

## Le théâtre, entre appareil et dispositif

Sophie-Aurore Roussel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3149>

DOI : 10.4000/appareil.3149

ISSN : 2101-0714

### Éditeur

MSH Paris Nord

### Référence électronique

Sophie-Aurore Roussel, « Le théâtre, entre appareil et dispositif », *Appareil* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le , consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3149> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3149>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



*Appareil* est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Le théâtre, entre appareil et dispositif

Sophie-Aurore Roussel

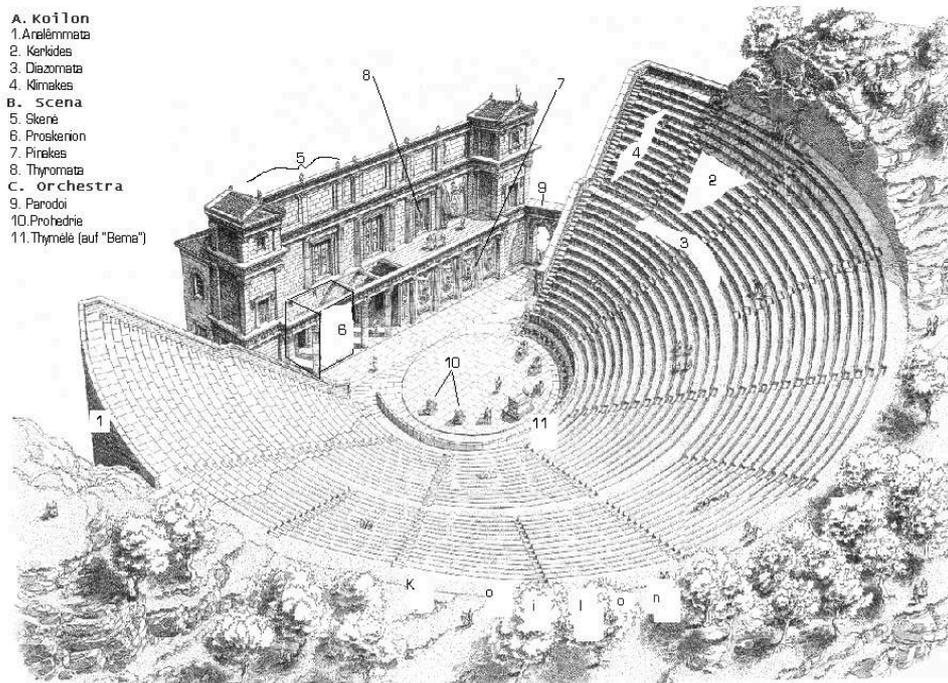
---

## Introduction : l'invention de la théâtralité occidentale

- 1 Lors des grandes Dionysies de 458, Eschyle présente la trilogie de l'*Orestie*, suivie d'un drame satyrique perdu consacré à Protée. Pour les besoins de cette trilogie, qui lui vaudra le premier prix, il invente un nouveau dispositif spatial adossé à ce qu'il appelle la *skènè*. À l'origine, la représentation tragique ne comporte qu'un seul axe. Protagonistes et choreutes entrent et sortent par les deux *eisodoi*, issues situées à l'est et à l'ouest. Eschyle introduit un bouleversement essentiel, ouvre le champ dramaturgique, et crée par l'invention de la *skènè* le fondement de la théâtralité occidentale. Loin d'être le plateau, l'espace de jeu que les modernes désignent sous le nom de scène, la *skènè* est un axe purement vertical : une toile d'abord, fendue, par laquelle apparaissent les protagonistes, puis à partir de Sophocle, un mur, orné, « décor » qui permet aux comédiens d'apparaître et de s'incarner en tant que personnages situés dans un cadre spatio-temporel défini. La création de la *skènè* a révolutionné la représentation en passant d'un axe unique à un jeu sur trois axes. Les parcours transversaux sont maintenus, un axe vertical est créé : en haut de la *skènè* est installée une zone sur laquelle peuvent évoluer des acteurs incarnant des personnages ou des dieux. Cet espace sera le *theologeion*, lieu d'où parlent les dieux. On y accède soit à vue du public par un escalier frontal, soit par une échelle cachée derrière la *skènè* et permettant des apparitions surprises. Euripide développera le procédé avec la *méchanè*, machine permettant le surgissement encore plus spectaculaire d'un dieu en haut de la *skènè* (l'ancêtre du *deus ex machina* romain et des « machines à voleries » médiévales puis baroques). Le dispositif est inauguré dès le prologue d'*Agamemnon*, avec l'apparition du veilleur en haut de la *skènè* qui guette l'arrivée de signes annonçant la fin de la guerre de Troie. C'est le début d'une hiérarchisation verticale de l'action et du discours : sentence divine en haut du *theologeion*, *agôn* des prot-agonistes sur une estrade étroite qui forme le premier « plateau de jeu » et sera désignée par son rapport

à la verticalité de la *skènè*, cadre véritable de la représentation (*pro-skènion/proscenium*). Face à cette architecture symbolique et transcendante, les gradins du *theatron* répètent une forme de verticalité dépourvue, elle, de hiérarchie. Entre eux, un épicentre, l'autel de Dionysos, la *thymélé*. Au pied de l'autel, au point le plus bas : l'*orchestra* où évolue le chœur. L'architecture énonce déjà le statut du héros tragique, en équilibre entre les hommes et les dieux, sur une voie étroite, tenté de s'élever dans son *hybris* vers le *theologeion*, tandis que le coryphée, depuis le bas de l'*orchestra*, le rappelle à ses devoirs humains et à sa responsabilité civique.

Figure 1. Reconstruction d'un théâtre grec type



Source. À partir d'un dessin de Flamingo, *Reconstruction of a Greek Theater*, 2003, disponible sur Wikipédia, accessible en licence CC BY-SA 3.0

- 2 La création de la *skènè* implique un troisième axe, fondamental, perpendiculaire aux deux premiers, qui relie le plan sur lequel s'organisent *logeion* et *theologeion* à celui du *theatron*, en franchissant dans une dynamique performative l'*orchestra*. La *skènè* crée, derrière son écran, un abri, un espace intime. C'est à la fois un lieu caché, secret, où l'on peut se réfugier et des entrailles mystérieuses d'où tout peut surgir. Sur le plan pratique, il s'agit de coulisses permettant la préparation, l'entrée et les sorties des protagonistes. Sur le plan symbolique et conventionnel, la *skènè* marque une frontière entre l'intime et le public, le privé et le collectif, l'*oikos* et la *polis*, le particulier et l'universel, l'intérieur et l'extérieur, qui devient vite la structure fondamentale de la tragédie. Une machinerie conçue dès l'*Orestie* apporte un aspect saisissant à la représentation. L'*ekkyklème* transperce la *skènè* pour présenter au public l'in-montrable, dévoiler ce qui s'est produit dans l'intimité monstrueuse du palais, elle fait surgir les divinités chtoniennes mais surtout exhibe les cadavres sanglants.
- 3 Par cette nouvelle structure, le théâtre devient un « appareil », producteur d'apparences, qui fait surgir l'invisible, met en perspective le rapport de l'homme aux

lois et invite le public à mener diverses expérimentations psychiques et collectives. Le théâtre qui naît avec la *skènè* organise le dialogue de l'humain et du divin, il est l'ostensoir par lequel le divin s'offre, sinon toujours aux regards, du moins toujours à l'écoute de l'humain. En s'identifiant et s'opposant au héros (processus paradoxal de la catharsis), le spectateur s'expérimente comme individu ; dans l'identification au chœur et dans la prise de conscience de former un groupe, le « peuple des gradins », il accomplit un processus d'individuation collective<sup>1</sup>. L'axe fort passe par le centre de gravité, la *thymèlè*, autel dionysiaque au cœur même du dispositif, et traverse un « écran » (qui annonce l'écran du cinéaste, la toile du peintre, le papier réactif du photographe) : la *skènè*, frontière de l'apparition, relation entre le *logeion* et le *theologeion*. La *skènè* est « non-espace », « non-lieu », simple frontière, zone de franchissement, de surgissement, elle deviendra pourtant après la genèse antique un terme fondamental du vocabulaire théâtral, le lieu essentiel du jeu. Si elle semble au premier abord avoir perdu de sa richesse signifiante en quittant la verticalité transcendante pour une horizontalité triviale (simple « plateau »), en délaissant son statut énergétique de frontière, d'instance d'apparition phénoménologique pour la consistance d'un espace (l'espace de jeu), elle retrouve toutefois sa complexité en désignant tant l'espace du jeu que le temps du jeu et conserve ainsi son ambiguïté profonde. Membrane de transformation, la *skènè*, puis la scène à laquelle elle donnera naissance tant dans un sens spatial que temporel, est donc un seuil qui implique dans le sens topologique le « franchissement d'une membrane » entre deux espaces poreux, sur le plan anthropologique, elle est un « rituel de passage », sur le plan psychosocial un « échangeur » qui permet de structurer la fantasmagorie originaire par le mouvement qui va de la mémoire à la sensibilité collective, et sur le plan esthétique, elle devient « processus d'exhumation ».

- 4 Denis Guénoun voit dans cette invention de la *skènè* le point d'origine qui conditionne l'essor de deux grandes traditions théâtrales européennes, qu'il définit dans un article passionnant sur la pluralité des « scènes<sup>2</sup> » : le « théâtre devant » qui trouve son origine dans le franchissement de la *skènè* grecque et l'avancée au travers de l'*orchestra*, et traverse l'histoire du théâtre occidental jusqu'aux recherches modernes de la troupe du Soleil en passant par les tréteaux médiévaux – et le « théâtre dedans », né selon Guénoun d'une rétraction de l'aire de jeu, à partir de la Renaissance, dans une cavité, derrière le rideau rouge des salles à l'italienne, avatar de la *skènè* antique. Cette théorie d'un théâtre né de la forme grecque originelle et d'un théâtre né de la perspective permettrait de comprendre pourquoi bien des formes théâtrales européennes présentent des éléments structurels fondamentaux, invariants, alors qu'elles se succèdent parfois sans filiation directe ou consciente. Le premier courant, né de la *skènè*, serait lié à la performance, au jeu symbolique, à la méta-théâtralité, à une forme de co-célébration avec le public, ce que nous avons pour notre part qualifié « d'appareil originel » dans un précédent article<sup>3</sup>. Le second courant se développerait à partir des bouleversements induits par la perspective et la redécouverte simultanée de l'esthétique aristotélicienne. Aucun des deux courants n'éradiquerait complètement l'autre, tantôt l'un dominerait nettement, tantôt au contraire ils se croiseraient et s'enrichiraient mutuellement. Où et comment se dessinent leurs véritables limites ? Notre hypothèse est que la notion d'appareil permet de mieux comprendre leurs contours et de mieux saisir leurs différences profondes. Nous essaierons donc d'analyser l'articulation entre théâtralité et perception pour en dégager les formes et les contours d'une généalogie d'un « théâtre appareil » et d'un théâtre « non-appareil »,

en nous fondant sur le concept « d'appareil » développé par Jean-Louis Déotte, à la suite des travaux de Walter Benjamin, comme forme technico-symbolique façonnant le sensible d'une époque, et générant une communauté autour de son partage.

## Les formes d'un théâtre appareil

- 5 Les *ludi scenici* latins sont la première résurgence théâtrale après l'âge d'or que fut le siècle de Périclès. Ces jeux scéniques « sont un rituel religieux ayant préexisté à l'importation de la comédie grecque à Rome. Niche d'accueil, les jeux scéniques ont imposé leur cadre énonciatif à ces comédies grecques en latin que sont les comédies romaines », rappelle Florence Dupont, qui y voit « le transfert d'une performance des théâtres grecs aux jeux romains<sup>4</sup> ». On retrouve dans ce rituel les critères essentiels au concept d'appareil<sup>5</sup>. Il s'agit d'une véritable célébration marquée par un pacte entre les co-célébrants : comédiens et spectateurs. Le vocabulaire est emprunté aux célébrations liturgiques. Le prologue ne comporte nulle fonction dramatique, il ouvre simplement la célébration en scellant le « pacte » qui lie peuple des gradins et peuple de la scène, jusqu'au dénouement du rituel, lors de l'épilogue « Spectateurs, notre pièce a été jouée. Et vous, applaudissez<sup>6</sup> ! ». « La fin de la comédie, comme le début, rappelle le contexte rituel de la représentation et réactive la participation des spectateurs en les interpellant<sup>7</sup>. » Chacun se voit confier un « rôle » précis au cours de cette célébration, et la comédie romaine anticipe sur le concept de « spect-acteur » que développera Vsevolod Meyerhold. « Le terme de *spectatores* par lequel le public est interpellé fait référence à l'attention et la participation active de celui-ci, sans la valeur passive qu'a le mot spectateur en français. Il prend en compte le fait que le public a bien joué son rôle et a participé comme il le devait au spectacle<sup>8</sup>. » F. Dupont rappelle alors les valeurs fortement performatives des termes *spectare* et *agere* dans le sens technique du discours théâtral. La pièce a été « faite », « jouée », la performance parfaitement accomplie lorsque chacun a tenu sa partie. En acceptant de tenir le rôle qui lui est assigné, le spectateur se porte garant du bon respect du rituel, et reconnaît la validité du *kairos*, un *kairos* double : la pièce convient parfaitement au moment et se déroule comme il convient. Enfin, dernier élément qui confirme le statut d'appareil des *ludi* romains : l'organisation d'une communauté idéale qui n'existe que le temps de la performance.

À Rome, la hiérarchie sociale est sans cesse réaffirmée lors des sacrifices suivis de repas, où chacun selon son rang mange une part différente, en un lieu différent, à un moment différent. Durant les jeux, au contraire, la licence ludique (*licencia ludicra*) neutralise temporairement les hiérarchies, puisque dieux et hommes assistent au même spectacle, au même endroit, en même temps. Le retour au banquet, chacun chez soi, consacre la dispersion de cette communauté éphémère créée par le spectacle des jeux<sup>9</sup> [...].

- 6 Ce théâtre est bien un appareil, dont la structure rappelle l'appareil tragique grec mais dont la forme est altérée. L'attention requise est une attention rieuse, l'*hilaritas*. La tragédie grecque ouvrait une « chambre de l'imagination », la comédie latine ouvre une « chambre exutoire », où le spectateur apprend à accepter par un rire lucide et libérateur la perte irréparable de l'unité.
- 7 L'appareil latin sera dé-naturé par la violence des jeux du cirque et la disparition de la fiction. Les viols et mises à mort remplacent la mise à distance, indispensable pour qu'opère la projection analogique. Nous avons en effet montré combien le critère

majeur pour qualifier le théâtre grec d'appareil est sa nature projective, puisque ce théâtre se fonde non sur la mimesis, comme on a longtemps voulu le croire, mais sur une projection analogique qui active l'imaginaire<sup>10</sup>. Jean-Louis Déotte rappelle que la « cosmétique moderne<sup>11</sup> » se compose d'un ensemble d'appareils qui ont, depuis la perspective, comme infrastructure l'écriture projective. Notre propos fut de faire remonter plus loin cette cosmétique, et d'en voir l'origine dans le théâtre grec.

- 8 Si certains attributs de l'appareil sont maintenus (notamment la notion de performance), il n'y a plus de co-célébration quand les protagonistes subissent à leur corps défendant des sévices véritables, il n'y a plus émergence d'une communauté idéale, mais soumission d'une minorité à la majorité dominante dans une complaisance obscène. L'appareil est devenu alors un « dispositif », dans le sens que lui donne Michel Foucault, un principe d'organisation de la domination d'un groupe par un autre.

## Mystères et miracles médiévaux

- 9 Il faut attendre le théâtre sacré médiéval pour voir renaître le théâtre, et cette nouvelle forme nous semble elle aussi relever des critères de l'appareil. L'intérêt de ce théâtre est d'être l'une des rares formes non aristotéliennes de l'histoire européenne. La *Poétique* a été perdue de vue, comme le souvenir du théâtre antique. Nous assistons donc à la naissance d'un théâtre dont nous constaterons quels liens forts il entretient avec l'appareil grec originaire dont il ignore tout ! Cette capacité du théâtre-appareil à renaître sans cesse, sans nécessiter une filiation directe, est une preuve évidente de sa force.
- 10 La forme première de ce théâtre naît avec le *drame liturgique*, qui se développe entre le x<sup>e</sup> et le xiii<sup>e</sup> siècle. Le spectacle se déroule dans l'église, il est joué par des clercs et des enfants, d'abord en langue latine. L'action dramatique est entrecoupée d'hymnes religieux, et évidemment le *kairos* en est le grand ordonnateur : chaque « jeu » correspond à une fête liturgique précise et ne peut être interprété qu'à l'occasion de cette fête. On reconnaît là des éléments du théâtre grec, et de son culte du *kairos*, mais la dimension religieuse est plus forte encore, alors que la dimension civique s'est largement estompée, du moins jusqu'au xii<sup>e</sup> siècle. À cette date, le drame liturgique donne naissance au *miracle* et au *mystère*. Le jeu quitte la nef de l'église pour être célébré devant le parvis, en langue vernaculaire. Le miracle s'appuie sur un canevas fixe (et renoue en cela avec l'invariant du théâtre antique) : il met en lumière un pécheur perdu au milieu des tentations du monde, qui connaîtra enfin le salut grâce à l'intervention de l'au-delà : le Christ parfois, mais plus souvent la Vierge ou un saint. L'appareil retrouve l'interpénétration du religieux et du civique, tant ces mises en scène de pécheurs sont l'occasion de passer en revue les archétypes sociaux. Le miracle interroge l'aventure individuelle quand le mystère va, lui, s'attacher à donner à voir l'histoire de l'humanité. L'émancipation est forte : en s'éloignant du tabernacle, le jeu gagne en liberté et rencontre les tréteaux de la farce sur la place de l'église. En abandonnant le latin, le texte s'ouvre à toutes sortes d'hybridations, absorbant aussi bien les formes raffinées de la préciosité courtoise, que la verve du parler populaire. Enfin, l'espace et le temps se déploient. Le jeu échappe au cadre strict de l'office religieux et de l'église, et se déroule désormais sur la journée entière, voire plusieurs jours pour les fêtes les plus importantes. Il déborde du parvis, envahit la place à travers le déploiement des *mansions*.

Depuis que le drame liturgique a quitté l'église, les représentations ne bénéficient pas de théâtre couvert : les spectacles ont lieu en plein air. Dans le cas des mystères, l'effet recherché est spectaculaire et s'appuie sur un énorme déploiement de moyens, dû à l'organisation collective dans le cadre de la ville. [...] Tout est visible en même temps sur scène : présent, passé, avenir ; la Terre, le Ciel, l'Enfer ; Dieu et les diables. Trois *mansions* constituent le décor de base conçu selon l'œil idéal de Dieu, censé faire face au public, ayant le Paradis à sa droite et l'Enfer à sa gauche. À cette répartition horizontale tend à s'ajouter, plus tardivement, une symbolique verticale, comme pour transposer une échelle spirituelle, avec les trappes aménagées sous la scène, et la partie haute des *mansions*. La culture européenne gardera la nostalgie de cette représentation symbolique et totale du monde en une image<sup>12</sup>.

- 11 Nous retrouvons ici une double structuration horizontale et verticale de l'appareil, comme dans le théâtre grec. La vraie différence tient aux modalités de la présence : le déchirement phénoménologique de la *skènè*, condition de l'apparaître et donc de la présence dans la tragédie antique, est remplacé par une activation symbolique d'espaces neutres, par simple juxtaposition. En effet la *mansion* prend vie seulement quand l'acteur y joue : « tout se passe comme si la *mansion*, ordinairement neutralisée par l'absence de personnage et d'action, prenait un sens du fait de la présence de l'acteur<sup>13</sup> ». L'action s'arrête devant les *mansions* mais l'acteur n'y entre pas. Sa présence juxtaposée suffit à générer l'activation symbolique du lieu comme qualité propre du sujet ou de l'objet représenté. Cette conception de la représentation est bien sûr à rapprocher de la structure symbolique des retables. La technique intervient comme dans le théâtre antique, au service de la même organisation symbolique, les apparitions chtoniennes exhibées par l'*ekkyklème* ont laissé place aux démons des enfers, et les divinités ouraniennes, que la *méchanè* faisait apparaître en haut de la *skènè* sur le *theologeion*, sont remplacées par les apparitions d'anges, saints et autres figures positives, conduites par les machines de « volerie ». Cette hiérarchie verticale se double d'une organisation horizontale intéressante : le paradis à la droite de Dieu (donc la gauche des spectateurs) et l'enfer à sa gauche (droite des spectateurs).
- 12 Ce théâtre est lui aussi un théâtre du rituel, de la performance, un appareil qui génère une communauté idéale le temps de la représentation. Sa finalité est didactique, il a pour but l'édification des fidèles, mais il est pris en charge par les citoyens pour les citoyens eux-mêmes. En sortant de l'église, miracles et mystères requièrent désormais la participation de tous ; même si les spectacles sont financés par les corporations ou guildes d'artisans (dans une organisation qui pourrait sembler comparable au rôle du chorège antique) et interprétés par les confréries (associations urbaines de comédiens amateurs), ils n'obéissent à aucune véritable structure politique. Le nom étrange de l'une des plus célèbres confréries, « les jongleurs et bourgeois d'Arras », qui sonne comme un oxymore, souligne le brassage social rendu possible pendant le temps fictif du spectacle.
- 13 Chacun a son rôle à jouer dans cette célébration. Le spectateur doit se déplacer au fil des tableaux – comme le regard se déplace sur les panneaux d'un retable – et organiser lui-même la compréhension d'un espace saturé, où tout est donné en présence immédiate. Pour que l'ensemble prenne sens il faut la rencontre entre le travail de l'acteur, dont la présence active symboliquement l'espace, et la participation active du spectateur, qui déchiffre et organise sa propre lecture symbolique ; l'inversion de la droite et la gauche oblige déjà à elle seule le spectateur à traduire l'espace et se rappeler que la représentation est organisée en fonction du regard divin qui lui fait

face. Le modèle anthropologique qui structurait le théâtre antique résidait dans les réseaux de l'imaginaire civique et religieux athénien, d'où une organisation à partir du *theatron* ; ce nouvel appareil – né du passage de la liturgie à la représentation – a lui pour modèle anthropologique l'Incarnation et la Passion du Christ, d'où une organisation à partir de la « scène », du lieu de l'action – lieu d'où Dieu offre son Fils et sa Parole.

- 14 L'émancipation confère au théâtre médiéval sa vitalité mais finit aussi par en sonner le glas. Jugé iconoclaste – le rire vient trop souvent se mêler à la mystique –, aisément subversif, il est perçu comme dangereux, par l'Église d'abord, puis par le pouvoir politique qui s'inquiètent devant cette forme trop libre, trop populaire, incontrôlable, d'un carnaval dont on ne brûlerait pas le roi pour marquer le retour à l'ordre. En 1548, le Parlement de Paris interdit la représentation des mystères. Le mouvement gagne toute l'Europe et l'on assiste à la condamnation officielle du théâtre médiéval. Il s'agit aussi de garantir des privilèges à des « théâtres officiels » aisément contrôlables. Certaines confréries sauront toutefois s'adapter et en tirer parti, c'est ainsi que la célèbre confrérie de la Passion s'installe en 1548 à l'Hôtel de Bourgogne. On ne s'étonnera donc pas de retrouver des traces de ces schémas médiévaux dans le théâtre élisabéthain ou classique. Le mystère bouffe traversera les scènes européennes de Shakespeare à Beckett et plus récemment Dario Fo...

## L'irruption de la perspective ou la fin du théâtre-appareil

### Le règne de la perspective, un appareil tout puissant ?

- 15 L'invention de la perspective bouleverse la représentation du monde. L'esthétique moderne se déploie dès lors entre le dispositif technique de la perspective et une recherche métaphysique sur la place du Sujet ; nous en voyons la source dans la pensée de Nicolas de Cues et l'aboutissement triomphal dans le *cogito* cartésien. Avec *Le Tableau ou la vision de Dieu*, Nicolas de Cues instaure un passage entre le monde médiéval et le monde moderne. L'étonnante articulation entre la voix et l'image, le « parler » et le « voir », permet de sonder la question du « voir et être vu », essentielle au théâtre, et de relier langage, peinture et foi. Deux siècles plus tard, Descartes théorise sur le mode spéculatif ce que Brunelleschi a posé sur le mode pratique : le *cogito* cartésien est en effet le pendant spéculatif du « point du sujet ».
- 16 Les travaux de J.-L. Déotte ont commencé par démontrer avec vigueur en quoi la perspective était l'appareil premier, fondamental, de la pensée occidentale et l'essence de toute pensée de la représentation<sup>14</sup>. Le théâtre hante pourtant en filigrane tous ses travaux, jusqu'à l'amener peu à peu à « re-connaître » l'existence d'un appareil pré-originel, le théâtre, dont la rencontre avec la perspective permet l'émergence d'une esthétique puissante. La résurrection de la tragédie grecque, lorsque les philologues humanistes en redécouvrent les textes, et l'essor de la perspective semblent être la promesse d'un appareil par excellence, dont l'efficacité expliquerait la survie exceptionnelle. Or, et c'est tout le paradoxe, la rencontre entre la perspective et les traces du théâtre antique produit un art puissant certes, *mais qui n'est plus un appareil*.
- 17 Observons d'abord l'articulation entre théâtre et perspective. « Le dispositif de Brunelleschi révèle la place centrale que le peintre s'attribue désormais dans l'espace

représentatif en faisant correspondre le point de fuite et le point du sujet, assurant ainsi sa singularité en son œuvre », rappelle S. Phay-Vakallis, qui poursuit :

Toutefois cette conscience du rôle de l'artiste, qui va de pair avec l'affirmation de sa personnalité sur la scène de la représentation – au propre comme au figuré –, ne peut avoir lieu que, paradoxalement, par sa propre « désincarnation » et par le retrait de sa propre image dans le miroir<sup>15</sup>.

- 18 Ce besoin de renforcer le terme « représentation », déjà fortement polysémique, par l'expression « scène de la représentation » confirme la matrice théâtrale de « l'appareil perspective ». Il y a quelque chose d'essentiellement théâtral dans l'acte fondateur et irréductiblement paradoxal de l'artiste qui se met en présence au centre de l'œuvre, et dont l'épiphanie appelle le nécessaire effacement dans le même geste. Comment un seul acte peut-il mettre en présence et effacer ? Seuls le théâtre et la théologie permettent de résoudre un tel paradoxe. Le théâtre grec était « chambre d'expérimentation » de l'imaginaire, le théâtre romain « chambre exutoire », le théâtre qui naît de la perspective est une chambre vide et pleine à la fois qui aspire l'artiste et son public dans une vertigineuse spirale de la présence-absence, où la figure de l'artiste et du spectateur se succèdent à l'infini (comme le point de fuite est lourd de l'infini). Ce mouvement de réversibilité sans fin est rendu possible par la nature projective du dispositif, tout objet est habité par le sujet et tout sujet devient objet possible d'une représentation. L'appareil médiéval célébrait l'épiphanie de l'Incarnation dans un dispositif simple et évident, une organisation frontale d'où Dieu offrait son Fils et sa Parole, le théâtre lié à la perspective révèle, lui, la complexité de l'anthropologie renaissante. La chambre vide se fait certes réceptacle possible d'une théologie de la présence-absence, la figure de l'Incarnation peut s'y offrir à travers le mystère de la transsubstantiation, il n'y a pas de rupture apparente avec le divin chrétien, et l'appareil invite à la célébration humaniste de l'union de l'homme et de son créateur, mais en organisant une « cosmétique » qui permet d'ordonner le monde en fonction du sujet, en instaurant la réversibilité infinie de l'objet et du sujet, ce théâtre porte en lui la possibilité d'un monde sans dieu qui se suffit à lui-même.
- 19 Le théâtre de la Renaissance, qui s'ouvre avec la représentation d'*Œdipe Roi* pour l'inauguration du Théâtre Olympique de Vincenza, va pourtant opérer trois glissements fondamentaux par rapport à l'appareil antique : du rituel aux écoles littéraires, de l'imagination à l'illusion, de l'expérimentation à l'exhibition.

### Du rituel aux écoles littéraires et de l'imagination à l'illusion

- 20 Le théâtre de la Renaissance marque d'abord une redécouverte du théâtre antique qui va se faire exclusivement à travers le prisme aristotélicien, dont les textes sont devenus les piliers de la culture européenne. Tout contact avec ce que fut réellement le théâtre grec, en tant que rituel, est irrémédiablement perdu. La *Poétique* est perçue comme le manuel absolu fixant les règles et la pureté du genre. À l'exception de la représentation inaugurale du Théâtre Olympique, il ne s'agit pas de redonner sur scène les tragédies antiques mais d'y puiser la matière et la forme de nouvelles œuvres. La tragédie devient un genre littéraire, l'un des plus nobles, défini par les critères de la *Poétique*. Le XVII<sup>e</sup> siècle français est le siècle du tragique certes, mais ce n'est plus celui de la tragédie telle que les Grecs l'ont inventée, comme appareil d'expérimentation de l'imaginaire. Même pendant la révolution romantique le théâtre reste un art résolument littéraire. Les formes théâtrales qui se déploient alors, quelle que soit leur richesse, relèvent de

conflits d'écoles littéraires et ont perdu la vitalité spectaculaire qui fait la force du théâtre grec, dont elles conservent pourtant la nostalgie et se rêvent les héritiers.

- 21 L'invention de la perspective provoque l'apparition « d'édifices » consacrés au théâtre. La Renaissance installe le théâtre européen dans des lieux clos, véritables sanctuaires dédiés au genre. Dans une démarche narcissique, le théâtre se referme sur lui-même et devient son propre temple. Le glissement du terme en est la preuve : le mot qui désignait les gradins désigne désormais à la fois le « temple » et la trace de la *thymélè* (le centre du plateau, de la scène).

Figure 2. Théâtre olympique de Vicence



Vue du mur de scène (*scaenae frons*), de la scène et de la fosse d'orchestre

Source. À partir d'une photographie de Didier Descouens, juin 2016, consultable sur Wikipédia, accessible en licence CC BY-SA 4.0

- 22 Le théâtre Olympique de Vicence, chef-d'œuvre de la salle à l'italienne et de la scénographie perspectiviste, nous montre combien l'univers de la perspective a provoqué le passage d'une pensée des lieux à une pensée de l'espace. Dans le théâtre grec nous avons des lieux clairement tracés, avec des frontières nettes : nous avons désormais un espace scénique unique, organisé selon les lois de la perspective, avec des zones géométrisées, mais sans véritable frontière. Même la « rampe » ne sépare pas réellement le public des comédiens, puisque dans le théâtre classique des spectateurs privilégiés seront placés à même la scène. Le passage des lieux symboliques à l'espace perspectif ne permet plus la projection analogique mais organise de façon rationnelle la perception, ce qui va provoquer un passage de l'imagination à l'illusion. Les notes de Walter Benjamin, découvrant le Théâtre Olympique en 1912, confirment cette transformation de lieux hiérarchisés (qui caractérisent le théâtre antique des Grecs à Vitruve) en un espace cohérent, rationnel :

La pente progressive du plancher de scène<sup>16</sup> a permis d'obtenir une illusion perspective extrêmement puissante. Le théâtre est beau par son harmonie spatiale, mais il devient important en ceci qu'il offre avec évidence la possibilité d'un passage de la rue à la maison sur la scène ouverte et que le comédien quitte le décor de rue pour aller devant cette très vaste architecture d'arcades qui peut être considérée comme le mur d'une pièce. Une nouvelle possibilité est offerte à la représentation, et même au drame<sup>17</sup>.

Jean-Louis Déotte y voit l'origine de la pensée de Benjamin sur la compénétration des espaces et sur le « passage » comme « porosité » :

Entrant dans le théâtre Olympique, nous devenons contemporains de l'époque de la représentation perspectiviste, qui est un mode de l'écriture (ou de l'ère) projective, et donc nous devons des *sujets* au sens propre<sup>18</sup>.

- 23 Ce nouveau dispositif rationnel organise le règne de l'illusion, dans une forme d'écriture projective qui rompt avec l'analogie et chasse l'imagination de la scène. Le spectateur est pris au piège, l'illusionniste détermine et organise avec précision ce que le spectateur doit voir, et ne pas voir, sans lui laisser la liberté d'organiser lui-même son regard. Or il y a deux critères indispensables pour que puisse fonctionner un appareil ayant pour visée l'expérimentation de l'imaginaire : la nature analogique de la projection et la liberté laissée au spectateur d'opérer ses choix. Le théâtre de l'âge classique va toutes les deux les refuser : la projection perspectiviste n'est pas de nature analogique, elle construit une image et soumet un objet à la contemplation du sujet sans créer de lien analogique entre les deux. L'appareil perspectif ne se contente pas d'unifier les lieux pour en faire un espace rationnel, il va aussi unifier l'espace et le temps : la « scène » est tant l'espace unifié et rationnellement organisé où se déploie la représentation, que le fragment temporel de la représentation correspondant à une occupation définie de cet espace. Or cette rationalisation organise un temps homogène qui exclut la richesse hétérogène du temps calendaire, ouvert aux failles et à l'émancipation qu'elles impliquent. La tragédie classique, d'obédience aristotélicienne, est régie par le temps des horloges et celui strict de l'appareil perspectif, le temps et l'espace sont unifiés, la durée d'un acte est réglée par l'éclairage de l'espace (la durée de fonte des bougies), l'acte est découpé en scènes, comme les sous-divisions des horloges, la durée des scènes est déterminée par l'occupation de l'espace. L'ensemble crée un dispositif clos qui ne laisse plus aucune place à l'émancipation. Antoine Vitez l'avait très bien compris, quand il opposait Racine et Sophocle :

[...] la règle des trois unités qui apparente [la tragédie racinienne] au théâtre grec n'est rien auprès de ce qui l'en sépare. Car la règle des trois unités, chez Racine, cela veut dire continuité des sentiments, cohésion psychologique dans le temps même de la pièce, ou du moins acte par acte. Le temps de Sophocle n'est pas le temps vrai. Chaque morceau de la tragédie est un plan de cinéma, et la tragédie est le montage des plans dans l'ordre logique de la fable racontée<sup>19</sup>.

La tragédie classique est soumise à des « impératifs » étouffants, alors que les tragédies grecques maniaient un subtil mélange des registres, des couleurs, absolument proscrit du « grand siècle » français. On comprend pourquoi le genre a fini par atteindre une irrévocable sclérose. Racine l'a amené à une sorte de perfection, qu'on ne pouvait plus ni dépasser ni renverser tant qu'on s'astreignait au respect d'impératifs aussi stricts.

## De l'expérimentation à l'exhibition

- 24 La métaphore du théâtre contamine toute la vie de Cour, les moralistes ne cessent de condamner ce *theatrum mundi*, la vie à Versailles est une scène où chacun joue son rôle,

la *comedia dell arte* cède la place à la comédie de mœurs. Tout est théâtre, tout est masque. Ce qui se passe sur la scène n'est que le miroir, le prolongement de la vie, d'où l'absence de frontière nette entre la scène et la salle. Le regard est organisé en fonction du Prince, sujet et objet à la fois de la perception ; les courtisans qui forment le public sont placés dans la salle mais aussi pour certains privilégiés sur la scène même. Non seulement l'action scénique est organisée pour être idéalement perçue par le Prince, au risque d'échapper à la plus grande part des autres spectateurs, mais le Prince devient lui-même le centre de l'événement, au prix d'un brouillage de l'orientation qui bouleverse toute la notion de représentation. Jean-François Dusigne commente ainsi le détournement du terme d'art dans le théâtre classique :

On se rend au théâtre dans l'idée de se distraire, mais l'attrait principal réside dans la ritualisation de l'acte de s'y rendre, d'y assister [...]. Ainsi, le mot art est employé au théâtre comme un superlatif qui vise en fait à désigner le sujet pour lequel on porte un réel intérêt : le spectateur. On vient dans ce lieu pour trouver aussi bien sur la scène que dans l'assistance un reflet d'une haute estime de soi-même<sup>20</sup>.

- 25 Le XVIII<sup>e</sup> siècle tentera de clarifier l'organisation de la représentation théâtrale en séparant clairement peuple des gradins et peuple de la scène, de part et d'autre de la rampe puis d'un 4<sup>e</sup> mur virtuel. Il ne parviendra pas toutefois à résoudre l'ambiguïté profonde qui structure ces salles à l'italienne où les deux tiers du public ne perçoivent que très mal l'action proposée sur scène. L'attention se focalise en fait sur la loge royale ou princière et sur le public situé en face, dans une sorte de dispositif bi-frontal d'où la scène aurait totalement disparu. Les spectateurs viennent se contempler les uns les autres, s'offrir à leur tour à la contemplation, et l'action scénique n'est bientôt plus qu'un prétexte à un nouveau rituel de pure exhibition sociale.
- 26 L'appareil ne génère plus l'apparaître, mais surligne le paraître, il ne configure plus l'imagination poétique ni l'événement artistique, mais exhibe le non-événement de l'ostentation sociale. On peut toutefois percevoir quelques îlots de résistance à l'avènement de ce théâtre conjuguant culte de la forme et de la matière et ostentation. Nous pouvons citer trois exemples de performances théâtrales qui prolongent la vitalité et l'énergie du théâtre non aristotélicien : la *commedia dell arte*, la comédie-ballet et le théâtre shakespearien. Ces trois exemples reposent sur les forces vives de l'imagination et de l'émancipation. Goldoni finit néanmoins par soumettre la *commedia dell arte* aux normes du « théâtre classique », et la comédie-ballet est en fait un détournement des principes du théâtre appareil au profit personnel de Louis XIV qui en fait à son tour un « dispositif »<sup>21</sup>. Shakespeare est le seul véritable foyer de résistance, ce qui explique sans doute pourquoi les dramaturges des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, désireux de retrouver l'énergie du théâtre originel, la cherchent conjointement dans le modèle antique et chez Shakespeare, et ce dès les premières recherches des théâtres d'art.

## Conclusion

- 27 Alors que Nietzsche publie *La Naissance de la tragédie* en 1872, les recherches pour un renouveau théâtral s'ouvrent sous le signe de Dionysos – pas significatif vers l'appareil originel. Les concepts que Nietzsche et la vogue allemande d'un néo-hellénisme réactif sont le désir d'émancipation, le goût pour le combat des contraires (opposition Apollon/Dionysos ; statut de Dionysos, dieu des paradoxes), la nostalgie

d'un lien au sacré, plus dionysiaque qu'apollinien, le retour d'une réflexion sur le collectif.

- 28 Les expériences artistiques européennes du début de siècle ont en commun l'exigence, l'audace de la recherche et le désir d'émancipation. Le nom que donnent les premiers artistes à leur démarche souligne le choix fort de renoncer à un théâtre du paraître et de l'exhibition sociale<sup>22</sup>. La première génération de créateurs met l'accent sur le caractère artistique de leurs démarches respectives. Leurs disciples, forts des acquis de leurs maîtres, insisteront eux sur l'émancipation. Nous percevons un mouvement qui tend à libérer l'art théâtral par une recherche de la simplicité et du naturalisme, voies privilégiées pour rompre avec un théâtre de l'apparat, avant que ces démarches soient ensuite renversées par un second courant émancipateur qui revendique le pouvoir du jeu, appelle à « re-théâtraliser » le théâtre, et le livre à la toute-puissance de l'imagination – aussi bien celle du metteur en scène, que celles de l'acteur et du spectateur.
- 29 Les idées voyagent, se croisent, s'affrontent, s'enrichissent les unes les autres, avec la circulation des textes théoriques, les tournées des grandes productions et les invitations mutuelles d'artistes étrangers dans les grands théâtres européens. Il est symptomatique que cette quête prolifique accompagne l'apparition des deux appareils révolutionnaires que sont la photographie et le cinéma, et que cette recherche passe de façon très forte par une redécouverte du théâtre grec.
- 30 Un foisonnement de questions, rompant avec les questions d'ordre poétique des siècles précédents, marque leurs recherches : elles s'articulent autour de deux axes, l'art de la représentation et le rapport au public. Ces préoccupations, qui répondent à l'ensemble des critères envisagés pour définir l'appareil, vont provoquer l'émergence du « metteur en scène », dont la fonction nouvelle modifie fortement la genèse de la représentation. Son rôle – qui n'est pas sans entretenir un lien avec celui du chorège antique –, ses compétences et ses savoirs techniques contribuent à réactiver l'appareil, en ce que son travail introduit un point de vue neuf, concentré autour du concept perceptif.
- 31 La réflexion des metteurs en scène passe d'abord par une mise en cause des salles à l'italienne et une rêverie nostalgique sur les hémicycles antiques sans loges ni balcons, sans rampe ni cadre de scène. « Toute innovation scénique semble impossible tant qu'une réfection du théâtre dans son ensemble n'a pas été entreprise. Il importe donc d'analyser et de maîtriser dans toutes ses conséquences le type de rapport qu'on souhaite instaurer entre la scène et la salle<sup>23</sup>. », écrit J.- F. Dusigne à leur propos. Une grande innovation, qui apparaît chez Antoine mais se développe surtout en Allemagne et en Russie, sera de prendre un point de vue unique, celui d'un spectateur idéal, et de concevoir le spectacle en fonction de ce regard. Ce « spectateur idéal » n'est pas pensé en termes sociologiques, ce n'est plus le Prince mais n'importe quel spectateur de la salle ; « idéal » ne désigne plus un rang social mais une qualité d'attention. Spectateur idéal celui qui se donne tout entier au spectacle, participe de tout son être au rituel. Leurs recherches vont permettre la pleine participation du public à un spectacle qui retrouve la force du rituel. L'Allemagne ouvre la voie, avec les recherches de Georg Fuchs. Il y a chez lui la volonté de ressusciter le lien fort qui unissait les spectateurs aux acteurs dans le théâtre grec, et faisait de ces performances un véritable rituel. Fuchs perçoit le théâtre comme une cérémonie religieuse et se réclame des grandes Dionysies, ou des Mystères médiévaux. Le théâtre qu'il appelle de ses vœux doit être « un facteur d'unité sociale et permettre une communion spirituelle entre acteurs et spectateurs<sup>24</sup> ».

Il renoue avec une dimension fondamentale de l'appareil comme « technique qui fait "apparaître" l'événement, générant ainsi une communauté ». Max Reinhardt reprendra cette idée en la déployant pour retrouver la puissance des effets antiques tels qu'on les rêve depuis Nietzsche, tout en les enrichissant grâce aux techniques modernes. Il importe pour lui de créer des lieux de spectacle capables d'accueillir un très grand nombre de spectateurs en leur offrant à tous la même qualité de représentation, afin de « recréer les dimensions qui étaient une part de la puissance effective du théâtre antique<sup>25</sup> ». À cette première exigence s'ajoute un désir d'intégrer le public en l'invitant à s'adonner au spectacle comme à une cérémonie rituelle. En 1910, il monte l'*Edipe Roi* de Sophocle et en 1911 l'*Orestie* d'Eschyle à la Musik-Festhalle de Munich d'abord, puis au *Cirque Schumann* de Berlin (un cirque transformé par Max Reinhardt en vaste lieu théâtral, capable de réunir trois mille personnes installées sur les trois quarts d'un cercle, le dernier quart étant un vaste plateau ouvert, sans rideau ni rampe). Il s'attache ensuite à recréer la hiérarchie des lieux qui structure l'appareil antique, tout en soulignant l'effet produit par des techniques modernes : des projecteurs vont venir soutenir cette hiérarchie en renforçant ce qui rapproche ou sépare les personnages entre eux ou les protagonistes des choristes. Le travail conjoint sur les effets de lumière et les effets de masse ressuscite et dramatise les ressorts de l'appareil antique. Les mises en scène des tragiques grecs par Reinhardt connurent un gigantesque succès, tournèrent en Europe et eurent une influence considérable sur les artistes. À sa suite, Constantin Sergueïevitch Stanislavski considère que la représentation commence dès l'accueil du public dans le hall du théâtre et défend un théâtre rituel où acteurs et spectateurs sont co-célébrants, idéal qui guide encore aujourd'hui le travail du Théâtre du Soleil. Vsevolod Meyerhold ira plus loin en considérant que le public est le 4<sup>e</sup> artisan d'un spectacle, après l'auteur, le metteur en scène et les comédiens, allant jusqu'à utiliser le terme de « spect-acteur » souvent repris depuis.

- 32 Si les salles à l'italienne et la présence de spectateurs privilégiés sur scène avaient fait glisser le théâtre du règne de l'imagination à celui de l'illusion, de l'apparaître au paraître, ces créateurs inversent la proposition en faisant jaillir les comédiens (protagonistes, choreutes, figurants...) depuis le public. L'effet est radicalement différent : il renforce le caractère rituel de la performance, l'impression de participer à une cérémonie collective, et réhabilite la puissance phénoménologique de l'apparaître. On ne s'étonnera pas dès lors de retrouver dans ces expériences la force émancipatrice et la liberté carnavalesque déjà évoquées, comme l'illustre magnifiquement l'expression « d'Octobre théâtral », inventée par Vsevolod Meyerhold pour qualifier les expériences scéniques à partir de 1917. Les Théâtres d'art, parce qu'ils veulent rompre avec les artifices, avec le « dispositif » qu'est devenu le théâtre de divertissement mondain, réinventent un appareil théâtral puissant, dont ils perçoivent – à juste titre – l'origine hellénique. En délaissant la *Poétique* et ses impératifs pour la vigueur des paradoxes dionysiens célébrés par Nietzsche, s'ils ne mettent pas un terme au théâtre issu de la représentation classique, qui continue à exister aujourd'hui encore, ils ouvrent la voie aux créations les plus stimulantes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin Walter, *Écrits autobiographiques*, édition critique : Hermann Schweppenhäuser et Rolf Tiedemann, traduction Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Éditions Bourgois, coll. « Détroit », 1990.
- Déotte Jean-Louis, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.
- Déotte Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, éditions Lignes & manifestes, 2004.
- Déotte Jean-Louis, « Walter Benjamin : la perspective comme fantasmagorie », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 06 février 2014, consulté le 26 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1971> ; DOI : 10.4000/appareil.1971, « Walter Benjamin : la perspective comme fantasmagorie », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 06 février 2014, consulté le 26 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1971> ; DOI : 10.4000/appareil.1971
- Déotte Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Déotte Jean-Louis, « Cosmétiques », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 03 février 2015, consulté le 04 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2144> ; DOI : 10.4000/appareil.2144
- Dupont Florence, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2001.
- Dupont Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion/Aubier, coll. « Libelles », 2007.
- Dusigne Jean-François, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.
- Guénoun Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997.
- Guénoun Denis, *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène, L'extrême contemporain*, Paris, Belin, 2005.
- Guénoun Denis, *Livraison et délivrance : théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2009.
- Phay-Vakalis Soko (dir.), *Miroir, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Rang Florens Christian, *Psychologie historique du carnaval, 1928* (version française, traduction D. Fabre, Ombres, 1998).
- Roussel Sophie-Aurore, « Le Théâtre un "appareil originaire" ? », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 24 octobre 2016, consulté le 04 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2351> ; DOI : 10.4000/appareil.2351
- Souiller Didier, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin et Georges Zaragoza, *Études théâtrales*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2005.
- Vitez Antoine, *Le Théâtre des idées*, Anthologie établie par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, coll. Pratique du Théâtre, 1991 et 2015.

## NOTES

1. Au sens que Gilbert Simondon donne à ce terme.
2. Denis Guénoun, *Livraison et délivrance : théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009.
3. Sophie-Aurore Roussel, « Le Théâtre un “appareil originaire” ? », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 24 octobre 2016, consulté le 04 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2351> ; DOI : 10.4000/appareil.235
4. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion/Aubier, 2007, p. 191.
5. Ces critères sont ceux que définit Jean-Louis Déotte et qu'expose Soko Phay-Vakalis en introduction d'un ouvrage collectif, que nous reprenons dans notre réflexion sur le théâtre grec comme « appareil originaire » : est « appareil » tout dispositif technique qui « appareille » la perception. « L'appareil est une technique qui fait apparaître l'événement, générant ainsi une communauté ; il influence et modifie de manière significative nos valeurs, conceptions et manières d'être », Soko Phay-Vakalis (dir.), *Miroir, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2013.
6. Plaute, *Mostellaria*, 1181.
7. Florence Dupont, *Aristote ou...*, *op. cit.*, p. 201.
8. *Ibid.*, p. 200.
9. *Ibid.*, p. 201.
10. Sophie-Aurore Roussel, « Le Théâtre un “appareil originaire” ? », *Appareil* [En ligne], Articles, <http://journals.openedition.org/appareil/2351>
11. Plus large que l'esthétique, la « cosmétique », pour Jean-Louis Déotte, intègre à la réflexion sur le Beau une réflexion sur l'articulation de la « figure et du fond » et s'appuie sur l'étude des appareils qui conditionnent l'apparition de l'œuvre d'art et caractérisent leur époque. Jean-Louis Déotte, « Cosmétiques », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 03 février 2015, consulté le 04 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2144> ; DOI : 10.4000/appareil.2144
12. Didier Souiller *et al.*, *Études théâtrales* (ouvrage collectif), Paris, Puf, 2005, p. 39.
13. *Ibid.*, p. 38.
14. Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan, 2001.
15. Soko Phay-Vakalis (dir.), *Miroir, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 16.
16. La pente commence à partir du front de scène, n.d.t.
17. Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, éd. Bourgois, 1990, p. 125.
18. Jean-Louis Déotte, « Walter Benjamin : la perspective comme fantasmagorie », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 06 février 2014, consulté le 26 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1971> ; DOI : 10.4000/appareil.1971
19. Antoine Vitez, « À propos d'Électre », *Les Lettres françaises*, 1966, publié dans « Positions », dans *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par D. Sallenave et G. Banu, Paris, Gallimard, 1991 et 2015, p. 62 (édition 2015).
20. Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997, p. 25.
21. Performances uniques, souvent de plein airs, les ballets de Cour et comédies-ballets conservent un rapport fort au carnaval, avec leurs intermèdes consacrés aux chants, aux danses, aux inversions des rôles. On y goûte la saveur de l'émancipation, Louis XIV ayant parfaitement compris la fonction du carnaval, il domestique ainsi les forces vives de la fronde pour mieux célébrer l'ordre contrôlé par la monarchie absolue. Les ballets de Cour du jeune roi, performances résolument non aristotéliennes, sont l'occasion d'explorer et d'expérimenter un imaginaire, celui d'une monarchie absolue centrée sur le seul Souverain. Le théâtre contamine ensuite toute la fonction du Roi, Louis XIV théâtralise chaque moment de sa journée, jusqu'aux plus intimes, la vie de la Cour devient elle-même théâtre, tout y est pure représentation régie par

la perspective. Louis XIV a su magistralement utiliser l'appareil, comme rituel d'abord, comme dispositif d'expérimentations ensuite ; il y a mis à l'épreuve de la représentation l'imaginaire, la forme et l'essence du nouveau pouvoir instauré. L'appareil théâtral est le maïeuticien qui a accompagné la genèse de la monarchie absolue, c'est en cela qu'il devient « dispositif ». Par un mouvement réciproque, quand cette représentation expérimentale, sûre d'elle, devient pure monstration, elle laisse la scène de théâtre exsangue.

22. *Théâtre Libre* d'André Antoine, *Théâtre d'Art* de Paul Fort puis *Théâtre de l'Œuvre* de Lugné-Poe en France, *Théâtre d'Art* de Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko en Russie, puis *Théâtre d'Art* utopique en Angleterre avec Edward Gordon Craig, *Künstlertheater* de Georg Fuchs en Allemagne...

23. Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art*, op. cit., p. 82.

24. Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art*, op. cit., p. 83.

25. Propos de Max Reinhardt, cités par R. Beacham, « Europe », in J. M. Walton (éd.), *Living Greek Theater*, 1987, p. 30.

---

## RÉSUMÉS

Cet article s'interroge sur les deux territoires que l'on peut discerner, à la suite d'Antoine Vitez et Denis Guénoun, dans l'histoire du théâtre occidental : un « théâtre performatif », du rituel, de la co-célébration avec le public, de l'expérimentation et de l'imagination collective, et un « théâtre du dévoilement » où le poème dramatique est « révélé », comme vérité transcendante, dans une mise en scène savamment organisée selon les modalités de l'apparaître propres à la perspective. Il s'agit dès lors d'étudier en quoi le premier territoire est un appareil alors que le second, bien que régi par l'appareil perspectif, opère des glissements de l'imagination à l'illusion, de l'expérimentation à l'exhibition, du collectif à l'individuel, du rituel à la recherche esthétique et échappe dès lors au concept d'appareil.

## INDEX

**Mots-clés** : théâtre, tragédie, appareil, perception, projection, analogie, émancipation, imagination, expérimentation, exhibition, illusion, perspective, performance, représentation

## AUTEUR

### SOPHIE-AURORE ROUSSEL

Sophie-Aurore Roussel est professeure agrégée de Lettres Classiques, certification Théâtre, enseignante en Khâgne (spécialité théâtre) et formatrice à l'ESPE (oral de CAPES « épreuve de théâtre » et MEEF2). Elle mène un travail de recherche sur le ré-enchantement du monde par l'usage de la tragédie antique dans le théâtre contemporain. [sophieauroreroussel@icloud.com](mailto:sophieauroreroussel@icloud.com)