

Article

« Du dispositif et de son usage au théâtre »

Arnaud Rykner

Tangence, n° 88, 2008, p. 91-103.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/029755ar>

DOI: 10.7202/029755ar

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

Du dispositif et de son usage au théâtre

Arnaud Rykner,

Institut universitaire de France/Toulouse-Le Mirail

Comme l'hypocrisie aux yeux de Don Juan, le dispositif est un vice à la mode — du moins un terme utilisé aujourd'hui pour parler de la quasi-totalité des activités humaines, et en particulier du spectacle vivant. Notre article se propose d'interroger cette notion et son usage possible, sinon souhaitable, au théâtre, à partir des recherches qu'un groupe de chercheurs toulousains lui consacre depuis presque quinze ans. Loin de prétendre résumer en quelques lignes une notion d'une telle complexité, ni de structurer rigoureusement une réflexion qui mériterait à elle seule plusieurs volumes, il s'agira donc d'ouvrir quelques perspectives théoriques et bibliographiques. Parce qu'il permet de penser l'hétérogène de façon dynamique, sans rabattre la réalité sur un catalogue de formes hétéroclites, le concept de « dispositif » se révèle particulièrement à même de rendre compte des formes ouvertes de la théâtralité moderne, notamment de celles parfois regroupées un peu rapidement sous les notions de « théâtre postdramatique » ou de « théâtre postmoderne ».

Penser la diversité des formes sans les rabattre sur un modèle unique est toujours délicat ; penser les termes que se donne une époque pour désigner celles qu'elle promeut n'est pas moins malaisé. Mais la seconde proposition a l'avantage de permettre une réflexion de plain-pied avec le travail de la création elle-même, tout en donnant à celle-ci des armes pour comprendre le mouvement qui la porte, sinon pour maîtriser son devenir immédiat. Dans cet article, on se propose d'examiner la notion de *dispositif*, telle qu'elle a commencé à se diffuser dans le milieu de la création théâtrale contemporaine depuis la fin des années 80. Tout en puisant ses racines dans les réflexions théoriques des années 60-70, elle entre fortement en résonance avec les travaux que certains chercheurs français consacrent depuis une dizaine d'années à

l'élaboration approfondie de la notion¹, à l'interface des arts de l'écrit, des arts de l'image, de la communication, voire de la sociologie.

On écartera d'emblée un impossible panorama exhaustif des spectacles se réclamant plus ou moins explicitement du « dispositif » ; on notera en revanche que le concept est à l'origine largement employé par les artistes plasticiens, se substituant peu à peu, sinon succédant à la notion d'« installation ». On soulignera encore la complexité du premier comparé à la seconde, sans doute plus vague et moins riche de potentialités créatrices du fait de sa réduction aux aspects non dynamiques du dispositif (on installe une chambre, un lit, voire un gouvernement... mais on dispose un jeu — d'échecs, par exemple — ou une armée). Cette origine et cette parenté communes permettent cependant de mettre l'accent sur le premier aspect majeur du dispositif qu'est sa dimension spatiale : importé d'univers plus familiers des trois dimensions que des effets du langage (avec son fonctionnement duel et diffé-

-
1. Voir le débat engagé récemment par Bernard Vouilloux dans la revue *Critique* avec les travaux du séminaire toulousain que Marie-Thérèse Mathet, Stéphane Lojkine et Philippe Ortel consacrent depuis 1995 au concept de dispositif. Ce séminaire s'inscrit lui-même dans le prolongement des réflexions amorcées par les deux derniers au sein du groupe TIGRE de l'École normale supérieure, rue d'Ulm, au tout début des années 1990. Les présentes pages sont abondamment nourries de la réflexion suscitée par les ouvrages suivants : Marie-Thérèse Mathet (sous la dir. de), *La scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Stéphane Lojkine (sous la dir. de), *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2001 ; Marie-Thérèse Mathet (sous la dir. de), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2003 ; Marie-Thérèse Mathet (sous la dir. de), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2006 ; et Philippe Ortel (sous la dir. de), *Discours, images, dispositifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008, où l'on trouvera sans doute les formulations les plus claires de ce que l'on entend ici sous le terme « dispositif ». Ce dernier ouvrage constitue lui-même le second volet d'un diptyque, *Penser la représentation I et II*, en collaboration avec le Centre Joseph Hanse de l'Université de Louvain-La-Neuve, dont le premier volet s'intitule : *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, sous la direction de Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2007. À ces volumes collectifs, on ajoutera les ouvrages de Stéphane Lojkine : *La scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2001 ; et *Image et subversion*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Philo », 2005 ; et de Philippe Ortel : *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2002. La notion s'y élabore progressivement, avec une précision et une pertinence toujours accrues.

rentiel), le terme met en évidence le déplacement qu'opère la pratique à laquelle il est attaché. Le théâtre du dispositif valorise les enjeux visuels et plastiques de la scène, revenant en cela aux principes mêmes de cette dernière : le *theatron*, lieu d'où l'on voit, préfère la monstration à la démonstration, même si cette dernière n'est pas *a priori* exclue du processus. Mais, surtout, il manifeste le caractère primaire de la représentation, qui dispose avant d'en imposer, si l'on veut bien nous permettre de filer encore les étymologies. Il est donné immédiatement, jeté comme à la face du public, qui va le regarder, voire entrer dedans — on y reviendra — avant même de produire une signification, c'est-à-dire un système de valeurs donné. Contrairement au discours théâtral, qui suppose déjà une forme d'élaboration et de manipulation du réel, le dispositif est un état premier de ce dernier qu'il se contente d'organiser dans l'espace de la représentation. Il le rend pour ainsi dire habitable, sans chercher à lui donner un sens immédiat. Aux signes décodables de la représentation classique, le dispositif tend ainsi à préférer une certaine opacité du visible : le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister. C'est une bonne partie du théâtre européen jusqu'au milieu du XIX^e siècle — à commencer bien sûr par le répertoire des « pièces bien faites » — qui se trouve plus ou moins exclue du champ du dispositif². Plus généralement, c'est ce que Peter Szondi appelle le *drame moderne* (issu de la Renaissance) qui tend à refuser le dispositif en tant que forme primaire de la représentation ; et c'est significativement par lui et à cause de lui qu'il est entré dans une longue crise pour aboutir à ce que Hans Thies Lehmann a nommé, faute de mieux, le « postdramatique » — qui est sans aucun doute le royaume du dispositif (sans en être pour autant la patrie d'origine).

2. On aurait aimé montrer que la question est cependant plus complexe qu'il n'y paraît et qu'au dispositif imagé — externe et comme exposé — il faudrait ajouter le dispositif imageant — interne, c'est-à-dire travaillant la représentation de l'intérieur, quitte à en contredire, justement, les principes discursifs et théoriques : autrement dit, le dispositif n'est pas seulement un élément d'histoire du théâtre ; il est aussi un niveau d'élaboration du sens, perceptible dans un grand nombre d'œuvres du passé, et donc aussi un instrument d'analyse de ces œuvres. Faute de place, on se permettra de renvoyer à nos deux derniers ouvrages : *Paroles perdues. Représentation et faillite du langage*, Paris, José Corti, 2001 ; et *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2004.

Plus précisément, l'espace du drame est un espace autonome, en théorie non destiné au regard public, et qui s'édifie sur cette exclusion d'un tiers. À l'inverse, le dispositif postule l'existence de ce tiers qui le fait tenir et qui, en retour, le constitue comme dispositif. Contrairement au *décor*, qui dénote ou qui connote, le *dispositif* n'apporte en effet aucune information qui contiendrait, ne fût-ce qu'en germe, les significations majeures de la représentation et qui permettrait à cette dernière de tenir le spectateur en respect (de lui réserver le rôle de voyeur). Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données, mais restent à élaborer, individuellement autant que collectivement. De ce fait, c'est ici qu'intervient la deuxième caractéristique majeure du dispositif, qui l'arrache au seul domaine de la scénographie : il suppose l'implication de ceux par qui autant que pour qui il est institué ; il tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif³. La place faite au public, dans les « dispositifs scéniques » contemporains, est ainsi l'un des éléments majeurs de ces derniers ; ceux-ci opèrent une révolution semblable à celle produite auparavant dans les arts plastiques, dès le moment où l'on a proposé non plus une confrontation avec une œuvre fixe (peinture, sculpture, etc.), mais un véritable parcours au sein d'une œuvre. Cela ne signifie pas, bien sûr, que le dispositif suppose une agitation continue du spectateur (qui lui retirerait, au contraire, toute possibilité de participer à l'élaboration de l'œuvre). Il n'est ainsi nullement nécessaire de faire bouger le public, de le forcer à aller d'un point à un autre, pour faire dispositif : la liberté d'aller suppose aussi celle de ne pas bouger ; et l'immobilité n'empêche nullement l'ouverture psychique des espaces. Mais nombre de spectacles se réclamant du dispositif usent néanmoins de cette proximité avec les œuvres contemporaines. Ainsi ceux de la Fondation Professeur Swedenborg pour l'Art Contemporain (dont le nom aux allures de blague de potache n'en révèle pas moins la nature ambivalente du théâtre produit) invitent-ils régulièrement le spectateur à habiter ces espaces comme *La chambre du professeur Swedenborg* (1998) ou les deux

3. On notera rapidement, toujours faute de place, que c'est ce qui empêche de subsumer la notion de « théâtre épique » à celle de dispositif — et ce qui place, une fois de plus ce dernier dans la continuité du fourre-tout « postdramatique » qu'il peut aider à repenser. La conscience épique suppose que le sens est élaboré en amont de la scène ; le dispositif postule que cette élaboration relève d'un *processus* continu et non d'un système ou d'une structure.

côtés de *Tout le bonheur est à l'intérieur* (2007), entre lesquels le public circule. Dans ce dernier spectacle de Michel Jacquelin et Odile Darbelley, sous-titré parodiquement « Dispositif pour une télévision d'art et d'essai » (de même qu'en 2000 la compagnie intitulait sa production *Dispositif expérimental pour une visite chez les Asa...*), le va-et-vient d'un pôle à l'autre s'accompagne d'un enchevêtrement des supports et des formes artistiques que le programme décrit ainsi :

Un mur barre la scène de cour à jardin. Le public est divisé en deux. Si le mur empêche de voir ce qui se passe de l'autre côté, l'espace sonore est commun.

Ce dispositif est l'œuvre d'un artiste qui tente de développer une télévision d'art et essai. Il fait l'expérience de produire une émission comme une œuvre d'art interactive dont il peut avoir simultanément un *feed-back*.

Au recto du dispositif, côté studio, on assiste à la fabrication de l'émission et au verso, côté salle, à sa diffusion, dans l'atelier reconstitué d'un peintre : Marcel. Puisque c'est de la bonne télévision, on peut d'autant plus se l'approprier, et la relation entre les deux côtés ne se limite pas à un simple lien de cause à effet : l'émission génère des réactions, des détournements, des surenchères qui, loin d'une simple consommation, viennent, à leur tour, nourrir le travail de l'artiste.

Par définition cette émission se situe entre le laboratoire et le studio, entre l'art vidéo et la télévision, entre le théâtre et la performance. On y parle aussi bien de cuisine, des indiens Iso, de la tension dramatique, de la nature morte, de l'expressionnisme abstrait ou du cinéma burlesque.

C'est une façon de réfléchir sur l'image vidéo et son rapport à l'œuvre d'art (revoit-on la même chose les deux fois?), tout en mettant en jeu la représentation théâtrale (la question du point de vue et du temps) puisque de toute façon le public, ayant interverti les places, ne peut pas revoir ce qu'il a déjà vu dans la même forme ; cette remarque est valable aussi bien pour la production des images que pour chaque personne dans le public (on est tous plus ou moins en forme)⁴.

D'une manière sans doute un peu plus subtile que chez Jacquelin et Darbelley, et dès les années 60, le metteur en scène Claude Régy a choisi de transformer les théâtres où il se produisait

4. Présentation du spectacle, reprise sur <http://www.arcadi.fr/artistesetoeuvres/artisteoeuvre.php?id=537> (18 décembre 2008).

pour en faire de véritables espaces d'accueil, propres à libérer l'imaginaire public. Afin d'«illimenter» la représentation, il a très tôt⁵ accordé une place particulière au traitement de la salle, devenue composante à part entière de l'espace scénique. Sans chercher à faire venir les acteurs dans les gradins, il a régulièrement tenté d'effacer la frontière entre ces derniers et l'espace de la représentation proprement dite; c'est ainsi que depuis 1968 et la création de *L'amante anglaise* de Marguerite Duras, il a systématiquement remodelé les lieux dans lesquels il travaillait, diminuant les jauges, remontant des gradins spécifiques, au grand dam des directeurs de théâtre. Chaque «spectacle» s'affirme ainsi en postulant son propre «dispositif», capable de faire entrer le spectateur dans la matière même de la représentation. En 1985, dans *Intérieur* de Maeterlinck (dont le titre souligne dès le début l'abolition d'une frontière autour de laquelle tourne la pièce), il utilisa tout l'orchestre comme plateau, laissant aux spectateurs les balcons et avec ces derniers une position ambivalente de surplomb conjointe avec un sentiment d'immersion dans le spectacle (celui-ci étant devenu à la fois envahissant et omniprésent). Avant d'entrer dans cet espace, le public devait traverser par ailleurs une sorte de sas permettant une mise en condition psychique assez semblable à celle que cherchent à produire certaines installations hypercontemporaines⁶. Le même cas est réapparu récemment, à l'occasion de *Comme un chant de David* (2007), invitant le spectateur à se défaire d'une certaine agitation extérieure, pour pénétrer ensuite plus librement dans le dispositif central: quatre gradins disposés en carré, autour d'un puits de lumière tombant du grill, d'où fusait une lueur indistincte, à laquelle il était impossible d'attribuer une source et une nature; au centre, frôlant les gradins eux-mêmes et donc les spectateurs, à la fois dedans et dehors, la comédienne Valérie Dréville portait la traduction du *Cantique des Cantiques*, par Henri Meschonnic, à la limite de l'audible et de l'inaudible, du visible et de l'invisible, comme entre vie et mort. Pris dans cet espace sans limite tangible, le public était plongé dans une sorte d'apesanteur, qui permettait, au sein de la communauté des spectateurs, une mobilité permanente des

5. Et bien avant les expériences, beaucoup moins concluantes de ce point de vue, d'Ariane Mnouchkine et de ses avatars.

6. Par exemple dans les œuvres de Dan Graham ou, plus récemment, dans *The Underworld* de Mark Wellinger, présenté pour la première fois du 26 octobre au 18 décembre 2004 à la Galerie Carlier-Gebauer (Berlin).

esprits, un flottement et une ouverture maximale de l'imaginaire partagé.

À ces deux composantes (organisation d'un espace et mise en place d'interactions entre le public et le spectacle, sinon au sein du public), le dispositif, pour être complet, en ajoute une troisième qui ne relève ni de la scénographie ni de la réception, mais du discours, c'est-à-dire de l'agencement différentiel de valeurs. On comprendra mieux ce que nous entendons par là en évoquant un dispositif « incomplet » comme celui proposé par Phil Soltanoff dans son spectacle *Plus ou moins l'infini* (2005), que Bruno Masi décrivait ainsi dans *Libération* (10-11 décembre 2005) :

Plus ou moins l'infini est un spectacle de son temps, conçu par une génération de trentenaires dont les références viennent autant de la télévision et des jeux vidéos que des traités sur l'équilibre à dix mètres du sol.

Du cinéma aussi, avec ces effets permanents d'apparitions, ces collages de silhouettes en ombres chinoises, ou ces défis convoquant *Starwars* et les jeux de tennis sur console Atari. [...] Les lignes projetées sur l'écran, figurées par les bâtons ou incarnées par les corps à l'horizontale, se transforment en courbe du CAC 40. Les droites s'incurvent et les bâtons sont moins rigides. Debout sur des patins, les acrobates glissent en travers de la scène comme des curseurs⁷.

Un tel dispositif organise magnifiquement l'espace de la représentation (conçu frontalement), et parvient magistralement à capter son public, à le faire entrer comme à l'intérieur de cet espace (fascination des lignes, des couleurs et des formes qui attirent et retiennent le regard du public, comme la télévision peut le faire en aspirant littéralement ceux qui s'y abandonnent) ; mais il le fait aux dépens de la production d'un sens (c'est-à-dire non pas une ou des significations définies, mais des polarités de significations, se confirmant ou se contredisant, mais interagissant en permanence). *Nous* (spectateurs) sommes bien *dedans* (dans un espace régulé), mais *dedans* il n'y a *rien*. Le jeu des lumières, la beauté et l'habileté des corps, le déploiement du décor semblent ne reposer que sur un centre vide (ce que la conscience immédiate traduit par un naïf, mais direct : « Tout ça pour ça ? »). Si l'une des figures permettant d'imager le plus clairement le concept de dispositif est celle de la chambre noire (voir notamment les

7. Voir le site de la Compagnie 111 : <http://www.cie111.com>.

travaux de Philippe Ortel), on comparera alors le dispositif précédent à une *camera obscura* à l'intérieur de laquelle aucune image véritable ne viendrait se former malgré la beauté des formes déployées : on dispose l'espace sous le regard d'un spectateur, mais rien ne rentre, soit parce que la chambre est fermée sur elle-même (coupée du réel), soit parce que l'on n'a pas pris la peine de l'installer devant *quelque chose*.

Ainsi est-ce au détour de cette troisième dimension du dispositif que l'on retrouve incidemment la question du texte, que ce texte soit lu, joué, ou qu'il nourrisse simplement la représentation. Si la présence d'une composante textuelle ne suffit pas — tant s'en faut — à justifier la représentation et son dispositif, son absence totale a le plus souvent pour effet de provoquer la dissolution de ce dernier. En tant que système sémiologique second⁸, c'est-à-dire travaillant à partir d'un matériau déjà signifiant (le langage), le texte théâtral facilite en effet l'expansion symbolique du dispositif. Reposant sur des systèmes d'opposition qui participent de l'élaboration du sens (tant sur le plan syntaxique que sur le plan paradigmatique), il propose naturellement une structuration symbolique du monde qui constituerait ce troisième niveau du dispositif lui permettant d'échapper à la vacuité de la forme « pure ». Ainsi pourrait s'expliquer le retour contemporain sinon du texte, du moins d'un certain type de narration scénique qui organise la réalité autour d'un contenu et de valeurs que le spectacle ne craint pas de remettre en jeu. Pour mieux saisir ce qui se joue sur ce troisième plan, on peut évoquer, aux deux extrémités d'un même axe (l'un entièrement centré sur la parole, l'autre évacuant toute parole de la représentation, mais nourrissant cette dernière d'un discours implicite), d'une part et encore une fois le travail de Claude Régy, d'autre part celui de Josef Nadj. Loin du jeu formel qu'on lui a parfois reproché, le premier n'a ainsi cessé de mettre en jeu une certaine lecture du monde, quitte à faire reposer cette dernière sur la déconstruction patiente des discours traditionnels (valorisation de l'obscurité, du silence, de la lenteur, de la confusion des temps, de l'unité des éléments, contre la pure visibilité, le logocentrisme, l'intelligibilité immédiate) : d'où son attirance jamais démentie pour les textes les plus contemporains, comme pour — plus récemment — les textes fondateurs, qui remettent en

8. Nous extrapolons à la littérature ce que Barthes disait du mythe (*Mythologies* [1956], Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 199 ; *Œuvres complètes*, t. 1, 2002, p. 828).

question les partages imposés par la pensée classique. Le second, danseur aux limites de la danse comme du théâtre, ouvre toujours la composante spatiale propre à son art sur des espaces d'accueil où interprètes et spectateurs sont confrontés à des noyaux de sens inatteignables, mais bien réels. Dans *Last Landscape* (2007), le solo du danseur nous invite à habiter à la fois l'espace concret de la scène, celui de la musique (avec l'instrument à vents, construit comme une sorte de chambre dans laquelle le danseur entre pour jouer avec des murs de cordes⁹) et celui du *paysage* que dessine le danseur et que nourrit un pur « mystère » qu'il s'agit de « capter » :

Il s'agit d'un paysage presque idéal. Proche de mon village natal en Voïvodine, je le fréquente depuis plusieurs années. C'est un endroit un peu désertique, inchangé depuis des milliers d'années, il abrite des légendes mais on n'y trouve aucune trace humaine. Le danger y est omniprésent car ce lieu peut disparaître à tout instant. Dans cet endroit, il n'y a presque rien, hormis les éléments naturels comme le vent, le soleil, la terre, l'herbe qui pousse, l'eau, une source qui jaillit de temps en temps, et quelques animaux. Dans mes autres créations, je me référais à des souvenirs littéraires, à des observations ou des souvenirs concrets de personnes. [...] À l'inverse, dans *Last Landscape* tout est dégagé. Il reste le lieu, un espace vide. Je suis face au mystère. [...] Solliciter l'imaginaire et la perception en interrogeant la présence et les souvenirs d'autres personnes qui dans des temps lointains, reculés, ont séjourné dans cet endroit-là, alors que je ne dispose d'aucun type d'informations sur eux. Comment trouver un contact avec cet espace, capter la mémoire, l'énergie du lieu¹⁰ ?

À mi-chemin, peut-être de Régy et de Nadj, et pour tenter de préciser encore la nature du dispositif tel qu'il se rencontre dans la création contemporaine, on citera également, parmi cent autres, mais avec un bonheur tout particulier, le travail de François Tanguy et du Théâtre du Radeau. L'articulation de matériaux hétérogènes, si caractéristique de l'art contemporain, mais surtout l'entrelacement des différents niveaux rencontrés y sont peut-être plus manifestes que partout ailleurs. De *Choral* (1994) à *Coda* (2004), mais sans doute déjà depuis *Chant du bouc* (1991), voire

9. Théâtre Garonne, Toulouse, printemps 2007. Il semble que l'instrument en question ait changé de nature selon les lieux de représentation.

10. Entretien avec Josef Nadj. Propos recueillis par Irène Filiberti et publiés dans le programme du festival d'Avignon 2007, disponible sur <http://www.festival-avignon.com>.

Jeu de Faust (1987), Tanguy n'a cessé de proposer des dispositifs exemplaires : il s'agit moins, à chaque fois, de produire des images (ou des textes) que de permettre au spectateur de renouveler les conditions de sa propre perception du monde, et de l'amener à formuler pour ainsi dire une *théorie* (théorin) nouvelle et personnelle du réel :

Dire non pas ce qu'il faut voir, mais comment se préparer de part et d'autre à faire une autre expérience que celle qui consiste à parcourir les traces indiquées, soit par l'action qui veut montrer par où elle passe, soit par la perception qui veut y retrouver ce pour quoi elle est là, à revisiter ce qu'elle sait déjà. Se retrouver dans une situation où l'on ne peut y trouver *a priori* ce qu'on vient y chercher. Paradoxe, car tout ce qui se passe, c'est du déjà fait, du déjà vu, du déjà vécu. Alors la perception serait le pouvoir de « voir à travers », par le mouvement même de celle-ci ; et l'engagement des matières, des corps et des éléments que vont rencontrer ceux qui sont ici et qui vont partager peut-être cet espace-temps¹¹.

Ainsi s'explique la plasticité (au sens premier du terme : sa mobilité et sa malléabilité, autant que dans son rapport aux arts dits « plastiques ») du dispositif ; ainsi se comprend surtout la richesse de l'usage qu'on peut en faire : loin de privilégier un matériau à un autre (texte, image, musique, danse, etc.), il les fait coexister ; loin de se contenter de les juxtaposer, il les fait s'entrechoquer pour créer un nouvel espace de visibilité et d'écoute ; loin de se borner à l'une des trois dimensions du spectacle (technique¹² : les jeux de la scène ; pragmatique : la captation du public et l'échange avec celui-ci ; symbolique : le jeu sur le sens), il vise à les articuler en un *processus* continu et ouvert, et non en un *système* cohérent mais fermé. En organisant l'espace autrement, il permet au spectateur d'y « creuser son trou » ; en le laissant circuler à l'intérieur de sens toujours en émergence, sans lui imposer ces derniers, mais également sans l'en priver, il propose de nouvelles modalités du réel qui ne sont ni des valeurs prédéfinies, mais impossibles à actualiser, ni des formes vides, ni des formes-sens

11. François Tanguy, « *Coda*, note d'intention », dossier de presse de *Coda*, Théâtre de l'Odéon, Paris, décembre 2005 (création à la Fonderie, Le Mans, octobre 2004), p. 6. Téléchargeable sur http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_27_dpd_5_03.pdf.

12. Nous reprenons ici les termes proposés par Philippe Ortel pour désigner les trois niveaux en question (« Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, images, dispositifs*, ouvr. cité).

définitivement bloqués. On retrouve ainsi ce qui, pour les chercheurs toulousains que nous évoquions en ouverture¹³, constitue le cœur même des *dispositifs* de la représentation — de toute représentation. Autrement dit, une certaine pratique contemporaine du théâtre met à nu les processus premiers de cette dernière et rend ainsi manifeste leur capacité autoréflexive. L'éclatement du modèle structural à deux termes et l'hybridation générale des genres a pu donner le sentiment que l'expérience esthétique ne pouvait désormais que, soit retomber dans une nouvelle rhétorique (refermant la réflexion sur un seul niveau du dispositif), soit s'éparpiller en un impressionnisme généralisé. Mais le théâtre, par sa richesse, qui fait s'entrecroiser à la fois disciplines et niveaux d'interprétation, nous interdit de céder à la facilité et de l'une et de l'autre. Il nous oblige à accepter les arcanes mêmes de ces dispositifs que les artistes nous proposent, et qui correspondent à un état actuel des rapports de l'art et du réel :

Ce modèle à trois termes est plus lourd à penser et à utiliser qu'une simple structure (A versus B) mais rend mieux compte de la complexité du réel, du processus mimétique dans son ensemble ainsi que des réalités mises en scène dans les œuvres. Il permet de déplier ce que des définitions plus synthétiques condensent, comme celle proposée récemment par le philosophe Giorgio Agamben [...]. Les débats viennent de ce qu'on privilégie souvent mentalement un des niveaux du dispositif, alors même que les trois sont souvent impliqués. Il y a un usage restreint du terme, qui met l'accent sur sa seule dimension technique, ou sur sa seule dimension pragmatique — une thérapie de groupe suppose un certain « dispositif » — et un usage plus large, impliquant toutes les composantes. On rencontre d'ailleurs les mêmes ambiguïtés s'agissant de la notion de « scène », puisque ce terme désigne tantôt la scénographie, c'est-à-dire le soubassement physique de la rencontre entre les personnages (I), tantôt la rencontre elle-même (II). Quant à la dimension symbolique, plus abstraite, généralement désignée comme « système », on l'oublie souvent, alors qu'elle peut être la matrice du dispositif tout entier : quand on « fait une scène », par exemple, c'est généralement au nom de principes. L'éclat, dans ce qu'il a d'imprévisible et par conséquent de non scénique, préexiste au chronotope de la scène et à l'interaction entre les protagonistes. Il joue un rôle instituant, en prenant la forme de ce que Stéphane Lojkine appelle le « continuum réel-

13. Voir note 1.

symbolique¹⁴ » : le scandale est à la fois un événement issu du réel — l’explosion de colère se manifeste physiquement — et l’expression de valeurs. Ce *continuum*, antérieur à toute configuration, est la matrice du dispositif scénique¹⁵.

Retrouver cette matrice où les niveaux s’entrecroisent, quitte à nous perdre comme dans un labyrinthe (autre forme fondatrice du dispositif...), est peut-être l’objectif ultime de la représentation théâtrale contemporaine. On peut préférer rester sagement au dehors ou affronter le risque d’une rencontre parfois fatale, mais toujours bouleversante.

-
14. Voir, notamment, Stéphane Lojkine, « La déchirure et le “faire surface” dynamique de la scène dans *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau » (*La scène. Littérature et arts visuels*, ouvr. cité, p. 223-239).
 15. Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, images, dispositifs*, ouvr. cité.



Le dispositif de *Comme un chant de David*,
mise en scène de Claude Régy, 2005, avec Valérie Dréville.
© Pascal Victor /ArtComArt.



Coda, spectacle de François Tanguy (2005).
Ecrans à fantômes, hors technologie, pour renouveler la perception,
réapprendre à voir.
Photo : Didier Grappe.