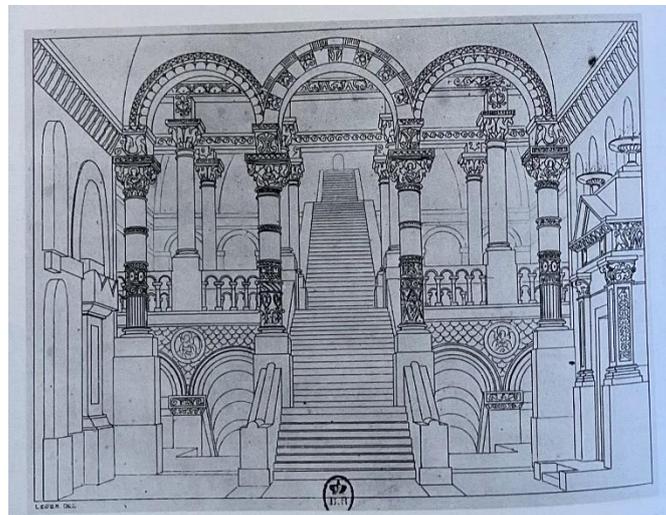
1. Incarnation & Participation

Je m'appuierai pour animer cette dialectique quadripartite sur deux mouvements : la mise en Incarnation et la mise en Participation. Il faut entendre par Incarnation cette précompréhension conceptuelle d'un mode du corps dont s'est largement servi le Christianisme dans sa Religion de l'Incarnation ; et Participation provient évidemment de la Doctrine platonicienne qui est un autre usage des corps – une autre « chrésis » pour parler avec Giorgio Agamben. Mise en Participation et Mise en Incarnation sont les deux modes premiers qui rendent possible une mise en corporéité de l'espace ; et ce sont également les effets de la tentative moderne de réconciliation qu'est le

Romantisme, ainsi caractérisé par Anne Surgers dans son livre passionnant sur *la Scénographie du théâtre occidental* :

« De 1827 à 1843 environ, le drame romantique français, pendant les dix ans où il s'est joué dans les théâtres, tenta l'impossible résolution de la contradiction entre la nécessité affirmée de plusieurs lieux différents pour l'action et la logique de la représentation à l'italienne, unificatrice dans son principe. »¹

Le théâtre à l'italienne, nous le détaillerons plus loin, est un dispositif scénique issu du parti pris renaissant en faveur de la Perspective ; ce dispositif impose un espace conçu pour l'unité du lieu, du temps, de l'action – et c'est cette contrainte unificatrice qui est justement remise en question par la modernité du Romantisme. Or la contrainte très matérielle des salles de spectacles telles qu'elles avaient été construites quelques décennies auparavant, cette contrainte est cependant toujours là. Aussi, le théâtre romantique marque la tentative de créer plusieurs lieux dans un espace qui, matériellement, l'oblige à n'en représenter qu'un seul – en voici un exemple :



Dans ce décor ayant servi pour la première représentation d'*Hernani* en 1830 : on voit bien l'unicité de l'espace puisqu'il s'agit d'une seule pièce, et pourtant il y a dans ce même espace, plusieurs lieux possibles coupés les uns des autres. Qu'est-ce à dire ? Des lieux qui ne sont pas visitables en même temps par le regard des acteurs et actrices de leurs points de vue. Si l'actrice est ici, elle ne voit pas l'acteur qui est là ; mais nous, nous les voyons ensemble tous et toutes – sinon il n'y aurait pas de scène, même si eux ne se voient pas. Il y a pour nous un seul espace, pourtant dans l'espace de la scène plusieurs lieux ; c'est la raison pour laquelle il y a une distinction patente à faire quant à *ce qu'est* le lieu ; comme le propose Marcel Freydefont :

« La scénographie implique à la fois un lieu de représentation et une représentation de lieu qui influent sur la perception et la compréhension d'un spectacle. »³

Lorsque le théâtre est le lieu où se représentent les corps agissants, il faut qu'il soit romantiquement multiple ; tandis que l'espace vers où l'on tourne notre regard, nos corps le voient comme unique car nous recréons la spatialité à partir de nos corps qui sont singuliers. Notre corps se donne un espace de représentation où agissent plusieurs corps qui, de cette façon, révèlent qu'un lieu n'est pas, en vérité,

¹ *Scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers, p.211

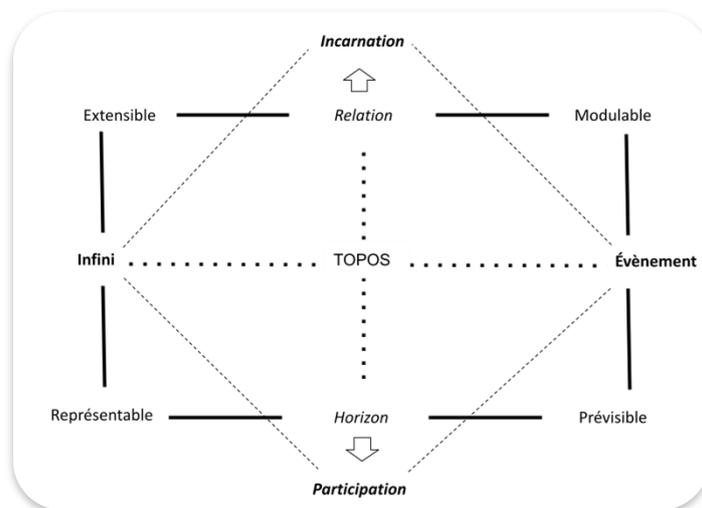
² *Les Tombeaux de Roméo et Juliette*, cité in *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, Barry Daniels, p.106

³ *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont, p.14

unique pour notre corps lui-même – c’est donc que la localité moderne est représenté pour elle-même, comme une actrice parmi d’autres ; ainsi que le théorise Hugo :

« On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l’esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s’est passée en devient un témoin terrible et inséparable ; et l’absence de cette sorte de personnage muet décomplèterait dans le drame les plus grandes scènes de l’histoire. »⁴

La localité est maintenant une espèce de personnage qui participe avec les autres acteurs et actrices à édifier l’histoire ; non pas que le lieu soit un fait parmi les actions, c’est qu’il porte plutôt les actions à leur accomplissement : la localité incarne les contraintes qui rendent possible la forme des actions - en d’autres termes, elle est la Forme des Évènements ; et en même temps, elle participe à situer le fond infini sur lequel les actions prennent forme ; selon un agencement que j’ai schématisé de cette manière :



Vous voyez que je comprends l’espace romantique non pas comme un « locus » – lequel signifie étymologiquement le fait de sceller les conditions de l’espace ; mais comme un Topos : la possibilité, l’opportunité qu’ouvre l’espace en soi même : soit l’Infini, soit l’Évènement ! Dès lors, le Topos est à la fois une Relation ouverte, à la fois un Horizon possible ; et le propre du théâtre romantique, est de considérer que cet Horizon, quand bien même il fût infini, est représentable, c’est-à-dire qu’il se donne à être participé. D’autre part, l’Évènement est de ce fait conjointement prévisible à l’Horizon de la participation – on pourrait avec un certain usage de l’Horizon connaître métaphysiquement une part des Évènements ; en ce que la Forme de l’Évènement est l’Infini évidé du Topos ; et l’Infini du Topos forme le vide où tout a lieu.

En symétrie, au représentable, le Christianisme opposait l’Infini comme extensibilité – Dieu entrant dans le monde pour être en relation ; et l’Évènement comme modulable, la Croix offrant le Salut auquel tous et toutes doivent être en relation par leur corps. Ce détour par le Christianisme n’est pas anecdotique mais bien structurel : le Romantisme est précisément, à travers le geste de la Modernité, une tentative antichrétienne, néanmoins pour la première fois depuis les débuts du Christianisme, une tentative antichrétienne *non-agnostique*, qui se défait du Logos grec et chrétien en y substituant un Topos. Ce qui veut dire que la mise en Participation que rend possible l’Horizon n’est pas l’antithèse de la mise en Incarnation qu’ouvre la Relation. Il y a dans le Romantisme, en teneur, de la mise en

⁴ « Préface de Cromwell », Victor Hugo, 1827

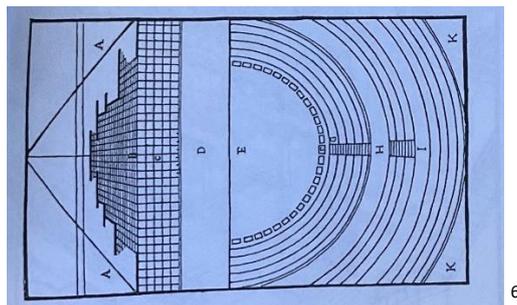
Relation comme de la mise Participation ; et c'est, je vais le montrer, l'impensé du Romantisme pré-moderne.

2. Infini VS Évènement

La Renaissance, par la voix du vénérable hérétique Pic de la Mirandole, a posé, autour de 1486, une question à l'Église Catholique – à laquelle celle-ci n'a jamais répondu, lors d'un débat qui n'a jamais eu lieu – et ce sont les Romantiques modernes qui y ont répondu à sa place – la question : « L'Humanité est-elle capable de l'Infini sans – ou hors de – Dieu ? » Le théâtre romantique est une démonstration qui proclame infiniment « Oui ! » - le Fiat d'un Infini contre Dieu, qui, d'une certaine manière, incarnait formellement l'Évènement. De là à penser que l'Infini se soit libéré de l'Évènement lui-même, c'est là une question sous-jacente au programme du Romantisme résumé par Jean Vaillant dans son très beau livre sur le courant :

« Le romantisme ne cesse de rêver à la synthèse heureuse de l'intelligible et du sensible; il ne cesse de la désirer, de la théoriser, de s'évertuer à la réaliser. »⁵

Par sensible et intelligible, on voudrait d'abord assimiler à peu près : Incarnation et Participation. La différence essentielle est toutefois dans l'équilibre de la synthèse : où se trouve le sensible lorsqu'il y a Incarnation ? À quel intelligible nous hisse la Participation ? Dans la mesure où l'on serait en droit, de façon congruente, de gagner le sensible par Participation, et de s'incarner dans l'intelligible, il existe une parfaite réversibilité que l'on discerne dans l'espace scénique à travers lequel le Romantisme s'inscrit :



Ici, le point de fuite au centre du quatrième mur qui inclue les corps jouant ; là, le point focal qui organise la salle, donc l'auditoire du spectacle ; il y a un axe transversal qui répartit la symétrie à partir d'une ligne qui, tout en scindant l'espace, l'ordonne à la scène. Et ce dispositif qui confond politique et métaphysique, d'après Anne Surgers, est voulu :

« Plus le spectateur est proche du point à partir duquel est construite la perspective, plus l'effet de l'illusion est saisissant. Théoriquement, il existe une place idéale, de face, à la première galerie sur le plan de symétrie du bâtiment : c'était ce que l'on appelait « la place du prince ». (...) Ce point focal de l'architecture et du décor est, à l'origine, l'image du prince, ordonnateur d'un monde idéalement organisé par lui, monde idéal qui est donné à voir, comme en miroir, par le décor. »⁷

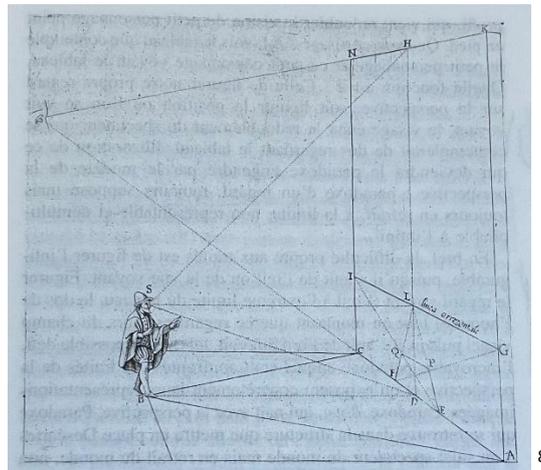
La politique des corps – comme l'a brillamment dévoilé Foucault – est toujours un dispositif de mise en Incarnation d'un principe d'intelligibilité ; les corps ne s'incarnant que si on leur donne de participer suivant tel ou tel angle. Et réciproquement, pour que se donne du Participable, les corps doivent s'incarner dans un espace suffisamment organisé pour que l'intelligibilité en émerge idéalement.

⁵ *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Jean Vaillant, p.63

⁶ *Plan d'un théâtre en 1545* cité in *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont, p.133

⁷ *Scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers, p.92

Cependant, il n'en demeure une différence notable entre le dispositif romantique de l'idéal et celui de la Renaissance :



À travers ce dessin de Vignola, on perçoit combien l'espace de Participation est nécessairement le même espace que celui de l'Incarnation ; et dans cet exemple, c'est le regard, à l'aune du corps voyant, qui converge avec le regard qui voit le corps présent. Le corps intrinsèquement converge avec le regard qui le rend présent, mais celui-ci n'est pas un corps ; puisque c'est la géométrie qui fait émerger l'espace opportun où présence et convergence sont rendus concomitants. S'il y avait un corps dans un corps, il y aurait, romantiquement, une incarnation du regard, à ceci que l'abstraction géométrique en reste à un jeu de regards à l'extérieur des corps – ce qui est le reproche romantique, qu'on lisait précédemment chez Hugo. Pour les romantiques, le regard doit être corporisé puisque le Topos est une sorte de Corps des corps ; ce qui présente une résolution nouvelle et moderne au paradoxe de ce dessin :

« Que voit ce visage ? À la fois le tableau que contemple le petit personnage et ce petit personnage voyant le tableau. Quelle fonction a-t-il ? Celle de figurer notre propre regard sur la perspective, soit figurer la position où l'on se voit voyant, le visage étant le redoublement du spectateur qui se contemplerait de dos regardant le tableau. Illustration de ce qui deviendra le paradoxe engendré par le modèle de la perspective : paradoxe d'un regard, toujours superposé mais toujours en retrait, à la limite, non représentable et démultipliable à l'infini. »⁹

Voilà la clef, voici l'enjeu romantique : de quel côté se situe l'Infini ? C'est très adéquatement le problème qu'affronte Alain Badiou dans son dernier chef d'œuvre - en date - *L'immanence des vérités* : l'Infini peut-il entrer actuellement dans le Fini ? Ou s'agit-il d'une infinition de nos corps qui, de par leur regard, s'engendrent à l'Infini, en désespérant de ne pas pouvoir le représenter ni le démultiplier. La Perspective contribuerait à incarner et à participer à l'Infini de deux manières possibles ; d'abord celle de Rousseau :

« Je veux tâcher que pour apprendre à s'apprécier, on puisse avoir du moins une pièce de comparaison ; que chacun puisse connaître soi et un autre, et c'est autre, ce sera moi. Oui, moi, moi seul... »¹⁰

Rousseau, d'après Starobinski, propose effectivement son propre corps comme le lieu d'où l'on peut incarner l'infinité du monde, et participer à l'intime événement de soi. Le corps de l'individu est devenu un individualisme exposé et exposant ; nonobstant, j'ose affirmer que ce n'est qu'une acception

⁸ *Le modèle de la perspective* - Vignola - 1583, cité in *Le lieu de l'universel*, Isabelle Thomas-Fogiel, p.17

⁹ *Le lieu de l'universel*, Isabelle Thomas-Fogiel, p.18

¹⁰ *Annales J.-J. Rousseau* cité in *La transparence et l'obstacle*, Jean Starobinski, p.225

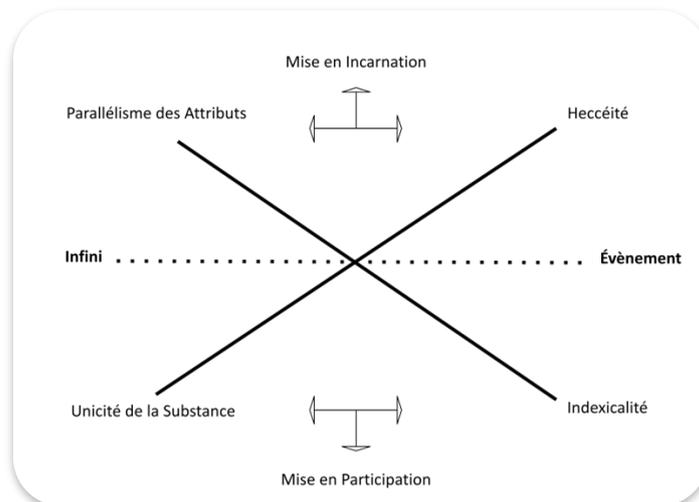
possible – celle d’une certaine Modernité ? – du Romantisme, que je trouve réductrice. À l’opposé, je prétends que Spinoza offre une meilleure possibilité, plus romantique :

« L’âme ne conçoit rien sous l’aspect de l’éternité sinon en tant qu’elle conçoit l’essence de son corps sous l’aspect de l’éternité, c’est-à-dire en tant qu’elle est éternelle ; et ainsi, en tant qu’elle est éternelle, elle a la connaissance de Dieu (...); et partant, l’âme, en tant qu’elle est éternelle, est apte à connaître tout ce qui peut suivre de cette connaissance qu’elle a de Dieu. » ¹¹

L’intelligibilité de l’éternité est toujours-déjà une participation corporelle à l’infinité de l’Évènement qu’est la connaissance de Dieu. Autrement dit, en connaissant Dieu, je connais, sous l’espèce de l’éternité, l’infinité des corps que Dieu incarne comme le Corps des corps. Donner à Dieu un corps – sans présupposer bien sûr qu’il eût déjà pris en corps en Jésus, c’est une autre façon de décrire le projet romantique qui est déjà une performance, une rhétorique des corps – longtemps avant les travaux post-modernes de Judith Butler, que les Romantiques annoncent bien entendu... Bref,

« Pour le XIXème siècle, le philosophe romantique par excellence restera Spinoza. » ¹²

Et avec ironie, nous dirions que Spinoza reste également le philosophe post-moderne par excellence ; voici comment :



Vous connaissez sans doute très bien les deux fondements de toute l’Éthique de Spinoza : le parallélisme des Attributs et l’unicité de la Substance ; lesquels reposent tous deux sur un usage de l’Infini :

- S’il y avait plusieurs Substances, deux Substances auraient une frontière commune qui les délimiterait ; à savoir qu’elles se détermineraient mutuellement à être – or le propre de la Substance, pose Spinoza comme axiome, c’est qu’elle tire son être de son propre fond. Ainsi, la Substance est infinie, et il n’y en a qu’une.
- Il n’y a qu’une Substance, et si une même Substance s’exprime infiniment à travers des Attributs en propre, ses attributs seraient en revanche infiniment conjoints à ceux de toute autre Substance ; étant donné, défend Spinoza, que tout ce qu’exprime un Attribut dans l’infinité de Dieu, se manifeste à partir de la Substance qu’est Dieu. Sous le rapport de l’Infini, la connaissance de Dieu engloberait de facto, dans le fond commun qu’est Dieu, tout ce qui

¹¹ *Éthique* 5, Spinoza, Proposition 31

¹² *Qu’est-ce que le romantisme ?*, Jean Vaillant, p.14

s'exprime. De sorte que nous connaissons les corps et les idées, comme les affections d'Attributs qui infiniment exprimés sont nécessairement parallèles (ou bien des Attributs qui nécessairement connus en Dieu sont infiniment parallélisés).

Ce sont ces deux fondements que remettent en cause les post-modernes que représentent, pour n'en citer que deux, Gilles Deleuze et Alain Badiou (lequel j'en conviens ne souhaiterait pas être classifié ainsi – comme tout bon philosophe refuse d'être catégorisé !):

- Deleuze, dans *Mille Plateaux* notamment, grâce au concept d'heccéité qu'il emprunte au philosophe scholastique Duns Scot, Deleuze rompt avec le principe de parallélisme des Attributs : une heccéité, explique-t-il, est une mise en Incarnation des idées des corps formant un nouveau corps qui n'est pourtant pas une idée – contrairement aux corps de Spinoza pour lesquels il y a toujours une seule et même idée singulière par corps.
- Badiou, par *L'immanence des vérités*, trahit aussi le maître en rejetant le principe d'unicité de la Substance infinie – admettant, et même démontrant !, qu'il existe plusieurs infinis, hiérarchiquement « indexicalisés » – c'est le mot de Badiou ; et donc que les Infinis peuvent être participés à partir du Fini – hors de Dieu donc.

Avec un peu de perspicacité, on reconnaîtra, dans ces deux transgressions, le même désir que les Romantiques formulaient à l'origine : libérer l'Évènement des Corps de l'Infini du Dieu chrétien. C'est cet impensé pré-moderne que les post-modernes ont gardé en héritage : faut-il nécessairement que l'Évènement, pour l'extraire du dispositif chrétien de Dieu, soit l'Infini esseulé ? Ou Spinoza, faisant de Dieu l'Évènement même de l'Infinité de la Substance, aurait-il déjà donné un Corps à l'Infini, par le prisme d'un autre Infini que le Corps du Christ ? En reformulant la question, est-il possible de penser, hors du christianisme, une Mise en Incarnation convergente d'avec une Mise en Participation – qui maintienne une Différence de présence et de convergence : et de l'Infini et de l'Évènement ? C'est au théâtre que cette question foncièrement romantique s'est posée en premier lieu.

3. Horizon VS Relation

Dans *L'immanence des vérités*, Badiou critique efficacement Deleuze, lequel « après Nietzsche, affirme explicitement l'absoluité de la relation contre la stérilité de l'identité »¹³ ; comme si la relation était substantive de l'être, dans l'agencement des corps. Badiou, à l'appui de la théorie des catégories, ne fait alors appel qu'à une relation : celle l'appartenance (\in) – qui l'aide à recréer toute multiplicité. S'abstraire de la relation substantielle, et lui supplanter une relation créatrice, je nomme cela, à la suite des phénoménologues, un Horizon, au sens où le multiplie s'inscrit de surcroît sur l'Horizon qui met la Différence en Incarnation ; et je crois que c'est néanmoins déjà le geste de Deleuze. Voici pourquoi :

« [Ce qui est commun à toute chose doit être conçu] *hors de toute relation temporelle, mais sous quelque aspect de l'éternité.* »¹⁴

Dès Spinoza, on retrouve le besoin d'extraire le commun de la Relation, dans le but de ramener toute chose à l'Horizon de l'éternité. D'après le *Spinoza* de Pierre-François Moreau, l'éternité n'est autre, en réalité, que l'implacable Nécessité : l'impossibilité que la chose ne soit pas, et ce absolument ; a contrario, la relation temporelle représente la facticité contingente, la possibilité d'un jeu sur lequel l'éternité de la Nécessité n'a pas encore prise. Et pourtant, saisir quelque chose sous l'espèce de

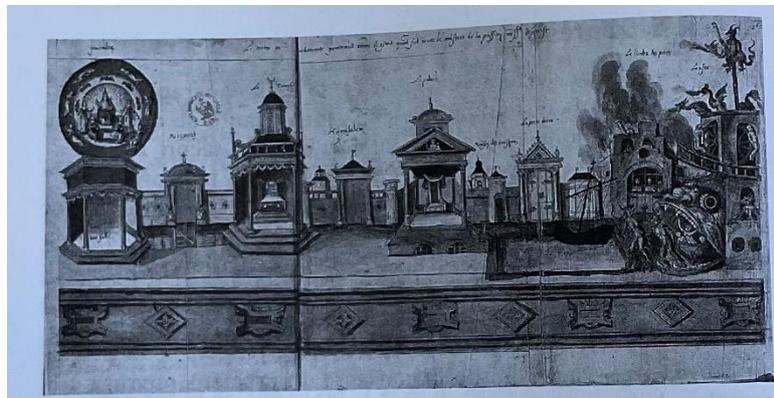
¹³ *L'immanence des vérités*, p.380

¹⁴ *Éthique 2*, Spinoza, Proposition 44

l'éternité, c'est bien entretenir une *relation* nécessaire à une nécessité ; la Relation donc, joue un rôle irremplaçable et qui donne bien la Forme de l'éternité – ce paradoxe de la Relation à la relation étant l'un des autres modes de l'espace auquel le Romantisme s'est confronté :

*« La perspective médiévale organise les rapports entre des objets concrets. Elle les situe dans leurs « lieux », les formes enveloppantes des objets selon Aristote, et non dans un espace vide, infini et homogène. (...) Enfin, la perspectiva est une relation objective entre les objets éclairés. Elle ne suppose aucun point de vue privilégié, aucune ligne de fuite essentielle à la construction, et ne dessine la place d'aucune subjectivité. Elle n'est pas centrée sur l'œil unique de l'observateur. Tout cela la distingue de la perspectiva artificialis de la Renaissance. »*¹⁵

Face à l'Horizon qui construit l'espace afin que les choses prennent forme, la perspective médiévale soulignait la Relation préexistante entre les choses mêmes. C'est toute une conception insolite de l'espace – qui, soit dit en passant, pose un vrai problème de compréhension aux historiens médiévistes ; on suppose en effet que l'espace médiéval fût déambulatoire :



L'espace médiéval aurait été fondamentalement théâtral : les jeux scéniques étaient partout, le théâtre était diffus et prenait place dans plusieurs lieux épars. Toutefois, le souci des Romantiques d'inclure plusieurs lieux dans l'espace de la représentation n'était pas une préoccupation du Moyen-Âge puisque cela allait de soi : on passe nécessairement de lieu en lieu, et la scène est, en un certain sens, multiple. Or, quand l'on traverse l'époque renaissance, il semble qu'on perde ce qui était comme naturel ; il y a évidemment une transformation qui s'est produite en décalé du théâtre médiéval :

*« Les acteurs se seraient déplacés d'un bout à l'autre de la scène géante, occupant un décor particulier à chaque épisode. À ce déplacement des acteurs aurait répondu un déplacement linéaire des spectateurs, qui auraient ainsi observé chaque épisode en vision frontale. (...) L'assistance est incluse dans l'espace général de la représentation, et se déplace avec les comédiens, qu'elle entoure. Les acteurs eux-mêmes peuvent reprendre place parmi le public. »*¹⁷

Plus tard, chez Antonin Artaud, surgira à nouveau le désir de positionner les comédiens dans le public ; mais au Moyen-Âge, cette porosité de l'espace scénique avec celui de l'assistance implique inéluctablement le « déplacement linéaire » des spectateurs et spectatrices – la ligne étant dessinée à partir de la disposition de l'espace, et non dans une projection construite par une performance des corps. Le théâtre romantique, en revenant à la multiplicité des lieux, après le détour de la Perspective

¹⁵ *Au-delà de l'image*, Olivier Boulnois, p.253

¹⁶ *Mystère de la Passion* - Hubert Cailleau - 1547, cité in *Scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers, p.70

¹⁷ *Scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers, p. 71-81

renaissance du théâtre à l'italienne, s'éloigne de la linéarité en ce que le Romantisme performe l'espace à partir d'un autre type de projection :

« *Tout ce qui suit d'un attribut de Dieu en tant que modifié par une modification de ce genre, modification qui en vertu de ce même attribut a une existence nécessaire et infinie, doit lui aussi avoir une existence à la fois nécessaire et infinie.* »¹⁸

Badiou, dans *L'immanence des vérités*, identifie dans cette proposition de l'Éthique l'écueil de la pensée du maître : l'impossibilité de vivre l'Infini en restant dans le fini. Spinoza n'accepterait la connaissance de Dieu qu'à partir de Dieu, de sorte que le Fini ne soit capable que de finitude, et que l'infinitude ne serait l'apanage que de l'Infini, c'est-à-dire de Dieu :

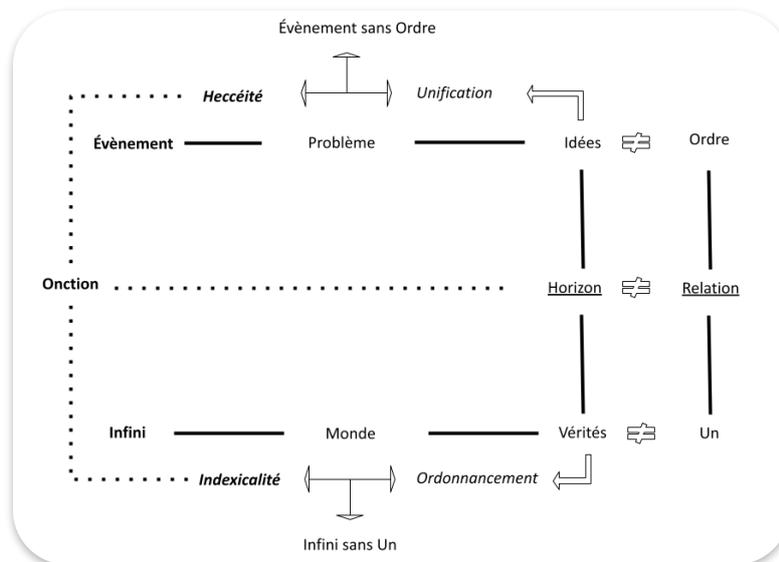
« *Ce théorème nous dit que l'infini, en tant qu'il est déterminé, c'est-à-dire distinct de la pure et simple totalité divine, ne produit que de l'infini.* »¹⁹

Il s'agit cependant d'une toute autre lecture que celle qu'en fait Deleuze, pour qui l'infinitude de Dieu – formant l'unicité de l'Évènement du monde, n'empêche pas la superposition de plusieurs infinis :

« *Il y a donc des infinis plus ou moins grands, non pas d'après le nombre, mais d'après la composition du rapport où entrent leurs parties. Si bien que chaque individu est une multiplicité infinie, et la Nature entière une multiplicité de multiplicités parfaitement individuées.* »²⁰

L'Évènement-Un du monde, y compris pour Deleuze, incarne déjà une multiplicité – certes non pas selon le nombre, plutôt dans le rapport d'agencement, lequel agit comme une colle qui juxtapose des corps hétéroclites, en les unifiant, par individuation. Ce que Deleuze maintient, dans le sillage de Spinoza, c'est que seule une « modification » de l'attribution infinie de la Substance, soit un Évènement de tout Dieu, rende possible l'individuation ; par conséquent, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze finira même par en revenir aux Idées comme principe d'unification.

Voici comment je résume la situation :



¹⁸ *Éthique 1*, Spinoza, Proposition 22

¹⁹ *L'immanence des vérités*, Alain Badiou, p.175

²⁰ *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze, p.310-311

- Deleuze s'affranchit de l'Ordre comme Relation, ce qui l'oblige à mobiliser la problématisation des Idées pour unifier l'Évènement ;
- Badiou réfute l'Un de la Relation, et lui préfère les Vérités multiples qui ordonnent le monde infiniment.

Dans les deux cas, Idées comme Vérités sont admises en tant qu'Horizon, de l'Évènement sans Ordre, ou de l'Infini sans Un ; or en rapport à l'Unification et à l'Ordonnement, on peut pertinemment aligner l'heccéité et l'indexicalité – qui sont les Perspectives représentant l'activité et de l'Évènement et de l'Infini ; ce qui déploierait un Topos commun à Deleuze et à Badiou – que j'intitule Onction.

L'Onction c'est l'heccéité en tant qu'elle fait s'incarner le monde pris infiniment comme Évènement d'une part, ainsi que l'index auquel le problème de l'Infini se résout d'autre part – ces deux dynamiques étant toujours à l'Horizon des Vérités et des Idées. Bref, l'Onction est un espace problématisé du monde, une Différence commune à l'Infini et à l'Évènement – exactement ce que les Romantiques recherchaient ! Faut-il dès lors que la synthèse romantique se produise au sein de la post-modernité ?

4. Onction & Spéculation

Si l'Onction est une présence romantique de l'Horizon qui met l'espace en Incarnation, la Spéculation serait à l'opposé, une convergence – encore romantique ! – de la Relation qui mette l'espace en Participation ; ce qui est la fonction du paysage :

*« Aussi l'invention la plus représentative du romantisme est-elle peut-être l'art, pictural ou littéraire, du paysage. »*²¹

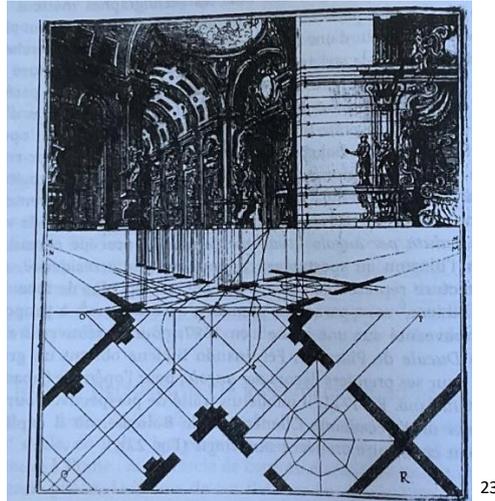
Le paysage est une invention romantique d'où les événements apparaissent multiples, au cœur d'un espace partagé. Au théâtre romantique, on l'a compris, les événements ce sont les acteurs et les actrices qui spéculent avec la scène, faisant résonner le Topos qu'ils incarnent par leurs faits et gestes grâce aux différents lieux participés. Ce qui est nouveau néanmoins, c'est que la construction du Topos est visible, la scénographie comme paysage étant la Relation qui transparait dans l'ordonnement des corps au moins autant que dans l'unité de la représentation – de même que le paysage décrit par Anne Cauquelin :

*« Ce qu'on voit ce ne sont pas les choses, isolées, mais le lien entre elles, soit un paysage. Les objets, que la raison reconnaît séparément ne valent plus que par l'ensemble proposé à la vue. (...) La manière d'ordonner ces « choses », le lien qui les unit dépendent alors d'une rhétorique. Ce qu'il y a de « naturel » dans la nature, sa sensualité immédiate, n'est perçu qu'en énigme, par l'artifice d'une construction mentale. »*²²

Tous les commentateurs et commentatrices s'accordent à le dire : la perspective renaissance c'est le signe visible de la construction géométrique de l'espace ; et le Romantisme, par le paysagement, serait, à l'instar, une construction de la Relation où la trace rhétorique de la performance relationnelle reste ostensible. On le contemple dans ce jeu modal d'espaces assez renversant :

²¹ *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Jean Vaillant, p.87

²² *L'invention du paysage*, Anne Cauquelin, p.61

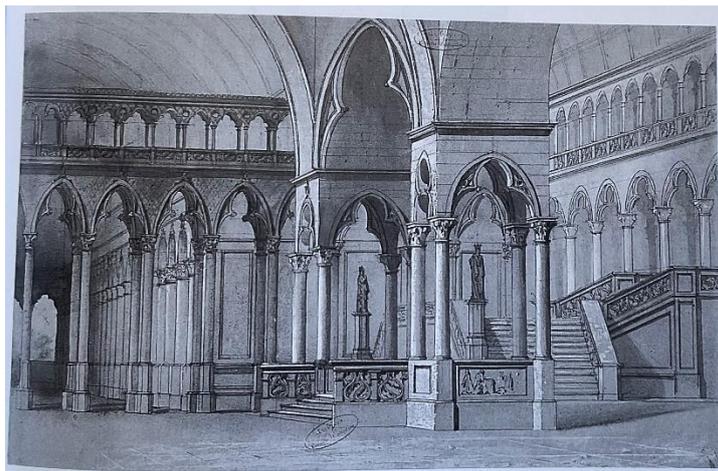


23

Anne Surgers raconte qu'au moment où le théâtre baroque s'est fondu avec le théâtre à l'italienne, quelques décennies avant l'arrivée du Romantisme, les scénographes ont spéculé sur de nouvelles formes d'illusions scéniques pour enrichir l'espace de la représentation – faisant émerger un mode de l'espace que les Romantiques se sont ensuite appropriés :

« L'utilisation de la vue sur l'angle est, pour les scénographes de théâtre, un exercice de virtuosité et un moyen de varier l'aspect de leurs décors. C'est aussi une démarche de réaffirmation de ce qu'en théorie perspective on appelle plan du tableau : elle interdit au regard de glisser vers l'infini virtuel mais visible, elle dérobe l'infini à la vue et à la représentation, en le repoussant hors champ. La vue sur l'angle s'installe dans un lieu – le théâtre à l'italienne – qui n'a pas été conçu pour elle, mais a pour un rêve de prolongation infinie du monde réel par le monde représenté. »²⁴

L'Infini, à la fin du XVIIIème, à la mort de Spinoza, au moment où Leibniz fait aboutir sa métaphysique et formalise le calcul intégral, l'Infini devient une capacité sous la main de la représentation. Tandis que l'infinitésimal apporte une méthode géométrique, l'infinition entre dans la scénographie – ce n'est certainement pas un hasard ! Voyez le décor de cette pièce romantique :



25

²³ Pièce vue sur angle - Ferdinando Bibiena - 1687, cité in *Scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers, p.122

²⁴ *Scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers, p.122

²⁵ Le palais asiatique cité in *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, Barry Daniels, p.93

On y reconnaît la séparation multiplicatrice des lieux, mais aussi les points de fuite infinitisant qui s'enchevêtrent en différentes lignes formant la diversification de l'espace. Ce qui est davantage probant ici, c'est qu'il existe bel et bien, sur la scène, un lieu commun aux multiples lieux où un Évènement pourrait spéculer avec tous les autres Évènements, et qui crée une ligne d'Horizon aussi bien qu'un point de mise en Relation. Quelle magnifique réminiscence de cette démonstration très connue de l'Éthique :

« Enfin si, à partir d'un point pris dans une quantité infinie, on se représente deux droites comme AB et AC ayant au début une distance bien précise et déterminée et qui se prolongent à l'infini, il est certain que la distance entre B et C s'accroît continuellement et qu'elle finira, de déterminée, par devenir indéterminable. »²⁶

L'infini de la Substance, lorsqu'on la prolonge dans les Attributs, devra retourner à son originement en Dieu, sous peine de finir dans l'indétermination. De même, l'espace romantique ne peut demeurer infiniment dispersé dans les lieux, il convient qu'un rassemblement se produise où les corps se déterminent à être ensemble – et ce sera la prolifération de la parole proférée, selon certains interprètes, qui réunira les corps et les lieux. En définitive, se révèlent à nouveau deux options – celle de Badiou :

« C'est que tout multiple étant multiple ne peut être que pensée de la relation entre multiples, en tant que ce qui compose un multiple déterminé est toujours une collection de multiples « déjà » donnés. »²⁷

Le « déjà donné », c'est l'indexicalité ; tout prend place dans un ordre inhérent à la relation entre multiples, multipliée dans la détermination de tout multiple. Ainsi, les corps ne sont des corps qu'en étant présents dans un lieu à travers lequel ils convergent en tant que multiple ; parce qu'ils sont infiniment capables de leur corporéité, et c'est l'index du nombre qui les différencie. À l'inverse de la position de Deleuze :

« Nous ne savons rien d'un corps tant que nous ne savons pas ce qu'il peut, c'est-à-dire quels sont ses affects, comment ils peuvent ou non se composer avec d'autres affects, avec les affects d'un autre corps, soit pour le détruire ou en être détruit, soit pour échanger avec lui actions et passions, soit pour composer avec lui un corps plus puissant. »²⁸

Les corps, pour Deleuze, ne demandent pas d'abord à être corporisés, ils sont surtout à même de s'incorporer dans un autre corps rendu présent – finalement convergeant en « Corps sans organe », Évènement-Un de tous les corps. L'entre-deux des corps fournit un espace modulable dans lequel les corps se résolvent à être ensemble un seul Corps ; ce qui est aussi une résurgence de cette merveilleuse proposition de Spinoza :

« [Ce qui est commun à tous les corps aura son idée] nécessairement adéquate en Dieu en tant qu'il constitue l'âme humaine, autrement dit en tant qu'il a les idées qui sont dans l'âme humaine. »²⁹

Dieu est ce qui constitue l'âme humaine en tant qu'en Dieu les idées de l'âme humaine sont adéquates aux corps qu'elles affectionnent, parallèlement toujours. La boucle est bouclée : l'espace s'infinetise qu'à raison de son événementialité ; autant il y a de corps, autant il y a d'idées, autant il y a d'infinition, autant il y a d'évènements : tout est agencé sur l'espace commun de Dieu, qu'est Dieu. Le Dieu de Spinoza est romantique, sans en douter !

²⁶ *Éthique 1*, Spinoza, Proposition 15

²⁷ *L'immanence des vérités*, Alain Badiou, p.381

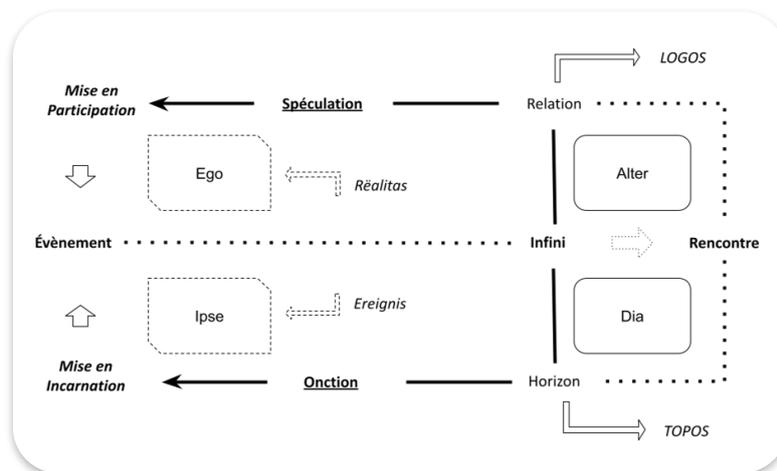
²⁸ *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze, p.314

²⁹ *Éthique 2*, Spinoza, Proposition 38



30

Voilà un décor de théâtre romantique fascinant : imaginez-vous être la statue au cœur de l'espace circulaire, tournoyant sur vous-même, et entouré d'acteurs et d'actrices qui déambulent tout autour : vous ne verrez les corps que par intermittence puisque les colonnes brisent la vision, recréant autant de lieux possibles. Il n'y a toujours là qu'un seul espace ; de plus, la Différence des lieux est très fragile : l'Horizon du regard s'approche des corps, et la Relation, par une promiscuité temporaire, assure une continuité de la scène. Les Perspectives ne sont plus de notre côté ; elle sont sur cette scène romantique... ce qui m'amène à conclure avec ce dernier schéma :



On y retrouve la reprise de tout mon exposé : la Mise en Incarnation dans l'Onction adjointe dans l'Évènement à la Mise en Participation comme Spéculation – tirant un trait d'union entre l'Horizon et la Relation – Topos ou Logos ; et j'ajoute qu'on risquerait soit de s'enfermer dans le cercle vicieux kantien de la Réalitas réifiant l'Évènement en égoïté ; ou bien, de subir le cercle tout aussi vicieux de l'Ereignis heideggérienne se figeant dans l'ipséité – il y aurait de quoi faire une nouvelle conférence complète sur le sujet !

Pour terminer, ce vers quoi j'attire votre attention, c'est à la finale romantique que l'on saura offrir à l'Infini au nœud de la Relation et de l'Horizon : Altérité – les corps multiples qui se parlent dans un même Logos ; et Diachronie – les lieux différenciés qui se font écho dans un Topos différenciant : et Relation et Horizon, du Logos et du Topos découlent une rencontre : celle dorénavant de notre échange possible et ouvert. Je vous remercie pour votre attention !

³⁰ Le palais grec cité in *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, Barry Daniels, p.83