



HAL
open science

Les Etudes Théâtrales comme fondements d'une théorie contemporaine de la représentation

Arnaud Rykner

► **To cite this version:**

Arnaud Rykner. Les Etudes Théâtrales comme fondements d'une théorie contemporaine de la représentation. Registres : Revue d'études théâtrales, 2016. halshs-03005293

HAL Id: halshs-03005293

<https://shs.hal.science/halshs-03005293>

Submitted on 13 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Etudes Théâtrales comme fondements d'une théorie contemporaine de la représentation

Résumé :

Les années 60 du siècle passé furent l'occasion d'un bouleversement radical des théories de la représentation. S'appuyant sur la révolution structuraliste, elle-même rendue possible par la diffusion du modèle linguistique à l'ensemble des sciences humaines, elles ont permis de produire un ensemble cohérent de propositions théoriques fondant implicitement une double suprématie : celle du texte sur tout autre modèle de représentation, et celle de la narratologie comme paradigme d'une théorie des textes. La profondeur et l'efficacité heuristique de l'« analyse structurale des récits » d'un Barthes, la séduction plus paradoxale du « discours du récit » d'un Genette, pour qui « [le niveau] du discours narratif est le seul qui s'offre directement à l'analyse textuelle » (*Figures III*, Seuil, 1982, p. 173) ont ainsi, comme une multitude de propositions convergentes, largement contribué, pour le meilleur et pour le pire, à ériger le narratif et le syntagmatique en modèle de représentation aux dépens de toute autre ouverture théorique.

Symptomatiquement, et du fait même qu'il la pense uniquement dans ce contexte, la *scène* n'est ainsi envisagée par Genette dans *Figures III* (Seuil, 1972) que comme une modalité particulière de vitesse narrative (tandis que les procédés d'« ellipse », de « sommaire » ou de « pause » ne sont jamais confrontés à leur possible devenir proprement scénique).

Peut-être est-il toutefois temps (de nouveau, si l'on veut bien se souvenir que le travail d'un Diderot fut déjà à sa façon de remettre en cause, grâce au contre-modèle théâtral, le *ut poesis pictura* implicite du classicisme) de redonner au théâtre sa capacité à produire une pensée globale de la représentation ? Peut-être est-il temps aussi de se servir de l'évolution multiforme de la scène contemporaine pour souligner ce que le théâtre nous apprend sur le fait même de représenter ? Déployant, au cœur d'une communauté rassemblée, textes et images, corps et voix, lumières et sons, mouvement et immobilité, parole et silence, il les articule en une série de dispositifs plus ou moins dynamiques mais toujours sous-jacents ; ce faisant, il fournit les outils d'une approche intergénérique, interactionnelle et intermédiaire qui permettraient sans doute d'échapper à une emprise toujours suspecte du texte comme modèle unique de mainte pensée de la représentation, même non implicitement textuelle.

Les années 60 du siècle passé furent l'occasion d'un bouleversement radical des théories de la représentation. S'appuyant sur la révolution structuraliste, elle-même rendue possible par la diffusion du modèle linguistique à l'ensemble des sciences humaines, elles ont permis de produire un ensemble cohérent de propositions théoriques fondant implicitement une double suprématie : celle du texte sur tout autre modèle de représentation, et celle de la narratologie comme paradigme d'une théorie des textes. La profondeur et l'efficacité heuristique de l'« analyse structurale des récits » d'un Barthes, la séduction plus paradoxale du « discours du récit » d'un Genette, pour qui « [le niveau] du discours narratif est le seul qui s'offre directement à l'analyse textuelle » (*Figures III*, Seuil, 1972, p. 173), ont ainsi, comme une multitude de propositions convergentes, largement contribué, pour le meilleur mais aussi pour le pire, à ériger le narratif et le syntagmatique en modèle de représentation aux dépens de toute autre ouverture théorique.

Pour ne prendre que quelques exemples, c'est de manière symptomatique et du fait même qu'il la pense uniquement dans ce contexte que la *scène* n'est envisagée par Genette, dans *Figures III*, que comme une modalité particulière de vitesse narrative (à rebours les procédés d'« ellipse », de « sommaire » ou de « pause » ne sont à aucun moment confrontés à leur possible devenir proprement scénique). L'origine théâtrale du terme n'est jamais véritablement prise en compte par le poéticien, ni même élucidée.

Sur un autre plan, c'est explicitement en s'inspirant de la *Sémantique structurale* et du schéma de Greimas (1966), lui-même formalisé à partir d'une réduction du schéma proposé par Propp dans *Morphologie du conte* (1928), qu'Anne Ubersfeld, dans son pourtant révolutionnaire *Lire le théâtre*, applique au théâtre la modélisation actantielle qui fit florès dans les écoles (avec des conséquences souvent néfastes¹) et sans doute malgré elle. Ce

¹ Sans même envisager les carences du modèle de Propp et Greimas – dont la notion forcée de « destinataire » n'est qu'un exemple – on ne peut qu'être dubitatif quant à son utilité quand on voit comment son caractère pseudo-scientifique conduit une multitude d'élèves à écraser la réalité, à la mettre littéralement en cage pour la faire correspondre de force aux exigences du modèle et de ses différentes fonctions, en dépit parfois du plus élémentaire bon sens. Il n'est pas rare de voir des élèves

faisant, elle rabat plus ou moins volontairement le corpus théâtral sur un corpus textuel traditionnel (ce dernier terme étant entendu comme ensemble de textes sans horizon scénique spécifique). Fondé explicitement sur le modèle grammatical, le schéma actantiel réduit les forces en présence à un ensemble d'actants qui ne sont au bout du compte que des positions syntaxiques :

« Un actant s'identifie donc à un élément (lexicalisé ou non, un acteur ou une abstraction) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique². »

Certes, *Lire le théâtre II* et *Lire le théâtre III* ont très subtilement complété la proposition initiale, et desserré le cadre ici proposé, afin de rouvrir le modèle. Mais il n'en reste pas moins que le second volet de la trilogie, *L'École du spectateur*, anticipant la formulation définitive de Gouhier, continue d'envisager la scène uniquement comme le *deuxième* temps du texte dramatique :

« L'analyse des signes permet de comprendre le passage du texte écrit à un ensemble visuel-auditif, fruit du travail des artistes (metteur en scène, scénographe, éclairagiste, musicien, enfin et surtout comédiens). Le texte écrit devient spectacle et parole vivante provenant de corps vivants à l'intention de récepteurs vivants et présents³. »

En un sens, la scène elle-même s'inscrit par contrecoup dans une syntaxe où elle constitue, selon les positionnements idéologiques et institutionnels, un simple *complément* du texte théâtral (le texte dramatique ouvre, potentiellement, sur la représentation) ou au contraire son aboutissement, ladite scène devenant littéralement *sujet* de l'action dramatique (la scène réalise le texte dramatique, voire le perfectionne c'est-à-dire aussi pour certains, comme Maeterlinck, l'achève en le faisant passer du virtuel à l'actuel...). La tripartition - mise en œuvre notamment par Pavis dans ses *Essais de sémiologie théâtrale (Voix et images de la scène)* - entre production (le texte dramatique), transmission (l'acteur) et réception (le spectateur) ne diffère pas radicalement du modèle initial, qu'elle complète et enrichit (l'objectif final étant toujours de montrer que le texte n'est qu'une *étape* du processus créatif théâtral).

Du coup, on peut légitimement penser que la sémiologie en général s'est inscrite, dès l'origine, dans un rapport paradoxal à la linguistique, et dans une ambiguïté dont a hérité très logiquement la sémiologie théâtrale : d'un côté, en tant qu'étude et science des signes, elle constitue une discipline englobante – dont Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, André Helbo et Tadeusz Kowzan ont su notamment, chacun à sa façon, exploiter précisément la position de surplomb, au-dessus de la seule linguistique ; d'un autre côté, elle peut passer également pour une extension de la linguistique, laquelle lui a servi de modèle. L'acteur puis le spectateur *complètent* littéralement le texte dont ils se constituent en *prédicat*.

L'intérêt évident de ces démarches, issues de la linguistique et de son expansion structuraliste, est, d'une part d'avoir arraché l'analyse à l'académisme ou à l'impressionnisme

fabriquer sans difficulté un modèle actantiel... sans parvenir pour autant à saisir ce que l'on nomme communément « le sens » (la compréhension basique) du texte, du dialogue ou de l'action.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1977, p. 62. L'auteur commente la *Sémantique structurale* de Greimas.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue et mise à jour). Texte du quatrième de couverture, résumant assez bien le propos d'ensemble.

antérieurs, mais aussi d'avoir permis de complexifier grandement l'approche du fait théâtral, en ne le limitant plus au seul moment de la rédaction de ce que certains ne considèrent plus alors que comme un livret dramatique. C'est bien explicitement le textocentrisme des approches antérieures qu'elles ont choisi de combattre (celui notamment des études purement littéraires, et plus particulièrement, sur le plan institutionnel, des Départements de Lettres dont vont s'extraire les départements, sections, filières en Etudes théâtrales à partir de la fin des années 60⁴ mais plus massivement dans les années 80 et 90, voire 2000⁵). Mais inversement, au moment précis où Anne Ubersfeld s'attache à resituer le texte dramatique au cœur d'un processus engageant également le corps et l'espace, elle est obligée, comme victime de l'emprise structuraliste, d'en passer par une formulation paradoxale, qui rabat inversement la scène sur un *texte* scénique : la fameuse formule $T+T'=P$ (la représentation est l'association du texte dramatique et du « texte de mise en scène⁶ ») suppose bien que la représentation ne peut s'analyser en définitive qu'en terme de textualité (même si, bien évidemment, Ubersfeld est la première à insister sur la nature spécifique de ce supposé « texte » de mise en scène, « verbal ou scriptural », qui « s'interpose nécessairement servant de médiateur entre T et P⁷ »). Ce texte, ce *tissu*, est d'abord un enchâssement de signifiants dont la variété même disparaît au profit de la totalité figurative, et donc l'articulation à la conjoncture (du réel / de la représentation) s'abolit en une totalité signifiante. Comme tout tissu, et ce malgré les protestations légitimes selon lesquelles « tout texte littéraire, mais plus encore, pour des raisons évidentes, le texte de théâtre est troué⁸ », tend d'abord à occulter ce qu'il habille et à empêcher qu'aucune de ses mailles ne soit trop lâche ; à l'inverse, on peut encore plus légitimement avancer que le théâtre, du moins celui qui nous intéresse, travaillant systématiquement sur *l'entre-deux* (des médias qui le constituent, des actants qui partagent des énoncés, des énoncés eux-mêmes qui ne prennent sens que par ce qui les porte), favorise ce qui bâille, ce qui file, ce qui échappe à chaque composante mise en jeu, ce qui, jusque dans le texte même du théâtre et au-delà de la représentation scénique, *n'est pas du texte*.

Ainsi peut-on se demander s'il n'est pas nécessaire de reprendre aujourd'hui le problème à l'envers en s'attachant non pas à appliquer au théâtre des méthodologies et des outils nécessairement inféodés au mode linguistique et au média textuel dont ils ont été tirés, mais à remettre le théâtre et ses spécificités au centre de tout questionnement sur le théâtre, voire de tout questionnement sur l'art : tirer du caractère multiforme, interactionnelle, intergénérique et intermédial⁹ du théâtre une pensée interactionnelle, intergénérique et intermédiaire des configurations artistiques ; refaire du théâtre la base d'une théorie générale

⁴ On ne rappellera jamais assez que ce mouvement fut amorcé en France dès 1959 par Jacques Schérer, au sein de la Sorbonne.

⁵ A notre connaissance, le dernier en date des départements de ce type a été créé à l'Université de Toulouse, officiellement en 2011, les premiers diplômes en Etudes théâtrales dans cette université ayant dû attendre 2001 pour voir le jour...

⁶ *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 23

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ On entendra ici l'intermédialité dans un sens très large, en considérant le corps, les sons, les lumières, etc. comme des modes de médiation à part entière, capables de jouer leur propre partie dans le concert du théâtre. La condition « post-moderne » de ce dernier et le jeu avec des médias techniquement reconnus comme tels (vidéo, télévision, photographie, etc.) amplifient le phénomène et le rendent plus aigu, mais ne le font pas émerger *ex nihilo*.

de la représentation. Déployant au cœur d'une communauté rassemblée, textes et images, corps et voix, lumières et sons, mouvement et immobilité, parole et silence, supposant un échange continu entre ces composants hétérogènes, il les articule en une série de dispositifs plus ou moins dynamiques mais toujours sous-jacents ; ce faisant, il fournit les outils d'une *scénographie* qui permettraient sans doute d'échapper à une emprise inévitablement suspecte du texte non pas seulement comme support (le dépassement du textocentrisme est déjà effectif) mais comme modèle de pensée théorique.

Entendons-nous : il ne s'agit pas de supposer à présent une suprématie du théâtre sur les autres arts, comme il put y avoir une suprématie du texte. De ce point de vue, le théâtre n'est peut-être ni une véritable discipline ni un art en soi (qui serait radicalement différent des autres). Il se constitue en revanche en un dispositif hétérotopique qui rétablit un continuum entre ce que les cloisonnements disciplinaires séparent. Il n'est ni un modèle (ce que faisait de la « poésie » le « *ut* » du classique *ut pictura poesis* - qui n'était en pratique qu'un *ut poesis pictura*), ni un terme parmi d'autres au sein d'une correspondance générale entre les arts¹⁰. Il n'est pas non plus le fondement d'une synthèse entre ces mêmes arts telle qu'un Wagner put en imaginer. Il est seulement (et ce « seulement »-là est d'une fécondité qui reste précisément à mesurer) le lieu d'une pratique qui fait s'affronter, se contredire et se compléter différemment les modes représentatifs qu'il met en jeu sans les hiérarchiser ni pour autant les dissoudre dans le retournement d'un mouvement dialectique. Le texte ne l'emporte pas sur le « jeu », qui ne l'emporte pas sur la musique, qui ne l'emporte pas sur la lumière, qui n'est pas inférieure au « décor », qui n'est pas moins essentiel que le texte, etc., de même que les images n'« illustrent » pas les dialogues qui ne résument pas les gestes qui ne traduisent pas des sons, etc. Autrement dit, le théâtre favorise et entretient l'hétérogénéité des signes sur un mode autre que leur simple coexistence, leur ressemblance ou leur fusion. La théâtralité, ainsi envisagée, n'est donc plus une simple propriété du théâtre (traquée comme telle par une période – les années 1960/70 - qui s'attacha précisément à définir le *propre* de chaque art) ; elle est avant tout une façon de considérer le théâtre comme processus exemplaire, ou comme loupe capable de faire voir des constantes de représentation qui sans lui resteraient peu visibles voire invisibles.

De ce point de vue, la catégorie pourtant fourre-tout du « postdramatique » a un grand avantage : celui d'arracher définitivement le théâtre au seul contexte proprement dramatique, qui fut celui de son épanouissement classique (celui défini par Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne*), et à la *clôture* que celui-ci postulait (mais qui ne se résumait pas à lui). Elle met au contraire clairement l'accent sur l'ouverture que le théâtre permet, tant sur le plan de la production (pratiques multiformes et plurimédiales) que sur celui de la réception (le mur dramatique, notamment, s'est définitivement effondré et l'interaction entre le spectacle et son public s'affirme comme enjeu majeur sinon unique de la représentation ; le continuum évoqué plus haut se traduit par une circulation permanente et revendiquée comme telle entre l'espace scénique et l'espace intime, entre l'espace intime et l'espace public, entre l'espace public et l'espace scénique - et cela dès avant le développement des installations plastiques ou l'apparition des jeux vidéo qui en récupèrent et amplifient parfois les données sans pour autant leur donner naissance).

¹⁰ Sur cette façon dont une certaine lecture de *l'ut pictura poesis* a conduit à une pensée de la correspondance interartistique, voir l'article d'Anne Larue, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », in *La Synthèse des arts*, dir. Joëlle Caullier, Lille, Presses du Septentrion, 1998.

Mais ce qu'il s'agit de désigner ici dépasse toutefois la dimension heuristique de la nouvelle cartographie proposée par le postdramatique. Comprendre comment l'addition et la juxtaposition des pratiques conduit à une *articulation* des formes et des forces doit nous amener à réenvisager plus fondamentalement la manière dont le théâtre existe et n'a sans doute jamais existé que grâce à sa dynamique, intrinsèque voire définitoire, de confrontation et d'articulation d'éléments hétérogènes et parfois contradictoires. De ce point de vue, il est sans aucun doute le terrain privilégié d'une « critique des dispositifs¹¹ », si l'on veut bien considérer ce dernier concept dans une acception postfoucauldienne¹² : s'il s'agit bien pour le théâtre de proposer des agencements de dit et de non-dit, de texte et de non-texte, de discursif et de non-discursif, qui font réseau (sinon rhizome), la manière dont la scène ouvre ces agencements sur la conjoncture et les variables de la représentation et de la réception scénique leur permet de ne pas se réduire à des « stratégies de rapports de forces¹³ » ou des dispositifs de contrôle. Pour le dire peut-être plus simplement, la complexité et l'incertitude propres au théâtre, la façon dont il empile les niveaux d'organisation du réel (visuel, sonore, textuel, physique, psychique, etc.) sont les garants d'une liberté qu'il favorise aux dépens des stratégies possiblement mises en œuvre par le metteur en scène, le dramaturge, les acteurs et plus généralement tous les contributeurs de la scène. Même « embarqués » (comme le dit un personnage de Robert Pinget) dans le dispositif de pouvoir que constitue à un premier niveau le dispositif théâtral (le spectateur est aux mains des créateurs, pris dans un temps et un espace, soumis potentiellement à un discours, objet d'une « machination » poétique), nous pouvons nous glisser dans les interstices consubstantiels à la multiplicité proposée. Aucune rhétorique ni aucune herméneutique théâtrale ne prendront du coup jamais le pas sur la relation spécifique que la représentation établit avec le spectateur, entendu à la fois comme individu singulier et comme membre d'une communauté. Le théâtre n'est donc pas seulement un texte troué dans lequel viendrait se lover un agencement d'autres textes plus ou moins codés et décodables, il est un trou dans la représentation elle-même, un trou par lequel le spectateur peut s'engouffrer autant qu'un trou grâce auquel la représentation ouvre sur une conjoncture, un invisible voire un impensable - qui ne sont pas sans rapport avec le Réel lacanien...

Du dispositif artistique ainsi compris comme retournement du dispositif de contrôle foucauldien, le théâtre met du coup naturellement en jeu conjointement les trois dimensions fondamentales (technique, pragmatique et symbolique), explicitées par Philippe Ortel¹⁴, dimensions qui en retour pourraient sembler elles-mêmes définitoires du théâtre entendu comme le lieu le plus propice à leur articulation.

¹¹ On entendra cette dernière dans le sens que lui confère Philippe Ortel dans *Discours, Images, Dispositifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, et plus récemment à l'occasion du colloque « Création, Intermédialité, Dispositif », Université de Toulouse, 12-14 février 2014. Je me permets de renvoyer également le lecteur à ma propre *Note sur le dispositif* parue en clôture de mon volume *Corps obscènes*, Paris, Orizons, 2014.

¹² Voir Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », in *Ornicar. Bulletin périodique du champ freudien*, juillet 1977, repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 299.

¹³ *Ibidem*, p. 300.

¹⁴ Voir « Vers une poétique des dispositifs », in *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, sous la dir. de P. Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 39-44.

Car celui-ci est bien d'abord nécessairement, voire naïvement, l'agencement d'un *espace* par des moyens *techniques*. Cette dimension spatiale et technique ne lui est évidemment pas propre : le livre, dans sa matérialité, peut en jouer au moins partiellement, disposant dans l'espace de la page lettres, mots, phrases, voire images interagissant avec ces dernières (mais combien d'éditions se moquent profondément des enjeux de la mise en page, généralement sacrifiée aux enjeux économiques – tout particulièrement dans les rééditions -, quand ce ne sont pas les images avec lesquelles le texte est pourtant parfois pensé et écrit ?) ; la toile du peintre, le papier ou l'écran du photographe, celui du cinéaste ou du vidéaste agissent de même comme supports nécessaires à l'inscription des signes et traces produits ou captés, toujours organisés par chacun, quand la pierre, le fer, le plâtre, la cire, le plastique ou le béton du sculpteur leur ajoutent une profondeur ou une épaisseur (mais impossible d'ignorer que ces supports tendent de plus ou plus souvent à se dématérialiser : à quand la sculpture hologrammatique ?) ; la caisse de résonance où se déploient toute musique suppose également un travail spécifique, que matérialise, lors d'un enregistrement, l'entremêlement des pistes et des sources (mais comment oublier l'aplatissement toujours plus grand des sons, soit par la compression de ceux-ci – voir les ravages du MP3 -, soit par le raccourcissement du trajet sonore de la source aux oreilles ?). Aucun de ces arts n'est donc évidemment étranger aux enjeux spatiaux et techniques du dispositif, mais en même temps aucun ne paraît les placer d'une manière aussi impérative au cœur de son processus¹⁵ (on continue de lire des livres aux mises en pages fantaisistes – le livre électronique et son écran variable favorisant ce renoncement -, on regarde davantage de reproductions d'œuvre que d'originaux – y compris quand on est face à eux, mais que l'on se croit obligé de les regarder à travers le viseur de notre appareil -, on écoute toujours plus de musique sans musiciens). A l'inverse, même réduit à un tréteau, le théâtre implique qu'on délimite et organise un espace, déployé en une profondeur, une largeur, une hauteur, que des corps plus ou moins visibles et audibles, toujours un minimum perceptibles par contact immédiat, doivent habiter dans une durée partagée avec le spectateur, durée elle-même ouverte sur l'impondérable de l'instant. Qu'on sacrifie une des données qui fonde la « mise en scène » (l'expression prenant tout son sens), et le théâtre disparaît.

En revanche, la dimension *pragmatique* et *imaginaire* du dispositif tout en n'étant pas plus spécifique à ce dernier que la précédente, peut en être, elle, partiellement absente (dans le cas notamment d'un spectacle simplement donné à voir, sinon à consommer, comme un objet fini, définitif et sans interaction possible avec le spectateur ou sa psyché, sinon de manière contrôlée et stéréotypée – cas, grossièrement, du théâtre de divertissement). Mais il n'en reste pas moins que c'est bien par nature que le théâtre *pose les conditions* d'un échange qui favorise l'investissement psychique d'un sujet, lequel modifie en retour les qualités de la représentation. Non seulement le public peut être « bon » ou « mauvais » selon les soirs, risquant de la rendre elle-même telle, mais aucun spectateur, de par sa place dans l'espace, son histoire intime, ses fantasmes personnels, ne voit ni ne reçoit la même représentation au théâtre, tandis que, d'autre part, celle-ci est elle-même inévitablement connectée aux variables de la réalité dans laquelle elle se produit (ainsi, selon les dates et les pays, telle réplique ou telle action d'une pièce sera accueillie en fonction de la variable du temps et du

¹⁵ On exceptera bien sûr tout ce qui relève des installations plastiques contemporaines, qui sont précisément au cœur de notre réflexion par la contiguïté qu'elles entretiennent avec le théâtre.

lieu de la représentation). Le caractère éphémère et ponctuel du théâtre joue ainsi son propre rôle dans l'instabilité de l'articulation des différentes composantes mises en jeu.

Si bien qu'au bout du compte la dimension *symbolique* elle-même est prise dans ce circuit qui intègre nécessairement les valeurs dont la représentation théâtrale est porteuse. Qu'il s'agisse du « sens » du texte, si texte il y a, ou du « sens » de la représentation (qui passe, dans le cas précédent, par une « lecture » spécifique du texte), le discours sous-jacent à l'œuvre s'inscrit dans ce jeu entre les différentes dimensions qui le détournent et le font éclater pour produire d'autres discours et d'autres valeurs que ceux et celles initialement posés, discours et valeurs dont l'instabilité reste au bout du compte la principale caractéristique. Du coup, l'intérêt tout particulier du théâtre est de rendre manifeste la manière dont, au sein d'un dispositif artistique, chaque dimension qui le constitue en dispositif, et tout particulièrement la dimension symbolique à laquelle on a longtemps réduit notre compréhension de l'art, est dépendante des autres, avec lesquelles elle interagit en permanence. Ainsi, lorsqu'Anne Ubersfeld sémiotise très justement l'espace dramatique, elle est obligée de le faire en terme d'opposition binaire sur le modèle de la structure, montrant ainsi comment la véritable libération que celle-ci permet à l'origine se retourne en enfermement :

« Les espaces se distinguent et s'opposent par un certain nombre de traits distinctifs, de sèmes spatiaux, eux aussi en fonctionnement binaire, et en nombre assez limité, par exemple clos-ouvert, haut-bas, circulaire-linéaire, profondeur-surface, un-éclaté, continu-fissuré¹⁶. »

La difficulté vient du fait que si de telles oppositions peuvent effectivement jouer sur chacun des niveaux, l'association voire l'entremêlement de ces derniers font qu'ils peuvent se contredire et contrecarrer précisément le fonctionnement binaire (ce qui peut être « clos », « haut », « circulaire », « profond » à un niveau peut être au contraire « ouvert », « bas », « linéaire », plat à un autre niveau). La contradiction est non seulement possible mais même favorisée par le jeu et l'articulation d'ensembles hétérogènes. On peut même dire que c'est le principe de non-contradiction lui-même qui est mis en échec par le théâtre et sa multipolarité, faisant de lui la première et peut-être la plus complète des hétérotopies. D'une manière élémentaire, on notera ainsi que, tandis qu'une mise en scène est toujours menacée par le pléonasme visant l'adéquation parfaite du texte et du jeu (même si l'existence d'une telle adéquation est en elle-même problématique), la moindre distorsion introduit au contraire un *jeu* nouveau (entendu comme jeu pouvant exister entre deux éléments que l'on assemble, et renvoyant par conséquent à une séparation, un vide laissé entre ces composantes pour faciliter leur articulation et complexifier leurs relations). Chacune s'appuie *contre* l'autre pour faire tenir l'ensemble. Ce qui pour certains constitue parfois un handicap propre au théâtre est ainsi au cœur de son potentiel créateur. Que les cellules des héros romantiques aient eu, au XIXe siècle, les dimensions de l'ensemble du plateau, bien trop grandes pour en donner une figuration réaliste, n'est plus la preuve de l'inadéquation des drames aux codes scéniques de leur temps (interdisant division ou rétrécissement de la scène) ; c'est au contraire une marque de leur capacité à mettre intrinsèquement en tension liberté et enfermement, en même temps que ce qui est dit et ce qui est vu. De manière plus ponctuelle, mettant en scène *Cinna*, j'ai le choix, à la scène 1 de l'acte V, de mettre ou non une chaise à portée du personnage (« Prends un siège Cinna, prends... ») : l'opposition du haut et du bas postulée par la réplique d'Auguste

¹⁶ Lire le théâtre, op. cit., p. 172.

peut ainsi se retourner, la position de force dépendant moins d'une stricte opposition de valeurs (assis=faible *versus* debout=fort, ou vice-versa...) que de la façon dont chaque élément varie (Chaplin en fera le cœur des inénarrables scènes entre Hynkel et Napaloni autour du bureau du premier ou dans leurs fauteuils de barbier). Plus généralement, lorsque Claude Régy, montant des pièces de Duras ou Handke par exemple, s'attache à dissocier texte et image, il introduit du jeu entre des composantes qui ne sont ni totalement dépendantes ni totalement séparées. Il réalise un geste proche de celui qu'il repère dans le travail de Handke lui-même :

« L'auteur, glissant une lame de canif dans l'épaisseur de la pellicule, a réussi à décoller les acteurs en créant autour d'eux un étrange vide où ils se meuvent avec précaution comme s'ils traversaient sans le savoir la surface d'un lac à peine gelé. » (Espaces perdus, Paris, Plon, 1991, p. 22-23)

La césure introduite permet en réalité la friction des différents niveaux et l'expansion du dispositif, échappant ainsi à la stricte binarité des valeurs. Le symbolique s'épaissit donc *de facto* de cette démultiplication qui empêche un fonctionnement univoque et interdit à la représentation de se figer en système. On peut certes imaginer des mises en scène (et il y en a de trop nombreuses hélas) qui ignorant cette capacité intrinsèque au théâtre travaillent à produire au contraire une linéarité signifiante, réduisant le dispositif à ses aspects structurels, aplatissant les jeux de signifiante en catalogue de significations (ce fut une des limites de la sémiotique théâtrale que de rabattre ainsi les spectacles sur un système de signes). Mais on ne peut contester que c'est alors à rebours de l'extraordinaire potentiel de la représentation théâtrale qui s'avère plus qu'aucune autre capable de produire de l'incertitude contre les certitudes des discours, de l'inconnu contre le trop connu des images, de la complexité contre la simplification des messages, parce qu'elle introduit toujours dans le processus représentatif la variable du réel.

Plus globalement, chacune des dimensions mise en jeu par le dispositif théâtral tire parti du caractère ternaire du modèle. Si jamais le « technique » prend le pas sur le « symbolique » (n'est-ce pas le cas dans les spectacles de la Compagnie 111¹⁷, pour ne prendre qu'un exemple ?), on peut espérer que l'imaginaire du spectateur viendra s'infiltrer pour défaire les belles images ou les beaux effets ; si jamais le « pragmatique » s'impose aux dépens d'une vraie pensée de la scène (remettre le spectateur au centre de la représentation, descendre du plateau « pour lui donner de la choucroute » - comme raille parfois C. Régy déjà cité - n'est-ce pas être tenté de renoncer aux pouvoirs dudit plateau¹⁸ ?), les enjeux symboliques viennent toujours border les satisfactions narcissiques du spectateur (*on s'occupe de moi*) ou les impératifs de rentabilité (*venez, on s'occupe de tout*) ; et si jamais le symbolique menace d'écraser la représentation, réduisant le spectateur au statut de consommateur de sens (il n'est pas nécessaire de faire du théâtre à thèse pour risquer d'asséner une leçon ou pour réduire le théâtre à un acte de communication), on peut toujours compter sur le jeu des espaces et des corps pour défaire les beaux discours. L'intérêt de cette triple articulation est que, tel un nœud borroméen, elle entremêle des niveaux qui de n'être pas enlacés n'en sont

¹⁷ <http://www.cie111.com/>

¹⁸ Une mise en pratique purement économique de ce déséquilibre passe par la tentation toujours plus grande des financeurs de valoriser le nombre de place d'une salle, et donc l'espace dédié au public, aux dépens du spectacle lui-même, comme si la scène n'était pas le seul foyer de la représentation.

pas moins solidaires. Le théâtre est ce *tout* qui fait tenir ce qui, deux à deux, s'oppose. Il faut lui reconnaître cette force, qui définit sa capacité à déployer ses enjeux à la fois esthétiques, psychiques et intellectuels, non pas mieux ou plus efficacement que d'autres arts, mais d'une manière plus immédiatement perceptible, plus concrète, plus heuristique que beaucoup d'autres, qui permet d'en comprendre les enjeux croisés.

Remettre le théâtre au cœur d'une réflexion contemporaine sur l'art, ce ne serait donc pas revenir à une pensée de la « théâtralité », certes féconde mais finalement réductrice. Il y a bien une théâtralité des installations plastiques, une théâtralité du cinéma, une théâtralité de la photographie, ou une théâtralité de la chanson populaire. Mais c'est moins à travers elle que le théâtre s'offre comme moyen d'exploration de ces pratiques qu'à travers l'interaction des composantes dont il emblématise le nouage. Si je travaille sur la place du spectateur et les modifications de l'espace chez Georges Rousse, je gagnerai à interroger les expériences de François Tanguy ; si j'étudie les architectures lumineuses de James Turrell ou les ralents de Bill Viola, le déplacement des seuils chez Régy m'ouvrira des perspectives fructueuses (seuils de perception, seuil entre parole et silence, entre lumière et obscurité, mouvement et immobilité, etc.) ; si je m'intéresse aux tableaux photographiques d'Edouard Levé, il me faudra revenir aux tableaux vivants qui fleurirent sur les scènes du XIXe siècle, non pas pour comparer les uns aux autres, mais pour trouver dans les seconds le fondement des dispositifs mis en œuvre par les premiers. Une telle démarche n'offre toutefois aucune grille de lecture, aucun schéma à transposer depuis la scène, et que l'on pourrait faire jouer avec satisfaction dans un autre champ disciplinaire ou artistique. En cela, elle décevra certainement ceux qui espéraient trouver surtout des outils réutilisables. Certes l'usage de concepts théâtraux comme « hors scène », « choralité », « adresse », « *gestus* », etc. reste tout à fait pertinent et enrichissant, et suffirait à lui seul à désigner la vitalité du champ théâtral dans le cadre d'une théorie générale de la représentation ; mais ce qui est visé ici est à la fois moins exaltant et moins immédiat et peut-être plus profond et plus indirect. Tenter de comprendre globalement une démarche de création suppose d'osciller sans cesse du concept à la pratique, du détail au tout, du système au processus, en essayant de faire tenir ensemble ce qui, ne cessant de produire des interactions, refuse la satisfaction d'une pensée définitive et définitionnelle, qui toujours menace.

Parmi les multiples champs qu'une telle démarche permettrait sans doute d'aborder à nouveaux frais et fructueusement, on évoquera pour conclure – mais non pour clore – cette réflexion deux domaines dont cette approche permettrait sans doute de tirer un parti exemplaire. Le premier est celui de ce qu'il est convenu d'appeler les « écritures de plateau ». Leur intérêt en effet, au moins sur le plan théorique, est d'offrir un terrain d'exploration privilégiée de la complexité du geste créateur et des interactions qu'il suppose. Contrairement aux « créations collectives » des années 70-80, elles offrent l'intérêt, par le privilège centralisateur accordé à « l'écrivain » (donc de plateau, c'est-à-dire pas seulement d'un texte ou d'une représentation) de manifester le nouage déjà évoqué. Qu'il s'agisse de François Tanguy, Romeo Castelluci, Anatoli Vassiliev, voire Jean-François Peyret ou Pierre Meunier – parmi des dizaines – leur façon de faire jouer simultanément conjonction et disjonction, de faire fuir ou de complexifier à l'infini le sens, d'introduire une mobilité permanente à chaque niveau de la représentation, est profondément stimulante et permet de rendre compte de la fragilité même de l'acte de représenter. Pourra-t-on en dire autant des récentes productions d'Angelica Liddell ou de Thomas Jolly et des manipulations qu'elles supposent soit sur des

acteurs soit sur un public soumis ? Sur un autre plan, la façon dont certains spectacles contemporains usent voire abusent des pratiques intermédiaires permet de mieux comprendre ce qui se joue concrètement dans le frottement des médias tel qu'on peut le voir à l'œuvre depuis des siècles et dans nombre de disciplines artistiques que l'on aurait pas eu l'idée d'aborder sous cet angle. Jouer de la musique sur scène, ce n'est pas seulement accompagner musicalement une pièce de théâtre ou, inversement, fondre la musique dans un processus dramatique ; mettre en scène la peinture, ce n'est pas seulement mettre de la peinture sur scène ; introduire des écrans vidéos aux côtés d'acteurs de chair, ce n'est pas seulement illustrer, dédoubler ou virtualiser une réalité donnée : c'est à chaque fois se donner la possibilité de faire jouer ensemble des logiques différentes (dans leur rapport au sens, à la raison, à la vision, au corps, au temps, au public, au fantasme, etc.), logiques qu'il convient de mettre au jour, en insistant autant sur ce qui participe de leurs différences et de leurs oppositions que sur ce qui leur permet de dialoguer et de se répondre. Ainsi surgissent de nouveaux niveaux ou de nouvelles formes d'organisation du réel – surgissement où le théâtre a toujours excellé et où l'on peut s'attendre à le voir exceller longtemps encore.

Arnaud Rykner
Institut de Recherche en Etudes Théâtrales