

# ANTIGONE D'APRÈS ANTIGONE DE SOPHOCLE

## DISCUSSION COLLECTIVE

18

Chaque semaine, l'équipe du Théâtre Permanent et celle des Laboratoires se réunissent une heure pour discuter du développement de la pièce en cours d'élaboration. Nous publions ici la transcription remaniée de ces réunions hebdomadaires qui ont concerné la création de *Antigone d'après Antigone de Sophocle*.

<sup>1</sup> Ndlr. *Philoctète d'après Philoctète de Sophocle* a été mis en scène par Gwénaél Morin en 2006 et présenté la même année dans le grand espace des Laboratoires puis l'année suivante sur l'esplanade, là où sera jouée *Antigone*.

### 19 JUIN

**YVANE CHAPUIS** Vous avez commencé à travailler sur *Antigone* il y a deux jours. Comment êtes-vous entrés dans le travail ?

**GWÉNAËL MORIN** Nous avons en fait commencé depuis plus longtemps puisque Renaud s'est chargé de trouver une traduction qui soit à peu près convenable et libre de droits, soit celle de Leconte de Lisle. Nous avons au cours de ces deux jours fait plusieurs lectures dans l'espace avec les entrées et les sorties des personnages pour révéler grossièrement la structure induite par le texte. Ce qui apparaît clairement, c'est l'omniprésence de Créon et son implication sur scène comme un orateur, au sens où il pourrait passer toute la représentation derrière un pupitre, où il n'est pas directement impliqué dans l'action ayant suffisamment de gardes et d'esclaves pour agir à sa place. Il apparaît aussi que le chœur est bien plus présent que dans *Philoctète*<sup>1</sup>. Ce qui induit un potentiel festif intéressant. Il apparaît également que l'ensemble du spectacle peut techniquement être joué par trois acteurs, plus le chœur, parce qu'il n'y a jamais plus de

trois personnages qui interagissent sur la scène. Nous avons regardé *Antigone* le film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, bien qu'il soit difficile de l'appréhender compte tenu de la langue allemande et des faiblesses du sous-titrage. C'est un film hiératique, d'un classicisme absolu animé par une volonté de précision, de concentration, d'autorité de l'art, du cinéma, de la langue... que nous nous sommes amusés à imaginer face à la forme chaotique du dionysiaque que décrit Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Jeu mis à part, on trouve chez le philosophe cette idée magnifique selon laquelle l'homme, dans la tragédie, au théâtre, se fait œuvre d'art. Il n'est plus question d'acteur ni d'artiste : l'homme devient œuvre d'art, il devient son œuvre, il devient lui-même son propre excès, sans autre médium que lui-même.

Straub et Huillet ont travaillé à partir du texte d'*Antigone* que Brecht a tiré de la traduction du texte de Sophocle par Hölderlin. L'adaptation de Brecht est bizarre... Dans le texte de Sophocle, Créon qui tout au long de la pièce ne veut pas que Polynice soit enterré parce qu'il a attaqué Thèbes, changera très brutalement d'avis face à l'opinion publique. Brecht essaie d'écrire les raisons de ce changement en les rattachant à la défaite militaire de la prise d'Argos, donc à un effondrement de l'élan guerrier de Créon. Tandis que chez Sophocle, si Créon peut changer brutalement d'avis, c'est qu'il est d'emblée un menteur. Dès le début il tient une position aberrante et il peut la tenir parce qu'il arrive à séduire la majorité, c'est ce qui fait de lui un politicien. Et c'est lorsqu'il comprend qu'il est en train de perdre la majorité qu'il opère un revirement. C'est précisément ce qui est intéressant dans son face à face avec Antigone. Si Antigone affirme en son nom et en ce sens est du côté de la vérité, Créon affirme au nom de la majorité et se situe du côté du mensonge.

**BARBARA JUNG** Outre cette dimension politique du personnage, on peut supposer aussi que ce qui se joue dans ce changement d'avis c'est une prise de conscience tout simplement humaine.

**GWÉNAËL** La pièce expose comment un être humain, Antigone, est en prise avec une force supérieure, la raison d'Etat, dont s'investit Créon ; et comment ce Créon-là tombe dans la tragédie, c'est-à-dire dans ce qui lui reste d'humain au moment où il apprend la mort de son fils et le suicide de son épouse. Il y a une certaine

beauté dans ce rapport de masse entre Créon comme affirmation du pouvoir politique absolu et son effondrement.

**BARBARA** Il serait peut-être intéressant de préciser que l'organisation politique de Thèbes prévoyait au moment où se déroule l'histoire d'Antigone, une rotation annuelle du pouvoir entre Polynice et Étéocle, tous deux frères d'Antigone. Polynice exerça le pouvoir la première année et fit place légitimement à Étéocle qui en revanche s'accrocha au pouvoir sans plus vouloir le laisser à son frère. C'est ainsi que Polynice à l'aide de l'armée d'Argos, une ville voisine, attaque celle de Thèbes. C'est ainsi que les deux frères s'entretuent et que la place du pouvoir laissée vacante revient à Créon, leur oncle. Et Créon, pour assoire son autorité juge nécessaire de punir Polynice, au-delà de sa mort, parce qu'il a attaqué sa propre ville épaulé par l'ennemi, en lui refusant une sépulture et laissant son cadavre aux charognards.

**GWÉNAËL** Et Antigone se donne pour mission, envers et contre la loi, d'enterrer son frère.

**YVANE** Elle relativise le pouvoir.

**GWÉNAËL** Elle le borne. Ce qui est en jeu c'est cette idée selon laquelle ça n'est pas le politique qui détermine le sujet. C'est le sujet qui crée le politique. La limite du politique c'est le sujet. L'invention du politique part de l'expérience subjective. C'est ce qui crée du collectif. Le politique ne peut pas inventer les conditions d'une nouvelle subjectivité. C'est la nouvelle subjectivité qui crée les conditions d'une nouvelle politique.

### 3 JUILLET

**JULIE PAGNIER** Comment avez-vous poursuivi le travail sur *Antigone* au cours de cette deuxième semaine de travail ?

**GRÉGOIRE MONSAINGEON** La grande nouveauté c'est l'arrivée de Virginie<sup>2</sup>. La distribution est faite. Nous avons décidé de réécrire les chœurs qui sont un flot de poésie magnifique mais difficile à utiliser pour nous parce que très arrimés à la culture grecque de l'époque. Le chœur avait pour fonction de tirer l'émotion des spectateurs

<sup>2</sup> Virginie Colemyn a rejoint le Théâtre Permanent pour la création d'*Antigone d'après Antigone de Sophocle*.

19

comme peuvent le faire les violons au cinéma.  
**JULIE** Est-ce à dire que le chœur nomme d'une certaine manière pour le public la nature de l'émotion contenue dans la scène qui le précède ?

**GRÉGOIRE** Il la nomme ou il la porte. Nietzsche insiste sur la dimension chorégraphique et musicale du chœur.

**JULIAN EGGERICKX** Toute la fête, la folie, la célébration se situent dans le chœur.

**GWÉNAËL** C'est le noyau dur de l'énergie collective, ce qu'il réalise, tout un chacun sait le faire. Nous avons décidé au regard de la construction de la pièce de Sophocle qui ne fait jamais apparaître plus de trois personnages en même temps, (parfois même de manière artificielle en faisant par exemple sortir un garde pour qu'un personnage puisse entrer tout en maintenant cette règle de trois) que les personnages ne soient pas incarnés, qu'ils puissent être interprétés par un même acteur.

L'absence d'incarnation permet une certaine forme de non-finitude du personnage, de personnage en devenir, qu'il revient au spectateur de prolonger, de sécréter, d'inventer.

Si nous faisons jouer Antigone et Hémon par le même acteur par exemple, cela permet au moment où Créon porte le corps d'Hémon, son fils, mort, de porter aussi le corps de l'acteur qui joue Antigone. Il porte les deux morts en même temps. Il y a ainsi une sorte d'évidence de la dramaturgie. De même, si Créon et Eurydice sont joués par le même acteur... Créon est d'abord un tyran et devient un homme profondément détruit par la mort de son fils... Et pour passer de cette dureté à cette fragilité, l'acteur joue à un moment donné Eurydice. C'est-à-dire qu'Eurydice devient une forme de seuil pour permettre ensuite au personnage de Créon de souffrir de manière plus lyrique.

**ISABELLE FABRE** C'est le passage d'un rôle à un autre pour l'acteur qui annonce cette transformation du personnage de Créon.

**GWÉNAËL** C'est extrêmement intéressant également d'un point de vue technique : l'acteur, en jouant le drame d'Eurydice qui s'effondre devant la mort de son fils, prend d'une certaine manière la dose de fragilité nécessaire pour passer ensuite d'un Créon super brutal à un Créon qui pleure, comme contaminé par la dimension féminine qu'il vient d'interpréter.

Le texte est truffé d'éléments qui donnent du sens à ces changements de rôles. Il installe un monde flottant, fait d'apparitions, de fantômes, de passages réguliers du visible à l'invisible. Antigone est tendue vers l'incommensurable, vers l'inaccessible. Nous avons besoin de l'art pour partager cette intuition que peut avoir l'artiste de ce qui n'existe pas encore. Comme le dit Deleuze, l'artiste crée pour un peuple à venir. Au moment où la fête dionysiaque a lieu nous sommes ce peuple qui n'existe pas encore.

**GRÉGOIRE** Dionysos représente la tentative désespérée de réunir à nouveau les hommes ou de créer un lieu qui n'existe pas. Ce que cherchent la tragédie et le théâtre.

**BARBARA** Pourquoi Dionysos représente-t-il cela ?

**JULIAN** Nietzsche dit que la tragédie réunit deux choses : l'individu, seul face au monde, et comment tout, via le chœur et le public, se transforme en une seule célébration et devient un.

**BARBARA** Ma question concerne l'histoire de Dionysos : qu'est-ce qui fait de lui le symbole de cette quête de l'union originelle ? Il faudrait probablement se pencher sur sa mythologie pour le savoir.

**RENAUD BÉCHET** La désincarnation des personnages est également soutenue par le fait qu'ils disent et racontent dans le même temps. Tout se passe comme s'ils nous disaient régulièrement, créant des ruptures dans le récit : « attention, nous sommes dans la fiction ».

**BARBARA** C'est une forme de distanciation qui est également prise en charge par l'humour. Bien qu'il soit très fortement question de la relation au sacré, le texte envisage aussi avec humour la relation des grecs à leurs croyances.

**GRÉGOIRE** L'humour est probablement lié également au contexte d'énonciation du texte. Il ne s'adressait pas à une élite mais à des milliers de spectateurs, au peuple qu'il fallait être capable de captiver. Les chants et les danses du chœur participent aussi de cette volonté de capter l'attention du public.

**BARBARA** Je me demande si l'humour n'est pas aussi lié à la culture du divin chez les grecs. Les dieux sont aussi défaillants. L'Olympe est quand

même le lieu d'un vaste désordre. Les notions de bien et de mal se placent ailleurs. Dans le texte d'ailleurs, le bien et le mal sont envisagés au sein de la relation que l'homme établit avec dieu.

**GRÉGOIRE** Le chœur est porteur des excès des dieux.

## 16 JUILLET

**YVANE** Ce que nous savons jusqu'à présent de vos orientations de mise en scène du texte de Sophocle concerne la distribution et cette idée qu'un même acteur puisse interpréter plusieurs personnages. Ceci étant lié au texte même de Sophocle qui notamment brouille les frontières entre réel et fiction, ici-bas et au-delà, faisant d'emblée vaciller les repères, que pourrait représenter un acteur assigné à un rôle unique. Quels autres choix avez-vous faits au cours de cette dernière semaine ?

**GRÉGOIRE** Nous jouons dehors. Nous avons précisé le dispositif scénique. Nous avons expérimenté l'élément central de notre dispositif scénique qui est un panneau sur lequel est inscrit le titre de la pièce. Il représente le palais de Créon mais aussi la tombe d'Antigone.

**GWÉNAËL** L'idée est de fixer un point dans l'espace à partir duquel le spectacle pourra se déployer. S'il faut le rattacher à la tradition, c'est au fantasme de la *skene*, c'est-à-dire la scène, c'est-à-dire originellement, d'après ce que nous rapporte l'archéologie, une espèce de cabane de plage posée au milieu de la scène du théâtre grec, une boîte à l'intérieur de laquelle les acteurs entraient et sortaient, se changeaient, une boîte d'émanation du théâtre. À partir de ce point, nous tirons des perspectives. Donc toute la mise en scène part de ce panneau derrière lequel il est possible d'apparaître et de disparaître.

La première question de la mise en scène est comment les acteurs entrent et sortent du plateau, avec quoi ? C'est une question d'apparitions et de disparitions. Le théâtre est un espace d'apparition. Après, c'est un travail d'acteurs sur lequel en tant que spectateur privilégié je peux faire des retours, mais c'est tout. Donc ce panneau est la machine à faire apparaître et disparaître.

**BARBARA** C'est à partir de ce point que se définissent les autres espaces de la pièce.

**GWÉNAËL** Ce qui fabrique la profondeur, ce sont les diagonales. Quand bien même l'acteur se situe à cinquante mètres de profondeur, s'il est dans le plan, il est juste petit. Ce n'est qu'à partir du moment où on tire des diagonales qu'il apparaît loin, qu'il est là-bas. Partant de ce principe, nous avons placé le nez de scène (la ligne de séparation entre l'espace scénique et l'espace du public) non pas parallèle au mur mais en biais. La scène est ainsi en cône. Dans la partie étroite du cône, nous avons décidé d'y placer la cité. C'est la place du chœur avec en son centre le siège de Créon. À l'extrême opposé, dans la partie la plus large, il n'y a rien, c'est laissé ouvert, ça fuit vers la ville d'Aubervilliers, ça retourne au réel, mais malgré tout il y a un espace signifié dans lequel nous avons planté des oiseaux et où nous mettrons une image du cadavre de Polynice, c'est le champ de bataille. Et entre les deux il y a l'espace où nous jouons, l'espace de l'action. On retrouve l'antichambre de Racine. C'est l'espace qui sépare la ville, la cité, du monde sauvage, du champ de bataille. C'est l'espace d'apparition d'Antigone. L'ambition d'Antigone est de toucher les limites, d'aller au seuil de la mort, de faire l'expérience de l'indépassable et cette expérience à lieu dans cet espace.

Une scène est un espace où faire l'expérience de l'indépassable. C'est la limite entre le monde réel et le monde de l'image, entre le silence et la parole poétique. La scène est une limite et la limite n'a pas de profondeur, c'est une ligne. Et la question des entrées et des sorties, c'est de régler comment être au seuil de l'irreprésentable.

L'image sert à montrer ce qui n'est pas visible dans l'image. Ce qu'on voit dans un chef d'œuvre ça n'est pas ce qui est dans le chef d'œuvre, ça n'est pas contenu dans la représentation. D'où l'antichambre, le seuil. C'est la question que se pose Antigone. Est-il possible d'exister à la limite ? Comment vivre ce qui est à priori invivable et le vivre au présent ?

L'autre élément essentiel dont nous avons déjà parlé est cette présence maximale de trois personnages sur scène. C'est d'ailleurs Sophocle qui introduit un troisième personnage. Jusque-là dans l'histoire du théâtre, c'est une ou deux personnes sur scène, avec les formes du récit et du dialogue.

**YVANE** Connaissez-vous les raisons de cette introduction du troisième personnage ?

**GWÉNAËL** La présence d'un troisième personnage permet de donner à l'intérieur de l'image un point de vue sur l'image.

**ISABELLE** Ça ouvre précisément des perspectives.

**YVANE** C'est l'apparition de la troisième dimension, de la profondeur de champ.

**ISABELLE** C'est la perspective théâtrale.

**BARBARA** La présence d'un troisième personnage démultiplie immédiatement les possibilités parce qu'elle permet les changements de rôles.

**GRÉGOIRE** La tragédie est écrite comme de la musique. Il y a une métrique, une rythmique. Le passage d'un à deux et trois personnages est aussi je pense une manière d'enrichir, de complexifier l'écriture.

**YVANE** Avec le troisième personnage, on sort de la bidimensionnalité, de l'espace plan, on quitte le récit pour entrer dans la fiction. Ou en tout cas, on ouvre les portes de la fiction. De même qu'en peinture, la profondeur est une fiction.

**BARBARA** Le fait qu'un acteur joue plusieurs personnages crée du sens, nous fait entrer dans une autre dimension au sens où par exemple sont présents au même moment la mort et la vie.

**YVANE** Cela donne de l'épaisseur à l'image. Il y a un au-delà de l'image. Cela introduit de la temporalité dans l'image.

#### ANTIGONE D'APRÈS ANTIGONE DE SOPHOCLE

*Antigone d'après Antigone de Sophocle* est la quatrième pièce du Théâtre Permanent. Elle a été créée au cours des mois de juin et juillet et sera présentée du 1<sup>er</sup> au 24 des mois d'août et septembre sur l'esplanade des Laboratoires.

#### ANTIGONE D'APRÈS ANTIGONE DE SOPHOCLE

Présenté du 1<sup>er</sup> au 24 août et du 1<sup>er</sup> au 24 septembre

Mise en scène :  
Gwénaél Morin  
Avec Renaud Béchet, Julian Eggerickx, Barbara Jung, Grégoire Monsaingeon, Virginie Colemyn, Gwénaél Morin et Ulysse Pujol.

Coproduction :  
Compagnie Gwénaél Morin / Les Laboratoires d'Aubervilliers  
Avec le soutien du Conseil général de la Seine-Saint-Denis (aide à la résidence)  
Avec, pour les Ateliers de transmission, le soutien du Conseil régional d'Île-de-France (Animation Sociale des Quartiers) et du Contrat Urbain de Cohésion Sociale d'Aubervilliers/ACSE.

La Compagnie Gwénaél Morin est soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Rhône-Alpes), la Région Rhône-Alpes et la Ville de Lyon.

# LA JEUNE FILLE ET LA PHILOSOPHIE (PARTIE 1)

MARCUS STEINWEG

Qu'est-ce qui pourrait troubler plus encore chez ANTIGONE que la profondeur de sa colère, qui est à la fois un acte d'amour et de folie? Qui aurait pu se soustraire à son impatience monstrueuse? Qui Antigone aurait-elle pu laisser indifférente?

Ce qui émeut chez Antigone est le fait qu'elle soit encore une jeune fille. Une jeune fille? Qu'est-ce qu'une « jeune fille » et qu'est-ce que cela signifie donc pour le sujet ontologique? Antigone est incroyablement jeune. Elle est une enfant dont le jeu est à la fois léger et décisif, cruel et innocent, téméraire et ludique. En rejetant les indications et les conseils de son entourage, la jeune fille refuse de jouer un autre jeu que son propre jeu. Rien ne l'empêchera de jouer selon ses propres règles. Ni les menaces de Créon, ni la certitude que de son entêtement découle la mort ne sont, dès le début, inévitables. Il ne suffit pas de parler d'un fantasme masculin : accuser et rendre responsable un imaginaire, que l'on qualifie de masculin, du fait qu'Antigone doive mourir.

La figure d'une joueuse, qui joue de grosses mises, produit une image du devenir, qui correspond, dans le registre ontologique, seulement à la mort. Il n'y a de devenir qu'en rapport avec la mort, à la

limite absolue, assombrissant l'évidence du calcul économique, par l'interruption de la loi du jour. Antigone représente la marche de l'économie. Elle s'est alliée avec la nuit. Elle se trouve en-dehors de la lumière et de son ordre, au-delà ou ici-bas de la norme sociale, politique ou esthétique. C'est la raison de la beauté et du charme auxquels Lacan fait référence dans son séminaire d'éthique. Antigone est belle par son unicité, elle éblouit par la rareté de son devenir, qui se constitue comme une résistance au principe de soumission.

Car Antigone représente la résistance même. Au lieu de juger des avantages et des inconvénients, la jeune fille agit dans un mouvement de folie, d'humeur et de colère que rien ne peut inhiber. Chez Antigone, il plait et convainc qu'elle perde la tête, son manque d'égard (vis-à-vis d'elle-même et des autres), cette sorte de folie meurtrière, qui échappe au « service des biens », « des biens privés, des biens familiaux, des biens domestiques, d'autres biens, qui nous concernent, des biens du métier, de la vocation, de la ville », de la reconnaissance sociale et de l'usage pratique de la raison.

Son hyperbolisme se dérobe à l'utilisation morale en habillant le crédit social et politique, en s'en-

dettant à l'infini afin de ne pas prendre part au système de rentabilité et de consolidation. C'est une dette au-delà de la dette qu'Antigone doit combattre, au-delà de ce que le système laisse en tant que dette, dans le parcours historique du sujet chrétien.

Ici commence le conte du sujet. D'un sujet, qui reprend son innocence et se fait rebelle. Selon l'angle et la perspective, on qualifiera le sujet de terroriste, de violent et d'irresponsable. Tout ce qui agit se pense ainsi à un certain moment. Tout ce qui se refuse de s'inscrire dans le registre de valeurs établies, se rend suspect, commence à sentir la résistance des forces sociopolitiques.

L'alternative reposerait dans l'objectivation étrange qui n'exige des individus rien de plus que la passivité des fonctionnaires, des bureaucrates de l'ordre actuel. Nous appelons cela le désamorçage du sujet. Dans ce contexte, Lacan parle d'amputation :

« Le mouvement, dans lequel est pris le monde où nous vivons, et vers lequel est poussée la direction universelle du service envers les biens jusqu'à ses dernières conséquences, implique une amputation, une victime, c'est-à-dire un style puritain par rapport au désir, qui s'est établi historiquement. La direction du service envers les biens, au niveau universel, ne déclenche pas également le problème des rapports concomitants que chaque être humain a par rapport à son propre désir, dans le bref temps entre la naissance et la mort – il n'en va pas du bonheur des générations futures. »

Penser à la hauteur du capital (dans un premier temps, le capital serait la loi de cette direction), comme l'exige Badiou des philosophes de l'impuissance constitutive et de la sainteté, signifie se confronter avec cette « direction du service envers les biens au niveau universel ». Cela demande de ne se soustraire ni au diagnostic, ni aux questions de ses conséquences pour le statut traditionnel et futur du sujet :

« Jusqu'à récemment, la philosophie n'a presque pas été capable de penser à la hauteur du capital car elle laissait de l'espace, jusqu'à l'intérieur de soi, pour les vaines envies de sainteté, d'apparition de la présence, de la force sombre de la poésie et pour le doute envers sa légitimité. Elle ne pouvait transformer le factuel en la pensée que l'être humain est devenu irrévocablement « maître et propriétaire de la nature » et qu'il ne s'agit

par là ni d'une perte ni d'un oubli, mais de la plus grande détermination – même si elle est formée dans l'étroussure opaque du temps mal compté. La philosophie a laissé inachevée la « méditation cartésienne » en s'égayant dans l'esthétisation du vouloir et dans le pathos de la fin, celui du destin de l'oubli et celui de la trace perdue. » (Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*).

Et si la pensée du capital doit s'affirmer comme pensée de la trace perdue, si la machine abstraite universelle exige de penser la pensée de ce à quoi cette machine résiste sans être touché par son travail, par ses résultats et par son efficacité historique ? La jeune fille, appelée Antigone, est quelque chose d'autre que cette non-présence dans un système de biens établis, machine de l'augmentation accumulative de sens, du progrès, de la qualité et des investissements rentables ? Penser à la hauteur du capital signifie penser Antigone en tant que cette vérité invisible et ce tumulte constitutif.

Antigone « représente » en tant qu'exclue ce que Bataille nomme le non-représentable ou l'hétérogène, une « violence » qui n'est pas économique, pas du tout enracinée dans les domaines de la raison calculatrice, comme le dit Habermas. L'hétérogène est le fond invisible du sujet, cela constitue la dimension de la subjectivité et des causes, sans pouvoir lui appartenir en tant qu'élément. Antigone demeure à côté, si ce n'est pas au-delà du capital.

Penser cette jeune fille signifie réfléchir sur la résistance inhérente du sujet. Cela signifie, ce que Lacan attend de la thérapie psychanalytique, de résister aux promesses du capital, aux serments du bonheur, de l'harmonie et de l'intégrité ontologique :

« Il n'y a pas la moindre raison qui nous rend garants du rêve bourgeois. Un peu plus de sévérité et de fermeté est déjà requis, si nous voulons offrir notre front à la *conditio humana* [...] Je pose la question – est-ce que la fin de l'analyse, la fin véritable, je veux dire, celle qui prépare à être analyste, pas celle qui s'y soumet, se confronte à la réalité de la *conditio humana*? » (J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*).

La question de la *conditio humana* se laisse reformuler avec Deleuze : « Qu'est-ce que c'est : une jeune fille, un groupe de jeunes filles ? » Que signifie la jeune fille par rapport au sujet onto-

logique ? Il semble qu'il y aurait quelque chose comme l'ordre de la jeune fille, un ensemble ou un tas entier de jeunes filles. S'il en est ainsi, il y a alors dans tout autre généralité l'exception constitutive : une jeune fille au-delà de l'ordre ou de la masse, de l'excès du général dans la singularité d'une jeune fille sans « nous ».

Cette jeune fille, la plus seule de toutes, marque dans l'ordre des généralités (de la nuée) la tâche non-représentée, refoulée ou opprimée, cachée ou retouchée, un « élément, qui pénètre l'espace de cette généralité », le « point constitutif de l'exclusion dans ce champ ». (S. Žižek, *Le plus sublime des hystériques*)

Dans la mesure où c'est la jeune fille en tant que telle, ce n'est plus une jeune fille. Cela affirme la vérité d'une masse ou d'une famille en l'en retirant, elle le dépasse afin de se confronter à soi, à la singularité absolue d'un SUJET SANS SUBJECTIVITÉ au côté de cet ordre et, à l'ombre de toute autre généralité.

La jeune fille est déjà en soi un dépassement, son existence est une objection enragée, une présence au-delà de l'attendu, résistance accélérée contre la généralité du « système ». Une fille exagérément jeune, qui a dépassé la frontière du devenir adulte et l'a laissée derrière elle. Intacte au devenir adulte dans la mesure où c'est la vérité même du sujet (adulte). Une forme, qui repose elle-même en-dehors de la forme, structure au-delà de l'ordre structurel, de l'excès originel.

Nous la retrouvons dans le rapport flottant des états menaçants. Entre la surchauffe et la fièvre froide, il semble atteindre une certaine légèreté. On pourrait parler de désagrégation de l'économie des corps. Il y aurait besoin d'une nouvelle éthique, d'une ÉTHIQUE DE L'IMMANENCE et du renouvellement de soi substantiel afin d'envoyer le signal et les émissions, qui libèrent un corps, se dissolvant lui-même, au moment de la recomposition intensive (cris, soupirs, larmes, etc.), dans l'horizon de la question de la responsabilité du sujet à l'encontre de soi-même en tant que non-sujet (singularité, éccéité), c'est-à-dire mettre en relation la question éthique avec la permanence d'un corps disparaissant.

#### LA JEUNE FILLE ET LA PHILOSOPHIE (PARTIE I)

texte de la conférence donnée par Marcus Steinweg au Centre Culturel Suisse le 6 janvier 2005, à l'occasion de l'exposition « Swiss Swiss Democracy » de Thomas Hirschhorn et publiée dans le journal « Swiss Swiss Democracy », édité quotidiennement pendant toute la durée de l'exposition.

Traduction de l'Allemand : Sandrine Colas.