

L'ÉCOLOGIE ET LES ARTS VIVANTS

Le travail des affects

Entretien avec Julie Sermon réalisé par Lucie Eidenbenz

En septembre 2022, Julie Sermon et une équipe d'artistes chercheur-euses de différentes disciplines¹ ont débuté une étude qui examine les effets d'influence et de transformation réciproques entre le contexte de crises écologiques, les affects qu'elles peuvent faire naître et le champ du spectacle vivant.

Quelle est la genèse de cette recherche et de votre démarche ?

Le désir de travailler sur les relations entre les arts vivants et l'écologie remonte à 2016, alors que je venais de terminer un programme de recherche consacré aux usages de la partition dans les arts de la scène² à La Manufacture.

Les enjeux écologiques m'importent depuis longtemps à titre personnel, mais je n'en avais jamais fait un objet de recherche ou d'enseignement. Au vu du contexte, il m'a paru important de ne plus dissocier les choses et de me saisir aussi de ces questions dans le cadre de mon travail universitaire, à l'endroit de mon domaine de spécialité qui est celui des études théâtrales.

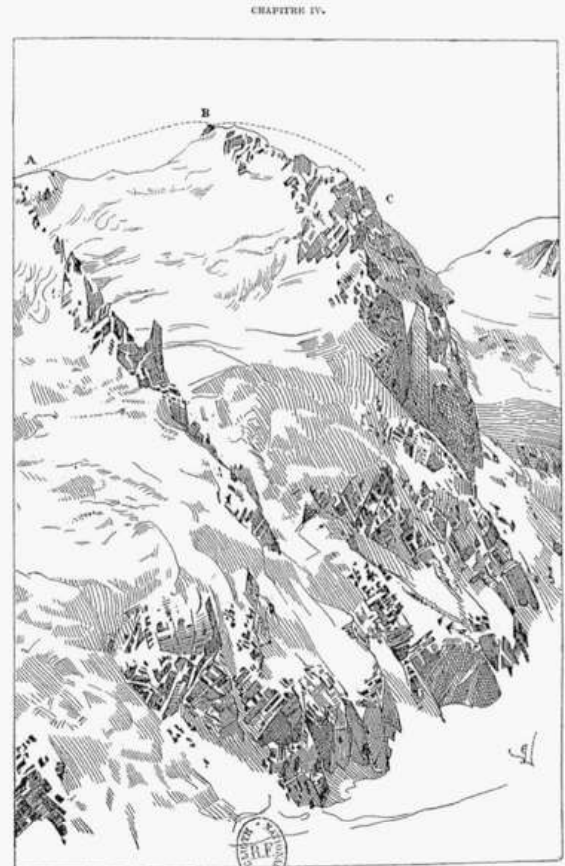
La maturation du projet a pris trois ans, durant lesquels je me suis intéressée à ce qui avait été fait dans le champ de l'écocritique. En découvrant ce qui avait été produit dans ce champ, je me suis rendue compte que beaucoup de choses avaient déjà été dites, et qu'il y avait principalement trois grandes manières d'articuler la question³. D'un point de vue thématique : on se concentre sur le propos des œuvres, les sujets qu'elles abordent, les histoires qu'elles racontent, les entités et les milieux qu'elles mettent en jeu. D'un point de vue esthétique : on interroge les procédés formels, poétiques, sensibles auxquels recourent les artistes. D'un point de vue pragmatique : on s'intéresse à la façon dont les processus de création et les modes de production des œuvres témoignent d'un souci de l'environnement. Les différentes analyses de cas pouvaient être passionnantes mais j'avais quand même le sentiment qu'on en revenait toujours au même type de conclusions, qu'il y avait une sorte de parfaite symétrie entre, d'un côté, ce qu'on pourrait appeler le changement de paradigme écologique (sortir du dualisme nature/culture, matière/esprit, sujet/objet, humain/non-humain), et de l'autre, ce qui était dit au sujet des œuvres.

C'est en cherchant une entrée en matière qui soit plus dynamique, moins circulaire, que j'ai été amenée à introduire la question des émotions et des affects, laquelle me permettait de créer une triangulation avec les arts et l'écologie : environnementale, sociale et mentale⁴.

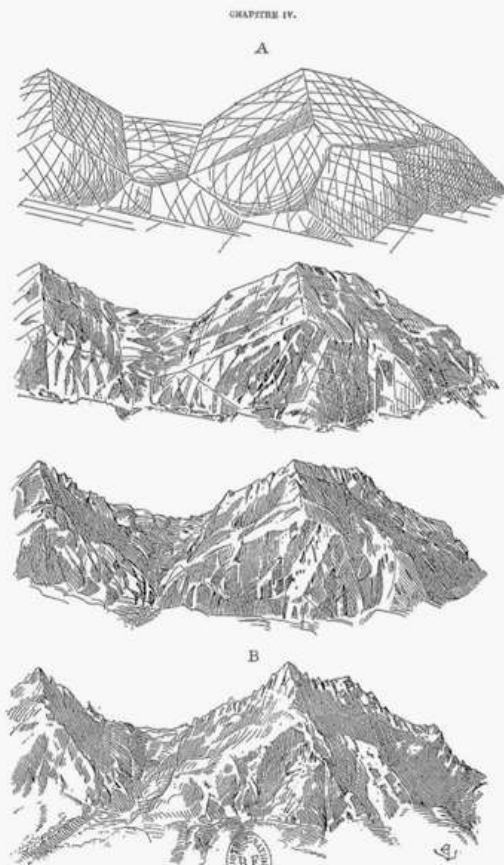
Qu'est-ce qui différencie les émotions des affects ?

Personne n'est vraiment d'accord sur cette question, les usages que l'on fait de l'un ou l'autre terme varient selon les champs disciplinaires, et parfois au sein même d'une discipline. En me documentant aussi bien du côté des sciences cognitives, de la psychologie que de la philosophie, de l'histoire et des études culturelles (*cultural studies*), j'ai pu constater que l'on navigue souvent entre ces deux termes. Dans le champ des sciences humaines et sociales, une ligne de partage tend néanmoins à se dessiner entre, d'un côté, les affects définis comme des ressentis d'ordre intensif, énergétique, pas toujours verbalisables ou conscients, et de l'autre, les émotions qui, quant à elles, renvoient à des ressentis que l'on est à même d'identifier et de nommer. Mais ce n'est pas une distinction que l'on retrouve forcément dans le domaine neuroscientifique. Par exemple, si Silvan Tomkins fait bien une distinction entre affect et émotion (pour lui, l'affect est le versant biologique et l'émotion le versant biographique des élans qui nous traversent), Antonio Damasio, pour sa part, n'emploie pas le terme d'affect et englobe sous le terme d'émotion l'ensemble des processus neurobiologiques et cognitifs composant un épisode émotionnel. Et, pour compliquer encore les choses, il est des psychologues tels Nico Frijda et Klaus Scherer qui choisissent, quant à eux, de faire de l'affect un signifiant générique englobant tout à la fois les émotions, les humeurs, les attitudes et les dispositions affectives.

Tout au long du projet, l'équipe recourra à ces deux notions – l'important, en fin de compte, n'étant pas de choisir tel ou tel vocable mais de savoir quelle est l'extension qu'on lui donne, dans quelle filiation (théorique, méthodologique) on s'inscrit, et pour quelles raisons on y recourt. Si, dans le titre (*Arts vivants / écologie : le travail des affects*) j'ai privilégié le terme *affect*, c'est parce qu'il renvoie au verbe d'action *affecter* (produire un effet) et à l'idée d'être affecté (dans le sens où quelque chose a un effet sur nous). L'usage courant du terme *émotion* connote davantage la sensiblerie, il n'évoque pas spontanément cette dimension agissante. Pourtant, l'étymologie même du mot (*e-movere*) renvoie bien à l'idée de quelque chose qui déplace, remue, ébranle, met en mouvement. Il est donc tout aussi signifiant.



41. — Le mont Maudit. (P. 81.)



30 bis. — Modifications apportées à un sommet. (P. 76.)

En 1876, l'architecte français Viollet-le-Duc publie *Le Massif du Mont-Blanc* où il détaille son nouveau et ultime projet, *La Restauration du Mont-Blanc* dont sont issus ces deux dessins conservés à la Bibliothèque nationale de France. L'équipe d'*Arts vivants / écologie : le travail des affects* en proposera une réactivation pour l'atelier pluridisciplinaire qu'elle dirigera avec les étudiant-es des trois filières de La Manufacture.

Comment opère la triangulation entre les arts, l'écologie et les affects, et comment la concevez-vous dans le cadre de l'étude que vous engagez ?

La circulation entre ces trois termes m'a paru s'imposer pour trois raisons. La première est que l'état actuel de la planète et la question de ses devenir suscitent des réactions affectives très puissantes, couvrant tout le spectre émotionnel : peur, tristesse, honte, colère, dégoût, mais aussi potentiellement désirs de lutte et d'engagement, surprises, joie...

Rapporté au champ des arts du spectacle, ce constat initial invite à se poser les questions suivantes : dans quelle mesure ces émotions – à la fois intimes et collectives – circulent-elles dans les œuvres ? Comment les artistes s'en emparent, les mettent en jeu, les explorent ? Et avec quelle visée – mimétique, didactique, cathartique, performative ? Bien entendu, ces différentes perspectives ne sont pas exclusives les unes des autres.

La deuxième raison est que les affects et les émotions jouent un rôle proprement moteur pour nos mobilisations, nos passages à l'action ou notre maintien dans l'inaction. Et qu'en plus d'être une composante fondamentale de nos comportements, nos émotions entretiennent des relations très étroites, à double sens, avec les questions de la valeur (qu'est-ce qui nous importe ? à quoi sommes-nous attachés ?) et de l'attention (qu'est-ce qui retient notre intérêt ? qu'est-ce qu'on fait entrer dans notre champ de conscience, qu'est-ce qu'on refoule, qu'est-ce qu'on néglige ?).

Pour toutes ces raisons, les émotions constituent un lieu de questionnement absolument déterminant. En effet, si l'on admet que le contexte de ravages écologiques exige tout à la fois que nous passions des vœux pieux à l'action ; que nous réinterrogeons fortement nos modes de vie ; et que nous réévaluons notre place dans le monde – alors il est capital de réfléchir aux émotions qui nous animent ou pourraient nous animer. De ce point de vue, le dispositif attentionnel et affectif qui caractérise le spectacle vivant présente des atouts tout à fait intéressants : il peut tout aussi bien se faire terrain d'observation qu'espace de réinvention de nos attachements.

Enfin, la dernière raison invitait à poser la question des affects et de l'écologie depuis le champ des arts vivants tient au fait que ces derniers sont un endroit d'exploration et de circulation privilégié des émotions, aussi bien sur scène que dans la salle. Quand on assiste à un spectacle, on est à la fois interpellé à titre individuel par ce qui se joue sur scène, et pris dans le flux des énergies, des tensions, des émotions qui circulent parmi le public. Le fait que la séance théâtrale soit un moment de rassemblement, de concentration et de partage collectif – ce qui ne suppose pas, loin s'en faut, une réception homogène – est évidemment un atout pour aborder les questions sociales, éthiques et politiques que les problématiques écologiques font émerger. Mais la puissance d'action des arts n'est pas soluble dans la pédagogie ou le militantisme. Partant de là, il me semble que si les gestes et les formes artistiques peuvent être dotés d'une puissance d'action spécifique vis-à-vis de l'écologie, si les artistes peuvent produire quelque chose qu'elles et eux seuls sont en mesure de produire, il faut précisément chercher cela dans l'expérience sensible, sensorielle et émotive qu'ils et elles nous permettent de faire.

Une œuvre peut convoquer et provoquer une très large gamme d'émotions, un nuancier d'affects aussi subtils qu'hétérogènes. Et cela peut justement être l'un des grands enjeux et intérêts du spectacle vivant que de sortir des réactions monolithiques que l'écologie tend à susciter, d'aménager un espace où s'expriment nos paradoxes, nos contradictions, nos incertitudes.

Vous vous êtes intéressée à ce que les neuroscientifiques appellent le « biais de cognition proximale ». Ce terme technique désigne le sentiment d'irréalité que l'on peut éprouver envers les catastrophes naturelles. Quel rôle joueraient les arts vivants par rapport à ce sentiment ?

Des expériences menées dans le champ des sciences cognitives ont en effet prouvé que plus les choses nous touchent de près – que ce soit dans le temps, dans l'espace ou dans l'intimité – plus notre capacité à nous sentir véritablement affectés et concernés augmente. On l'a bien vu cet été en France, avec les épisodes de canicules et les méga-feux qui ont profondément ému la population – alors que lorsque les gens meurent littéralement de chaud en Inde, on ne se sent pas particulièrement impliqués. Il y a donc ce biais malheureux propre au cerveau humain, qui fait que l'on a besoin de se sentir à proximité des choses pour qu'elles nous touchent.

Les arts vivants peuvent jouer un rôle de contournement de ce biais en nous mettant concrètement face à des situations susceptibles d'activer nos réseaux neuronaux et affectifs, et d'intégrer dans le champ de nos expériences des choses qui, sans cela, demeureraient lointaines. Les recherches neuroscientifiques ont en effet permis d'attester que les expériences que l'on mène sur le mode de la simulation – que ce soit en lisant un livre, en visionnant un film ou en assistant à une représentation théâtrale – activent le même type de circuits neuronaux que ceux qu'activent les expériences que l'on fait dans la vie courante⁵. Ces études scientifiques consolident, ainsi, ce que toute personne aimant ou pratiquant les arts sait depuis toujours, à savoir que nos expériences artistiques viennent nourrir et influencer très concrètement notre rapport au monde.

Le temps d'un spectacle, on peut être amené à adopter le point de vue de quelqu'un qui nous paraît *a priori* éloigné, à vivre une situation selon des angles et des ressentis différents. La représentation permet de faire varier les focales, les échelles et c'est essentiel car on ne peut pas se contenter de considérer les problématiques écologiques à travers le prisme de la petite lorgnette, confortable, qui est la nôtre.

Comment la recherche se déroule-elle concrètement ? De quelle manière allez-vous repérer et analyser les émotions et les affects ? Dans quelles œuvres ? Dans quels processus artistiques, auprès de qui et selon quelles modalités ?

Pour commencer, nous avons choisi de circonscrire la recherche à un terrain d'observation bien limité : les spectacles programmés en Suisse romande entre 2019 et 2025. Le bornage temporel a une dimension symbolique : 2019 est l'année où le Secrétaire général des Nations Unies a incité les dirigeants du monde à déclarer l'état d'urgence climatique, tandis que 2025 marquera les trente ans du Protocole de Kyoto⁶ et les dix ans de l'Accord de Paris sur le climat. Le choix du territoire de recherche est, quant à lui, lié au fait que le projet est mené à La Manufacture.

Les formes artistiques auxquelles nous nous intéressons sont celles qui abordent les questions liées à notre rapport à la nature, aux mondes non-humains, aux catastrophes écologiques, au décentrement de nos perspectives... – autrement dit : dans lesquelles la question écologique opère en tant que réalité scientifique mais également en tant qu'horizon philosophique ou politique. Ces thématiques doivent être formulées de manière explicite, c'est-à-dire assumées sur le plan discursif – que cela soit le fait des artistes eux-mêmes ou bien des structures qui les programment.

Dans ce cadre spatio-temporel, esthétique et thématique, nous avons imaginé aborder la question des émotions à travers trois niveaux d'observation. Le premier niveau se situe en amont de l'œuvre et concerne les émotions qui impulsent le travail des artistes. C'est en priorité par le biais d'entretiens qualitatifs que nous recueillerons ces informations. Mais nous avons également prévu d'assister à des temps de répétitions, de façon à observer dans quelle mesure les émotions que provoquent les thématiques écologiques structurent le travail, orientent les discours, circulent au sein de l'équipe de création.

Le deuxième endroit d'observation concerne les œuvres elles-mêmes que nous analyserons à travers le prisme des émotions qu'elles mettent en jeu. On se demandera notamment quelles émotions circulent en lien avec les problématiques écologiques (de quelle nature sont-elles, à quels moments interviennent-elles, selon quelle intensité ?) ; quelle est la source de ces émotions (s'agit-il du propos donné à entendre, de l'histoire racontée, de la situation mise en jeu, de tel(s) corps humain(s) ou non-humain(s) en particulier ?) ; quelles sont les techniques (discursives, somatiques, scéniques...) mises en œuvre pour produire tel ou tel phénomène émotionnel ; quelles sont les dynamiques attentionnelles et affectives que ces émotions tissent, tant sur le plan fictionnel (entre les personnages) que sur le plan performatif (entre les interprètes).

Enfin, le troisième endroit d'observation des émotions a lieu en aval de l'œuvre, du côté de la réception par les spectateur-rices. Nous conduirons des entretiens individuels, des entretiens de groupe, et soumettrons par ailleurs des questionnaires en ligne, plus généraux. Les étudiant-es de La Manufacture seront elles et eux aussi sollicités. À cela s'ajoutent les témoignages des membres de l'équipe de recherche elle-même, qui s'appliqueront à la fois à nommer ce qu'ils et elles ont pu traverser ou observer comme émotion en tant que spectateur-rices, et à confronter leurs vécus d'expérience respectifs sous la forme d'une auto-observation.

La visée de ce travail d'enquête est qualitative et non pas statistique. Par ailleurs, nous nous baserons exclusivement sur les récits et témoignages recueillis,

l'idée n'étant pas de savoir si les gens ont réellement vécu ce qu'ils relatent mais de nous attacher à ce qu'ils disent de leurs ressentis. Quel est le lexique qu'ils et elles emploient pour décrire leur expérience ? Quels sont les moments qui les ont marqués ? De quelle manière ont-ils été affectés ?

Pour résumer, je dirais que chacune de ces échelles d'observation est une manière de traiter la question qui est au cœur de la recherche. En amont du geste artistique, l'objectif est de voir en quoi les affects que les crises écologiques peuvent faire naître viennent travailler – c'est-à-dire *préoccupent, modifient, exercent une influence sur* – les artistes et leurs processus de création. Dans le cadre même de l'expérience artistique, il s'agit de se demander de quelle manière et à quelle(s) fin(s) les affects de l'écologie sont travaillés, c'est-à-dire *fabriqués, mis en forme, transformés* par les artistes du spectacle vivant. En aval de cette expérience, l'objectif est de voir en quoi les affects tels que mis en jeu et en partage par les œuvres et les artistes viennent travailler – c'est-à-dire *opérer sur* – la sensibilité des spectateurs et spectatrices ; l'enjeu étant *in fine* de questionner les implications (psychiques, sociales, éthiques, politiques) que ces modalités, ces registres, ces stratégies émotionnelles peuvent avoir.

- 1 L'équipe est constituée de Julie Sermon, Éliane Beauflis (chercheuses en études théâtrales), Eve Chariatte (danseuse et chorégraphe), Joanne Clavel (chercheuse en Interdisciplinarité des Humanités Environnementales), Damien Delorme (chercheur en philosophie et éthique de l'environnement), Darius Ghassemi, (performeur), Pierre-Louis Patoin (chercheur en littérature américaine) et François-Xavier Rouyer (metteur en scène).
- 2 Voir Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- 3 Voir Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, 2021.
- 4 Voir Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- 5 Voir notamment : Giovanna Colombetti, *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*, Cambridge, MA: MIT Press, 2013 ; et Pierre-Louis Patoin, « Representation and Immersion. The Embodied Meaning of Literature », *Gestalt Theory*, vol. 41, issue 2, p. 201-216, 2019. <https://content.sciendo.com/view/journals/gth/41/2/article-p201.xml?rskey=ucUD9a&result=9>
- 6 Le Protocole de Kyoto, signé en décembre 1997 et entré en vigueur en 2005, vise à réduire les émissions de gaz à effet de serre (nde).