

## UNE PENSÉE EN JEU DE SCÈNE

Dans l'examen du rapport entre théâtre et philosophie, l'analyse porte souvent sur ce que des philosophes ont écrit à propos du théâtre. Et c'est certainement une étude où beaucoup reste à considérer. Ici, on voudrait plutôt aborder la relation en sens inverse, en se demandant comment une pratique scénique peut questionner la philosophie. Tel est le projet d'un spectacle intitulé *Aux corps prochains – Sur une pensée de Spinoza*<sup>1</sup>. Son ambition n'est pas seulement affichée par la mise en avant du nom du célèbre auteur, mais, plus nettement encore, par la deuxième partie du titre, qui annonce l'intention de théâtraliser un élément de pensée. L'acte de théâtre ne consiste pas ici à mettre en scène un texte philosophique<sup>2</sup>. Aucun écrit de Spinoza n'est donné à entendre. Pas même cette « pensée », évoquée dans le titre, et qui tient en une phrase désormais fameuse<sup>3</sup>. Le spectacle ne présente ni une de ses œuvres, ni un fragment de son corpus. L'objet « sur » lequel il se construit est abordé, non comme un énoncé à dire, mais comme une proposition *de pensée*, relativement distincte de la sentence où elle se formule. La question devient donc : comment une pensée peut-elle faire l'objet d'un travail scénique, sans que soit simplement confié à des acteurs le texte où elle s'exprime ?

La « pensée de Spinoza » en question est connue à partir d'un scolie du livre III de l'*Éthique* : « ce que peut le corps<sup>4</sup>, nul ne l'a encore déterminé<sup>5</sup> ». Pour l'examiner depuis la scène, le travail s'est donc proposé, de façon prévisible, de considérer des corps – et, conséquemment, des mouvements de corps, suivant en cela une affirmation de Deleuze, elle-même notoire : « Le théâtre, c'est le mouvement réel ; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel<sup>6</sup> ». Préalablement à la mise en scène, la question a été développée ainsi : que l'on ne sache pas ce que peut un corps, que personne à ce jour ne l'ait établi, implique que certaines actions d'un corps produisent une radicale surprise. Le non-savoir quant au corps nous conduit à être, devant ses faits et gestes et au sens le plus fort, étonnés. Or l'étonnement se place au point de

---

<sup>1</sup> Créé en mai et juin 2015 au Théâtre National de Chaillot (Paris), puis au Théâtre National Populaire (Villeurbanne). Une captation vidéo du spectacle est visible, en accès libre, sur : <http://denisguenoun.org/theatre/videos-integrales/>. La distribution et le générique complet de ce travail peuvent être consultés avec le lien ci-dessus.

<sup>2</sup> Ce que la même équipe, comme d'autres, a tenté plus d'une fois, par exemple avec un *Banquet* de Platon (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, journées de juin 2008, sous le titre *La Nuit des buveurs*, <http://denisguenoun.org/oeuvres-en-ligne/la-nuit-des-buveurs/>), ou une mise en scène d'Augustin (*Qu'est-ce que le temps ? Le Livre XI des Confessions d'Augustin*, création aux Journées de Brangues 2010, représentations dans diverses villes et pays, <http://denisguenoun.org/theatre/spectacles-recents/quest-ce-que-le-temps/>).

<sup>3</sup> Sous sa forme popularisée : « Nul ne sait ce que peut un corps. » B. SPINOZA, *Éthique*, III, II, sc., trad. B. PAUTRAT, Points-Seuil 1999, p. 209. Voir ci-dessous.

<sup>4</sup> Ou : un corps. *Quid corpus possit*.

<sup>5</sup> Cf. ci-dessus, note 3.

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., « Épiméthée », 1968, p. 18.

croisement entre une marque native de la philosophie<sup>7</sup>, et une puissance du théâtre. Brecht, invitant le théâtre à rendre étrange, ou étranger, ce qui se présente comme familier, appelle à débusquer dans les actions humaines une ressource d'étonnement<sup>8</sup>. Mais cette stimulation, cet aiguillon suppose une précaution préalable : car si une action humaine se révèle surprenante, cela ne doit pas être par son caractère extraordinaire. L'étonnement ne résultera pas d'une bizarrerie. L'action doit être familière. En ce sens, il ne s'agit pas de s'exclamer devant des performances acrobatiques car, de ces possibles-là, il ne serait pas exact de dire que nul ne les a encore déterminés. De telles capacités sont connues – au moins du gymnaste qui les met en œuvre – et repousser les bornes des performances sportives (ou autres) ne touche donc pas au non-savoir radical qu'évoque Spinoza : elles se situent dans le cadre de possibilités organiques, anatomiques, peu usuelles peut-être, mais dont le domaine est bordé par notre connaissance des lois physiques ou biologiques. Ainsi, ce que peut le corps sur ce mode, nous sommes censés le savoir, au moins a priori<sup>9</sup>. La phrase de Spinoza concerne alors une ignorance plus essentielle. L'étonnement recherché ne provient pas d'excès ou d'extravagances, mais concerne les usages courants des corps, leur vie ordinaire<sup>10</sup>. Pour éprouver par la scène cette pensée de Spinoza, on cherchera devant des corps un étonnement qui procède d'actions communes<sup>11</sup>.

Dans le travail sur scène, s'établit ainsi un programme d'actions usuelles, banales, dont le processus théâtral interroge l'aptitude à provoquer une surprise accentuée. Elles sont fixées à une série de cinq<sup>12</sup>, chacune caractérisée par un verbe. Le premier d'entre eux est : se lever. Pourquoi ? Parce que si la gravité, la chute sont prévisibles, attendues dans l'expérience courante, l'élévation au contraire est à contre-champ du sens commun, à contre-pente. Célèbre figure de la grâce démentant la pesanteur. Plus encore lorsque le mouvement se redouble par l'emploi du pronom réfléchi : puissance, non seulement d'être levé ou élevé, mais de se faire monter soi-même, comme par une auto-saisie, ce qui, en un sens, contrevient aux lois de la gravitation<sup>13</sup>. Ainsi envisagée, la capacité quotidienne de *se lever*, expérimentée par tout un chacun de plus ou moins « bon » matin (au moins pour les corps valides), engage-t-elle une puissance à la fois anthropologique, métaphysique et théâtrale.

<sup>7</sup> Platon, *Théétète*, 155d ; Aristote, *Métaphysique*, A2, 982b.

<sup>8</sup> Par exemple Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre 2*, Éd. de l'Arche 1979, §§ 44, 49 etc., pp. 27, 30, sq.

<sup>9</sup> Cf. G. DELEUZE, « Qu'est-ce que peut un corps ? », in *Spinoza et le problème de l'expression*, Éd. de Minuit 1968, pp. 197-213.

<sup>10</sup> Le concept de l'ordinaire, ainsi entendu, se réfère à la philosophie de Stanley Cavell. Sur cet auteur, voir par ex. D. GUÉNOUN, « Libérer le bien », in *La Voix et la Vertu, Variétés du perfectionnisme moral*, dir. S. LAUGIER, PUF 2010, pp. 141-158.

<sup>11</sup> Comme fait Spinoza lui-même, dans la scolie évoquée plus haut (ci-dessus note 5) : rêves, soif, colères, fuites, etc. *Op. cit.*, p. 211.

<sup>12</sup> Cette série s'étant dégagée d'un travail dirigé par la chorégraphe Chrystel Calvet.

<sup>13</sup> Ce qu'illustre la légende du baron de Münchhausen, aspirant à se dégager des sables en se tirant lui-même par les cheveux. G.-A. BÜRGER, *Les Aventures du Baron de Münchhausen*, trad. T. GAUTIER, Éd. José Corti, 1998.

Anthropologique, parce que la disposition à la station debout semble constituer, avec toutes les nuances nécessaires, une caractéristique de l'espèce humaine. Cette équivalence qui fait de l'homme l'animal debout (celui qui *se lève* jusqu'à tenir sur ses pieds) n'est pas intégrale, mais reste pertinente. L'étonnement est alors celui que provoque l'homínisation, élévation transcendante qui semble se répliquer dans la croissance de chaque enfant d'humain au moment, en effet stupéfiant, où un bébé se dresse et marche. Le résultat est fragile. Le vacillement ou la chute menacent toujours le paradoxe physique de la station en équilibre sur l'étroit polygone posé au sol. En ce sens, la pose verticale, et le haussement qui y mène, surprennent sans cesse. Le quotidien peut oublier ce vertige, l'ensevelir sous l'habitude. L'acte théâtral, le geste d'acteur, aurait alors pour tâche de *livrer* à nouveau le paradoxe corporel (animal, enfantin, maladif) constitué par chaque accession ou maintien du corps à la position droite.

Puissance métaphysique ensuite, dans le couplage de l'acte du corps dressé avec la visée morale de la droiture – métaphysique par ce lien de la donnée physique avec l'opération de sens qui la subsume. Un tel apparentement questionne. Se lever est aussi la tournure verbale qui désigne la protestation devant l'injustice, l'oppression, l'avalissement. Et cet usage n'est peut-être pas intégralement métaphorique : persiste un reste physique que le « méta » ne réduit pas. Le spectacle s'engage dans cette recherche d'un littéralisme de la droiture. Il met en jeu des situations où s'expriment, à la fois, la difficulté de l'élévation corporelle, et sa valeur morale – dans le fait de tenir droit ou de marcher sous les bombes, par exemple. L'existence scénique met en valeur cette unité ascensionnelle de la pose et du combat. Ambivalence renforcée lorsque le pronom réfléchi *ne désigne pas le sujet* de l'action : se lever l'un l'autre, et non plus soi-même, pour élever un partenaire (ou un adversaire) ou le porter à plus de hauteur.

Puissance théâtrale enfin, parce qu'une étrange affinité unit l'acte théâtral et la station debout<sup>14</sup>. On peut pratiquer un théâtre couché, un théâtre au sol. Mais, dans sa spécificité affirmée, l'acte de théâtre se lie au fait de se dresser pour s'adresser. Adresse discursive, mais aussi offre du corps. C'est l'aptitude à *se présenter* physiquement, à s'exposer devant l'œil public. Une étroite connivence joint la droiture (physique et morale), et la présentation scénique, comme exposition à l'assemblée. Nouvelle matière à surprise : car l'acteur dressé devant une assemblée peut ainsi faire acte de présence<sup>15</sup> – prise de risque, livraison de soi, dans le paradoxe d'une *vérité par le jeu* –, mais il peut aussi, tout à l'opposé, instituer une domination hégémonique. Ce serait alors proprement *son travail* que de donner à voir (de rendre lisible) le lexique et la syntaxe de cette variation physico-politique, de jouer la distinction entre droiture risquée ou stature dominatrice.

---

<sup>14</sup> À ce propos, on pourra consulter D. GUÉNOU, « La limite du théâtre », conférence à l'Université de Francfort, 13 février 2016, accessible par <http://denisguenoun.org/ecrits-et-reflexions/autres-ecrits/la-limite-du-theatre-frankfurt-13-fevrier-2016/>.

<sup>15</sup> Selon la belle expression de Claudel. Voir « La peinture hollandaise » (1934), in *L'Œil écoute*, dans *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 184.

Ce que le peut le corps, dont nul n'a encore déterminé la puissance, pourrait donc être cela : se lever<sup>16</sup>. L'action suivante en est assez proche, au moins par assonance : *se laver*. On fait ici l'hypothèse que la conjonction d'allure fortuite de ces deux termes, étrangers l'un à l'autre, peut avoir une portée<sup>17</sup>. Car une certaine énigme hante le besoin de propreté. Pourquoi ne pas se satisfaire de la salissure ? Pourquoi, d'ailleurs, cette unité de vocable entre le propre de la propreté et celui de la propriété ? La propreté ne semble en rien une spécificité humaine. Bien des animaux s'en soucient. Or, le fait de se laver suppose, pour les humains, un geste particulier : la dénudation. Ici viennent deux remarques.

D'une part, un apparemment circule entre l'histoire du théâtre et de celle de la mise à nu. On peut y voir un fait de société, mais le théâtre a marqué plusieurs de ses étapes par un progrès de l'exposition du corps : son démasquage, son dévoilement<sup>18</sup>. Et cet art reste aujourd'hui, avec d'autres, hanté par le nu. Comme avant lui la sculpture, puis la peinture. Or, la valeur de provocation du « dénudement »<sup>19</sup> – son immoralisme, sa transgression anti-bourgeoise – peuvent sembler épuisés. On n'en est plus aux temps où un nu sur scène choquait, cela paraît désormais la condition commune. Pourtant, la hantise du nu se prolonge, rien ne semble l'éteindre. Même banalisé, le geste scénique de la dénudation garde son attrait ou son énigme. Pourquoi ? Plus encore que la station debout, la nudité est humaine. Aucune espèce animale ne la connaît. La condition nue fonde l'humain, de façon ambiguë, en le dévoilant comme animalité et humanité simultanées : puisque l'humain est cet animal qui se vêt, le nu le déshumanise ou l'animalise, mais ce faisant révèle et affirme l'humanité de ce découvrément, l'affiche dans son étrange mixte d'arrogance et de faiblesse. Ainsi, lorsque le théâtre si souvent montre un homme ou une femme dévêtus, il exhibe par ce geste son rapport à l'humanité des humains, rapport de mépris, de violence, ou d'attention et de soin. La dénudation de théâtre s'avoue comme parti-pris sur la question anthropologique.

La deuxième remarque concerne, à nouveau, la réciprocité pronominale. Dans l'acte de se laver, non plus soi-même, mais les un(e)s les autres, la valeur du nu s'intensifie. Elle n'engage plus seulement la vue, mais le toucher. Ici, le choix du spectacle *Aux corps prochains* est net. Le contact s'y voit dénué de toute concupiscence. Pourtant la séquence est fortement érotique. Mais c'est une érotique sans sexe. Une érotique édénique, paradisiaque. Les jeux menés (et en partie improvisés) par les acteurs et actrices qui se dénudent et se lavent les uns les autres sont d'une innocence puérile, fortement érotisée par la radiance virile ou féminine des corps. C'est une *thèse scénique* : toute humanité n'est pas postérieure à la chute, l'humain n'équivaut pas au péché. Le théâtre, l'usage physique de la scène, pratique une expérimentation – une

<sup>16</sup> Il est peut-être significatif à cet égard que Spinoza, dans les exemples qu'il convoque, ait mentionné à la fois le nourrisson et le somnambule. Cf. B. SPINOZA, *Éthique*, III, II, *sc.*, *op. cit.* pp. 209-211.

<sup>17</sup> On doit avouer avoir été inspirés par un adage militaire, souvent répété à l'un des acteurs par un parent soldat : je me lève, je me lave. La consécution-conséquence est ici, comme ailleurs, narrative – donc censément sensée.

<sup>18</sup> Voir F. TALMA, *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral*, Paris, Auguste Fontaine 1856 (rééd. P. FRANTZ, éd. Desjonquères 2002). On pourra lire à ce propos D. GUÉNOUN, « Le dénudement », in *Les Temps modernes* n° 534, janvier 1991, repris dans *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, éd. Circé, 1998, pp. 59-82.

<sup>19</sup> Cf. ci-dessus note 18.

utopie avec lieu. Par la scène, l'utopie déborde la condition onirique, l'onirique s'affirme dans son épaisseur matérielle.

Du coup, la conjonction entre *se lever* et *se laver* confirme sa consistance. À nouveau, le lien se montre actif entre actes du corps et comportements éthiques. Ici encore, la scène s'éprouve comme lieu éminent pour son expérience.

Qu'en est-il du rapport à Spinoza ? Où s'engage sa pensée ? En certains points celle-ci est utilisée pour sa valeur d'impulsion. Elle lance les corps dans leur jeu physique, jamais en position de contrôle, de veille – bien que les acteurs fassent retour aux lectures, ou à des textes spinoziens, en cours de travail, pour une imprégnation plutôt que par souci de transfert. Mais l'action suivante fournit l'occasion d'un rapport plus net. C'est celle de *fuir*. Elle est la seule à avoir été appelée directement par un passage de *l'Éthique* : « L'homme libre montre la même fermeté, ou présence d'esprit, à choisir la fuite qu'à choisir le combat<sup>20</sup> ». La fuite témoigne d'un *courage de la fuite*. Ce n'est donc pas la fuite qui provoque ici la surprise, le travail d'un non-savoir devant son énigme, car la fuite est universelle, aussi animale qu'humaine. C'est sa fermeté d'âme, son courage. Les acteurs cherchent, dans l'urgence du départ ou de la course, la dignité de l'évasion ou de la déroute. Comment cette préoccupation se lie-t-elle aux recherches scéniques menées préalablement sur la station debout ou sur le lavement des corps (comme on dit « lavement des pieds ») ? Chacune de ces actions est effectuée sous le poids de la menace – sous les bombes. Une dimension nouvelle ressort : se lever sous les bombes, se laver sous les bombes – et fuir, tout autant – équivaut à manifester au cœur du désastre une capacité de refus. Se tenir droit ou se tenir propre, dans ces circonstances, est une affirmation de dignité, physique autant que morale. L'aptitude de l'humain à *tenir* réside dans l'accomplissement de ces conduites simples. On peut le dire autrement : se lever, se laver, fuir, sont les actes que la menace, les bombes, veulent rendre impossibles. Si alors « nul n'a encore déterminé » ce que peuvent les corps – sous le bombardement ou la mitraille –, cela revient à signifier qu'on ne mesure pas la puissance d'insoumission des corps dans le massacre et l'oppression.

Cette dimension nouvelle croise une préoccupation théâtrale. Jusqu'à ce point, le travail scénique restait au sol. L'irruption des bombes conduit à une autre verticalité que celle de la station debout, à une ambivalence du ciel. Pendant la séquence de la fuite, une matière indéterminée chute depuis les hauteurs, dévalant d'une provenance céleste inconnue, effondrement cosmique s'abattant sur les humains qui courent. C'est à la suite d'une observation de la scénographe<sup>21</sup>, remarquant que jusqu'alors le travail scénique souffrait d'une faiblesse de la dimension verticale, manquant d'altitude, « d'air ». Or, dans la machinerie de théâtre, la double puissance du haut et du bas (montée, descente) s'exprime traditionnellement par *les cintres*, qui actionnent autant de « vols » que de tombées. Sans cintres, la hauteur reste limitée à des superpositions, et donc peu apte à exprimer l'appel ou l'à-verse. Avec eux, l'espace scénique se voit rayé de lignes tombantes ou ascendantes. Par ces chutes sans provenance visible, les corps inconnus qui pleuvent peuvent exprimer leur valence double : catastrophe ou désastre,

<sup>20</sup> B. SPINOZA, *Éthique*, IV, 49, trad. B. PAUTRAT, Seuil, « Points-Essais », p. 449.

<sup>21</sup> Anne Lezervant.

ils recouvrent bientôt la scène d'une substance désertique, au sens positif : lieu libre pour tous les passages, matière neutre et innocente d'une vie nouvelle.

L'action suivante sera celle de fêter. Pourquoi ? En raison même de la fuite, des bombes. Fuir, fêter, consonent autant qu'ils se compénètrent. La fête éclate dans la fuite. C'est fêter la fuite qui s'impose. La fête est une pause, une halte dans la course. Mais aussi une affirmation de l'échappée comme bonheur ou puissance. Comme victoire. Ici, la fête a lieu au désert. Vide mystique : manque de monde, espace du peu de choses et de vie, et par là ouverture de chemins qui ne mènent nulle part – sinon à eux-mêmes<sup>22</sup>. La danse est ainsi : la fin des pas est sans but. Les pas ne s'ordonnent à aucune *destination*. La séquence de fête est toute dansée. Danse d'acteurs, non de danseurs, quoique chorégraphiée. Qu'est-ce qu'une danse d'acteurs ? C'est une espèce de ballet des corps dont la raison n'est pas esthétique, mais pratique. La raison de la danse est dans l'acte, non dans la beauté (effective ou voulue). La plastique du mouvement chiffre ou déchiffre une pragmatique. C'est une des orientations de la danse elle-même, depuis l'invention de la danse-théâtre, d'un *Tanztheater*. Il s'agit là de retourner le complément : non pas théâtre de danse, mais danse de théâtre, c'est-à-dire danse de la vie ordinaire, non esthétisée. Danse de corps entraînés, mais non spécialistes. Un corps d'acteur est dépourvu de spécialité, de compétence technique, sportive ou gymnique ou chorégraphique (même s'il aspire, rêveusement, à les détenir toutes). Un corps d'acteur est ordinaire, et sa compétence, s'il en est – c'est l'incompétence même – est celle de l'ordinaire. Beauté sans spécialité.

La cinquième et dernière action se désigne comme : déclarer. (Car toutes les actions sont annoncées avant d'être accomplies : écrits, les verbes apparaissent sur des panneaux, comme des dialogues de cinéma muet.) La plus intense surprise que réserve un corps est de venir à parler. Rien ne l'y prédispose : pas même la bouche, dont la fonction prévisible (partagée dans le règne animal) est de mastiquer, d'ingérer. La parole est une dérivation, une déviation, une anomalie de l'oral. Notre non-savoir devant elle s'ouvre comme abîme : ignorance sans fond sur l'aptitude du corps à cette articulation, et sur ce qui en sort. Nul ne sait ce que peut (dire) un corps. Or, au théâtre, on parle beaucoup – et la surprise s'émousse, sauf devant certains éclairs du génie de la langue. Le calcul est ici de retarder au plus loin la venue des mots. Les quatre cinquièmes de la durée du spectacle sont aphones – ou aphasiques. Comme pour tenter une déshabitude, une défamiliarisation – littéralement, une *Verfremdung*. *Déparler* le théâtre. Risquer le voyage d'une humanité alogique, aglossique. Oublier la possibilité du discours. Et c'est ce qui se produit : un autre pacte, tissé dans l'absence des mots, s'établit, prend ses aises, fait de silences, de nappes musicales, ou de bruissements sans langage, jusqu'au moment où vient sonner la déclaration. Alors, elle communique un effet de gêne, comme la rupture du mutisme installé dans une communauté taiseuse. Non pas l'émerveillement d'une parole attendue, celle de l'enfant qui dérouté son babil vers la grammaire. Plutôt une inconvenance. Qui redit la *diction* humaine comme

---

<sup>22</sup> Jn, 14,6.

surprise absolue, peut-être socle de toute surprise, devant laquelle, en effet, nul ne sait de quelle sorte de pouvoir ou puissance elle est l'actuation.

La déclaration est un poème. C'est entendu, c'est dit. On peut le lire<sup>23</sup>. Mais en quoi une *déclaration* ? Un choix s'y proclame. Une alternative est de déclarer la guerre, ou bien l'amour. La résolution ici s'affirme comme : « eh bien, l'amour<sup>24</sup>. » Et la déclaration ne dit rien d'autre que ceci : je t'aime. Qui est ce « je » ? C'est celui du chœur, qui, pourtant parole collective, dans le théâtre grec classique ne dit pas « nous », mais s'exprime au singulier. *Je* collectif du dire poétique, qui n'est pas celui de la personne, précisément en ceci que pour tout poème, serait-il le plus « personnel », la propagation ou publicité du dire, sa reprise infinie ou finie fait du *je* un sujet commun. A fortiori au théâtre. Le je du chœur est cette parole, non-fictionnée ou dé-fictionnée (inscrite dans le présent non fictionnel du dire) qui porte toutes les fictions de la scène, en soutient la possibilité et la diaphanéité fictionnelle. Soit. Mais qui est alors le « tu » que vise et interpelle l'adresse – la déclaration d'amour ? On s'y attend : le public, bien sûr, le peuple – qui manque, c'est acquis<sup>25</sup>. Or, de même que le *je* singulier du théâtre s'élargit au collectif par la réplique du dire, le collectif du public se resserre, par le manque, dans le *tu* à venir, aimé en devenir, aimé qui manque mais pas métaphoriquement, dans son corps, comme corps, comme corps en défaut, absent, appelé. Le tu à vide formule l'adresse au sans-visage, au corps attendu, dont le théâtre est l'invocation présente et affamée.

Ajoutons une observation latérale. Dans ce spectacle, comme tant d'autres, la vidéo tient une place importante. On peut se désoler de cet envahissement. C'est aussi vain que de se lamenter sur l'emploi généralisé des projecteurs électriques. Il y a sans doute une valeur patrimoniale des lampes à huile, mais le théâtre fait partie d'une vie commune, et utiliser un projecteur est devenu aussi banal qu'actionner une ampoule dans sa cuisine. Peut-être en ira-t-il de même, sous peu, avec l'usage des écrans, si intégré à nos langages élémentaires qu'il devient naturel que les hommes et femmes de théâtre s'en saisissent, tout comme des effets sonores – même pour rendre plus finement le son d'un violon acoustique, ou d'un murmure. La vidéo est donc mise en jeu. Ce qui n'empêche pas d'en faire un usage critique. Au théâtre, l'image est souvent totalisante, elle exprime un point de vue de Sirius sur la scène et le monde. Ici, elle se voit subjectivée, le tournage ayant lieu en direct, et le cadreur étant visible sur la scène. Mais le cadreur à vue est contraint à l'initiative, à l'improvisation, lisible et avouée. Il est emporté dans les actions physiques. Ainsi, pendant la fuite, il se trouve dans la situation d'un fuyard tentant de témoigner de la panique, des bombes, et de la chute de matières depuis le ciel. L'image filmée, sur grand écran, est affectée par ce qu'elle filme, et puisqu'il s'agit de corps, celui du cadreur<sup>26</sup> est pris, comme son cadre, dans la tourmente aléatoire du jeu. Habituellement, l'absent du film, c'est le corps qui tient la caméra. Pas seulement son appareillage (rarement présent à l'image, sauf chez quelques bons facteurs ou farceurs), mais son corps physique, humain, noué à ses prothèses. À

<sup>23</sup> En accès libre sur : <http://denisguenoun.org/aux-corps-prochains-2015-la-declaration/>.

<sup>24</sup> Cf Choderlos de LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, lettre 153.

<sup>25</sup> Par exemple G. DELEUZE, *L'Image-temps*, Éd. de Minuit, 1985, pp. 281-291.

<sup>26</sup> Charles Habib-Drouot.

l'opposé, la scène : capable de mettre en jeu, et en vue, les actes de cinéma, et les corps qui les portent.

Au bout de la traversée, que reste-t-il de la question posée au début ? Quelle sorte d'hypothèse, ou de proposition, quant à ce que le théâtre peut donner à penser de (ou : à) la philosophie ? On le voit, tout se ramène au fait qu'un élément théorique ou spéculatif ne se formule pas seulement (en s'exprimant dans des énoncés adéquats à son supposé contenu), mais se projette vers le corps, l'espace, le récit, pour communiquer avec eux par impulsions et mouvements. Ce transfert n'est pas une traduction, même défailante, plutôt une kénose : quelque chose de l'idée se perd assurément dans le transport, en se communiquant. Dans le cas qui nous occupe, cette projection physique, narrative, entre en résonance avec le sens exploré : puisque, selon cet aphorisme de Spinoza, le corps ne se tient pas sous le contrôle d'un savoir, ni donc de la pensée, mais au contraire les puissances de la vie corporelle conduisent savoir et pensée à se laisser tourmenter. En ce sens, l'inclination de la pensée vers la scène répond à la fameuse fulguration hégélienne : « La force de l'esprit est seulement aussi grande que son extériorisation, sa profondeur aussi profonde que sa capacité à se répandre et à se perdre dans son déploiement<sup>27</sup> ». Que la force de l'esprit ne soit pas contenue en elle, au fond de son intériorité, mais dans son devenir-extérieur, c'est déjà beaucoup. La scène se montre lieu d'élection pour cette sortie : vers le corps, vers l'espace, et aussi vers le langage détaché de toute proximité de la pensée à elle-même, lancé au loin, adressé. Et le théâtre ne demande pas seulement à la réflexion spéculative sa prononciation, même scénique, il veut son devenir-espace, corps et parole, espacement et corporation devant le *tu* commun et singulier, présent et absent, de l'assemblée qui voit et entend. Mais la profondeur extrême de la formule hégélienne tient à ce que, dans son mouvement, l'esprit non seulement sort de soi et se répand, mais se perd dans ce déploiement même. L'esprit se perd dans l'exercice de sa puissance propre, de sa vertu. En scène par exemple, où la philosophie sans doute peine à se retrouver. C'est sa chute, son abîme – mais comme force.

Denis GUÉNOUN

---

<sup>27</sup> HEGEL, « Introduction » à la *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean HYPPOLITE (modifiée), Aubier, 1941.