



HAL
open science

Porter au monde des coups par-dedans. Des processus de subjectivation dans le travail de l'acteur

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. Porter au monde des coups par-dedans. Des processus de subjectivation dans le travail de l'acteur. La Critique. Un art de la rencontre, 2019. hal-02113616

HAL Id: hal-02113616

<https://hal.science/hal-02113616>

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.

Porter au monde des coups par-dedans

Des processus de subjectivation dans le travail de l'acteur

Louis DIEUZAYDE

Maître de conférences en arts de la scène

Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

La réflexion que je propose ici entend inviter le travail de l'acteur à entrer dans le débat sur la critique. S'il est depuis longtemps admis que l'acteur, dans son corps, dans son énonciation, dans son jeu, endosse et potentialise une fonction critique, il s'avère néanmoins complexe ou pour tout dire décevant d'en cerner aujourd'hui les modalités de recherche et d'expression. Quels modes de travail critique exerceraient actuellement le jeu de l'acteur sur la scène théâtrale? Sans doute faut-il, de prime abord, reconnaître une certaine période de creux en ce domaine et partir de façon lucide de ce diagnostic: le travail de l'acteur ne constitue pas, ou bien très peu, un laboratoire particulièrement actif d'expérimentation. Les démarches théâtrales majoritaires du moment ne l'affectent pas d'une grande mission et tendent peut-être même à le ré-instrumentaliser comme simple interprète au sein de projets tournés vers les nouvelles technologies, les dramaturgies visuelles et sonores ou bien encore vers une scène performative dont il n'est pas sûr que l'acteur y gagne un grand espace d'inventivité.

Dans un article intitulé « Sommeil sans rêve », paru en 2014, Sabine Quiriconi relevait justement une sorte de panne dans la recherche portée à l'endroit de l'acteur.

Si le théâtre veut retrouver du sens et son pouvoir de subversion, s'il veut être le territoire où s'éprouvent des désirs singuliers, il ne faut pas seulement chercher des formes, des écritures, des sujets neufs: il faut des comédiens qui s'interrogent sur leur propre pratique, sur le plan social certes, mais aussi et surtout sur le plan esthétique et éthique. Or, le jeu de l'acteur n'est plus questionné. Du coup, une sorte de niveau moyen s'affirme. Tout abus semble nuisible. Et l'acteur, le plus souvent, s'ennuie¹.

1 Sabine Quiriconi, « Sommeil sans rêve », Revue Théâtre/Public, n° 212, États de la scène actuelle 2012-2013, avril-juin 2014.

Ce sont quelques *abus*, malgré tout toujours vivaces, résistants et endurents, sur lesquels je voudrais porter mon attention à partir de mon expérience de spectateur de ces dernières années, lesquels me permettront d'esquisser certaines voies empruntées actuellement par le frayage critique de l'acteur.

Auparavant, il me faut revenir à la question centrale et épineuse de ce que le mot *critique* peut bien vouloir dire aujourd'hui et engager une problématisation même du terme en examinant deux concepts susceptibles de l'éclairer d'un jour nouveau : « l'économie de l'attention » et le couple « dissensus/subjectivation » forgé par Jacques Rancière.

Une dimension critique au cœur de l'expérience sensible

L'économie de l'attention est le nom donné, notamment par Yves Citton², à l'ensemble des procédés de captation voire de capture de l'attention que l'état actuel du capitalisme met en œuvre. Cette économie aurait fait de l'attention une marchandise et, au-delà même de la dimension purement consommatoire, elle produirait un agencement sous-terrain de nos désirs et de nos subjectivités selon la logique dominante du profit. Ce capitalisme « mental » ou attentionnel générerait en fait des sortes de causalités formelles³ qui nous habiteraient au plus intime. L'attention que je prête à ce qui m'environne et à ce que je rencontre serait condamnée, au moins dans un premier temps, à suivre les voies frayées par les images et les discours qui circulent autour de nous et en nous. En outre, il est bien possible que cette exploitation de l'attention produise également un relatif épuisement de nos capacités attentionnelles et, par enchaînement, un émoussement voire une anesthésie diffuse et faussement agréable de notre appareil sensible et imaginaire.

Dans son dernier ouvrage, Marie-José Mondzain le formule en ces termes : « La surexposition du visible, l'accélération des flux visuels, le champ sonore étourdissant sont les outils quotidiens des nouvelles dictatures. L'exténuation de nos capacités sensibles produit un épuisement des ressources critiques⁴. »

Lisant cela, comment ne pas penser aux lignes écrites, en 1956, déjà, par Günther Anders dans *L'Obsolescence de l'homme* : « Il faut augmenter la capacité du sentiment, tenter des exercices d'élongation morale, travailler à donner une plus grande extension aux opérations habituelles de son imagination et à ses sentiments⁵. »

2 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

3 La cause « formelle », terme aristotélicien, désigne la prégnance qu'exerce une forme préexistante sur le déroulement d'une opération.

4 Marie-José Mondzain, *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*, Paris, Les liens qui libèrent, p. 207, p. 34.

5 Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Ivrea, 2002, p. 305.



C'est ainsi au sein de cette problématique que la dimension critique me semble devoir être posée. Or, justement, la pensée de Jacques Rancière me semble tenir une grande part de sa singularité dans la fine prise en compte de ces processus que le travail artistique serait engagé à déjouer pour faire jouer tout autrement.

Dans *Le Spectateur émancipé*⁶, le philosophe manifeste une position déstabilisante à l'égard de l'art critique. Il y discute la pertinence d'un art qui se veut résolument critique, en contestant le modèle d'efficacité pédagogique qui le soutiendrait. Selon lui, la critique se prend au piège de la marchandise en alimentant le grand spectacle médiatique qui jugule ainsi les oppositions, mais, surtout, l'interprétation critique de la critique, ce qu'on pourrait appeler la « nouvelle critique », c'est-à-dire celle qui fait apparaître la compromission et l'impuissance de la critique, ne ferait que donner un tour de vis désenchanté à cette spirale infernale. Ces mésaventures de la pensée critique – dont Rancière ne voit pas de véritable sortie de crise – le conduisent alors à interroger les paradoxes de l'art politique. Il surprend de nouveau le lecteur en réfutant qu'une politique de l'art s'exercerait en termes de messages, fussent-ils d'alerte ou de dénonciation, en termes de modèles ou de contre-modèles de comportements ou même en terme de déchiffrement des représentations et des aliénations imprimées en elles. Il élabore en fait une hypothèse, jugée « déraisonnable », postulant la nécessité d'une déconnexion du rapport de cause à effet – celui d'un effet direct de l'œuvre sur le spectateur, et donc, d'une « rupture » ou d'une « distance » esthétique entre le spectateur et une œuvre qui ne prétendrait plus lui faire la leçon ni lui révéler un réel jusque-là caché et ignoré de lui. Cette perte de « la ligne droite », transitive, se ferait au profit de l'efficacité du dissensus qu'il définit non pas comme un conflit d'idées ou de sentiments mais comme le conflit de plusieurs régimes de sensorialités. Art et politique sont, dit-il, des opérations de dissensus en ce qu'ils rompent l'évidence sensible d'un ordre « naturel », reconfigurent les cadres sensibles, changent les modes de présentation du sensible en modifiant les cadres, les échelles ou les rythmes, et en construisant donc des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le visible et l'invisible, le possible et l'impossible. C'est, pour Rancière, au cœur de ces expériences de dissensus – ou dit autrement de « dissociations » de la réalité consensuelle, de « dissociations » du corps de l'expérience quotidienne et commune – des expériences néanmoins non calculables et non programmables, que peuvent se lever des *subjectivations* nouvelles susceptibles de générer par la suite et hypothétiquement des collectifs politiques. Une *subjectivation* se définit donc comme un processus par lequel se produit la constitution d'un sujet et de sa subjectivité, dans un rapport d'intrication du pouvoir et du savoir. Si cette notion, tramée d'abord par Michel Foucault, reste chez cet auteur une sorte de foyer problématique du fait qu'elle vient nommer l'effet d'une soumission d'une subjectivité

6 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

au savoir qui la façonne, elle prend un accent bien plus positif chez Gilles Deleuze puis chez Rancière. Chez ces derniers, en effet, elle semble essentiellement pensée comme la frappe d'une expérience, notamment artistique, déroutant pour ainsi dire le savoir dominant et inflexible la manière de donner sens au réel par l'activité de symbolisation qu'elle embraye à nouveaux frais. Elle apparaît donc, en ce sens, comme une modification de la texture subjective sous un angle nettement émancipateur.

Si l'on admet ainsi la prégnance de l'économie de l'attention, s'ouvre pour le travail artistique l'impératif de fracturer et de dérégler les effets en cours, bien massifs, de captation de l'attention mais aussi et surtout celui de tenter de régénérer nos capacités attentionnelles en les dramatisant, en les inquiétant et en les avivant.

Quant à la pensée ranciérienne de la « rupture » ou de la « distance esthétique », elle trace de son côté une insistance sur la perception, sur la sensation, sur la sensorialité bref sur une transformation du tissu sensible ; elle donne donc au « partage du sensible » et au couple « dissensus/subjectivation », qui en est le moteur, un rôle politique que l'on pourrait dire à la fois juste et mesuré, bien ajusté aux mécanismes spécifiques de l'art dans les redécoupages et les reconfigurations qu'il effectue dans les manières de dire, de faire, de penser et d'être affecté.

L'acteur subjectivant

Je voudrais ici poser l'hypothèse d'un certain engagement de l'acteur dans la voie peu manifeste de ces processus de subjectivation. Cette voie s'apparenterait plutôt à une ligne de creux ou de creusement au sein de laquelle l'acteur se mettrait en quête d'une expérience de dissensus perpétrée à même la texture du sensible, expérience qu'il chercherait à donner à voir mais surtout à éprouver au spectateur, frayant ainsi de nouveaux cheminements, même si très ténus, de modification du regard, de l'écoute et de la pensée.

Pour le dire autrement, après un théâtre de la fable et du personnage, après le jeu brechtien, après un théâtre de figures et de déconstruction du langage, après les formalismes qui ont rêvé un acteur « lavé » de tout effet de reconnaissance, après l'engouement et la tentation documentaire, peut-être sommes-nous arrivés au point plutôt fragile d'un théâtre qui propose « simplement » de nous intéresser à des dynamiques processuelles de subjectivation saisies dans le présent, dans le vif du plateau. Dans ce postulat, il ne s'agirait plus de jouer positivement ou de ne pas jouer négativement, ni de se fasciner du trouble identitaire produit par le jeu mais de chercher à faire du jeu tout à la fois le moment intensif d'une expérience et le mouvement incertain d'une pensée, en entretenant en outre l'attention du spectateur sur le processus en cours, en l'impliquant dans cette action. Il est très difficile d'isoler un corpus de pratiques actorales qui serait absolument probant, pur et dégagé à



cet égard⁷. Dans mon esprit, ce serait plutôt une recherche qui travaillerait, de façon plus ou moins préhensible, une certaine frange du théâtre, par-delà des esthétiques très éloignées, donc sous bien des formes et se compliquant toujours avec les effets d'esthétisation singuliers des mises en scène.

Quelques termes, récurrents en ce moment, paraissent particulièrement éloquents en ce sens dès que l'on se penche du côté du travail de l'acteur. Les mots « présence », « phénoménalité », « expérience » et « subjectivation » sont devenus, me semble-t-il, des termes clés afin d'entrer dans l'analyse de ce que propose celui qui officie sur la scène.

La présence est en effet surinvestie. De moyen, elle semble quasiment devenue une fin en soi. Elle constitue, dans certains cas, un terrain d'investigation qui tend à constituer la figure humaine comme une sorte d'espace dramaturgique où se livre un procès tendu des apparences. Sans doute la présence de l'acteur est-elle trop souvent fétichisée, mais comment ne pas apprécier l'irruption ces dernières années de ces nombreux corps d'acteurs souvent immobiles ou du moins en économie de mouvements, face à la salle, arcbutés contre le temps, freinant le flux audio-visuel habituel, tentant d'enrayer l'ordre de consommation des images tout autant que le rythme uniforme des discours, se posant et s'entretenant comme des énigmes au sein d'un océan de similitudes ? Ce travail acharné sur la présence, parfois immobilisée et frontale, met l'acteur comme sous observation et cristallise le regard et l'écoute des spectateurs sur le caractère mouvant, mobile, des effets de la pensée sur un corps comme des effets du corps sur la pensée. Au cœur de ces opérations de réduction, de diminution ou de soustraction du jeu, l'acteur est entraîné à se faire dramaturge mais aussi phénoménologue de lui-même. C'est-à-dire qu'il est poussé à phénoménaliser sa présence, à la décomposer, à la segmenter, à la creuser, à la réfléchir de manière interrogative⁸ mais il doit aussi étendre cette sorte d'analyse sensible appliquée à l'ensemble du langage scénique au sein duquel il s'inscrit : le travail bien sûr de la langue et du silence mais aussi le travail du temps et de l'espace, celui des matières sonores, visuelles et plastiques. Dans cette orientation, la question n'est quasiment plus celle de bien jouer. L'acteur semble en fait sommé d'entrer dans une expérience, de l'actualiser et de convoquer chaque soir le spectateur à son partage. Ce serait peut-être davantage d'une expérience de médiation subjectivante à risquer à chaque fois dont il s'agirait, plutôt que d'une représentation déjà subjectivée et réglée que l'acteur aurait à déployer

7 Je conseille au lecteur un article justement titré « À hauteur d'homme » au sein duquel Thomas Pondevie analyse « les dessous du jeu » de certains acteurs au sein de projets théâtraux conçus et interprétés par eux-mêmes : *Revue Théâtre/Public*, n° 221, États de la scène actuelle 2014-2015, juillet-septembre 2016, p. 72-80.

8 « La phénoménologie est une tentative pour filmer au ralenti ce qui, par la façon même dont il a été vu à la vitesse naturelle, a été, non pas absolument non-vu, mais manqué par la vue, über-sehen. », Gérard Granel, *Le Sens du temps et de la perception chez Husserl*, Paris, Gallimard, 1969, p. 23.

avec la fermeté de son savoir-faire. On toucherait là à la question de l'exercice de pensée si spécifique de l'acteur dans les coordonnées sensibles de son action scénique ainsi qu'à sa convocation potentielle en tant que sujet parlant, imageant et pensant.

C'est ainsi que je lis la démarche radicale que mène Claude Régy poussant l'acteur à une sorte de plongée dans l'élément de la langue et le ralentissant afin qu'il en éprouve chaque mot voire chaque syllabe, chaque blanc silencieux entre les mots, cherchant à ouvrir l'accès à des états latents, à faire céder des seuils de perception (visuels, auditifs) vers des réalités immatérielles, essayant de saisir la puissance virtuelle d'un inaccompli qui desserrerait les digues de l'imagination et ses qualités de prospection. Dans *Rêve et folie*, il est intéressant de voir le déplacement qu'a opéré l'acteur, sans doute de son initiative, tout en étant en dialogue avec le metteur en scène. Yan Boudaud, quoique gorgé du texte qu'il s'apprête à dire, part du corps, de ses torsions et de ses déformations, pour trouver d'où parle le texte en lui et le convoquer devant les spectateurs. Il « fantasmagorise » sa présence physique pour se mettre en contact avec les forces sombres de la langue de Georg Trakl et il semble accueillir peu à peu en lui leurs dérives pulsionnelles, lesquelles gagnent l'étendue de son corps et de sa voix, dans un jeu qui paraît peu fixé d'avance entre de longues tensions métamorphiques et des instants silencieux de grand abandon.

Dans les derniers spectacles de Kristian Lupa mettant en scène les textes de Thomas Bernhard, malgré le caractère « naturel » affiché du jeu des acteurs, c'est la densité du temps, des silences, des « paysages intérieurs », de l'économie des déplacements qui vertèbre chaque réplique, chaque geste, chaque regard comme si l'acteur était constamment en gros plan et que nous soyons irrésistiblement amenés à le sonder à travers son opacité monadique. Lupa met au point une dialectique inédite chez l'acteur entre une intériorité pleine, extrêmement détaillée et une extériorité du jeu très contenue et retenue dans son expression. Il crée pour ainsi dire une subjectivité intensive qui parvient à ne jamais glisser vers la psychologisation et qui se dépose imperceptiblement à la surface intrigante de l'acteur dont on suit chaque mouvement.

Les grands moments du théâtre de Valère Novarina projettent l'acteur, par le vertige d'une dépense langagière à grande vitesse, à opérer des sorties de route de l'image humaine, à générer un devenir-animal ou un devenir-marionnette dont le spectacle halluciné, combiné à l'effet de jubilation négatrice de la langue, parviennent parfois à créer une sorte de renouveau mental par le vide ou par le trou qu'ils opèrent dans notre arraisonnement au langage. Dans *Le Vivier des noms*, deux des acteurs, Julie Kpéré et Nicolas Struve, paraissent avoir déplacé là aussi quelque peu les impulsions de travail de l'auteur. Ils prennent à plusieurs reprises leurs monologues comme « par en-dessous », créant une sorte de déflation dans l'énergétique vocale, corporelle et spatiale du spectacle mais aussi dans les attendus sensoriels du spectateur. Ils risquent la langue de Novarina à voix basse et dans une épure de tout effet. Ce faisant, il semble

qu'ils se « crochètent » subjectivement à l'entreprise de démontage humain intentée par le texte et qu'ils témoignent ainsi et comme de loin, presque en sourdine, de ce que leur fait le fait de dire cela.

De façon encore plus dépouillée, et donc bien plus périlleuse, la pauvreté délibérée de jeu dans laquelle s'avancent les acteurs de Marie-José Malis dans sa mise en scène d'*Hypérion* fait immédiatement entendre qu'il va falloir se mettre à l'écoute. Toute l'attention est alors focalisée sur la mise à l'épreuve de la littéralité du texte, dont les phrases bizarrement découpées dans l'énonciation des acteurs indiquent qu'elles sont comme explorées en direct. C'est d'ailleurs cette metteuse en scène qui revendique explicitement le terme de « processus de subjectivation » qui a inspiré cet article. Sa visée, dit-elle, est celle

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 subjectivation⁹.

Dans ce « théâtre de la fraternité subjectivante », 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 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 de mobiliser en lui des énergies insoupçonnées d'écoute et de mise en rapport avec son histoire présente. Il y a bien là la volonté de fonder de la sorte un temps de partage actif des sensibilités et des intelligences, qui pouvait donner l'impression à la salle que tous les spectateurs étaient présents à veiller un feu de crainte qu'il ne s'éteigne.

Et quelque chose de cet ordre se donne à éprouver dans le travail des TG Stan qui mettent à vue, à certains moments du moins, en-deçà des effets de distanciation ironique ou de sur-théâtralité si bien rôdés, en démontant le mécanisme même du *ludus*, les phénomènes chez l'acteur de prise et de déprise d'une fiction (fable et personnage), d'immersion subjective pleinement incarnée et d'arrêt de jeu brutal. Ils sortent de cette façon le jeu d'une logique de produit fini pour en explorer sous les yeux du public le processus dans ses battements, ses rythmes, ses jetées et ses interruptions suspensives.

Ces exemples, d'ordre presque épiphanique, traversant de surcroît une forte hétérogénéité esthétique théâtrale, sont certainement tous discutables et constitueraient l'objet d'houleux débats. Ils permettent néanmoins d'ausculter la réapparition probable dans le travail de l'acteur de l'investissement d'une subjectivité agissante,

9 Marie-José Malis, Revue Théâtre/Public, n° 208, *Penser le spectateur*, 2013, p. 60.

témoignante et exploratoire. Doter ce frémissement d'une dimension critique serait aller trop vite en besogne. Pourtant, bien que loin d'une expression critique manifeste, il me semble assister parfois à l'assomption d'un jeu sensiblement pensant, attentif à lui-même et à sa réception, mettant peut-être plus que jamais le spectateur dans une position de co-auteur, propice en ce cas à éveiller en lui une plasticité des sensations, des sentiments et des pensées.

Là, se manifesterait, du moins, un certain art de la rencontre entre la salle et la scène.