

*Collection*  
« *Expériences philosophiques* »

*dirigée par Denis Guénoun*  
*avec la collaboration de Nicolas Doutey*

E. LACLAU ET C. MOUFFE  
*Hégémonie et stratégie socialiste*  
(traduit par Julien Abriel)

J. BUTLER, M. DEGUY, T. DOMMANGE, D. GUÉNOUN,  
S. KAY, B. STIEGLER, M. VITALI ROSATI  
*Pourquoi des théories ?*

F.-D. SEBBAH  
*Lévinas et le contemporain*

T. DOMMANGE  
*L'Homme musical*

S. CRITCHLEY, J. DERRIDA, E. LACLAU,  
C. MOUFFE, R. RORTY  
*Déconstruction et pragmatisme*  
(traduit par Julien Abriel, Nicolas Doutey et Yaël Kreplak)

MICHEL DEGUY • THOMAS DOMMANGE  
NICOLAS DOUTEY • DENIS GUÉNOUN  
ESA KIRKKOPELTO • SCHIRIN NOWROUSIAN

## Philosophie de la scène

**LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS**

Ouvrage publié avec le concours du  
Centre National du Livre

## Présentation

*La réflexion philosophique sur le théâtre est, en un sens, aussi ancienne que la philosophie elle-même. On la trouve dans d'importants textes de Platon et Aristote – contemporaine, ou presque, d'une sorte de réflexion théâtrale sur la philosophie, laquelle paraît dans Aristophane et, moins visible mais peut-être d'autant plus profonde, chez Sophocle lui-même, si l'on en croit certains interprètes<sup>1</sup>. Cette ancienneté n'implique pas que le compagnonnage entre les deux formes d'écriture (de vie, de pensée) ait été continu : durant de longues époques, de grands philosophes n'ont pas fait « du théâtre » un objet important de théorisation : ni Descartes, ni Spinoza, ni Leibniz, ni Kant, s'ils manient plus ou moins souvent la métaphore de la scène ou du jeu, ne semblent considérer que les acteurs, le drame écrit ou représenté vaillent, en eux-mêmes, comme problèmes pour la philosophie. La situation se modifie assez profondément à partir de Diderot, puis de Hegel : les motifs théâtraux font alors l'objet d'interrogations soutenues, et parfois déterminantes pour l'ensemble de la pensée – comme le montre l'interprétation d'Antigone dans la Phénoménologie de l'esprit et dans l'Introduction à la métaphysique<sup>2</sup>.*

© 2010, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-277-1  
ISSN 1968-570X

1. J.-J. Goux, *Cedipe philosophe*, Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

2. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], Paris, Aubier, 1991 (trad. J.-P. Lefebvre) ; Heidegger, *Introduction à la métaphysique* [1935], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980 (trad. G. Kahn).

*Le dialogue entre théâtre et philosophie s'est beaucoup intensifié ces dernières années. Ce ne sont plus seulement de grands philosophes qui lui apportent leurs contributions (Benjamin, Sartre, Gouhier, Althusser, Derrida, Lacan, Deleuze, Cavell, Badiou, parmi tant d'autres), c'est aussi le croisement des disciplines, des parcours de vies, des rencontres de travail (sur scène ou en amphi) qui multiplient les procédures d'échanges et de confrontations. Raison de plus pour dire, d'un mot, ce qui singularise les essais qu'on va découvrir dans le présent volume. Car la réflexion philosophique qui s'y engage ne concerne pas le théâtre en général, mais un objet plus circonscrit, déterminé : la scène. En effet, si étonnant que cela puisse paraître, alors que le drame, le jeu ou l'acteur ont, inégalement mais maintenant de façon assez dense, mobilisé l'attention des philosophes, la scène reste un concept étrangement peu interrogé. Et pourtant elle a hanté la parole philosophique, servant de schème ou de modèle à bien des dispositifs théoriques. Mais, jusqu'à une époque très récente, elle n'a pas été attentivement considérée, dans sa valeur ou sa portée conceptuelle propre.*

*Cela s'explique : la pensée du théâtre a été longtemps occupée par la réflexion sur le drame et le dramatique, et la dimension scénique, considérée comme accessoire ou mineure, n'a émergé devant l'attention théorique que récemment. On sait que la matrice de ce désintérêt semble déjà présente dans Aristote<sup>3</sup>. Le basculement qui s'observe aujourd'hui n'en est que plus significatif : il redouble et accompagne, évidemment, l'émergence de la scène comme champ de pratiques propres, dans un mouvement qui, amorcé depuis Diderot, s'est considérablement amplifié au xx<sup>e</sup> siècle. Mais tout se passe comme si la philosophie*

3. *Poétique*, VI, 1450 b 17.

*n'avait pas encore tout à fait pris acte de cette mutation considérable, alors que, dès 1930, des esprits visionnaires comme Artaud ou Benjamin avaient pointé la scène dans sa nouveauté et sa radicalité<sup>4</sup>. Il reste que l'interrogation sur la nature de la scène en tant que telle, et sa détermination conceptuelle, sont restées en friche. Les penseurs les plus radicaux ont usé du concept comme d'un cheval de Troie pour dévaster de l'intérieur un théâtre tout entier asservi au modèle de la dramaticité. Mais longtemps le terme, même manié avec insistance, n'a pas été examiné, dans son usage singulier, avec une attention de nature conceptuelle – philosophique.*

*Cette mutation est en cours. Les études qu'on va lire, avec d'autres<sup>5</sup>, voudraient y contribuer<sup>6</sup>.*

Denis Guénoun, juillet 2009

4. A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique » [1931], dans *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard [1964], coll. « Folio essais », 1996, p. 49 *sqq.* W. Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » [1931], dans *Essais sur Brecht* [1955], Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 18 *sqq.*

5. Cf. E. Kirkkopelto, *Le Théâtre de l'expérience : contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2008.

6. Elles ont été présentées, sous une première forme, dans la journée « Philosophie de la scène » organisée en Sorbonne par le Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre (CRHT) le 3 février 2009, où sont aussi intervenus Jean-Christophe Bailly et Martin Rueff.

DENIS GUÉNOUN

*Qu'est-ce qu'une scène ?*

Dans *Le Théâtre de l'expérience*, Esa Kirkkopelto affirme : « Il suffit que quelqu'un commence à jouer – à faire une scène – pour que la scène soit également “là”<sup>1</sup>. » Ainsi déterminée, la scène est un attribut du jeu. C'est le jeu qui institue, constitue, requiert ou induit la scène comme condition de son exercice. Mais cet appel est radical : Kirkkopelto ne pose pas que, pour qu'il y ait du jeu, il aura fallu une scène (comme une condition préalable), mais qu'il suffit que quelqu'un commence à jouer (donc, en un certain sens, n'importe où) pour que la scène soit présente, « déjà là ». Le jeu engage donc la scène mais, paradoxalement, la condition est ici non pas seulement pré-supposée, mais engendrée, ou en un certain sens créée, parce qu'elle conditionne. Le conditionné produit la condition comme son *a priori*, qu'il fait lever et porte à l'existence par la mise en mouvement de son exercice.

Un peu plus loin, Kirkkopelto en tire une conséquence : « La scène “est” aussi bien dans la tête du spectateur, que dans le jeu du comédien, [...] que dans l'Opéra Bastille<sup>2</sup>. »

*Denis Guénoun, essayiste et homme de théâtre, professeur à l'université Paris-Sorbonne. Parmi ses publications récentes, on peut citer Actions et Acteurs (Belin, 2005) et Livraison et Délivrance (Belin, 2009).*

1. E. Kirkkopelto, *Le Théâtre de l'expérience : contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. «Theatrum mundi », 2008, p. 36.

2. *Ibid.*, p. 38.

Cette position *a priori* de la scène, comme réquisit du jeu, entraîne une concrétisation psychologique ou mentale (« dans la tête »), qui est l'une de ses manifestations possibles, à côté de la disposition *interne* au jeu, et de l'effectuation matérielle (« dans l'Opéra Bastille »). On comprend ainsi que la scène, comme tout le livre le montrera brillamment, est une donnée transcendante de l'expérience du théâtre, qui rend possibles diverses pratiques empiriques (des spectateurs, des comédiens, ou de la scénographie).

Sur ce point précis, je résiste à ce jeu d'hypothèses. Quelque chose en moi, comme on dit, tient à la scène comme *lieu*. Le mot « scène », dans sa puissance d'effectuation, ses résonances pratiques et poétiques, ses ressources de pensées – sa beauté, pour tout dire – me renvoie, avec insistance, à une donnée spatiale, pratique, « technique » en un sens. Est-ce l'effet de ma fidélité à une position matérialiste dans la pensée ? Peut-être. En tout cas, pour éclairer le point, il faut sans doute se demander, en prenant le problème dans toute sa consistance, ce que c'est au juste qu'une scène. Et faire de la notion de scène l'objet d'une interrogation, définitionnelle, conceptuelle, sémantique. Je vais m'y risquer, en considérant la scène successivement comme espace, comme séquence, et comme plateau.

### 1. Un vide

On connaît la célèbre formulation de Peter Brook, qui ouvre *L'Espace vide* : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. » La scène est ici posée comme donnée spatiale, et caractérisée par son vide. Brook poursuit : « Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour

que l'acte théâtral soit amorcé<sup>3</sup>. » À l'égard de cette formule aussi j'ai quelque réticence. Car même si l'on admet la définition de la scène par le vide, il me semble qu'il ne suffit pas d'un *spectateur* (« pendant que quelqu'un d'autre l'observe ») pour que l'acte théâtral ait lieu. Le vide de la scène, éventuellement traversé par quelqu'un qui marche, demande, pour qu'il s'agisse de théâtre, une pluralité de spectateurs, une convergence collective de regards et d'écoute – une assemblée. La présence, réelle ou supposée, de l'assemblée m'apparaît comme constitutive de l'existence de la scène. La scène n'est pas un espace d'exposition d'un comportement devant un observateur singulier. Elle veut du collectif, du commun, de la venue-à-être-en-commun de spectateurs se constituant en assemblée, en *public*. Présence réelle ou supposée : parce qu'on peut faire du théâtre devant un seul observateur (par exemple un metteur en scène, s'il est seul – c'est rare –, un coach, un directeur de jeu). Mais ce regard solitaire ne vaut que comme anticipation d'un public à venir, dont il est posé comme une sorte d'équivalent. C'est comme lorsqu'on répète seul : cela n'induit pas que le théâtre est possible seulement pour soi, mais qu'on s'exerce à la chose théâtrale en attendant le public qui viendra, et en voulant se rendre apte à accueillir sa venue.

Il en résulte une transformation profonde de la définition, qui touche au cœur même du théâtre. S'il n'y a de théâtre que devant une assemblée réunie, et si la scène se caractérise par la vacuité qui l'institue comme espace, le théâtre doit être pensé comme la formation d'une *assemblée réunie autour d'un vide*. C'est peut-être une des

3. P. Brook, *L'Espace vide*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1977, p. 25 (trad. C. Estienne et F. Fayolle). (« I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and that is all that is needed for an act of theatre to be engaged. »)

données de l'assemblée théâtrale, dans l'ouverture de son assemblage, que de ne pas être convoquée à s'assembler devant quelque chose, mais devant rien – au début. Qui n'a pas senti cette *puissance* de théâtre, cette concentration de théâtre en puissance que représente la scène vide, avant toute entrée ? C'est un des moments du plaisir de théâtre à son état le plus pur. En attente d'arrivée : mais déjà plaisir, se produisant comme plaisir dans la vue du vide ouvert, qui patiente.

Pourquoi ? Pourquoi ce vide est-il une condition, inaugurale, de l'acte théâtral dans son exercice le plus dense ? On est frappé par la proximité de cette question avec un développement de Hegel à propos de l'architecture. Dans son entreprise de singularisation des arts, Hegel comprend l'architecture comme initiée par une sorte de dégagement, par l'évidement d'un lieu autour duquel se produira la réunion commune. Quelle est la fonction de ce dégagement, dont l'architecture s'acquitte comme d'un préalable ? De rendre possible l'accueil *du dieu*. La thématique n'est pas ici exactement celle du vide – mais on perçoit une proximité, une résonance.

Car l'architecture ne fait encore que frayer la voie à l'effectivité adéquate du dieu, et elle peine, à son service, sur la nature objective pour *réussir à la dégager des broussailles* de la finitude et de la difformité du hasard. Elle *aplanit ainsi l'emplacement* destiné au dieu, *donne forme à son environnement extérieur* et lui bâtit son temple pour qu'il *soit l'espace destiné à la concentration et au recueillement intérieurs* de tous sur les objets absolus de l'esprit. Elle *érige une enceinte pour que puisse se rassembler la communauté de ceux qui se recueillent*, afin de les protéger des menaces de la tempête, de la pluie, des orages et des bêtes sauvages, et, quoique de façon extérieure, manifeste malgré tout artistiquement cette volonté de se recueillir<sup>4</sup>.

4. Hegel, *Cours d'esthétique I*, Paris, Aubier, 1995, p. 116 (trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck ; je souligne).

Pourquoi suis-je sensible à ce rapprochement ? Peut-être par un souvenir de praticien : j'y retrouve cette nécessité de nettoyer, d'évacuer, de dégager de l'espace avant une séance de théâtre : qu'il s'agisse d'une répétition dans une salle de classe, ou du montage d'un tréteau sur une place publique, ou de l'arrivée sur un plateau en tournée – toujours cette nécessité de désencombrer, de libérer le lieu, de le faire apparaître dans sa nudité et son aptitude réceptive, attentive.

Ces lignes de Hegel se réfèrent, explicitement, à un passage des Évangiles synoptiques, qui eux-mêmes citent un extrait d'Isaïe :

Une voix crie : « Dans le désert, frayez  
le chemin de Yahvé ;  
dans la steppe, aplanissez  
une route pour notre Dieu.  
Que toute vallée soit comblée,  
toute montagne et toute colline abaissées,  
que les lieux accidentés se changent en plaine  
et les escarpements en large vallée ;  
alors la gloire de Yahvé se révélera  
et toute chair, d'un coup, la verra,  
car la bouche de Yahvé a parlé<sup>5</sup>. »

Référence d'autant plus marquée que l'architecture en dégagant l'espace<sup>6</sup> est censée, pour Hegel, ouvrir la voie « au dieu » – comme Élie au Seigneur, et Jean-Baptiste au Christ. De quelle façon concrète l'architecture peut-elle désencombrer un espace où le dieu fera son entrée ? C'est d'abord comme art de construction d'un temple, où l'assemblée pourra se réunir pour accueillir le divin et se

5. Isaïe, 40, 3-5, trad. Bible de Jérusalem. Cf. Mt, 3, 1-3, Mc, 1, 2-4, Lc, 3, 1-6.

6. En fait, dans ces différents textes, il ne s'agit pas seulement de dégager, mais aussi d'aplanir – de produire l'espace vide comme plan, plat. Ce qui n'amoindrit pas la parenté avec le théâtre, qui veut aussi un *plateau*.

rendre disponible à sa venue. Certaines pages de Hegel sont très explicites : il y pose une sorte d'équivalence entre le fait de bâtir une maison commune (pour la communauté, pour l'assemblée, pour la réunion des humains) et l'édification d'un lieu d'accueil du divin. C'est presque la même chose : « Dieu lui-même », écrit-il, « [...] est véritablement l'esprit – l'esprit dans sa communauté<sup>7</sup>. » Mais si l'architecture ouvre l'espace pour le divin, c'est aussi en libérant le lieu pour l'entrée d'un autre art, qui lui succède dans l'histoire logique que construit Hegel : la sculpture. L'édification du temple dégage un lieu pour le dieu auquel la sculpture donnera forme, et dont elle produira la présence, dans la pierre, parmi les humains. Ainsi, dans le vide dégagé, prendra place l'érection, l'installation de la figure (humaine, au moins à l'époque classique) du divin.

On voit la parenté avec le schéma tracé plus haut pour le théâtre : dégagement d'un vide (d'un plan), réunion d'une assemblée. Mais on voit aussi les différences, très marquées. Car la sculpture produit une installation fixe. Le vide du temple va être occupé, très tôt dans nos cultures, par une forme pleine, et stable. Alors qu'au théâtre, ce qui vient sur scène est radicalement provisoire. Ce qui occupe le vide y sera vite évacué. Et le théâtre s'occupe à refaire le vide, sans cesse. Fini le jeu, on démonte. Place aux suivants. À nouveau le dégagement, le vidage. Le théâtre n'admet pas de comblement durable, stabilisé. Il lui faut des bâtis caducs, démontables, remplaçables par d'autres qui se succèdent. Du coup, on se demande : si la scène, comme le temple, résulte d'une opération qui fait le vide, que s'agit-il pour elle d'y accueillir, au juste ? À quelle

7. Hegel, *Cours d'esthétique I*, op. cit., p. 118. Cf. D. Guénoun, *Hypothèses sur l'Europe*, Belfort, Circé, 2000, p. 231 sqq.

venue le vide de la scène se rend-il disponible ? Si ce n'est pas à la présence installée, durable, d'un dur emblème du dieu ?

Claudiel donne à cette question une réponse fulgurante. Pour caractériser la différence entre les théâtres occidental et japonais, il forge la formule : « Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive<sup>8</sup>. » Laissons pour l'heure de côté le Nô – et peut-être, à travers lui, quelque chose de la différence entre notre Occident de théâtre et un certain Orient scénique. En tout cas, l'hypothèse sur le drame est d'une précision acérée : quelque chose qui arrive. Pas quelqu'un, ou quelques-uns (même si cela ne peut pas arriver sans que quelques-uns s'en mêlent) : mais quelque chose. Quelque chose arrive : un événement, ou une action. Ce à quoi le théâtre se rend (et nous avec) disponible par l'évidement de la scène, c'est la venue d'un événement, d'une action, d'un fait naissant dans le cours des choses comme moment d'une histoire. C'est pour lui que la scène doit sans cesse être vidée, évacuée, le vide sans cesse refait<sup>9</sup>. Ce qui nous conduit à un dernier trait de la scène, que délaisse la percutante formule de Brook : c'est que son vide doit être *produit*. Non pas un vide trouvé, disponible, dont on se contenterait de faire usage : mais un vide fait, travaillé, engendré par la régie de scène, parce qu'il n'est pas utilisé une fois, mais sans cesse re-produit, évacué à nouveau pour que la scène à nouveau s'emplisse d'actions et d'événements attendus.

Se font jour alors deux autres données de la scène. D'une part, si la vacance n'y est jamais trouvée, préalablement

8. P. Claudiel, « Nô », dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1167.

9. On pense à l'articulation, dans la dramaturgie classique, entre le vide (entre les actes) et l'interdiction du vide (à l'intérieur de chacun d'eux). C'est le problème de la « liaison des scènes », entre lesquelles la scène ne doit pas rester vide, précisément. Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet [1950], 1986, p. 271 sqq.