

## Article

---

« Le théâtre de la frontalité »

Jean-Marie Apostolidès

*Tangence*, n° 88, 2008, p. 15-27.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/029750ar>

DOI: 10.7202/029750ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Le théâtre de la frontalité

Jean-Marie Apostolides,  
Stanford University

L'auteur oppose dans cet article l'esthétique traditionnelle et la conception contemporaine du théâtre. La première a dominé les pratiques théâtrales (écriture et mise en scène) entre le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et la dernière partie du XX<sup>e</sup> siècle; elle était fondée à la fois sur l'impérialisme de la perspective et le regard absolu, qui s'imposent l'un et l'autre aussi bien dans la science que dans les arts. Il s'agit d'une *vision générale du monde*. La conception contemporaine s'appuie sur les principes nouveaux de la *frontalité* qui implique un rapport différent au monde, aussi bien qu'une nouvelle compréhension du monde. Nous tentons d'en cerner l'influence dans les domaines de la mise en scène et de l'écriture théâtrale d'aujourd'hui. Cette esthétique de la frontalité met en veilleuse la perception psychologique de l'homme au bénéfice d'une nouvelle conception, à la fois individuelle et mythologique. La frontalité nous paraît le facteur le plus important du renouvellement théâtral depuis vingt ans, en Europe comme en Amérique du Nord.

Comment saisir l'unité des productions théâtrales contemporaines, sans se fourvoyer ni surtout sans appauvrir leur richesse et leur diversité? Comment cerner et décrire ce qui les unifie, alors que le regard contemporain se caractérise par son opacité? En d'autres termes, le plaisir théâtral n'est-il pas la plupart du temps fondé sur un rapport différent à la scène, à la cérémonie théâtrale? Et si c'est bien le cas, qu'est-ce qui produit la fascination du spectateur?

Une approche possible permettant de saisir l'unité sous la diversité des spectacles contemporains serait de comprendre ce que la modernité (c'est-à-dire la période qui court du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle) nous a permis de conquérir. Si nous parvenons à définir ce qui unifie les pratiques théâtrales pendant cette longue période, nous aurons peut-être une chance de saisir ce qui s'est perdu dans cet au-delà de la modernité, c'est-à-dire ce qui

caractérise le monde théâtral contemporain. Il me semble que le système de la représentation qui se met en place à la Renaissance pour se morceler dans la seconde moitié du  $\text{xx}^{\text{e}}$  siècle peut se définir par *l'invention d'un nouvel espace*, commun à tous les arts et aux pratiques sociales. Ce sont les caractéristiques de cet espace *moderne* que nous devons d'abord rappeler, pour mesurer notre perte et les fondements du *spectacle contemporain*<sup>1</sup>.

### La perspective au théâtre

La question de l'espace classique peut se schématiser en un mot: la perspective. L'espace utilisé par la science est copernicien et garde généralement les mêmes attributs du  $\text{xvi}^{\text{e}}$  siècle jusqu'en 1905, c'est-à-dire jusqu'au moment où les découvertes de Planck et d'Einstein engendrent un espace/temps plus complexe, dans lequel les coordonnées de référence doivent être prises en considération. L'espace scientifique classique repose sur les mêmes fondements épistémologiques que celui de la peinture ou de l'urbanisme; il est abstrait, homogène, isotrope; il est rationnel et stable; il peut être soumis aux opérations mathématiques d'addition, de multiplication et de division. Ses caractéristiques géométriques lui assurent une existence objective qui ne dépend pas de la position de l'observateur. On peut le traiter comme un espace vrai selon les critères de la science puisque est défini comme scientifique un fait répétable indépendamment du lieu, du temps et des traits qualitatifs de l'expérimentateur.

Cet espace est celui de Copernic, de Bruno, de Galilée, et plus tard de Descartes ou de Pierre de Fermat. La nouvelle façon de voir et de construire le monde à la Renaissance s'applique tout autant à l'échange mercantiliste, à la politique machiavélienne — qui est interprétée comme une activité rationnelle<sup>2</sup> — qu'aux arts visuels

- 
1. Ce dernier terme doit être entendu dans le sens que lui donnait Guy Debord dans son essai le plus fameux: *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [Buchet-Chastel, 1967].
  2. « Le scientisme et le machiavélisme sont les deux faces d'une même réalité. C'est sur quoi repose la conception de la politique comme technique calculatrice, susceptible d'une rationalisation et d'une manipulation scientifiquement prévisionnelle du matériel humain. Pour cette conception et la praxis correspondante, il importe peu que l'homme soit bon ou mauvais par nature: bon ou mauvais, il a une nature susceptible d'être modelée et d'être l'objet d'une manipulation calculée et fondée sur la science » (Karel Kosik, *La dialectique du concret*, trad. française, Paris, Maspéro, 1970, p. 150).

ou littéraires. En peinture, on assiste depuis le Quattrocento au triomphe de la perspective, qui n'est pas seulement une autre technique picturale, mais une manière nouvelle d'ordonner le monde, donc de définir le champ du possible, du réel et du vrai, ainsi que la place de l'homme dans l'univers<sup>3</sup>. Dans la science comme dans l'art ou la littérature, l'observateur qui entreprend de penser *en perspective* se situe en dehors du tableau ; les lignes géométriques semblent sortir de l'œil du peintre, et trouvent leur source en un point unique, au sommet de la « pyramide » des rayons qui vont de l'objet représenté à l'œil du spectateur. L'observateur se trouve donc exclu du spectacle mis en perspective ; il est au-delà du monde représentable, dans l'univers du *créateur*. Ce regard que le peintre pose sur la toile, le Dieu mécaniste du père Mersenne et de Descartes le jette sur le globe, l'historien sur le déroulement des événements passés, l'architecte sur le tissu urbain et l'auteur dramatique sur ses personnages. Au théâtre, l'auteur se présente comme un demiurge tout-puissant et s'exclut de l'univers qu'il projette hors de lui. Il ne s'identifie pas à un personnage, mais les pose tous dans un monde clos dont il a, par convention, supprimé le quatrième mur. Le décor du drame est d'ailleurs également bâti en fonction de la perspective géométrique. Le dramaturge connaît tout de ses héros et invite les spectateurs à reproduire sa façon de voir, à saisir dans une parfaite transparence les créatures fictives qui se débattent et souffrent sur la scène<sup>4</sup>.

Le point de vue de l'auteur est donc irréel, puisqu'il prétend se situer en dehors du drame des personnages, en même temps qu'il est hyperréel, puisqu'il vise à décortiquer la situation jusqu'au dénouement et à saisir chaque personnage dans les replis les plus cachés de son âme. En outre, ce point de vue permet d'englober en un même regard les problèmes des différents protagonistes, de

---

3. Chaque société s'organise autour d'un système d'échanges et se constitue en totalité par l'élaboration d'un champ du réel. À l'intérieur de cet ensemble, le *moi* et le *monde* ne forment pas deux monades face à face ; ces entités se construisent dans un processus complexe d'interrelations où l'une ne préexiste pas à l'autre. La conscience et la réalité s'élaborent l'une par l'autre, l'une dans l'autre, et l'une contre l'autre. Il y a donc, pour chaque civilisation, conquête et institution d'un *réel* différent de celui des autres sociétés, et cette réalité, vécue comme intangible, semble donnée à la conscience naïve qui ne s'interroge pas sur sa genèse.

4. Sur ces questions, qu'on me permette de renvoyer à mon propre travail : *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Voir le chapitre II, « La dramaturgie classique ».

connaître leurs réactions *in vitro* et d'unifier leurs histoires particulières en un seul *drame*. Ainsi, ce qui est vécu comme séparé par les personnages est interprété comme *totalité* par le spectateur. Lorsque s'abaisse le rideau, on sait tout de ces êtres désormais sans mystère ; on connaît enfin la vérité du drame, chose qu'aucun protagoniste n'a pu obtenir, parce qu'aucun ne se situe en dehors du tableau. Il faudra attendre cet autre contemporain d'Einstein, Luigi Pirandello, et l'explosion qu'il fait subir au carcan dramatique galiléen, pour que l'auteur prenne un point de vue particulier sur son œuvre et que le spectateur accepte de ne plus être le voyeur complaisant des créatures fictives livrées en pâture à ses yeux. Pirandello est donc à l'origine de la crise de la représentation dans laquelle se déroule encore la majorité des spectacles contemporains. S'il n'est pas l'initiateur du *théâtre de la frontalité*, tel que je tente de le cerner ici, la révolution qu'il impose à la scène classique en est le préliminaire indispensable.

Pendant le long règne de l'espace géométrique classique, la langue qu'utilisent les dramaturges repose sur les mêmes opérations mentales qui produisent la vision en perspective. Ces opérations peuvent être regroupées sous le terme général d'*identité*. Alors que l'ancien français favorise l'asyndète et multiplie les constructions en parataxe, où des éléments temporels sont accolés les uns aux autres plutôt que coordonnés en un ensemble, le triomphe de la syntaxe, et la fixation académique de la langue classique vont changer la manière de dire le réel. Avec la syntaxe, c'est la perspective qui entre dans le récit ; la concordance des temps, la multiplication des subordonnées, permettent d'organiser un ordre logique, d'articuler une pluralité d'actions dans un espace/temps homogène. Wartburg, qui a senti les liens unissant syntaxe et perspective, écrit que depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, on apprend à distinguer les différents plans. Les tableaux commencent à avoir la troisième dimension comme à l'époque de la Renaissance. De même les temps grammaticaux commencent à prendre une valeur relative ; on n'en saisit la véritable valeur qu'en tenant compte des verbes qui les entourent. L'imparfait en particulier prend le rôle qu'on lui connaît en français moderne, le rôle de « présent dans le passé<sup>5</sup> ».

Remarquons enfin qu'avec le triomphe de la perspective, l'être humain, qui était auparavant le centre et le miroir de l'univers, est

---

5. Walter von Wartburg, *Évolution et structure de la langue française*, Berne, Éditions A. Francke, 1946, p. 132.

sorti du monde; il cesse d'être partie intégrante de la nature pour l'observer d'une façon extérieure, comme une *représentation*. À la place du rapport immédiat et intuitif qu'il entretenait jadis avec la création, l'homme développe un rapport intellectuel, qui se marque par l'invention d'un *logos* servant d'écran entre l'univers et lui. En devenant la mesure unique du réel, le *cogito* cartésien finit par identifier l'être, modelé par la raison, avec le *logos* lui-même. Le vrai devient ainsi associé aux trois prédicats fondamentaux que sont l'identité, la permanence et la rationalité.

### Le regard absolu

La période identitaire débute avec une réflexion sur la vision qui contribue à modifier à la fois le rapport entre l'individu et le monde et celui entre les spectateurs et le théâtre. Les deux questions sont indissociables, le théâtre se présentant dorénavant comme un livre ouvert sur le monde. D'un côté, ces analyses cherchent à faire le point sur ce qu'on sait de la vision; de l'autre, elles tentent d'en modifier les paramètres, prouvant ainsi que le champ entier du regard se transforme avec la Renaissance et se construit d'une façon nouvelle. L'œil est l'organe commun entre l'homme et le monde puisque, d'une part il reçoit les impressions du monde extérieur, et d'autre part il est *projection* d'une intériorité, d'une visée sur le monde. Dans son *Essay des merveilles de Nature*, publié pour la première fois à Rouen en 1621 et réédité jusqu'à la fin du siècle, le père Étienne Binet se fait le représentant d'une telle conception de l'œil, dont la *Dioptrique* de Descartes portera encore les traces. D'un côté, les yeux peuvent « recevoir les portraits et images de toutes les créatures<sup>6</sup> »; ils sont ouverts sur le monde extérieur dont ils reçoivent les impressions. De l'autre, ils constituent le canal privilégié par lequel se manifeste l'âme. Celle-ci *apparaît dans l'œil* comme un reflet dans un miroir. En bref, l'œil est le théâtre visible où l'âme vient jouer publiquement la tragédie de ses passions. La paupière en forme le rideau. Une fois levée, elle expose à la publicité le drame intérieur de l'homme moderne.

La fonction d'interface que possède l'œil se traduit alors dans la multiplicité des sens que le mot *vision* possède. Pour Cotgrave, le

---

6. Étienne Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, Paris, J. Dugast, 1632, 9<sup>e</sup> éd., p. 421.

champ linguistique recouvert par ce substantif se définit ainsi : « *A vision, sight, apparition, fantaisie, also, a viewing, or perusing*<sup>7</sup>. » Alors qu'au début du siècle la vision est un processus global, présentant des variations en fonction des circonstances où le regard s'applique, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle les trois domaines qu'elle recouvre, ceux de l'optique, de la théologie et de l'imaginaire, se trouvent nettement séparés. On le constate dans le *Dictionnaire* de Furetière, publié en 1690. Pour cet auteur, la vision est d'abord une « impression qui se fait sur la veuë, qui est cause de l'action par laquelle on voit ». Il y joint l'explication physique de son mécanisme, tel qu'il est admis à l'époque : « La vision se fait dans la rétine qui est au fond de l'œil, après que les rayons de lumiere qui la causent ont été rompus dans le cristalin ». Deuxièmement, pour la théologie, la vision est « une apparition que Dieu envoie quelquefois à ses Prophetes et à ses Saints, soit en songe, soit reellement ». Enfin, le mot possède un troisième sens : il traduit un dérangement de l'imagination, et il désigne en ce cas « une chimere, un spectre, une image que la peur ou la folie font naistre dans nostre imagination<sup>8</sup> ». Le champ sémantique du mot se trouve donc séparé en trois domaines connexes, aux frontières bien marquées. Ils sont mis en perspective, emboîtés les uns dans les autres comme les différents degrés de réalité dans *L'illusion comique* de Corneille. Leur ancienne indistinction n'est repérable que dans l'unité du vocable : il n'existe qu'un seul mot pour dépeindre des réalités différentes. La confusion de ces trois domaines facilitait le transfert d'un sens à l'autre et le passage d'une pratique à l'autre, par exemple le déplacement de la vision mystique à la vision en imagination. Avec le triomphe de la perspective et la mentalité identitaire qui l'accompagne, chacun des sens conquiert son autonomie.

L'approche théorique de la vision se trouve elle-même partagée entre plusieurs domaines du savoir. D'un côté, la physique de l'œil constitue la base d'une métaphysique de la perception. Dans l'œuvre de Descartes par exemple, la *Dioptrique* précède immédiatement les *Méditations métaphysiques*. D'un autre côté, la connais-

7. Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, fac-similé de l'édition originale publiée à Londres en 1611, Columbia, University of South Carolina Press, 1950, art. vision.

8. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [1690], rééd. Paris, Le Robert, 1978, art. vision. En ce qui concerne le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, la comédie en particulier, présente souvent des figures de *visionnaires* qui sont publiquement ridiculisés. Voir Desmarets de Saint-Sorlin ou Molière, pour ne citer qu'eux.

sance des lois de la perspective, ajoutée à la maîtrise technique de la lunette astronomique ou du microscope, permet le développement d'un art de l'illusion. En se séparant, le champ de la vision n'entraîne pas immédiatement la disparition de ses excès, mais leur transformation en un jeu d'images, en un théâtre illusionniste. C'est l'époque de « la folie du voir », du théâtre dans le théâtre, des perspectives ralenties ou accélérées, des anamorphoses. À partir d'une analyse rationnelle des mécanismes de la vision, ces techniques récupèrent l'héritage du merveilleux, que la nouvelle foi intériorisée tient de plus en plus pour une superstition. Comme l'écrit Françoise Siguret, « l'illusion que l'art propose comme porteur d'images, de mythes et de magie, assure par contrecoup l'Église, la science, la raison dans leurs fondements. L'illusion est à la vérité ce que les plaisirs sont à l'autorité, ou la vision à la visée : le sens de l'apparence captant le sens de l'essence<sup>9</sup> ». On pourrait ajouter que le théâtre devient alors le lieu privilégié où s'exercent tous ces prestiges.

Certes, cette mutation ne s'accomplit pas en une décennie. L'ambiguïté du voir se prolonge au-delà des années 1650. Pendant le règne de Louis XIV, la réaction des théologiens aux séductions du théâtre montre bien qu'ils ne tiennent pas ce genre pour un art de pur agrément. Derrière l'or et la pourpre, ils sont prompts à dénoncer la griffe du Malin. Néanmoins, un mécanisme se met en place au début de la société identitaire, qui aboutit en moins d'un siècle à une séparation des catégories mentales qui, auparavant, se recouvraient les unes les autres dans le domaine de la vision. L'œil nouveau, capable de distinguer, de séparer et de hiérarchiser, devient peu à peu l'organe principal qui permet de reproduire, à l'extérieur de soi, le phénomène de mise à distance caractérisant l'homme moderne<sup>10</sup>. Il devient alors légitime de parler d'un *regard absolu*, c'est-à-dire d'un instrument capable à la fois de séparer et hiérarchiser le réel, et aussi de l'unifier au-delà de ses divisions. Le regard absolu triomphe avec le siècle des Lumières<sup>11</sup> ; c'est aussi à cette époque que la société théâtralise l'ensemble des comportements, et

9. Françoise Siguret, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris et Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 1985, p. 56.

10. Voir Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

11. Voir Jean-Marie Apostolidès, « *Zadig* ou le regard absolu », dans *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 35-45.

que le bâtiment théâtral prend le plus souvent la forme d'un théâtre à l'italienne.

### La rupture contemporaine

Pour des raisons diverses, qu'un volume entier ne parviendrait pas à épuiser, le système si particulier de représentation, mis au point en Europe entre la Renaissance et le XVIII<sup>e</sup> siècle, s'effondre en moins d'un siècle. Les deux pôles de ce système, la perspective d'une part, le regard absolu de l'autre, sont tour à tour contestés et battus en brèche dans la pratique théâtrale. Aucun auteur, aucun dramaturge n'est à lui seul responsable de cette mutation, mais les noms de Luigi Pirandello, de Stanislaw Witkiewicz, d'Antonin Artaud, de Bertold Brecht et de Heiner Müller viennent immédiatement en tête pour illustrer le procès de décomposition du système de la représentation.

Je propose le terme de théâtre de la frontalité pour unifier les différentes expériences du théâtre contemporain. Le terme veut souligner la rupture avec l'univers de la perspective et le retour d'une vision frontale dans le domaine théâtral (et dans d'autres domaines). À la place, on constate un retour de l'esthétique de la *fresque*, telle qu'elle dominait au Moyen Âge. Ce n'est pas seulement la profondeur qui s'évanouit de la scène, c'est aussi la construction de l'intrigue, la présentation des personnages, le regard que le spectateur porte sur le drame qui subissent d'importantes transformations. La langue et la psychologie classiques s'en trouvent elles aussi invalidées. À la place de la concordance des temps, les dramaturges font parler leurs personnages (si ce dernier terme fait encore sens) d'une façon nouvelle, plus concise, en parataxe si l'on peut dire. Le terme de personnage, dans la mesure où il sous-entend la psychologie individuelle, ne paraît pas le plus adéquat, parce que jadis psychologie et perspective avaient partie liée : en perdant la perspective, c'est aussi la psychologie des profondeurs qui déserte la scène, créant ainsi un *sentiment d'étrangeté* de la part du spectateur. Celui-ci se trouve désormais *face* à des êtres qui gardent leur mystère. Au mécanisme d'identification (au héros ou à la victime) qui prédomine dans le système classique de la représentation succède maintenant l'expérience de l'étrangeté qui guide l'approche de l'imaginaire<sup>12</sup>.

---

12. Nous donnons au *sentiment d'étrangeté* un sens résolument freudien. Voir Sigmund Freud, *The "Uncanny"* [1919], dans *Collected Papers*, New York, Basic Books, 1959, vol. 4, p. 368-407.

On soulignera ici l'apport des mouvements d'avant-garde dans cette mutation radicale du théâtre contemporain. Dada ou le mouvement lettriste ont en effet apporté une conception totalement neuve de la pratique théâtrale, qui a souvent été reprise, d'une façon beaucoup moins radicale, par les professionnels ayant pignon sur rue. Si le cas de Dada est assez bien documenté<sup>13</sup>, on ignore encore ou on minimise la contribution des lettristes, qui ne paraît pas moindre, car elle a servi de modèle à de nombreuses expériences contemporaines.

À partir de 1953, Isidore Isou (1925-2007), le fondateur du mouvement lettriste, multiplie les essais sur le spectacle. Il publie successivement ses *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* aux Éditions Bordas, le *Manifeste pour la définition et le bouleversement du théâtre* (*Revue théâtrale*, n° 25, 1953) et le *Manifeste pour une danse ciselante* (*Revue musicale*, 1953). La même année, il prépare avec le scénographe Jacques Poliéri un spectacle intitulé *La marche des jongleurs*, qui est présenté le 19 janvier 1954 au Théâtre de Poche à Paris. Cette pièce est accompagnée d'un prologue, constituant un autre manifeste de théâtre lettriste. L'auteur y affirme d'emblée : « Le théâtre est, depuis un siècle, en retard sur tous les autres arts. Il s'alignera dorénavant sur leur avant-garde<sup>14</sup>. »

On retrouve dans le théâtre d'Isou les principes du cinéma *discrépant* qu'il avait énoncés dans son film *Traité de bave et d'éternité*. Son esthétique théâtrale rompt avec la tradition sur plusieurs plans. Les personnages ne sont ni spécifiés ni fondés sur une psychologie permettant de les inscrire dans une histoire particulière. Dans *La marche des jongleurs*, ils sont au nombre de trois, l'Homme, le Jeune Homme et la Jeune Fille. Ils échangent des propos, présentés sous forme de petits monologues ou paragraphes qu'Isou appelle des *impliques*. L'unité est arbitraire, le spectacle étant ainsi constitué de brefs discours autonomes, séparés les uns des autres comme autant de *moments*. Le Jeune Homme affirme en effet : « Nous préférons les beaux moments aux beaux rôles. Chaque interprétation doit être une succession de *beaux moments*<sup>15</sup>. » Il avait auparavant expliqué la fonction des impliques : « On en a marre des répliques qui veulent tirer les vers du nez à

---

13. Voir *Dada Performance*, éd. Mel Gordon, New York, PAJ Publications, 1987.

14. Isidore Isou, *Cœuvres de spectacle*, Paris, Gallimard, 1964, p. 116.

15. Isidore Isou, *Cœuvres*, ouvr. cité, p. 119.

une autre réplique, au lieu de crier elles-mêmes le secret qu'elles connaissent. Il faut charger toutes les douilles vides avec de l'explosif jusqu'au bord. Il faut contraindre chaque phrase prononcée par un acteur d'être *complète, enfermée en elle-même*<sup>16</sup>. » La Jeune Fille précise également la pensée de l'auteur : « On remplace ici des *répliques* qui *répliquent* par des *impliques* qui *s'impliquent en elles-mêmes* et qui ne répliquent plus à personne ». L'Homme, enfin, achève de saper les principes fondamentaux du théâtre, à savoir le dialogue : « Je déteste le *dialogue* qui permet à n'importe quel crétin d'avoir son mot à dire. / Je veux des affirmations de *créateurs* qui nous aident à monter vers le *neuf*. / Je veux une *assemblée* infinie de moments exceptionnels dépourvue de synopes<sup>17</sup>. »

Il faut s'arrêter sur la notion d'implique, car elle forme, avec la théorie des moments, la base esthétique et philosophique de nombreux dramaturges contemporains, qu'ils en aient conscience ou non. Isou fait encore dire à la Jeune Fille de *La marche des jongleurs* : « Chaque implique se défend solitaire, car elle garde confiance dans la force de celle qui suit. / Toute répartie est murée vivante dans son *soliloque étroit*<sup>18</sup>. » Elle ajoute cette précision : « Chaque implique est le contraire d'un dialogue et non l'élément de sa composition. En additionnant des impliques on n'obtient pas des dialogues, mais des *multilogues*, des *polylogues*<sup>19</sup>. »

On perçoit la filiation entre les conceptions d'Isou qui remontent à la fin des années 40 et l'esthétique du théâtre de la frontalité. Celui-ci emprunte à l'artiste roumain non seulement l'opacité des personnages, mais la conception globale du spectacle. Dans les deux cas, on assiste à une rupture avec le théâtre psychologique. Le spectacle contemporain promeut souvent un théâtre *jazzé*, dont la partition s'invente au fur et à mesure du déroulement des échanges. Les « personnages » ne savent pas où ils vont ; parfois ils ignorent qui ils sont ou ce qu'ils ont fait ; ils ont perdu leur importance par rapport au flux verbal. Contrairement au théâtre bourgeois, le théâtre de la frontalité ne se présente pas comme une construction harmonieuse fondée sur une intrigue. Pour nombre de dramaturges contemporains, une intrigue bien ficelée ne représente en rien le vécu des individus. Ils cherchent à

16. Isidore Isou, *Œuvres*, ouvr. cité, p. 119.

17. Isidore Isou, *Œuvres*, ouvr. cité, p. 108-109.

18. Isidore Isou, *Œuvres*, ouvr. cité, p. 109.

19. Isidore Isou, *Œuvres*, ouvr. cité, p. 110.

inventer d'autres procédés qui seraient l'équivalent de ce que fut le *tableau* dans l'esthétique de Diderot. Ils trouvent la solution dans la coexistence des impliques, l'unité du spectacle n'existant plus pour les personnages, mais seulement dans le regard du spectateur. Sur la scène, le dialogue s'efface devant le polylogue, c'est-à-dire une suite de brefs monologues en relation analogique les uns avec les autres.

Le regard du spectateur lui-même ne participe plus de ce regard critique et distancé de jadis, que nous avons appelé le regard absolu. Il s'agit au contraire d'un regard instable, morcelé, fragmenté, qui cherche moins l'unité intellectuelle de la représentation qu'une adhésion à l'ambiance globale. Il s'agit d'un regard fusionnel, qui repose sur la fascination et non plus sur l'éloignement. On saisit comment, dans un tel contexte, l'identification aux personnages du drame est devenue improbable sinon même impossible; elle se trouve remplacée par la participation fusionnelle au spectacle dans son ensemble, qui est une conséquence directe du *sentiment d'étrangeté*.

### **Perspectives au-delà de la perspective**

Ces quelques notes ne prétendent pas épuiser la richesse et la diversité de la dramaturgie contemporaine. Elles sont plutôt une prise de risque. Il nous apparaît cependant évident que les principaux dramaturges contemporains se libèrent de la psychologie classique et du réalisme pour mettre en scène un univers subjectif complexe, parfois impénétrable, souvent fascinant, qui ouvre au théâtre les portes d'une inventivité reconquise. Désormais, chaque artiste est responsable de son univers intime, comme chaque peintre l'est depuis la révolution impressionniste. Il ou elle sera davantage jugé en fonction de la force de conviction associée à son inventivité qu'en raison de son habileté à reproduire ou suggérer le monde réel. Le théâtre aujourd'hui n'est plus un livre ouvert sur le monde, mais un *écran* entrouvert sur l'imaginaire du monde de chaque dramaturge. La frontière entre le réel et l'imaginaire s'en trouve effacée; le vrai et le faux deviennent inséparables; les différents personnages d'un drame ne vivent plus dans le même temps, certains se présentent sous l'apparence de fantômes, d'autres ont un statut réaliste. Le plateau du théâtre n'est donc plus un double de l'espace social, mais il est devenu le lieu d'une expérience nouvelle, non réaliste (au sens banal du mot), qui se déroule au présent et en présence des spectateurs. Le texte théâtral a perdu le

caractère fondateur qu'il possédait dans l'esthétique de la représentation. L'écriture cède le pas à la voix; ce qui est montré ne redouble pas ce qui est dit.

Ces principes, présentés ici d'une façon schématique, ont également modifié ceux de la mise en scène contemporaine. Quand un artiste présente une œuvre du passé, celle-ci subit à son tour l'influence de l'esthétique de la frontalité. Les metteurs en scène les plus inventifs ont accompagné et parfois précédé cette *libération du théâtre* en promouvant une esthétique de l'imaginaire. Ici encore, c'est la lecture individuelle d'un texte passé qui guide les choix dramaturgiques; il n'y a plus d'accord collectif sur le sens ultime à donner aux écrivains classiques et encore moins sur la bonne manière de représenter Shakespeare, Calderon, Molière ou bien Racine<sup>20</sup>.

Le retour au système traditionnel de la représentation paraît impossible. La rupture entre représentation et simulation est trop profonde pour qu'un tel retour soit même souhaitable. Auteurs et metteurs en scène se trouvent confrontés à une liberté presque totale, qui est à la fois un facteur d'angoisse et de stimulation. Chaque artiste est désormais comptable de son univers *particulier*; celui-ci n'a en commun avec le monde intime du voisin que cette esthétique de la frontalité dont on a trop rapidement énoncé les principes de base. Au morcellement de l'image du corps qui semble caractériser les pratiques sociales contemporaines correspond le morcellement de l'image du monde. Surtout, le recul de la psychologie classique se fait au bénéfice de la mythologie, mais il s'agit d'une mythologie nouvelle, fondée sur des principes individuels, donc propre à chaque auteur parce que fondée sur sa *mémoire*.

Si nous n'avions qu'un exemple à donner, nous renverrions au travail de l'auteur irlandais Martin McDonagh. En nous arrêtant à une seule de ses pièces, *The Pillowman*, présentée en 2003, on découvre comment la perception *policière* du monde

---

20. Je divise pour ma part la mise en scène en deux activités complémentaires, la mise en situation d'une part, la mise en tableau de l'autre, cette seconde activité me permettant dans les spectacles montés depuis une vingtaine d'années aux États-Unis d'introduire les principes de la frontalité au théâtre. Voir Jean-Marie Apostolides, « La mise en tableau théâtrale », dans *Vives lettres*, Strasbourg, n° 15 (« Espaces textuels/Espaces scéniques »), 2004, p. 63-77.

qu'incarne Tupolski correspond peu à celle de Katurian, l'écrivain prisonnier de son passé. Celui-ci nourrit son écriture de traumatismes dont il ne parvient pas à faire le deuil ; ses publications influencent en retour le comportement de son frère Michal et, à travers ce dernier, celui des spectateurs confrontés directement à la violence de ses fantasmes<sup>21</sup>.

Bien qu'il soit beaucoup trop tôt pour observer ce qui, par-delà la diversité, constitue l'unité des pratiques théâtrales actuelles, nous avons souhaité les décrire à gros traits, dans ce qui nous apparaît le plus caractéristique et le plus novateur. Le risque d'erreur est énorme, on ne peut que l'admettre. Mais c'est seulement en s'appuyant sur les *fondements* de la représentation classique qu'on avait quelque chance de découvrir ce qui *fonde* les pratiques théâtrales d'aujourd'hui.

---

21. Martin McDonagh, *The Pillowman*, Londres, Faber, 2003.