



HAL
open science

L'émotion malgré tout

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

| Louis Dieuzayde. L'émotion malgré tout. Des émotions dans les arts aujourd'hui, 2015. hal-02113614

HAL Id: hal-02113614

<https://hal.science/hal-02113614>

Submitted on 29 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'émotion malgré tout

Louis Dieuzayde

Aix Marseille Université, LESEA EA 3274

Interroger les émotions produites par la scène artistique actuelle impose d'examiner à nouveaux frais cette dimension au regard de l'histoire présente et d'analyser quelques unes de ses manifestations, symptomatiques de notre époque. Nous sommes sans doute à un moment de l'histoire du sensible particulièrement complexe à démêler et à clarifier. L'expérience émotionnelle a été en effet abondamment exploitée par la logique marchande et l'art lui-même est devenu depuis longtemps très impur et poreux aux produits de consommation avec lesquels il compose et se met en jeu. Dans le grand marché des émotions médiatiques, par quelles voies les gestes d'art réhabilitent-ils l'émotion et la convertissent-ils de nouveau en expérience chez le spectateur ? Que produirait encore aujourd'hui l'émotion comme mouvement ou déplacement chez un sujet contemporain saturé voire suturé de distractions ? S'il existe bien un « régime émotif » en vigueur accompagné de sortes d'« affects de la domination¹ », comment examiner les mécanismes émotionnels qui seraient, eux, malgré tout, en résistance et en articulation avec un travail de la pensée ? L'étude proposée ici va donc tenter de cerner l'implication du jeu émotionnel dans l'analyse expérimentale des réalités et dans le processus de subjectivation que fomentent les gestes artistiques. L'actualité de la scène théâtrale sera le terrain final de cette étude après un succinct détour par le grand débat sur l'émotion qu'a produit l'histoire du théâtre au xx^e siècle.

1 Olivier Neveux, « Une conception tactique et stratégique du spectateur ? », *Théâtre/Public* n° 208. Penser le spectateur, 2013, p. 29.

Ébauche d'une définition

Comment définir l'émotion ? Comment, plus précisément, distinguer l'émotion esthétique de la simple satisfaction, du simple plaisir pris à la consommation d'objets culturels ou artistiques ? Et de quelle façon considérer une vertu politique des émotions ? La proposition théorique que j'engagerais ici, proche en cela de l'étymologie (*ex-movere*), est de penser l'émotion esthétique dans son acception dynamique, comme le signal d'une expérience en cours, comme le retentissement dans le corps d'une épreuve à laquelle le sujet ne s'attendait pas ou du moins pas de cette manière-là. L'émotion met en mouvement ou plutôt elle traduit ou même elle trahit, dans le registre physique, la mise en mouvement du sujet vers un hors de soi, mu car ému. Deux phénomènes paraissent en fait tout à la fois moteurs et révélateurs de l'expérience émotionnelle : l'intrigant « mouvement » qui la compose et la suspension du langage qu'elle produirait dans l'immédiateté de son exercice. Afin d'étudier ces deux traits distinctifs, je vais mettre en dialogue et en lecture certaines analyses philosophiques particulièrement éclairantes à cet égard.

Dans les notes préparatoires à ce qui deviendra *Théorie esthétique*, Adorno a tenté de déplier ainsi le mécanisme émotionnel :

Les œuvres d'art ne sont pas des protocoles d'émotions. L'émotion provoquée par les œuvres importantes n'utilise pas celles-ci comme des provocateurs d'émotions personnelles habituellement refoulées. Elle fait partie de l'instant où le sujet récepteur s'oublie et disparaît dans l'œuvre, instant de grande émotion ; il perd pied ; la possibilité de la vérité qui s'incarne dans l'image esthétique prend pour lui une réalité physique².

Le philosophe cherche à cerner ici non la satisfaction du moi ni la consommation d'un plaisir reconfortant mais bien ce qui s'oppose à cela et qu'il nomme « l'instant de grande émotion ». Il le caractérise comme un instant de vacillement, de perte d'équilibre voire même de liquidation du sujet récepteur ; il

2 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, 1970, traduction de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p. 310.

l'élabore comme un saisissement physique du sujet par une possibilité de vérité qui serait incarnée dans l'œuvre. En ce sens, l'émotion serait réaliste, concrète, charnelle ; elle toucherait le sujet en désarmant les armatures psychiques qui assurent sa défense et sa conservation. Évidemment, ce que produit un tel moment n'est pas effectif mais, pourrait-on dire, efficient :

Certes, pas plus que l'art lui-même, l'anéantissement du moi en face de lui ne doit être compris littéralement. Cependant, pour quelques instants, le moi perçoit réellement la possibilité d'abandonner la conservation de soi sans que cela suffise cependant pour réaliser cette possibilité. Dans son immédiateté, il ressent le potentiel comme s'il était actualisé³.

Ainsi secoué, le sujet est amené à percevoir ses propres limites et sa finitude. Le désordre qui l'agit n'engendre pas une radicale sortie de soi mais fait prendre conscience de l'enceinte symbolique dans laquelle il se trouve comme de la petite prison imaginaire qu'il s'est façonné et qui deviennent là, dans cet instant, préhensibles⁴. Le potentiel de l'Ouvert s'actualise et vient d'une certaine façon critiquer la raideur et la clôture du sujet. Selon Adorno, c'est même l'assaut de cette critique porté au plein cœur du sujet qui fait de l'émotion esthétique une expérience de grande ampleur, contraire au simple plaisir :

L'art est ainsi, pour le sujet, métamorphosé en ce qu'il est en soi, porte-parole historique de la nature opprimée, et finalement critique envers le principe du moi, agent interne de l'oppression. L'expérience subjective opposée au moi est un moment de vérité objective de l'art⁵.

3 *Ibid.*, p. 311.

4 « La littérature est comme la hache qui doit briser la mer gelée qui est en nous » écrit d'ailleurs Franz Kafka. « Lettre à Oskar Pollak, 27 janvier 1904 », traduction de Marthe Robert, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, vol. 4, p. 575.

5 *Ibid.* Adorno le reformule à un autre endroit : « Le sujet ému par l'art fait des expériences réelles ; mais, en vertu de la pénétration dans l'œuvre d'art en tant que telle, ces expériences sont de celles dans lesquelles il se libère de sa subjectivité endurcie et prend conscience de l'étroitesse propre à son affirmation de soi. » : « Paralipomena », *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 341.

L'auteur défend de cette façon le rôle actif de la subjectivation, non comme un renforcement imaginaire et consolatoire du sujet mais comme l'opération de sa mise en procès, de sa réouverture malgré lui, à son corps défendant⁶.

Michel Guérin esquisse avec d'autres enjeux l'examen du mouvement émotif :

L'émotion est un mouvement qui me jette hors de moi⁷ [...] Si je suis « hors de moi », c'est que le monde n'est plus à sa place, *en face* : bref, c'est que je cesse de le percevoir. L'émotion apparaît alors comme une confusion entre le moi et le monde⁸. [...] En somme, l'émotion est une *pénétration* par un « monde » qui a perdu sa forme et n'est plus qu'un chaos de forces. Dans l'émotion, il y a « de la chose » (ni l'objet, ni *une* chose). L'émotion se définirait comme un retour à la Chose dans l'effondrement des objets⁹.

Il décrit de la sorte un dérèglement entre le moi et le monde, une sorte d'affaissement des formes et des apparences au profit de l'irruption de forces non domestiquées par le langage ni par le répertoire connu de la psychologie. Sous le coup de l'émotion, la réalité tremble et se fissure ; les objets perdent leur assurance de stabilité, la relation réglée au monde est frappée d'un effacement régénérateur. Il est intéressant de noter d'ailleurs que les formules imagées du langage courant censées qualifier un plaisir intense reproduisent les mêmes coordonnées. Les expressions « faire la noce », « faire la bombe », « s'éclater » et, la dernière en date, « ça déchire » donnent bien l'image d'une fracture portée à l'enveloppe corporelle du sujet et par là-même, métaphoriquement, l'appel désirant d'une ouverture extensive au monde. L'au-delà du plaisir, l'intensité se donnent

6 « Contre l'hédonisme subjectif qui conduit au relativisme des positions singulières et à la privatisation de l'expérience, on peut soutenir que le sujet est saisi et dessaisi par l'expérience esthétique, qu'elle n'est pas toujours plaisante et peut être inquiétante ou violente, qu'il y a un univers partagé et une visée objectivante. » Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, PUR, 2013, p. 53.

7 Michel Guérin, *La Terreur et la pitié*, t. I, Arles, Actes Sud, 1990, p. 56.

8 *Ibid.*, p. 61.

9 *Ibid.*, p. 60.

à imaginer dans le dépassement explosif de l'unité étriquée du sujet, dans un franchissement des limites du corps et de l'esprit.

Pour résumer, si le mouvement de l'émotion se figure essentiellement comme une sortie hors de soi du sujet, cela se traduirait avant tout par un délogement de ses gonds familiers, par une sorte de saut sur place, par une secousse de la structure qui produirait une sorte d'inspection critique, une prise de mesure sensible des bornes dans lequel le sujet se réalise cantonné. Et, avec le sujet, c'est aussi la fixité du « donné » du monde qui bouge et prend du jeu : de l'invu et de l'inouï sont alors à même de surgir. La carte du sensible qui distribuait les rapports sous un certain mode dominant peut ainsi prendre une autre tournure, se reconfigurer un tant soit peu et dévoiler, dans le décalage produit, « une autre réalité » dans la réalité¹⁰.

Or, ce « mouvement », cette motion qui porte le sujet vers l'extérieur de lui-même pour en modifier l'organisation intérieure ne peut s'opérer qu'en déchirant les rets du langage ou en passant entre ses mailles. L'émotion prend le sujet de court : elle ne laisse pas à la mémoire le temps de s'exercer ; en elle, le mouvement précède le sens. Le sujet est donc débordé, déporté par ce que les mots ne peuvent nommer dans l'immédiateté de la rencontre. L'émotion fait donc sortir d'une position de repos parce qu'elle ébranle l'assise et les propriétés rassurantes du langage. En tant qu'évènement, elle dérouté le savoir pré-constitué et les mots qui soutenaient ce savoir. Michel Guérin le formule de manière éloquente :

L'émotion, de quelque sorte qu'elle soit, nous fait basculer dans un monde où le langage s'abolit. [Elle] est une réponse démesurée à une question qui n'a pas été comprise. Le chaos du corps exprime l'intraduisible, ce qui n'a pu se dire, se

10 « Dans la confrontation avec les œuvres d'art, du moins lorsqu'elles cassent les cadres de la représentation, peuvent s'inventer des possibles qui défont les formes d'étouffement des capacités imposées par la distribution des formes de vie. C'est en ce sens que s'ouvrent des opportunités dissensuelles alors que le consensus ambiant prône le choix de la meilleure manière de gérer la nécessité. L'enjeu est bien de déranger la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission. » Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, entretien réalisé par Laurent Jeanpierre et Dort Zabunyan, Paris, Bayard, 2012, p. 143.

signifier dans l'ordre intégré de la psychologie. [...] L'émotion est une pantomime. Celui qui souffre l'émotion agit comme un pantin¹¹.

Le langage est ainsi pris à défaut, et du fait de son désarroi, laisse passer dans le corps bientôt en désordre, des particules de vérité d'autant plus actives qu'elles échappent à l'emprise de la nomination¹². La référence à la pantomime n'est pas à négliger car elle marque dans le temps bref de l'émotion un retour au muet : le sens se dérobe, les mots rebroussement chemin, le corps occupe alors toute la place, prend tout son ressort dramatique, comme livré à lui-même par l'absence momentanée de la gouvernance de l'esprit et du jugement. Cet « instant du regard » est susceptible alors d'enclencher un « temps pour comprendre » à même de basculer, après-coup, dans une « précipitation dans la conclusion », selon le processus théorisé par Jacques Lacan¹³. Mouvement et suspension du langage amorcent de la sorte une part du modèle théorique permettant de penser l'émotion¹⁴.

À la lumière de ces mécanismes, modestement « entrevus » et posés comme toile de fond, l'enjeu est maintenant d'interroger la fonction octroyée à l'émotion dans l'actualité de la création scénique. Toutefois, auparavant, il importe de mesurer l'attitude extrêmement ambivalente des hommes de théâtre envers l'émotion et de relever les principales critiques qu'ils lui ont adressées. Le procès infligé à l'émotion théâtrale

11 Michel Guérin, *La Terreur et la pitié*, op. cit., p. 56.

12 « Un « est » se donne, là où le mot se brise ». Martin Heidegger, « Le déploiement de la parole », *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, p. 202.

13 Cf. Jacques Lacan, « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

14 Des questions se posent néanmoins. Ces analyses ne sont-elles pas indexées à l'œuvre d'art moderne et à son esthétique de la rupture ? Sont-elles encore pertinentes pour appréhender l'œuvre postmoderne et notamment l'esprit ludique et le principe de recyclage qui la gouvernent en partie ? Ou bien ces analyses constituent-elles des traits déterminants et structurants qui ne sauraient être négligés au sein des variations orchestrées dans la postmodernité ? Je pencherais pour cette hypothèse.

tout au long du siècle précédent a en effet laissé des marques profondes dans les gestes scéniques d'aujourd'hui.

Malaise dans l'émotion

Il s'agit donc ici de relever les traits les plus saillants du débat portant sur l'émotion dans leur tension avec les effets de l'Histoire. Car les hommes de théâtre, de nos jours, héritent d'une histoire de l'émotion que l'on pourrait dire « dévastée » sinon hautement problématisée. Les événements du vingtième siècle ont jeté un trouble durable dans les relations de la pensée et de l'émotion et donc dans les modalités de leurs réglages au sein de la sphère artistique. Le théâtre, étant parmi les arts celui qui dramatise l'humain au plus près de lui-même, par la fable, le dispositif scénique et la co-présence de l'acteur et du spectateur, a sans doute constitué un des lieux de retentissement les plus forts d'un malaise de la figuration humaine au regard de ce que l'homme a pu faire à l'homme au cours de ce siècle. L'ombre portée sur l'espèce humaine en plein cœur de civilisations instruites et cultivées a certainement sapé les bases des constructions du sens de l'humain et de l'expérience à éprouver au spectacle de ses malheurs. Parmi ces constructions séculaires, a été grandement perturbé le modèle originel de l'opération théâtrale formulé par Aristote, selon lequel le travail poétique de la mimésis (une représentation de l'action humaine réglée sur l'imitation) produirait un effet cathartique (une épuration clarifiante des affects ténébreux de l'homme) susceptible d'instruire la collectivité sur la dangerosité humaine et de faire une part, dans la rationalité démocratique, au risque toujours posé d'un retour au chaos. La positivité, quoique relative, de ce nouage du poétique au politique où l'affectivité de la pensée est posée comme motrice et constituante, a été prise au dépourvu par le désir de l'art de sortir de son cadre et d'intervenir directement dans la vie, puis par l'esthétisation des régimes politiques qui ont mis à profit l'impact émotionnel dans une visée de manipulation des masses et enfin par les monstruosité mêmes produites par ces régimes.

Au début du xx^e siècle, une grande part des avant-gardes artistiques, entée sur le projet d'un homme nouveau et d'une société nouvelle, a investi l'émotion dans la visée d'une esthé-

tique du choc, d'une véritable mobilisation émotionnelle du spectateur orientée vers des fins sociales et activistes ou bien encore vitalistes, en rupture avec la cérémonie bourgeoise et proprement culturelle du théâtre ainsi que de la distance esthétique. La critique brechtienne de l'émotion, virulente mais très élaborée, a par la suite fait sonner une magistrale alarme sur l'effet émotionnel scène/salle et a depuis lors rendu problématique la pensée et l'usage de cette dimension. Brecht, comme on le sait, a des termes très durs pour qualifier l'émotion¹⁵ qui se loge principalement selon lui dans l'identification, jugée aliénante, du spectateur au personnage au travers du jeu illusionniste de l'acteur. D'autant plus qu'il fut le témoin de la manipulation esthétique des foules orchestrée par les nazis au sein du langage, de l'image et des affects. Il met en œuvre un certain nombre de nouvelles techniques propres à débusquer la psychologisation et ses avatars sensibles dans l'ensemble du processus théâtral : la mise à nu du plateau et de sa machinerie, la découpe de la fable, la mise en visibilité du travail de l'acteur par l'étrangéisation (le *Verfremdungseffekt*) sont les stratégies aussi bien artistiques que politiques qu'il construit. Cela passe par de nouvelles formes de jeu :

Tout ce qui relève du sentiment doit être extériorisé (autrement dit : devenir geste). Le comédien donnera des émotions de ses personnages une expression sensible, extérieure, il cherchera même, si possible, une action qui trahisse ce qui se déroule en lui. L'émotion doit se manifester, s'émanciper, si l'on veut pouvoir la traiter en grand¹⁶.

et par un nouage de l'émotion à l'éveil critique :

Il n'est pas vrai [...] que le théâtre épique [...] renonce [...] aux émotions. Et surtout pas au sentiment de justice, à la soif de liberté, à la juste colère : il y renonce si peu qu'il ne s'en remet pas à leur présence, mais cherche à les fortifier

15 Parmi d'autres : « Je n'écris pas pour la racaille qui ne recherche que l'émotion. »

16 Bertolt Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique », [1940], *Écrits sur le théâtre*, t. I, Paris, l'Arche, 1972, p. 334-335.

et à les faire naître. « L'attitude critique », qu'il s'efforce de faire adopter à son public, n'est à son sentiment jamais assez passionnée¹⁷.

Brecht postule donc, pour un théâtre ancré dans « l'ère scientifique », une émotion vectrice d'analyse dialectique et d'action politique à venir. Ce modèle, qui semble si probant, si convaincant, opposé caricaturalement par Brecht à celui de la dramaturgie aristotélicienne, ne tient cependant pas complètement face au choc de l'Histoire. On est en droit de penser que la rationalité et la volonté de clarté inscrites dans la parabole brechtienne se sont heurtées aux bouleversements générés par les horreurs du vingtième siècle et notamment au trauma de la Shoah comme paradigme d'un dépassement des limites anthropologiques pensées jusqu'alors.

Ainsi que l'analyse Myriam Revault d'Allonnes, l'épreuve des camps a mis à mal deux constituants essentiels inscrits dans l'élaboration du tragique d'Aristote : la reconnaissance imaginative du semblable et la vraisemblance éthique¹⁸. La déshumanisation (la réduction de l'homme au statut d'objet, de marionnette, de pantin) et l'industrialisation de la mort sans cause véritablement pensable (« Ici, il n'y a pas de pourquoi ») orchestrées dans les camps ont selon elle fait basculer le terrible vers l'horrible et ont travaillé à détruire le sens de l'humain, fondement de la mimésis et de la catharsis, fondement même de la possibilité d'un partage des expériences.

La Shoah fait histoire parce qu'elle est un *inconsolable de la pensée*. Elle nous confronte à un travail de deuil qui porte sur les conditions de partage de la communauté et il y a dans ce travail quelque chose d'*intraitable* car il touche à l'assise, jusqu'alors inentamée du vivre-ensemble. [...] La question fondamentale est bien celle de l'inadéquation des modes de représentation issus ou hérités du passé face à l'exemplaire singularité de l'*horreur*¹⁹.

17 Bertolt Brecht, « Friedrich Wolf - Bert Brecht », *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 345.

18 Myriam Revault d'Allonnes, « À l'épreuve des camps : l'imagination du semblable », *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002, p.145 à p.168.

19 Id., « Peut-on élaborer le terrible ? », *Fragile humanité, op. cit.* p. 188 et 182.

Si l'auteur montre comment les principes aristotéliens sont excédés et voués à une certaine aporie au regard des témoignages émanant de la littérature des camps, sans doute peut-on également juger excédés ceux fondant le théâtre épique, dans leur visée de dévoiler les processus historiques et les comportements humains qu'ils produisent. La scène théâtrale a alors dû revoir son mode d'organisation sensible afin de ne pas rester sourde à cette détonation.

Une des réponses à cette question de fond semble avoir été formulée par Heiner Müller : le renversement de la tragédie en farce et conséquemment en une grande entreprise de dédramatisation²⁰. Le dramaturge a inauguré ainsi une voie nouvelle qui a participé à l'instauration d'un théâtre post-dramatique ou bien post-représentatif, venant caractériser bien des œuvres textuelles et des écritures scéniques. Le drame, et l'émotion de reconnaissance qui lui était liée, déjà battus en brèche depuis la modernité, sont devenus clairement impuissants à rendre compte de l'expérience humaine aux prises avec la dimension imprésentable de certains faits. L'énormité de la catastrophe et son caractère impensable peinent à se transcrire en action dramatique et prêtent alors à un rire qui, même s'il s'étrangle dans la gorge, ne constitue pas moins un détournement pour appréhender l'onde de choc. Le théâtre a dû, d'une certaine manière, desserrer tous les boulons de ses codes afin de se mettre à la hauteur de l'événement. Il serait vain de vouloir synthétiser ici les diverses formes théâtrales qui se sont mesurées à cet impossible à représenter²¹: théâtres de la catastrophe, farces macabres, séquences d'horreur inouïe confinant au grotesque, *theater in yer face*...

L'émotion fut en quelque sorte « interdite », au double sens d'empêchée et de laissant interdit, sans voix. Soit, dans le premier sens, par sa mise en dérision farcesque, par la trans-

20 Heiner Müller, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1991, p. 30.

21 Deux ouvrages tentent pertinemment cette analyse : Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circée, 2004 et Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, PUR, 2011.

formation de la tragédie en farce, comme si résidait là la seule possibilité contemporaine de s'approcher du foyer d'interrogation. Soit, dans le second, par sa radicalisation excessive et monstrueuse qui sidère le spectateur et fixe ses yeux sur l'horreur. Une grande part du théâtre de la fin du vingtième siècle, surtout allemand, autrichien et anglais, témoigne d'un monstrueux globalisé où s'inscrit la perte du sens de l'humain. D'autant plus que, comme le formule Peter Sloterdijk, la mondialisation de la communication et la synchronisation de la planète inscrivent l'œuvre d'art à l'heure du crime.

Si l'on demande à un moderne : « Où étais-tu à l'heure du crime ? », la réponse est : « J'étais sur les lieux du crime. » Et cela signifie : dans le périmètre de ce monstrueux global qui, en tant que complexe des circonstances modernes du crime, inclut ses complices par l'action et ses complices par le savoir. La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi²².

Désormais donc sans alibis et héritant de conceptions et de pratiques assez contradictoires quant à la disposition émotionnelle et à sa fonction dans l'expérience esthétique, les hommes de théâtre en ce début du vingt et unième siècle cherchent de nouvelles configurations en lesquelles l'émotion aurait encore et malgré tout un rôle à jouer. Je retiendrai ici, dans l'actualité de la création scénique, un trait dominant qui semble déplacer et conjuguer autrement les puissances de l'exercice émotif.

L'émotion émancipée

Dans la création scénique de ces dernières décennies, l'émotion s'est émancipée de son assujettissement à la logique de la fable et du personnage. Elle semble participer et résulter tout à la fois du drame des perceptions visuelles, sonores et langagières que l'écriture de plateau met dorénavant en œuvre et fait comme monter à l'avant-scène. La fable donc, mais aussi le discours tenu sur le monde et l'Histoire ont battu en retraite derrière des processus de dramatisation des matériaux

22 Peter Sloterdijk, *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette, 2001, p. 205.

physiques, sensoriels, sensuels qui leur servaient antérieurement de support. Le moyen, le médium, est devenu sa propre fin. Si le travail sur les perceptions a bien sûr toujours existé dans l'histoire du théâtre comme moyen esthétique d'*intriguer* le spectateur à la fiction représentée, il semble bien avoir quitté la fonction de moyen pour devenir sa propre finalité, l'objet même du drame, constituant en quelque sorte sa propre fiction.

Seraient ainsi dramatisées non plus les interprétations ou des lectures du monde mais ses perceptions mêmes ; c'est la façon même dont le monde nous arrive que la scène s'est mise à décomposer et à recomposer. Images, sons, présences actorales, textes dits ou projetés performant aujourd'hui la scène selon des lois de montage qui dilatent et creusent ce qui est donné à voir et à entendre en tant que tels. C'est peut-être à un combat déplacé sur le terrain des perceptions que se livre une part du théâtre contemporain en mettant en malaise et en procès la texture perceptive de notre rapport au monde et tous les *effets* aux affects programmés et calculés qui s'y distribuent. La scène actuelle travaille probablement à la fois *avec* et *contre* ce que Fredric Jameson nomme une « distraction structurale du sujet²³ » Jameson désigne ainsi l'état fragmenté de l'expérience perceptive et sensorielle du sujet occidental contemporain, livré aux flux de visibilité et de productions sonores qui le traversent constamment par le biais de multiples médiums. Ce sujet serait comme distrait de lui-même et absorbé par un sensible externe, soumis à des intensités sans attaches subjectives et, finalement, impersonnelles. En conséquence, la recherche en matière scénique serait de contrer cette « distraction structurale », en travaillant, selon bien des voies, à une *intensification du sensible* qui puisse rouvrir ce sensible tant consommé et consumé aux possibilités d'une expérience esthétique. Ce mouvement pourrait pourtant s'apparenter à une simple symptomatologie et sûrement en relève-t-il parfois puisqu'il tend à intensifier ce qui l'est déjà, à se battre avec les mêmes armes que le monde marchand, à opposer des flux contre d'autres flux, à entrer dans une danse mimétique avec l'instrumentalisation du désir. Néanmoins, malgré tous les risques de dérapage et de

23 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, [1991], Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007, p.184.

compromission avec l'économie libérale du spectacle, le geste artistique actuel semble bien s'énoncer comme une reconquête du sensible, une refondation du sensible en tant qu'il constituerait l'endroit d'une expérience émotionnelle productrice d'une pensée. Et cela, souvent, dans une sorte d'arrêt sur la perception, par un travail particulier sur le temps générant de nouvelles formes de dramaturgie. Ces lignes du metteur en scène Joël Pommerat me semblent particulièrement éloquentes à cet égard et susceptibles d'éclairer bien d'autres démarches :

Je cherche à obtenir une ultrasensibilité, comme une perception accrue, une hyperlucidité qui fait percevoir, entendre, ressentir un détail de la façon la plus aiguë.[...] Nous redécouvrons. Nous passons du familier à un ressenti extrême et nous voyons enfin la chose dans ce qu'elle est, ses moindres détails, ses paradoxes aussi. L'habitude nous fait perdre ce rapport à l'étrangeté des choses. Il s'agit donc de révéler, de réveiller, de nous restituer cette étrangeté. Cela en redonnant à voir et à ressentir des choses infimes qui font détail. Rouvrir des sensations, des sensibilités, rouvrir la perception²⁴.

On lit bien là la tentative de faire bouger la sensibilité émoussée du spectateur en sollicitant l'usage de ses sens et en le passionnant sur leur exercice au présent du rapport scène/salle. D'une certaine manière, l'action (dramatique) à regarder a laissé place à l'action *de* regarder. Il en va de même pour l'écoute. Il en va également de même dès lors pour la réception qui devient un acte tendu tout autant qu'imprévu de co-écriture de ce qui se passe sur la scène.

24 Joëlle Gayot, Joël Pommerat, *Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 69. Commentant ce passage, Christophe Triau écrit : « L'hyperlucidité revendiquée, elle se joue au sein de l'image et non dans la manière de présenter l'image dans le dispositif théâtral, avec l'idée que c'est alors par et dans l'implication du spectateur (qu'on l'appelle captation ou, plus ou moins, projection) que se joue la modification de la relation au réel - et par conséquent non pas dans le cadre d'un regard surplombant et constructeur de rationalité, mais via l'ultrasensibilité dont parle le metteur en scène et ainsi selon d'autres modalités de perception et à un autre niveau de la psyché du sujet-spectateur. » Christophe Triau, " Fictions/Fictions ", *Revue Théâtre/Public*, n°203, Etats de la scène actuelle : 2009-2011, 2012, p. 85-86.

La metteur en scène Marie-José Malis parle ainsi d'un « théâtre de la fraternité subjectivante » pour désigner à la fois l'engagement singulier qu'elle cherche à produire sur la scène, entre les acteurs et le texte, et la modalité de convocation, relativement inédite, qu'elle tend aux spectateurs. En mettant en scène *Hypérion* de Friedrich Hölderlin²⁵, lors du festival d'Avignon 2014, elle a présenté au public un spectacle radical de cinq heures dans une extrême économie des moyens scéniques. Elle y détache l'acte de parole de l'acteur en focalisant toute l'attention perceptive sur la mise à l'épreuve de la littéralité du texte, fondant de la sorte un temps de partage actif des sensibilités et des intelligences.

Il s'agit, dit-elle, d'un théâtre en adresse directe au spectateur, qui convoque un acteur énonciateur, un acteur qui ne vient pas incarner un personnage mais qui, devant un public, propose un processus de subjectivation, qui active sa propre pensée, dit le texte et donne les marques de sa pensée du texte, de l'émotion que lui procure le texte, un théâtre qui ralentit l'expression, pour que, s'il y a identification, ce soit avec ce processus de subjectivation²⁶.

Cette réalisation prouve, s'il en était besoin, la relation constituante entre la pensée et l'émotion. Car les questions posées par Hölderlin, tour à tour inquiètes et vibrantes sur la jeunesse et son avenir, telles qu'elles sont ici peu à peu rencontrées et restituées par les acteurs, font à certains moments couler des larmes chez ceux qui les énoncent. Elles brouillent leur voix, désarment leur savoir-faire d'acteur, les invitent à se tenir au plus près d'un naturel (non-naturaliste) au sein duquel le travail de la pensée se trame en direct dans la fragilité de la parole qui s'adresse au public. Face à cette énonciation considérablement épurée, le spectateur, qui sent assez vite la dureté du fauteuil, n'a d'autre choix que de sortir de la salle ou de se mettre à l'écoute. Mais bien écouter ne suffit encore pas. Il faut, en outre, à l'instar de l'acteur, et comme par un effet de chiasme, que le spectateur fasse en lui-même le travail que fait

25 Friedrich Hölderlin, *Hypérion ou l'Ermitte de la Grèce*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1973.

26 Marie-José Malis, « Table ronde », *Revue Théâtre/public*, n° 208, *op. cit.*, p. 60.

l'acteur, qu'il devienne à la fois le questionnant et le questionné de ce texte littéralement ouvert à ses oreilles : implication, « involution » exigeante qui font prendre conscience de la nécessité pour le spectateur de s'engager dans un certain travail et de quitter le terrain des plaisirs faciles, de perdre un peu de sa place afin de mobiliser en lui des énergies insoupçonnées d'écoute et de mise en rapport avec son époque. L'émotion pensante est à ce prix. Même si l'on doit s'interroger sur le départ en masse des spectateurs lors de cette réalisation, ce geste-là de théâtre montre à quel point l'émotion peut surgir d'une confrontation avec un matériau poétique et philosophique et sécréter des capacités de transformation sensible où vient poindre du politique.

Il appartient donc à la scène de ne pas laisser l'émotion au commerce médiatique de ses manipulations. Ce qui signifie ne pas en calculer ou en programmer l'effet ou l'impact sur les spectateurs mais tout au contraire chercher ses conditions d'apparition inattendue au point de rencontre d'un réel que la réalité-même nous voilait jusque-là. C'est dans cette voie que le travail de réouverture des perceptions prend toute son importance : lorsqu'il se trame dans une économie hétérogène du temps et dans une effraction du « donné » du monde qui semble si naturel, lorsqu'il organise les conditions d'« une expérience subjective opposée au moi » propre à critiquer les assurances imaginaires et symboliques du sujet par le biais de la motilité émotionnelle, lorsqu'il nous entraîne alors possiblement à de nouvelles facultés de regard, de parole et d'action.

