

La formation affective à l'école brechtienne

Vincent Laughery



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1090>

DOI : [10.4000/edl.1090](https://doi.org/10.4000/edl.1090)

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2018

Pagination : 129-144

ISBN : 978-2-940331-67-3

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Vincent Laughery, « La formation affective à l'école brechtienne », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2020, consulté le 15 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1090>

LA FORMATION AFFECTIVE À L'ÉCOLE BRECHTIENNE ¹

La pensée philosophique pose des défis intéressants au jeu théâtral lorsqu'on en vient à sa dimension affective. Dans cette étude, nous retraçons d'abord les grandes lignes de la discussion autour du concept d'affect, notamment chez Spinoza et Deleuze, après quoi nous nous tournons vers un texte canonique de la pensée du théâtre, le *Petit organon pour le théâtre* de Bertolt Brecht, qui accorde une importance majeure à une problématique affective peu commentée et difficile à saisir, mais dont nous pouvons, c'est là le pari, mieux comprendre l'enjeu grâce à la notion spinozienne d'affect. Lu ainsi, Brecht offre un ressort dramatique intéressant et pertinent pour la critique et la pratique du théâtre aujourd'hui.

1. Contexte et définitions

Le récent gain d'intérêt pour les sciences affectives qui a suscité un « tournant affectif² » à la fin du siècle dernier est né de la réévaluation du rôle que jouent l'émotion et l'affect dans les processus cognitifs. Dans ce

1. Cette étude, paraissant ici dans une forme abrégée, est issue de considérations rétrospectives par rapport à la mise en scène de *La Vie de Galilée* de B. Brecht que j'ai eu l'honneur d'élaborer en 2012 à l'Université de Lausanne, dans le cadre du projet *Le Savant et la Société* de l'association universitaire des *Maîtres de la Caverne*. Il fait partie d'une recherche critique et scénique sur la notion d'affect (principalement chez G. Deleuze et F. Guattari) employé comme outil de lecture et d'expérimentation dans la mise en scène.

2. Voir M. Gregg, G. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*.

contexte, une attention croissante a été accordée aux travaux³ qui se sont développés à partir de la conceptualisation de l'affect par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴. Dans ce qui suit, nous présenterons d'abord les définitions fonctionnelles des termes « émotion » et « affect » qu'offre le critique culturel Eric Shouse, influencé par le philosophe Brian Massumi, traducteur anglophone de G. Deleuze et F. Guattari. Nous approfondirons alors la notion d'affect afin d'en démontrer l'utilité pour une lecture du *Petit organon pour le théâtre* de Bertolt Brecht. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur l'*Ethique* de Baruch Spinoza ainsi que sur le cours sur Spinoza que G. Deleuze a donné à Vincennes entre 1978 et 1981⁵. Il y commente et cadre en effet la notion spinozienne d'affect d'une manière qui nous permettra de mieux la lier à la pensée de B. Brecht⁶. Ensemble, ces lectures vont nous permettre de proposer à la pratique et à la critique théâtrales actuelles un questionnement autour du sentir humain, particulièrement au niveau du lien, au sein du jeu, entre affect et pensée.

Il faut commencer par signaler que dans ce qui suit, il sera nécessaire de distinguer entre émotion et affect. Selon E. Shouse, l'émotion se définit relativement au sentiment :

Feelings are *personal* and *biographical*, emotions are *social* [...]. An emotion is the projection/display of a feeling⁷.

Quant à l'affect, il en donne l'explication suivante :

Affects are *prepersonal* [...]. An affect is a non-conscious experience of intensity; it is a moment of unformed and unstructured potential⁸.

L'affect est pré-personnel et échappe à la conscience, ce qui le distingue du sentiment, qui est personnel et biographique, ainsi que de l'émotion, expression ou projection codifiée du sentiment, qui revêt ainsi une forme sociale. Sans insister sur cette définition post-deleuzienne de l'affect, il convient à présent d'examiner sous quelle forme cette alternative au modèle de l'émotion est apparue. En plus de sa soustraction à l'entité personnelle et à la conscience – se rattachant par conséquent

3. Principalement ceux de B. Massumi et E. Shouse.

4. Notamment dans *Mille plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie?*

5. G. Deleuze, *Cours de Vincennes 1978-1981. Spinoza*; ci-dessous abrégé *Cours*.

6. Voir aussi G. Deleuze, *Spinoza*.

7. E. Shouse, « Feeling, Emotion, Affect », §2-3. Je souligne.

8. *Ibid.*, §5.

à des entités plus larges –, l'intérêt de la notion d'affect pour le théâtre provient d'une histoire de ce concept qui commence chez Spinoza, puis est lue et travaillée par Deleuze, et qui concerne le rôle de l'affect dans un processus de pensée et un régime d'activité.

2. La notion d'affect chez Spinoza

Dans l'*Éthique*, Spinoza entend l'« affect » (*affectus*) comme un changement d'état, vécu dans le corps et dans l'âme⁹, qui engendre une différence de mon pouvoir d'agir. Ce faisant, Spinoza établit quatre liens fondamentaux pour son système. Premièrement, l'âme est jointe au corps, quoiqu'elle s'en distingue. Tout ce qui arrive au corps est perçu par l'âme. Pas de dualisme ici, car l'âme et le corps sont des attributs de la même substance pour Spinoza. Sans pouvoir entrer plus dans les spécificités de l'ontologie spinozienne, nous retiendrons seulement pour nos besoins que l'activité corporelle s'effectue toujours en parallèle à une activité de l'âme¹⁰. Deuxièmement, l'existence est liée de manière déterminante au désir. Chaque existant est en effet mû par un désir fondamental de persévérer dans son existence. Il s'agit là du *conatus*¹¹. Avec la « joie » (*laetitia*) et la « tristesse » (*tristitia*), ce désir primaire ou puissance d'être constitue la base du système affectif. Désir, joie et tristesse sont les affects les plus fondamentaux chez Spinoza¹². Troisièmement, l'affect pouvant être « passion »¹³ (*passio*) ou « action » (*actio*), la passion est

9. La traduction par Charles Appuhn de *mens* par « âme » est controversée. En effet, Spinoza n'utilise ni *spiritus* ni *anima*, habituellement rendus respectivement par « esprit » et « âme », mais *mens*. L'adjectif substantivé « mental » est parfois proposé comme un équivalent français du latin *mens*.

10. B. Spinoza, *Éthique*, partie II, prop. VII, p. 75 ; prop. XII, p. 82 et prop. XIII, p. 83.

11. B. Spinoza, *Éthique*, partie III, prop. VI à XI, p. 142-144.

12. B. Spinoza, *Éthique*, partie III, prop. XI, scolie ; prop. LVI, p. 190, prop. LIX, p. 194 et définitions I-III, p. 196 *sq.*

13. Spinoza reprend ce terme qui, à l'époque, est certainement le plus proche de ce que nous désignerions aujourd'hui par le mot « émotion ». Cependant, comme le montre G. Deleuze, Spinoza fait de la passion un affect, c'est-à-dire un mode d'existence. L'affect n'est pas personnel, il se développe sur un « plan d'immanence » et se compose avec la « puissance d'existence » (*conatus*) dans laquelle mon corps et mon âme sont

liée de manière déterminante à la capacité d'action¹⁴. Les affects passifs, ou passions, sont de deux sortes : joyeux ou tristes. Lorsque je perçois une sensation¹⁵ (et que mon âme forme une idée correspondant à cette sensation), je vis en quelque sorte un mouvement corporel passif augmentant ou diminuant ma capacité d'action, suivant comment mon mode d'existence se compose avec celui du corps qui m'affecte, soit en joie (majoration de ma capacité d'action), soit en tristesse (minoration de ma capacité d'action)¹⁶. L'affect de joie permet dès lors un passage hors de la passivité affective vers des états actifs. Je suis actif lorsqu'un mouvement corporel ne trouve plus sa cause ailleurs que dans ma propre nature. Les mouvements d'action s'accompagnent alors d'affects actifs, formes de vécus des idées que l'âme se fait des rapports entre mon corps et d'autres. Tout comme l'affect passif est une passion, l'affect actif est conçu comme une action. Mais quand exactement devient-on actif ? A cet égard, la différence entre l'idée qui correspond à un état passif et l'idée qui se forme dans l'activité affective est cruciale : la première est « inadéquate » (*idea inadæquata*), la deuxième, « adéquate » (*idea adæquata*).

Si l'affect passif accompagne une idée inadéquate de ce qui se passe lorsque mon corps décrit tel mouvement, c'est parce que je ne saisis pas la « cause adéquate » (*causa adæquata*) de ce mouvement. Selon G. Deleuze, il s'agit néanmoins d'un « premier genre de connaissance »¹⁷ : à ce niveau, l'objet de ma connaissance ne s'étend pas au-delà de mon propre corps, de mes états (passifs) face à l'altérité¹⁸. L'affect actif, quant à lui, accompagne l'idée adéquate de la cause du mouvement. Deleuze y distingue un « second genre de connaissance »¹⁹. Celle-ci naît d'une

enveloppés (G. Deleuze, *Spinoza*, p. 68-72). Voir aussi Ch. Delourme et J.-J. Lecercle, « Affect ».

14. B. Spinoza, *Éthique*, part. III, déf. 3, p. 134. Voir aussi part. III, scolie de la prop. II, p. 137-40 ainsi que prop. XI, p. 145 en conjonction avec part. II, prop. XLIX, p. 125.

15. Spinoza la nomme « affection » (*affectio*), à comprendre comme sensation ou mouvement du corps et en même temps comme l'idée de cette sensation ou mouvement correspondant dans l'âme. Il faut prendre garde à ne pas confondre l'affection avec l'affect, ce dernier étant un passage vers une capacité d'action plus grande ou plus petite.

16. B. Spinoza, *Éthique*, part. III, Postulat I, p. 135.

17. G. Deleuze, *Cours*, p. 102 sq.

18. B. Spinoza, *Éthique*, part. II, scolie II de la prop. XL, p. 115 sq.

19. G. Deleuze, *Cours*, p. 103-105.

compréhension des différents rapports entre mon corps et d'autres. Lorsque je ferai l'expérience d'un rapport harmonieux entre mon corps et un autre, cet affect de joie me conduira à force à saisir la cause adéquate de ce qui, dans ce rapport, me rend joyeux : je deviens alors actif au sein du rapport, maîtrisant pour ainsi dire les lois régissant mon interaction avec tel autre corps²⁰. Deleuze insiste ainsi sur le rôle de l'affect au sein du processus de connaissance chez Spinoza : plus qu'un ressenti, il s'agit d'un mode de pensée. Comme les affects consistent en des transitions d'un état corporel à un autre, et donc d'une idée à une autre dans l'âme, Deleuze les considère comme un « mode de pensée », qu'il qualifie toutefois de « non représentatif »²¹, en vertu de ce statut purement transitionnel. Les affects spinoziens sont un passage, mû continuellement par le *conatus*, d'un état à un autre comme en suivant une « ligne mélodique » ou une « variation d'intensités », selon la terminologie de Deleuze²².

Le dernier lien qu'il faut éclaircir est celui qui se crée au fur et à mesure de l'existence. Suivre une « ligne mélodique » ou une « variation d'intensités » conduit au bout d'un certain temps à former des associations d'idées. Se créent alors des réseaux idéels à partir d'expériences ressenties simultanément ou en succession :

En effet, un soldat, par exemple, en voyant sur le sable les traces d'un cheval, passera aussitôt de la pensée d'un cheval à la pensée d'un cavalier, et de là à la pensée de la guerre, etc. Mais un paysan passera de la pensée d'un cheval à la pensée d'une charrue, d'un champ, etc. ; et ainsi chacun, suivant qu'il a accoutumé de joindre et d'enchaîner les images des choses d'une façon ou d'une autre, passera d'une pensée à telle ou telle autre²³.

Cette faculté associative contribue au sens que nous donnons au monde à partir d'expériences variées, vécues puis organisées en chaînes ou associations d'idées. À partir de là, il est possible d'imaginer, comme Spinoza le fait, que les individus ne sont pas totalement isolés dans leur formation de liens spécifiques entre pensées, mais que certaines classes sociales, voire sociétés ou civilisations, entretiennent des enchaînements partagés

20. B. Spinoza, *Éthique*, part. III, prop. 1, p. 134 et prop. 59, p. 194.

21. Voir G. Deleuze, *Cours*, p. 6.

22. *Ibid.*, p. 9 *sq.*

23. B. Spinoza, *Éthique*, part. II, scolie de la prop. XVIII, 97.

entre un certain nombre d'individus, des réseaux de sens ou des chaînes d'idées en commun²⁴.

3. *Réjouissance et plaisir chez Brecht*

Venons-en à présent au *Petit organon pour le théâtre*²⁵ de Brecht, dans lequel il s'agira de retracer le déploiement d'une pensée certes méfiante envers ce qu'avec E. Shouse nous appelons « émotion », mais qui insiste en revanche sur l'importance d'une autre forme de sentir. On trouve dans ce court texte de Brecht quantité d'injonctions aux lecteurs, dont la première se rapporte à la mission fondamentale du théâtre, celle de divertir et, par le divertissement, de provoquer dans le public une « réjouissance ». C'est à cette notion-ci que nous allons nous intéresser car elle constitue le cœur du projet brechtien d'un théâtre se nourrissant de quelque chose comme des affects spinoziens :

Traisons le théâtre comme un lieu de divertissement, ainsi qu'il sied dans une esthétique, et examinons quel genre de divertissement nous agréé! [...] En aucune façon on ne pourrait le hisser à un niveau plus élevé si on en faisait, par exemple, une foire à la morale; il lui faudrait alors plutôt veiller à ne pas être précisément abaissé, ce qui se produirait aussitôt s'il ne rendait réjouissant l'élément moral, et à vrai dire réjouissant pour les sens – ce qui ne peut d'ailleurs que profiter à l'élément moral. Même d'enseigner, on ne devrait pas le lui demander, en tout cas rien de plus utile que la manière d'éprouver la jouissance de se mouvoir, sur le plan physique ou intellectuel²⁶.

Est-il ici question d'affect? L'argumentation n'est pas encore assez développée pour que le lien soit pertinent, mais il est frappant de constater déjà l'importance de la « réjouissance » pour Brecht, qui va jusqu'à faire dépendre l'« élément moral » (*das Moralische*) de la jouissance des sens au théâtre, un sentiment qui naît du mouvement tant physique

24. C'est le sens d'une récente analyse de la pertinence pour la société capitaliste de la notion d'affect chez Spinoza. Voir F. Lordon, *La société des affects*.

25. B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, cité *infra* *Petit organon*; KO pour l'original allemand.

26. B. Brecht, *Petit organon*, p. 10-13.

qu'intellectuel. Ainsi, il semblerait que la «ré/jouissance» (*Vergnügen / Genuss*) soit non seulement une nécessité, mais le but même du corps et de l'esprit au théâtre, construisant ainsi une continuité, bien plus qu'une opposition, entre corps et intellect. Le cadre semble déjà propice au sentir spinozien.

Quant à la qualification des réjouissances accessibles au théâtre, elles semblent varier moins dans leurs types que dans leurs intensités et leur portée :

En revanche, il existe des réjouissances faibles (simples) et fortes (complexes) que le théâtre peut procurer. Ces dernières, auxquelles nous avons affaire dans les grandes œuvres dramatiques, atteignent leur intensification comme l'acte sexuel par exemple, l'atteint dans l'amour ; elles sont plus ramifiées, plus riches en médiations, plus contradictoires et plus riches de conséquences²⁷.

Ce passage apporte un développement intéressant. La première phrase établit une co-dépendance entre l'intensité et la complexité de la réjouissance. Plus une réjouissance est complexe, plus elle est forte et plus elle a de valeur. La deuxième phrase suggère quant à elle une piste pour comprendre ce à quoi tient cette complexité. S'il est difficile de saisir en quoi les réjouissances fortes peuvent être « plus riches en médiations, plus contradictoires et plus riches de conséquences » à partir du seul texte de Brecht, nous ne pouvons guère lire les termes *Vermittlung* (« médiation ») et *widersprüchlich* (« contradictoire ») sans y percevoir une référence à la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel²⁸. Sans pouvoir hélas trop commenter l'intertexte, il suffira en ce qui concerne notre démonstration d'attirer l'attention sur une spécificité du projet brechtien qui ressort lorsqu'on le rapproche de la dialectique spéculative hégélienne : sa mise en lien du processus de pensée avec l'expérience de la réjouissance. Au théâtre, si *Erfahrung*²⁹ il y a, elle se vit dans la réjouissance. En cela, nous faisons un premier lien avec Spinoza, chez qui les affects passifs de joie rendent accessible une connaissance de l'autre et nous donnent

27. B. Brecht, *Petit organon*, p. 16.

28. *Vermittlung* et *Widerspruch* sont deux concepts clés dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel.

29. Le terme est hégélien. Il dénote un apprentissage par expérience dans le cadre de la dialectique spéculative.

la possibilité d'agir. Dans le cas de Spinoza comme dans celui d'un Brecht jouant avec l'idée que le plaisir du drame est une dialectique³⁰, le mouvement intellectuel est un processus en devenir qui va de pair avec une jouissance corporelle.

Le caractère dialectique de la réjouissance est renforcé lorsque Brecht l'ancre socialement³¹, pour en faire la clé d'une refonte des antinomies structurelles de la société. Dans l'argumentation qui suit, Brecht entrevoit la réjouissance comme une habilitation et une responsabilisation du prolétaire au théâtre, adressant tout d'abord une critique au mode de représentation théâtrale de son temps :

Et les réjouissances des différentes époques étaient naturellement différentes, selon la manière dont précisément les hommes y vivaient en commun³².

Il ajoute :

[...] ne nous faut-il pas alors concevoir le soupçon que nous n'avons encore absolument pas découvert les réjouissances spécifiques à notre propre ère, sa forme à elle de divertissement ?³³

Enfin :

Toute notre manière de jouir commence à devenir anachronique³⁴.

Comme la suite du texte l'explique, Brecht entend par là que le théâtre de son temps représente des pièces d'autres époques en invitant la spectatrice à s'identifier aux personnages, à se placer imaginativement dans leurs situations, sans pour autant lui permettre de percevoir le mode de vie en commun propre à chaque époque. Ce théâtre travaille ainsi avec des formes de sentir que Brecht qualifie de « magiques » car ils sont pensés pour « envoûter » les spectateurs, les emportant pour ainsi dire dans un

30. Brecht a aussi employé le terme « dialectique » pour décrire la notion du « théâtre épique » qu'il développe dans ces pages. Le terme figure même dans ce texte (*Petit organon*, p. 61).

31. Ici, l'héritage hégélien de Marx, que Brecht poursuit tout au long de sa carrière, est significatif.

32. B. Brecht, *Petit organon*, p. 17.

33. B. Brecht, *Petit organon*, p. 21.

34. B. Brecht, *Petit organon*, p. 23.

monde fictif qui fait d'eux une « assemblée de dormeurs »³⁵. Si le théâtre brechtien arme ses spectateurs, c'est donc en leur restituant la manière de jouir qui leur est propre et commune et qu'ils méconnaissent. Ainsi le rôle passif qu'on leur attribue au théâtre devient subordonné à un régime d'activité plus large :

Dans les temps qui viennent, l'art tirera le divertissement de la nouvelle activité productive, laquelle peut si bien améliorer notre subsistance, et qui elle-même, pour peu qu'elle ne fût pas entravée, pourrait être la plus grande de toutes les réjouissances³⁶.

Est-ce à dire que Brecht envisage le travail sur la réjouissance comme une augmentation de la capacité d'action de ses spectateurs, comme c'est le cas de l'affect chez Spinoza ? Bien qu'il ne le formule pas en tant que tel, il espère effectivement un théâtre qui soit aussi un ressort pratique et politique, et la réjouissance y joue un rôle crucial. La classe ouvrière constituant la main d'œuvre de cette « nouvelle activité productive », c'est elle la première concernée par le théâtre que Brecht conçoit. Ainsi, la représentation théâtrale qui s'adresse au prolétariat devra elle aussi produire, ce qu'elle fera en développant par le plaisir une « attitude critique », activant ainsi un levier d'intervention :

Il s'agit d'une attitude critique. [...] Nos reproductions de la vie en commun des hommes, nous le faisons pour les dompteurs de fleuves, arboriculteurs, constructeurs de véhicules et chambardeurs de sociétés, que nous invitons dans nos théâtres et à qui nous demandons de ne pas oublier, chez nous, leurs joyeux intérêts, afin que nous livrions le monde à leurs cerveaux et à leurs cœurs pour qu'ils les transforment à leur guise. [...] Comme il fait un plaisir de la critique, il n'y a pour le théâtre rien qu'il soit obligé de faire et il y a beaucoup qu'il peut faire³⁷.

C'est ainsi que Brecht se propose de procéder selon sa célèbre méthode de « distanciation » (*Verfremdung*), en rendant étrange le familier pour provoquer l'étonnement, le recul critique par rapport à la « reproduction de la vie en commun ». Cette « distanciation » procède de la même

35. Voir B. Brecht, *KO*, p. 20-24 (*Petit organon*, p. 43-54).

36. B. Brecht, *Petit organon*, p. 31.

37. B. Brecht, *Petit organon*, p. 32-37.

« attitude critique » qui caractérise selon Brecht celles et ceux qui œuvrent à la société « d'une *ère scientifique* » et qui rend possible une activité transformatrice. Le théâtre « fait un plaisir de la critique » et doit servir les « joyeux intérêts » – c'est-à-dire des intérêts particuliers, liés à tel ou tel champ de la production, à une attitude critique propre à ce champ, quel qu'il soit – des spectateurs dont il espère qu'ils vont transformer le monde et dont Brecht dit qu'ils sont en train de « développer et pratiquer une nouvelle science de la société ». Quant à la manière de s'y prendre, Brecht est très clair :

[...] de manière à faire une jouissance des sensations, aperçus et impulsions que les plus passionnés, les plus sages et actifs d'entre nous tirent des événements du jour et du siècle³⁸.

Sages, actifs et passionnés semblent collaborer au théâtre pour jouir ensemble des effets que leur laissent les « événements du jour et du siècle » : *Empfindungen, Einsichten und Impulse* (« sensations, aperçus³⁹ et impulsions »). Tout comme dans le système spinoziste, sentir et penser sont joints en ce qu'une passion joyeuse conduit à nourrir l'intellect et la capacité d'action, et ces opérations par affect construisent, chez Brecht aussi, de complexes réseaux de sens formés par l'habitude. C'est sur ces formations que Brecht semble vouloir intervenir, par « jouissance » et « distanciation », pour les rendre plus adaptés à leur temps. Nous retrouvons ici l'aspect formateur de la représentation théâtrale jusqu'à présent absent de l'analyse de Brecht, qui plus haut dénigrait l'enseignement au théâtre. L'apprentissage qu'il semble ainsi proposer est une sorte de formation affective.

Jusqu'à présent, il s'est agi principalement de la relation du public au théâtre, mais il est évident que si le public peut entrer dans un tel processus, c'est aux praticiens du théâtre qu'il incombe de les y initier. Bien que le *Petit organon* ne fournisse pas une méthode complète comparable à *La formation de l'acteur* de Constantin Stanislavski, il contient toutefois un certain nombre d'indications sur le jeu. La méthode Stanislavski ayant eu le succès et les successeurs qu'elle a eus, c'est elle qui, dans une forme adaptée, domine aujourd'hui la formation des « acteurs-studio »

38. B. Brecht, *Petit organon*, p. 36.

39. Il faut ici comprendre « aperçu » comme une opération intellectuelle qui relève de la perspicacité.

dans le cinéma hollywoodien. L'école brechtienne constitue dès lors une alternative intrigante lorsqu'on en vient au travail affectif demandé aux comédiens⁴⁰. En effet, la comédienne brechtienne ne travaillera pas comme la comédienne stanislavskienne. Alors que cette dernière doit se poser la question « Quel est l'objectif de mon personnage ? » ou « Quel est le passé de mon personnage ? », opérant au niveau des émotions, expressions ou projections des sentiments de son personnage qu'elle alignera ensuite avec les siens, la comédienne brechtienne travaillera autrement :

Il faut aussi que chaque comédien, plutôt que de tirer à soi que ce qui est à sa mesure, en tant que « ce qui est tout bonnement l'humain », saisisse en particulier ce qui n'est pas à sa mesure, ce qui est spécifique. Et il lui faut mémoriser, en même temps que le texte, les premières de ses réactions, réserves, critiques, surprises, pour qu'il ne leur arrive pas d'être anéanties dans sa composition définitive en se « dissolvant », mais restent au contraire préservées et perceptibles ; car le personnage et le reste doivent moins s'imposer au public par leur caractère d'évidence que lui paraître insolites⁴¹.

Ce qui doit être rendu au public, c'est le rapport physique et intellectuel avec le texte. Que la constitution de ce rapport soit aussi corporelle, cela se confirme par la suite, lorsque Brecht évoque le langage physique qui transmettra les impressions perçues au contact du texte et qu'il semble concevoir aussi dans une logique affective. Ce que la comédienne doit sentir ou percevoir, préserver puis montrer, c'est le « *gestus* social », qui est décrit entre autres en ces termes :

Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un « *gestus* » social : les personnages s'injurient, se complimentent, s'instruisent l'un l'autre, etc. Au nombre des attitudes prises par des hommes les uns envers les autres, comptent même les attitudes en

40. On oppose plus fréquemment à la méthode de Stanislavski celle de son disciple Meyerhold, qui a pris le contrepied de son maître en développant la technique de la biomécanique, conçue pour trouver l'émotion au sein du geste physique, travaillant sur l'extériorité corporelle pour faire apparaître une intériorité émotionnelle. Le traitement meyerholdien de l'émotion, notamment dans l'opposition d'un intérieur émotionnel à un extérieur corporel, surmontée par une communication de type expressive (qui rend visible l'intérieur dans une extériorité), n'offre pas l'alternative à l'émotion stanislavskienne que nous identifions chez Brecht.

41. B. Brecht, *Petit organon*, p. 74 sq.

apparence entièrement privées, telles que les manifestations de la douleur physique dans la maladie ou les manifestations de la religiosité⁴².

Le travail corporel doit comporter la manifestation de contextes sociaux travaillés. Il active ainsi certaines traces affectives de ces environnements, en d'autres mots, ce qu'une construction sociale a inscrit comme perceptions sensori-motrices dans le corps et qui sont manifestées lorsque ce cadre est joué. Pour la comédienne brechtienne aussi, il s'agit de travailler sur un enchaînement d'idées comme celui du soldat, de l'agriculteur, de l'arboriculteur ou du dompteur de fleuves. Dans une logique deleuzo-spinozienne, il doit dès lors s'effectuer, pour la comédienne, un passage des affects passifs ressentis pendant le travail à partir du texte vers le second genre de connaissance, c'est-à-dire une compréhension des rapports qui lient le corps affectif-intellectif de la comédienne à un corps textuel. Quelles que soient les émotions qu'exprime la comédienne, ce seront des affects actifs qui accompagneront l'action de son jeu. En face, par l'intermédiaire de la comédienne qui joue, le public fera l'expérience de réjouissances : ces affects passifs seront susceptibles de l'emmener lui aussi dans le processus de pensée en affects et en idées caractéristiques du second genre de connaissance, pourront en d'autres mots le rendre actif à son tour, on l'espère. Ainsi, dans le jeu selon Brecht, nous parvenons au parachèvement de la conceptualisation d'un théâtre dont l'expression paraît clarifiée par le rapprochement avec le système affectif spinozien. Chez Brecht en effet, un écart demeure entre le travail de la comédienne pendant les « essais » (*Proben*) de la répétition et le jeu effectif lors de la représentation. Le rapprochement avec la pensée spinozienne s'entend moins comme une manière de combler ce vide qu'une qualification du saut entre ces deux temps : pour passer de l'un à l'autre, un processus affectif-cognitif doit avoir lieu. Dans les deux cas, la réjouissance fait penser et rend actif. Cela fait paraître sous un angle intéressant la relation ambiguë de Brecht avec l'émotion au théâtre et ouvre des pistes de réflexion pour la critique et la pratique du théâtre contemporains, notamment quant aux outils de lecture et d'analyse dramatiques.

42. B. Brecht, *Petit organon*, p. 79.

4. Conclusion et pistes à suivre

Une des forces du projet brechtien tel qu'il apparaît dans le *Petit organon* tient dans sa réponse à la fameuse double mission d'Horace, conférée au théâtre, de délecter et d'instruire, que Brecht, selon notre compréhension ici, retravaille ainsi : si le théâtre instruit, c'est à travers la réjouissance dans le divertissement qu'offre le spectacle de théâtre ; s'il émeut, c'est pour développer avec ses spectateurs une « attitude critique ». La distanciation permet de mettre la spectatrice en face d'une logique dramatique déterminée par une série d'affects montrés. En formulant ces thèses, Brecht souligne une orientation et un enjeu présents dans ses œuvres dramatiques. Dans la suite du *Petit organon*, il revient en effet longuement sur une de ses pièces majeures, *La Vie de Galilée*. Poursuivant sa réflexion sur le « *gestus social* », il cite son Galilée comme un personnage qui « pense par volupté »⁴³, et formule par là l'exigence d'un travail d'interprétation et de jeu qui réponde à la proposition théorique d'une réjouissance habilitatrice et responsabilisante. Ainsi, l'auteur met les destinataires de son texte en face d'une responsabilité à leur tour, lecteurs et comédiens « à qui nous demandons de ne pas oublier, chez nous, leurs joyeux intérêts »⁴⁴. Nous souhaitons suggérer à notre tour que le questionnement que nous offre Brecht ici, lu à la lumière de Spinoza, est loin d'être épuisé. Parmi les nombreuses pistes de recherche possibles autour de la notion d'affect au théâtre, notamment en lien avec le jeu, nous nous limiterons à ne formuler que la prochaine étape que notre réflexion pourrait prendre en soulignant la nécessité de relire à la lumière d'une logique affective *La Vie de Galilée*, une pièce qui constitue à bien des égards le pendant dramaturgique à la critique dramatique du *Petit organon*. Selon la position défendue ici, l'« affect » nous fournit un modèle de pensée sentie et de ressenti pensant, conçoit un régime de l'action en négociation permanente avec la passion et concerne moins l'individu qu'une congrégation de participants. Si tel est le cas, n'est-il pas entièrement concevable qu'une pièce écrite en réponse à la valorisation théorique de la réjouissance au théâtre suive une progression lisible sur un axe affectif,

43. « La jouissance qu'il trouve à boire et à se laver ne se confond-elle pas avec celle qu'il trouve aux idées nouvelles ? Ne l'oublie pas ! Il pense par volupté ! », B. Brecht, *Petit organon*, p. 81 sq.

44. B. Brecht, *Petit organon*, p. 33.

offrant ainsi un développement du drame propre à cet axe et exigeant du travail scénique qu'il mette en scène ce développement? Pour ce faire, il faudrait aussi se questionner sur la pertinence de la réjouissance comme dialectique et comme phénomène social et communautaire, moins dans la perspective d'évaluer le bien-fondé des observations de Brecht sur son temps ou les modalités de son affiliation hégélienne-marxiste, que dans l'intégrité théorique de ses remarques sur la détermination sociale de la réjouissance et sur la nécessité de trouver des réjouissances spécifiques. Finalement, si une lecture de *La Vie de Galilée* s'impose comme le prochain pas dans notre réflexion, il n'y a rien qui ne cantonne celle-ci au seul corpus brechtien. D'autres œuvres nous donnent certainement à jouir d'autres développements affectifs, exigeant peut-être même d'autres conceptualisations de l'affect⁴⁵. Que garder de cette formation affective à l'école brechtienne ne sera déterminé, à l'image d'un *Galilée* pensant par volupté, qu'en suivant nos joyeux intérêts.

Vincent LAUGHERY
Université de Lausanne

45. Les développements qu'apportent G. Deleuze et F. Guattari à la notion d'affect dans *Qu'est-ce que la philosophie?* seraient hautement pertinents pour poursuivre certaines de ces pistes de réflexion.

BIBLIOGRAPHIE

- BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1960 [1949].
- , *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1978 (1963).
- , *Leben des Galilei: Text und Kommentar*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1998 (*La Vie de Galilée*, trad. Eloi Recoing, Paris, L'Arche, 1990).
- DELEUZE, Gilles, *Cours de Vincennes 1978-1981. Spinoza*, transcription en ligne: http://archives.skafka.net/alice69/doc/Deleuze%20-%20cours_vincennes_1978-1981.pdf, [accès le 25 juillet 2017].
- , *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- , *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. et intr. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- , *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit, 1991.
- DELOURME, Chantal, LECERCLE, Jean-Jacques, « Affect », in Robert Sasso, Arnaud Villani (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice, Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003 (Les Cahiers de Noésis, 3).
- GREGG, Melissa, SEIGWORTH, Gregory (eds), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. et prés. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Garnier Flammarion, 2012.
- LORDON, Frédéric, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013.
- MASSUMI, Brian, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique* 31 (1995), p. 83-109.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold on Theatre*, ed. by Edward Braun, Londres, Methuen Drama, 1998 [1969].

- SHOUSE, Eric, « Feeling, Emotion, Affect », *M/C Journal*, 8.6 (2005), <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> [accès le 25 juillet 2017].
- SPINOZA, Baruch, *Éthique*, trad. Charles Appuhn, Paris, Garnier Flammarion, 1965.
- STANISLASKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, trad. Elisabeth Janvier, préf. Jean Vilar, Paris, Payot et Rivages, 2015.