Le théâtre, un « appareil originaire » ?

Sophie-Aurore Roussel

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/appareil/2351>

DOI: 10.4000/appareil.2351

ISSN: 2101-0714

Publisher

MSH Paris Nord

Electronic reference

Sophie-Aurore Roussel, « Le théâtre, un « appareil originaire » ? », *Appareil* [Online], Articles, Online since 24 October 2016, connection on 30 July 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2351> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2351>

This text was automatically generated on 30 July 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, un « appareil originaire » ?

Sophie-Aurore Roussel

Introduction : De la perspective au théâtre et réciproquement...

- 1 Le Théâtre Olympique de Vicence, conçu en 1580 par Palladio affirme de façon spectaculaire le lien étroit entre théâtre et perspective, et nous invite au premier abord à percevoir le théâtre comme l'un des domaines les plus richement fécondés par l'appareil perspective. La perspective coïncide effectivement avec une transformation (une renaissance ?) importante du théâtre (en tant que genre et en tant que lieu) : les scènes avaient totalement disparu sous l'Empire romain, lorsque les arènes et jeux du cirque s'étaient substitués aux comédies et tragédies ; elles reviennent à partir de la Renaissance dans des lieux spécifiquement conçus pour des représentations théâtrales, autour des principes de la perspective. Il y a eu, bien sûr, une pratique théâtrale abondante à la fin du Moyen Âge, mais le théâtre médiéval ne s'inscrit pas dans des lieux qui lui sont consacrés ; dans son extrême mobilité il semble échapper à tout dispositif. Après une longue période de disparition (fin de l'Antiquité, Antiquité tardive, première moitié du Moyen Âge), il réapparaît dans les églises, sur un mode narratif. Pour mieux intégrer le fidèle qui ne comprend pas le rituel latin, on « raconte » en langue vernaculaire, avec des corps, les grandes étapes de la vie du Christ, de la Vierge, du saint patron – les crèches vivantes provençales, les processions des rameaux, de la Passion, en sont aujourd'hui encore la trace. Le désordre produit par ces saynètes, dont le succès est immense, incite les autorités religieuses à les interdire au sein du lieu consacré et à les dérouler désormais devant le parvis, à la fin de l'office. Ces célébrations y gagneront en faste, en liberté, et pourront se déployer sur l'ensemble de la ville, en grandes reconstitutions, construites en multiples tableaux (ces manifestations sont de véritables « retables animés »). Les demeures des notables de la ville servent de décors, les guildes financent le jeu des comédiens, les costumes, les

machines... Ces déambulations deviennent de grandes fêtes collectives, qui peuvent faire écho aux fêtes de carnaval. En quittant l'église pour le parvis, les « mystères » rencontrent la farce et ses tréteaux, et une contamination se produit. L'implication des guildes pourrait rappeler celle des chorèges, la dimension de fête collective au sein de la ville, le rituel religieux et civique inventé par les Athéniens. Il n'en est rien. Ces spectacles médiévaux visent l'édification et le divertissement du public. On raconte de façon vivante, pittoresque, la vie des grands modèles pour susciter, au terme de multiples émotions (suspens, surprise, rire, peur, larmes...), l'admiration. Il y a une forte part de défouloir dans ces manifestations qui ont décidément à voir avec le carnaval. Il faut attendre la Renaissance et l'invention de la perspective pour retrouver un théâtre comparable à celui de l'Antiquité. Dans toute l'Europe on édifie des théâtres, on redécouvre les grands textes d'Eschyle, Sophocle, Euripide, Sénèque (la toute première reconstitution antique semble être *Œdipe Roi* de Sophocle en mars 1585 dans le Théâtre Olympique de Vicence), on crée de nouvelles formes qui font écho aux modèles anciens de la tragédie, de la comédie, du dithyrambe. La perspective semble bien avoir offert au théâtre antique les conditions de sa réémergence. Pourquoi ?

- 2 La perspective est, selon le point de vue courant, simplement l'art de suggérer une profondeur dans une représentation en deux dimensions, or le théâtre n'a pas besoin d'un tel artifice. Les techniques destinées à produire des illusions existent d'ailleurs dès le ^{ve} siècle avant Jésus-Christ dans la conception architecturale des théâtres antiques, le développement de la *skênè* comme décor de plus en plus élaboré, à partir de Sophocle, et le jeu sur les proportions (notamment le recours aux cothurnes à hautes semelles). Ces procédés survivent au théâtre antique et ne sont ni inventés ni redécouverts avec la perspective. Le lien entre théâtre et perspective est donc ailleurs. Il faut le chercher dans d'autres qualités propres à la perspective.
- 3 Si l'on s'intéresse à la perspective comme « appareil qui donne à voir », elle semble être le premier appareil projectif. Arrêtons-nous sur la notion d'appareil tel qu'il est défini dans le collectif *Miroir, appareils et autres dispositifs*¹ : un dispositif technique qui permet d'organiser, de structurer le visible, de hiérarchiser ses données et parfois de faire apparaître l'invisible. Est « appareil » tout dispositif technique qui « appareille » la perception. Soko Phay-Vakalis écrit dans son introduction : « 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. L'appareil est ce qui donne la condition de l'apparaître du visible, donc des arts. » (p. 8). Dans le cas de la perspective, c'est l'acte projectif qui articule individu et collectif et provoque l'émergence de la communauté ; c'est la combinaison projective de l'espace et du temps au sein de la perception qui lui confère sa dynamique. C'est aussi le processus de projection qui fait sortir l'art de la narration. Ici se joue selon nous le lien étroit entre théâtre et perspective. Notre intuition est que le théâtre relève aussi de cette notion d'appareil, en ce qu'il organise le visible, donne à voir des identités de rapport, permet de mettre en scène et en lumière tant des réflexions ontologiques, des projections du « Moi », que des entités abstraites (le pouvoir, la loi, le divin...). Notre but est donc d'étudier en quoi le théâtre est un appareil, et les liens qu'entretient cet appareil avec l'appareil perspective.
- 4 Pour définir le théâtre en termes d'appareil, il nous faudra montrer qu'il répond à trois exigences, qu'il s'inscrit dans une démarche d'organisation de la perception, en ce qu'il fait apparaître du visible, en hiérarchise les degrés, et surtout fait apparaître l'invisible

avec le visible. Quand Jean-Louis Déotte² démontre que nous sommes passés d'un monde régi par l'appareil perspective à un monde régi par l'appareil cinéma, d'une perception spatio-temporelle de l'instant, du point de fuite et du point du sujet, à celle d'une temporalité de la discontinuité, nous aimerions montrer que le théâtre confirme cette théorie, mais l'enrichit également en proposant une forme primitive d'appareil. Le théâtre serait un appareil fondamental, originel, dont la perspective, le musée, la photographie, le cinéma seraient des développements successifs, ce qui lui permettrait de s'inviter au cœur même de ces appareils, sans jamais en être affaibli (le cinéma aurait pourtant pu lui porter un coup fatidique), mais en y puisant au contraire de nouvelles ressources.

- 5 Le danger d'une telle proposition serait d'adopter sans la discuter une vision essentialiste du théâtre. Si la perspective est un appareil clairement identifiable, avec des règles, des principes, des effets dûment établis, peut-on parler *du* théâtre comme de *la* perspective, en présupposant une unité constituée et stable ? Parler *du* théâtre, c'est céder à une vision purement occido-centriste. Nous n'échapperons pas à ce travers puisque notre étude s'appuiera sur le théâtre tel qu'il apparaît en Grèce au ^v^e siècle avant J. -C. et se développe ensuite en Occident, mais en ayant toujours conscience des limites de ce choix, et en reconnaissant en dehors de l'Occident l'existence et la valeur de formes théâtrales radicalement différentes. Néanmoins, comme il s'agit de mettre en relation le théâtre avec des appareils nés en Occident (perspective, musée, cinéma...) ce choix nous semble justifié et cohérent, à condition d'affirmer clairement pourquoi notre propos se concentre sur la pratique occidentale et qu'il ne prétend pas limiter le théâtre à cette seule pratique. Même au sein de ce choix des tensions demeurent. Peut-on véritablement parler d'un théâtre occidental, comme d'une entité cohérente ? Peut-on définir une essence commune à la tragédie grecque, à la comédie romaine, aux mystères médiévaux, à la farce des tréteaux, aux improvisations de la Commedia dell Arte, à la profusion élisabéthaine, à l'éclat des comédies ballets ? (Que poursuivent avec autant de diversité drame romantique, vaudeville, théâtre d'art, théâtre de l'absurde, performances etc. ?) Nous avons déjà esquissé une rupture profonde entre le théâtre antique et le théâtre médiéval, puis entre le théâtre médiéval et celui de la Renaissance. Faut-il y voir une succession de pratiques totalement distinctes les unes des autres ou des formes successives dont certaines d'entre elles se fondent sur un même principe ? Existe-t-il un appareil « théâtre » qui organiserait des motifs infiniment riches et variés au sein d'un dispositif unique ? C'est l'intuition que nous souhaitons développer en commençant à la source du théâtre occidental : le théâtre antique et plus particulièrement la tragédie grecque (sans exclure quelques regards vers la comédie et le dithyrambe). Cette forme est en effet le socle qui sous-tend tout discours sur le théâtre occidental. Terreau, horizon, fantasme, nous ne cessons d'y revenir. Deux raisons à cela : la vitalité de la *Poétique*, et la puissance du modèle. Florence Dupont a montré combien l'œuvre d'Aristote, essentielle, fascinante, avait vampirisé la pensée du théâtre occidental, au point que nous ne parvenons plus à penser le théâtre hors de ses catégories³. Nous voudrions pour notre part travailler sur la seconde raison qui fonde l'omniprésence de la tragédie grecque : la puissance de cette forme théâtrale, hors de toute lecture aristotélicienne. Nous espérons dégager ainsi les principes d'un appareil théâtral permettant de comprendre le lien étroit entre théâtre et perspective et la raison pour laquelle le théâtre retrouve une telle vitalité à partir de la Renaissance. Cet appareil devrait aussi nous permettre de mieux comprendre certaines pratiques théâtrales qui résistent au modèle de la *Poétique* (la comédie romaine, la

comédie-ballet...) et de mieux percevoir certaines formes passionnantes de la création contemporaines. À l'origine de notre démarche se situe en effet une réflexion sur le travail d'A. Mnouchkine, d'O. Py, de W. Mouawad et de R. Castelluci. Ces artistes nous fascinent en ce qu'ils se fondent sur les textes antiques tout en activant les appareils les plus modernes et les plus variés (travail essentiel sur le cinéma, la vidéo, les arts plastiques etc.). Leurs créations puisent assidûment à deux sources : l'une antique, l'autre liée aux XVI^e et XVII^e siècles (donc à ce théâtre puissant qui émerge avec la perspective). Tous ont mis en scène, relu, réécrit Eschyle, Sophocle ou Euripide. Romeo Castelluci fonde avec sa sœur et sa femme la Societas Raffaello Sanzio, groupe de recherches philosophiques, esthétiques et théâtrales, et place ainsi d'emblée son travail sous l'égide de la perspective. Tous sont également des auteurs qui écrivent des spectacles personnels, hantés par les modèles grecs, mais qui résistent au modèle aristotélicien. Notre but est d'interroger ce que nous savons du théâtre antique pour décrire cet appareil théâtral qui ne fonctionnerait pas sur les catégories ontologiquement figées d'Aristote, mais sur une pensée du mouvement et de l'énergie, telle que nous la voyons à l'œuvre chez les créateurs contemporains. Parce que ce théâtre relève de la *praxis*, de l'instant du spectacle, aussi impossible à répéter à l'identique qu'à fixer dans une trace fidèle et complète, il ne peut être pensé comme essence, mais doit être étudié comme processus.

Un théâtre qui rompt avec le narratif du *muthos* et installe un ordre projectif

- 6 Florence Dupont rappelle que la *Poétique* étudie la tragédie grecque à partir d'un point de vue doublement erroné. Aristote est macédonien, proche d'Alexandre le Grand dont il a été le précepteur. Il découvre les œuvres tragiques après l'âge d'or : Eschyle, Sophocle, Euripide ont disparu. Aristote ne peut que lire leurs textes, faibles traces de l'œuvre réelle, ou assister soit à des reprises de ces textes – pourtant conçus pour une représentation unique – soit à de nouvelles créations « à la façon » des maîtres. Aristote observe donc la tragédie depuis un double déplacement spatial et temporel. Ce glissement explique qu'il ne puisse percevoir les dimensions essentielles du contexte d'apparition de la tragédie et de sa réception, ces deux critères ayant disparu quand il prend connaissance des œuvres. On comprend aisément alors pourquoi la tragédie est d'abord aux yeux d'Aristote un texte, qu'il juge fascinant et dont il va étudier avec brio les ressorts. Sauf qu'en déterritorialisant l'œuvre, il la transforme et invente, sans s'en rendre compte, une forme qui n'a jamais existé comme telle. Sortie du cadre spéculaire qui la détermine profondément, la tragédie n'est plus qu'un texte, la *fabula* semble alors en être le véritable moteur, soutenue par les contreforts que sont la *mimesis* et la *catharsis*. La conception aristotélicienne est un magnifique kaléidoscope qui permet d'organiser la chatoyance et les infinies variations du théâtre occidental à travers un principe unique, stable et cohérent, celui de la toute-puissance de la *fabula*. Concept brillant, stimulant qui a nourri vingt-cinq siècles de théorie et de création, mais néanmoins très incomplet pour dire la réalité du théâtre grec. S'il n'a su décrire efficacement l'objet qu'il prétendait étudier, Aristote a profondément déterminé, organisé plus de deux millénaires de créations après lui. Cette pensée laisse toutefois de côté un pan essentiel de la pratique occidentale, qui se réclame moins du texte que du spectacle, moins du *muthos* que de la *praxis*, et en cela s'inscrit dans la continuité de ce

que fut réellement la tragédie grecque. Car la *fabula*, démontre F. Dupont, n'est pas l'essence de la tragédie. Ce qui porte cette dernière, la conditionne, l'engendre, c'est uniquement le contexte et la forme de la représentation : un rituel religieux et politique. La tragédie est avec la comédie et le dithyrambe l'un des éléments constitutifs des grandes Dionysies, un « festival » cultuel et politique, où un public de citoyens rassemblés en un lieu fortement déterminé (tant par sa symbolique que par son architecture) partagent un moment fort « d'être ensemble ». Le spectacle seul y a un sens, avec ses chœurs, ses récitatifs, ses chants, ses danses, ses mouvements, apparitions, disparitions, appareillages (techniques) et non le texte isolé, simple empreinte laissée par le spectacle.

- 7 Non seulement la *fabula* n'est pas le cœur de la tragédie, mais nous voudrions montrer qu'elle subit une transformation profonde, en ce que le théâtre rompt avec le mode narratif : la *fabula* qui régit sur le mode narratif l'épopée, devient un rouage parmi d'autres dans la tragédie. Ce glissement qui transforme la *fabula*, nous le voyons à l'œuvre lors de l'apparition de la perspective à la Renaissance, dont l'une des caractéristiques est de retravailler le récit (l'*istoria* à laquelle se réfère Alberti) sur un mode projectif. La narration au sein de la perspective prend la forme d'une délibération et d'une organisation rationnelle.

Les appareils que nous avons analysés (perspective, camera obscura, musée, photographie, cure analytique, cinéma, vidéo, etc.) ont en commun d'être projectifs, c'est en cela qu'on peut les dire « modernes ». Ils se distinguent [...] des appareils plus archaïques, soumis à la norme du marquage sur le corps et la Terre, et pour les genres de discours, de la narration et du récit⁴

- 8 Jean-Louis Déotte il ajoute plus loin que « la norme de légitimité dominante depuis la Renaissance, c'est la délibération, la surface, la surface d'inscription est d'essence projective et plus précisément représentative » (p. 112). La perspective a d'abord transformé le mode narratif du Moyen Âge en mode projectif. La peinture de la Renaissance s'appuie sur le même goût de l'*istoria* que le Moyen Âge (vie du Christ, de la Vierge, Légende Dorée et autres schémas légendaires), mais elle abandonne la dimension narrative pour organiser une projection, celle de l'appareil perspectif. Or un processus comparable marque l'avènement du théâtre au début du v^e siècle avant J.-C. La tragédie grecque reprend la *fabula* épique, mais de façon très différente, elle ne s'attarde pas sur le pittoresque, l'action ne cherche pas à produire suspens et admiration. Le théâtre se fonde sur la narration. Mais il lui fait subir une déterritorialisation essentielle. La toute première véritable tragédie ne s'appuie d'ailleurs pas sur le *muthos*. Il s'agit des *Perses* d'Eschyle. Elle rend compte d'une actualité brûlante, la victoire d'Athènes sur l'armée de Darius. Premier fait singulier, cette tragédie présente l'épisode depuis le point de vue perse ! On imagine mal la guerre de Troie racontée en Grèce par Priam, les exploits d'Ulysse par Polyphème. Premier glissement fort qui opère une rupture avec la dimension épique de l'épopée, l'héroïque (telle que la pratique Pindare) et autres célébrations apologétiques. Là où l'épique développe le détail vivant, singulier, l'action haute en couleur, opte pour une narration essentiellement linéaire (même si l'épopée joue beaucoup de l'analepse ou de la prolepse, le schéma fondamental demeure résolument linéaire), le théâtre opte pour le discontinu, la rupture, délaisse l'exposition spectaculaire de l'action pour se concentrer sur la crise. Il y a bien sûr d'amples moments narratifs dans la tragédie, mais au service de la crise, qu'ils nourrissent. Ce qu'Eschyle donne à voir et à entendre aux Athéniens, c'est l'effondrement du monde perse, fondé sur

l'individualisme monarchique, brisé par la toute-puissance du collectif. Cette force qu'Athènes a su puiser dans le collectif fondera son hégémonie politique, et par le biais de la Ligue de Délos son hégémonie esthétique. Le propos d'Eschyle n'est pas de raconter au public les hauts faits grecs lors du conflit contre les Perses, de célébrer la victoire (d'autres formes épidiectiques s'en sont chargées), c'est de proposer au public une réflexion sur la vertu du collectif et le danger de l'individualisme, en projetant le public au sein d'une crise.

- 9 Mise à part cette unique pièce historique, toutes les tragédies dont nous avons conservé le texte se regroupent en quatre « cycles » (pour reprendre le vocabulaire narratif et épique médiéval) : celui des Atrides, celui des Labdacides (dit aussi « cycle thébain »), le cycle troyen et le cycle herculéen (moins présent dans les pièces conservées que les trois autres). Si le *muthos* semble donc fonder la tragédie, il ne le fait pas sur le mode narratif. Tout ce qui est intéressant sur le plan narratif dans le mythe d'Œdipe (meurtre du père, rencontre avec la Sphinge...) est évacué par Sophocle au profit de la simple exposition d'une crise, il en va de même pour tous les cycles mentionnés ; le cycle herculéen ne conte pas les exploits du héros, mais les crises vécues par certains de ses proches. *Alceste* met en scène Admète, ami d'Hercule, qui laisse sa femme mourir à sa place, Hercule se chargeant à la fin de résoudre le conflit en ramenant Alceste des enfers, mais l'essentiel ne se joue pas dans cet exploit, il est dans la crise entre l'abnégation d'Alceste qui s'offre à la place de son époux et Admète qui accepte ce sacrifice. Dans *Les Trachiniennes*, nous assistons à une crise fatale au héros : son épouse Déjanire, voulant s'assurer de l'amour de son époux, lui envoie une tunique enduite d'un filtre et tue à son insu l'homme aimé avec le venin de l'hydre. W. Mouawad en donne une version saisissante⁵ : il fait jouer le héros par une femme menue, et met en relief cette sortie radicale du *muthos* narratif pour un *muthos* projectif. *Les Trachiniennes* ne célèbrent pas les exploits d'Hercule, la pièce nous invite à interroger la force et la fragilité de l'humain.
- 10 La tragédie ne raconte pas, elle organise une projection et cette projection relève de l'analogie, elle construit une identité de rapports qui projette le public au cœur du drame. Prenons deux exemples empruntés au cycle thébain pour bien comprendre ce passage de la narration à la projection. Dans *Les Bacchantes*, Euripide délaisse les circonstances passionnantes et pittoresques de la naissance de Dionysos, les épreuves subies dans son premier âge (dont l'atroce démembrement infligé par les Erynies), l'exil, puis le lent processus d'accession au statut divin et l'instauration de son culte. Tout cela est très brièvement évoqué par Dionysos lui-même lors du prologue. La pièce commence par le retour de Dionysos à Thèbes, ou plus exactement la crise provoquée par le retour de Penthée après que Dionysos s'est installé dans la cité et a mis en place sa vengeance, en envoûtant toutes les femmes (épisode dont nous sommes privés, hélas !). Nous aurons bien sûr deux amples épisodes narratifs, qui viendront conter les deux fureurs des Ménades thébaines, l'une contre les bœufs, l'autre contre Penthée. Cependant, ces récits de messenger doivent se comprendre au cœur d'un véritable dispositif analogique.
- 11 Soit :
- 12 **A** : le groupe des Bacchantes (dites aussi Ménades) thébaines qui viennent d'être envoûtées par Dionysos, invisibles sur scènes, on ne les entend ni ne les voit jamais, mais on raconte leurs actes. Elles sont envoûtées, mais leur initiation n'est pas

entièrement accomplie. Elles connaissent donc une phase de déséquilibre alternant des moments de grande douceur et d'autres d'extrême violence.

- 13 **B** : le groupe des Bacchantes lydiennes, chœur visible qui chante et danse dans l'*orchestra*. Elles sont complètement initiées et dans un rapport stable, équilibré à Dionysos. Elles sont le reflet des Bacchantes thébaines, mais un reflet qui a atteint l'équilibre, la sagesse.
- 14 **C** : Cadmos, vieux roi qui a abandonné son trône à son petit-fils. Il croit avoir atteint la partie sage de sa vie, s'apprête dans le premier épisode à célébrer Dionysos en participant à une bacchanale. Au cours de la pièce il comprend qu'il n'avait pas atteint le terme apaisé de sa vie : il découvre le meurtre de son petit-fils par sa fille et finit chassé de son pays.
- 15 **D** : Tirésias, vieux devin aveugle, qui dans le premier épisode entraîne Cadmos à participer au rite bacchique. Lui a vraiment atteint la phase stable du sage initié, il ne connaîtra aucun châtement, aucune souffrance au cours de la pièce.
- 16 **E** : Penthée le jeune roi fougueux qui croit tout savoir, avoir la toute-puissance, la vraie sagesse et mourra déchiqueté par les bacchantes thébaines (en répétant l'épisode du démembrement vécu par Dionysos dans son enfance, mais sans connaître sa rédemption).
- 17 **F** : Dionysos qui dans son enfance a été dépecé par les Erynies, avant d'être ressuscité au nom de sa nature divine, a fait l'expérience de l'exil, de la solitude, avant de devenir le dieu qui instaure un culte fondé sur un juste équilibre folie/sagesse, masculin/féminin, force/faiblesse, divin/humain...
- 18 **G** : le groupe invisible (jamais présent sur scène ou ailleurs) des Thébains (nommés aussi Cadméens), groupe de citoyens (uniquement des hommes puisque les femmes de Thèbes ont toutes été envoûtées) à qui s'adressent à plusieurs moments de la pièce Dionysos, Penthée et le messenger. Ces personnages-fantômes vont traverser un parcours douloureux au cours de la pièce (leurs femmes, filles, mères, sœurs... sont envoûtées et vont commettre un crime atroce). À la fin de la pièce ils se retrouvent sans souverain, dans un état instable tant sur le plan politique que religieux.
- 19 **H** : le public constitué de citoyens athéniens, qui assiste à la représentation des *Bacchantes*, connaît le culte de Dionysos, a été initié, et peut prétendre avoir acquis une maîtrise saine et sage du pouvoir, du culte...
- 20 La tragédie organise le rapport analogique suivant : $A/B = C/D = E/F = G/H$.
- 21 Nous avons une parfaite analogie de rapports entre ces individus et/ou ces groupes : Cadmos est à Tirésias ce que les Ménades thébaines sont aux Ménades lydiennes, ce que Penthée est à Dionysos, ce que les Cadméens sont aux Athéniens. L'analogie permet ainsi de comprendre les rapports entre les termes : d'un côté les individus en phase de tension, déséquilibre, conflit, de l'autre des individus accomplis, initiés, apaisés, en état de stabilité psychique et collective. Euripide renvoie aux Athéniens une image flatteuse d'eux-mêmes en les plaçant du « bon côté de la barre », mais c'est sans doute une façon subtile de faire passer le message, de les flatter en les invitant à veiller à ne pas passer de l'autre côté. On comprend le grand succès de la pièce et qu'elle ait été couronnée.
- 22 Nous pouvons établir un schéma du même type avec *Œdipe Roi*, fondé sur l'oxymore aveugle/clairvoyant : d'un côté les personnages qui croient voir mais s'aveuglent, ils cherchent un bouc émissaire pour fuir la vérité qu'ils n'ont pas le courage de regarder

en face (Œdipe, les enfants et le prêtre qui s'adressent au roi lors du prologue...), de l'autre les personnages clairvoyants, même au sein de leur aveuglement (Tirésias, Créon, le chœur...)

- 23 **A** : les enfants, qui viennent avec le prêtre supplier le Roi en tant qu'homme-providence de mettre fin à leur souffrance, de trouver le bouc émissaire et de le chasser.
- 24 **B** : Œdipe en sa fonction de Roi, homme providentiel qui détient la vérité et le pouvoir (et en filigrane derrière : **B'** = Périclès)
- 25 **C** : Œdipe en tant qu'individu qui supplie Créon de lui révéler l'oracle d'Apollon et de lui permettre ainsi de trouver la solution au drame thébain.
- 26 **D** : Créon, qui a reçu la réponse de l'oracle et détient ainsi une part de la vérité (il sait de quoi est coupable le bouc émissaire, mais ne connaît pas son nom).
- 27 **E** : Tirésias, le sage qui détient la vérité (il sait tout, fait montre de la clairvoyance absolue, mais il est aveugle).
- 28 **F** : le public athénien qui assiste à la pièce et s'est comporté à l'égard de Périclès quelques années plus tôt comme le groupe A/à Œdipe.
- 29 **G** : le chœur des vieillards qui ne croit pas au début en la culpabilité d'Œdipe, refuse l'idée aveugle d'un bouc émissaire, mais accepte peu à peu de voir avec sagesse la vérité.
- 30 Ici aussi, $A/B = F/B'$ et $C/D = C/E = F/G$.

- 31 Dès le prologue, la pièce organise l'analogie par le biais d'une identification. Nous ne connaissons pas la date exacte de la représentation d'*Œdipe Roi*, autour de 425 sans doute, entre 430 et 420 assurément. En pleine guerre du Péloponnèse en tout cas, dans sa première période, très violente. En 430, Athènes connut une sévère épidémie. Périclès dut quitter sa charge et mourut, impuissant à sauver Athènes, en 429. Le prologue nous semble installer cette analogie entre Œdipe et Périclès, d'une part, le groupe d'enfants mené par le prêtre et le public athénien de l'autre.

La ville est pleine tout ensemble et de vapeurs d'encens et de péans mêlés de plaintes. Je n'ai pas cru dès lors pouvoir laisser à d'autres le soin d'entendre votre appel, je suis venu à vous moi-même, mes enfants, moi Œdipe, Œdipe au nom que nul n'ignore. (traduction Paul Mazon)

- 32 Le public athénien s'identifie forcément aux victimes de la peste thébaine. Il est difficile de ne pas voir dans Œdipe un souvenir de Périclès. Il faut bien sûr se méfier des récréations *a posteriori*. Toutefois, le prestige politique et militaire de Périclès, son statut de stratège font de lui le reflet d'Œdipe :

Oui, redresse notre ville, ô toi, le meilleur des humains ! Oui, prends garde pour toi-même ! Ce pays t'appelle son sauveur, pour l'ardeur à le servir que tu lui montras naguère.

- 33 Périclès qui dirigea la cité plus de trente ans, Périclès gravement mis en cause puis déchu de ses droits civiques en 430, pour n'avoir su sauver le peuple de l'épidémie, Périclès dont les deux fils périrent dans ce désastre, Périclès qui finit par succomber à son tour à l'épuisement, au désarroi, au sentiment d'ingratitude et à la maladie présente d'étroits liens avec le roi thébain, condamné à se crever les yeux et à errer sur les routes de l'exil jusqu'à l'apaisement final aux portes d'Athènes. Le discours célèbre que Périclès dut prononcer pour sa défense résonne en écho avec les propos d'Œdipe au long de la pièce. L'un s'opposa à Cléon, l'autre à Créon. Tous deux furent d'abord portés

aux nues, puis accusés du désarroi de la cité, jugés coupables et condamnés à expier, dans l'espoir de voir la cité échapper ainsi à l'épidémie. Le prologue prend sens si le public se projette dans le groupe de suppliants et se représente, dans ce face-à-face, sa propre situation en 430. Dès 355, Aristote voit en *Œdipe Roi* la tragédie la plus aboutie, et cette analyse ne fut jamais démentie au cours des vingt-cinq siècles qui suivirent, mais la pièce ne fut pas été couronnée lors de sa création. C'est dire combien Aristote se désintéresse de la réception. Si nous pensons la pièce en termes d'analogies, en intégrant le public au rapport analogique qui relie les protagonistes et le chœur, nous comprenons mieux pourquoi *Les Bacchantes* ont pu être couronnées (en voilant la mise en garde derrière une sorte de flatterie) et non *Œdipe Roi*, qui prend le public de front et le renvoie à une vérité désagréable : cette fois le public athénien est du « mauvais côté de la barre », ce qui peut expliquer l'échec de la pièce. Cette identification suscita peut-être culpabilité et malaise au sein du public, conscient quelques années après la mort du stratège de l'ingratitude du peuple et de ces excès. Ainsi le *kairos* n'étant pas atteint, la couronne revint à un autre.

- 34 Nous constatons donc que si la *fabula* est au cœur de la tragédie, elle intervient sur un mode qui n'est plus simplement narratif, mais retravaillé par l'analogie, comme la perspective retravaille l'*istoria* par la projection. La *fabula* est mise en œuvre à travers un dispositif qui ne lui donne pas la première place : l'essentiel se joue non dans la nature de la *fabula* elle-même mais dans son contexte d'apparition et de réception. En ce sens nous sommes bien en présence d'un appareil, dont le moteur est l'analogie, comme production d'apparences.

L'émergence d'une communauté

- 35 Jean-Louis Déotte rappelle la prééminence de l'appareil sur l'*istoria* (terme qui vaut ici pour *fabula* ou *muthos*). « C'est lui qui est ontologiquement et techniquement premier et non l'*istoria* dont il rend possible l'apparaître » et, plus loin :

« [...] or comme l'*istoria* respecte les règles de la *Poétique* aristotélicienne, c'est-à-dire celles de la *mimesis* au sens fort, si on la retrouve selon Rancière aussi bien comme but de la tragédie de Sophocle, comme but de l'art de la Renaissance, et au cœur de la fable cinématographique comme chez Hitchcock, alors l'*istoria* et plus largement la fable, n'est pas un concept discriminant et ne peut donc faire époque. Ce qui fait époque, ce sont les appareils qui la mettent en scène, et d'une manière générale des appareils qui respectent le principe de la rampe cher à S. Daney, la rampe instaurant la division entre représentants sur scène (acteurs) et représentés (public) dans la salle⁶

- 36 Dans cette affirmation, Jean-Louis Déotte ouvre la voie à une pensée du théâtre en termes d'appareil, comparable à la perspective et au cinéma. Cette « rampe » va rendre possible l'analogie qui fonde l'appareil théâtral, elle est la « barre » qui divise les éléments mis en relation, permet de comparer des rapports. Le rituel antique des Dionysies (et autres fêtes religieuses liées au théâtre) en ce qu'il « fait apparaître un événement » et « génère une communauté » pose bien les bases d'un appareil⁷. Quant au travail conjoint des poètes (qui créent l'œuvre) et des chorèges (qui financent les machines, costumes, décors, rémunèrent les acteurs professionnels, et constituent les chœurs), il s'inscrit davantage dans ce que Jean-Louis Déotte appelle une « cosmétique », c'est-à-dire un principe d'organisation, de mise en ordre du monde (cosmos : coiffure, agencement organisé visant la beauté, monde) que dans une

esthétique, une poétique ; tous « partageant la conviction qu'une même technique d'apparaître doit être au cœur de leur savoir-faire pour générer une communauté dont ils connaissaient les attentes, ils ne pouvaient avoir de débats relevant de ce que nous appelons une esthétique⁸. »

- 37 À partir des outils que nous avons dégagés (passage du narratif au projectif, valorisation de la réception sur la *fabula*, rôle structurant de l'analogie), nous pouvons comprendre en quoi le théâtre grec est un appareil qui produit l'émergence d'une communauté. Pour mieux saisir cette émergence, attardons-nous sur un article du linguiste Bernard Victorri, qui propose une hypothèse passionnante pour tenter d'expliquer l'apparition du langage. S'appuyant sur le darwinisme et la sélection naturelle, il se demande pourquoi le langage a pu rendre les groupes qui l'ont pratiqué plus aptes à la survie.

Pour échapper aux crises récurrentes qui déréglaient l'organisation sociale, nos ancêtres ont inventé un mode inédit d'expression au sein du groupe : la narration. C'est en évoquant par la parole les crises passées qu'ils ont réussi à empêcher qu'elles se renouvellent. Le langage humain se serait forgé progressivement au cours de ce processus et son premier usage aurait consisté à établir les lois fondatrices qui régissent l'organisation sociale de tous les groupes humains. Pour illustrer concrètement comment un tel processus aurait pu se mettre en place, essayons d'imaginer comment il aurait pu s'amorcer. Remarquons d'abord que ces crises devaient susciter des conflits intérieurs chez les protagonistes de ces drames, déchirés entre leur répugnance instinctive résiduelle à tuer leur rival (leur père, ou leur frère, ou du moins un membre très proche de leur groupe) et leur désir, s'appuyant sur leur intelligence, de le faire malgré tout. Et tous les membres du groupe, à des degrés divers, pouvaient ressentir le même conflit. On peut aussi supposer que beaucoup d'entre eux se souvenaient des crises précédentes et des désastres qui s'en étaient suivis. Si l'un de ces individus se révélait alors capable d'évoquer ce passé par la voix et les gestes, il avait une chance de capter l'attention et de stopper la catastrophe imminente. Imaginons donc qu'à un instant critique, après un nouvel accrochage entre les deux rivaux, un membre âgé du groupe se lance dans cette entreprise de remémoration collective. Supposons alors que notre apprenti narrateur arrive à faire comprendre qu'il veut évoquer des acteurs de cette crise passée en utilisant quelque procédé mimétique : imitant l'une de ses particularités physiques, un animal qu'il aimait chasser, son cri favori, etc. Le succès d'une telle évocation était susceptible de produire une impression très forte sur tout le groupe : pour la première fois l'image d'un membre disparu du groupe apparaît devant eux, chacun prenant conscience que les autres partagent la même « vision ». Ce qui était cantonné dans des mémoires individuelles devient l'objet d'une attention collective, acquiert une présence intersubjective, « magique », qui frappe profondément les esprits. Le narrateur peut alors progresser tant bien que mal dans son protorécit, faisant revivre les personnages devant le groupe subjugué, conscient de vivre collectivement une expérience tout à fait nouvelle. Cette conscience collective renforce la cohésion du groupe et lui confère un nouveau pouvoir. Raconter ce qui s'est déjà produit devient un moyen d'exprimer que cela risque d'arriver de nouveau, ce qu'il faut éviter. Cette pression du groupe pouvait donc l'emporter, dans la mesure où les protagonistes étaient eux-mêmes ébranlés par cette évocation et ne pouvaient plus ignorer que le conflit intérieur qui les déchirait était devenu l'affaire du groupe dans son ensemble. [...] Une étape importante dans ce processus peut avoir consisté à ritualiser le comportement narratif : au lieu d'attendre qu'une crise éclate, il est en effet plus efficace d'organiser des manifestations régulières pour évoquer ces scènes ancestrales et les actes à prohiber⁹.

- 38 Notre propos n'est évidemment pas de chercher à valider ou invalider cette proposition. Nous trouvons toutefois saisissant que le scénario proposé par Bernard Victorri pour expliquer l'émergence d'un protolangage soit une merveilleuse définition du théâtre. Il y a d'abord constitution d'une scène. Nous appelons scène la réunion d'une communauté en un même lieu, dégageant en son cœur un espace sur lequel un ou plusieurs corps vont pouvoir apparaître et transmettre, par des paroles et/ou par des gestes un message reçu par le reste du groupe¹⁰. Il y a épiphanie sur cette scène du corps d'un acteur et processus de métamorphose. Pour la première fois, un être humain, en plus d'être lui-même, s'attache à *représenter* en recouvrant son identité d'un *masque* (procédé mimétique, métonymique ou symbolique destiné à évoquer une figure *autre*). Il y a alors reconnaissance par la communauté de ce processus, et acceptation collective de la toute première convention représentative. Cette « expérience intersubjective collective », « magique », suscite des émotions diverses et fortes – plaisir, amusement, nostalgie, tendresse, effroi... Elle aboutit à une morale pratique et communautaire : la prohibition du meurtre, du cannibalisme, de l'inceste... Que décrit-on ici sinon le théâtre ? Une scène, l'épiphanie d'un personnage, l'élaboration d'une narration qui fonde l'émergence d'une prise de conscience collective, d'une réflexion aboutissant à une morale pratique...
- 39 Le théâtre génère des visions, il est ce lieu unique où l'expérience singulière du sujet rejoint l'expérience collective, l'intime et le public se mêlent, un faisceau convergent de points de vue internes crée le lieu d'émergence d'une entité objective, issue de la jonction des subjectivités. Si l'on prend l'exemple de l'*Orestie* d'Eschyle, l'une des premières grandes trilogies qui fonde l'histoire du théâtre occidental, et tout particulièrement son dernier volet, *Les Euménides* dans lequel apparaît pour la première fois à Athènes le mot démocratie, on constate, que le théâtre peut être pensé comme un appareil par lequel une communauté se fonde et se contemple dans l'instant même où elle se donne corps. En effet, nous voyons traditionnellement dans *Les Euménides* un temps essentiel de l'essor conjoint de la démocratie athénienne et du théâtre antique. Après *Agamemnon* et *Les Choéphores*, deux tragédies marquées par les meurtres expiateurs (celui d'Agamemnon et de Cassandre par Clytemnestre, puis celui d'Égisthe et de Clytemnestre par Oreste avec le soutien d'Électre), *Les Euménides* est la pièce de l'amnistie, du retour à l'ordre, du triomphe de l'équité humaine et de la justice sur la malédiction imparable, aveugle et cruelle des dieux. Oreste, poursuivi par les Érinyes, atteint Athènes où il obtient d'être jugé et amnistié. La justice immanente se substitue au châtement divin, la loi du groupe à la malédiction familiale, l'équité et l'aménité à la punition aveugle et brutale. Par le jugement des Athéniens, et le pouvoir performatif du logos, les Érinyes deviennent alors Euménides. Au-delà des choreutes et des protagonistes, se dessine un chœur invisible de citoyens athéniens, juges d'Oreste, miroir exact des citoyens du public. L'assemblée des citoyens grecs se contemple dans le moment exact où elle se donne corps, dans un double mouvement d'émergence du collectif et de la pensée qui le perçoit comme telle. Suivre l'être dans sa genèse, ici, c'est accomplir la genèse de la pensée en même temps que s'accomplit la genèse de l'être. Genèse d'un Oreste apaisé, genèse de la démocratie athénienne.
- 40 L'analogie est renforcée par le statut du chœur antique, dont bien des spécialistes ont montré qu'il fonctionnait comme un miroir du public. Si on en croit la théorie de P. Vidal-Naquet le chœur était interprété non par des comédiens professionnels, comme l'étaient les protagonistes, mais par des éphèbes, de jeunes garçons athéniens qui

interprétaient, au cours des Dionysies, le contraire exact des citoyens qu'ils étaient appelés à devenir. Sous les yeux d'hommes libres et grecs, les éphèbes incarnaient, d'une pièce l'autre, vieillards, esclaves, femmes jeunes ou vieilles, etc., avant d'être reconnus citoyens à la fin du rituel (citoyens qui à leur tour, aux Dionysies suivantes, admireraient la performance de leurs cadets). Le rituel des Dionysies peut ainsi se lire comme un rite de passage, à la façon des cultures dites « primitives » dans lesquelles la virilité s'acquiert lors d'un cérémonial où l'on revêt d'abord toutes les marques de la faiblesse pour mieux s'en dépouiller et accéder à la vigueur phallique. Tout citoyen grec a été appelé, tout futur citoyen est appelé à se produire dans le chœur⁴¹. Pierre Voelke décrit le chœur comme une « entité collective constituée de citoyens athéniens et assurant une présence permanente dans l'*orchestra* », « le chœur satyrique », ajoute-t-il, « autant que le chœur tragique, présente en effet, certaines correspondances fondamentales avec le public. Dès lors peut-on supposer que le public, du moins dans sa composante masculine et citoyenne, pouvait se reconnaître et se projeter dans les choreutes dansant, chantant et assumant dans l'*orchestra* l'identité dramatique de satyre. Par le biais de cette projection dans un double de soi assumant une identité autre, le public était amené à expérimenter lui-même, de façon indirecte, cette identité dramatique. Cette expérimentation était probablement facilitée du fait que le satyre, serviteur et compagnon de Dionysos, pouvait refléter le public participant à un culte dionysiaque. Ainsi le public ne riait-il pas uniquement du spectacle du satyre, mais peut-être tout autant du spectacle de concitoyens jouant le satyre et de sa propre expérience, indirecte, d'une telle identité⁴². » Le chœur devient donc un miroir déformant qui renvoie au public sa propre image, mais inversée ou tout au moins transformée. Dans *Les Euménides* d'Eschyle, les choreutes sont Erynies, créatures furieuses et assoiffées de justice, dans *Œdipe à Colone* de Sophocle, vieillards affolés et impuissants, et dans *Les Bacchantes* d'Euripide, horde poussiéreuse d'exilées lydiennes, étrangères, condamnées à errer sur les routes et tout entières dévouées au culte dionysiaque. Toutes ces figures nient profondément les valeurs essentielles de l'homme grec, et pourtant s'inscrivent dans le rituel d'accession à la citoyenneté. Le chœur reflète le public dans le mouvement même qui l'y oppose.

- 41 Cette analogie, nous la retrouvons chez les trois grands tragédiens, du début à la fin de l'âge d'or athénien. Le procédé est le même chez Sophocle qui traîne le vieil Œdipe mourant jusqu'à l'orée du bois sacré de Colone. Antigone recule devant le sacrilège. Œdipe ose. Il ose inscrire la faute, le crime au sein du sanctuaire. Tension, déphasage, conflit. Les vieillards athéniens révoltés en appellent aux citoyens plus vigoureux pour chasser le parricide incestueux du lieu inviolable. Procès. Œdipe obtient le pardon de sa faute. Les Athéniens renouvellent l'affirmation d'une justice immanente et pragmatique. Il y a ici analogie entre l'épreuve d'Œdipe, celle du milieu avec lequel il interagit (le bois sacré de Colone aux portes d'Athènes et les lois religieuses et politiques des Athéniens), celle du chœur des vieillards interprétés par les éphèbes et celle du public athénien qui célèbre les valeurs de sa démocratie. Nous l'avons vue à l'œuvre plus haut dans *Les Bacchantes* d'Euripide, ultime pièce du tragédien, jouée et couronnée à titre posthume. Dionysos apparaît premier en scène (pouvait-il en être autrement ?), seul. Où se tient-il ? Sur le *proskēnion* réservé aux protagonistes ? Ou près de l'autel qui lui est réservé, la *thymélē*, au milieu de l'*orchestra*, centre de tous les regards, point névralgique qui organise la représentation, entre les personnages, le chœur et le public ? Nul dramaturge n'avait osé jusqu'alors convoquer le dieu en personne sur la scène. Euripide ouvre la voie à Aristophane, qui s'y aventure la même

année, avec ses *Grenouilles*, dans une pièce audacieuse sur la méta-théâtralité. Dionysos, donc, seul en scène, s'adresse aux Cadméens, son destinataire effectif mais absent de la scène. Dionysos s'adresse à un groupe de Thébains invisibles, sous le regard frontal du public athénien. *Au moment où il place le spectateur dans le champ* de son adresse, Dionysos *le saisit, le contraint à entrer dans le spectacle, lui assigne un lieu à la fois privilégié et obligatoire*. Le public de citoyens athéniens est le miroir des citoyens cadméens, son double, ce qui enrichit le processus analogique. *Le sujet et l'objet inversent leur rôle à l'infini*¹³, richesse, ambiguïté, paradoxe du *theatron*. Depuis les gradins sommes-nous vus ou voyants ? Dans l'espace qui s'ouvre, à rapprocher de *l'espace entre l'idée signifiante et l'idée signifiée*¹⁴ dans toute analogie, se joue la notion d'acte théâtral. Le spectateur athénien par sa présence aux Dionysies invoque la figure de Dionysos. Dionysos se fait homme et convoque les citoyens athéniens à travers la figure aveugle, absente des citoyens cadméens.

La perception comme processus

- 42 Dans les exemples étudiés, nous avons envisagé tantôt la matière, la *fabula* mise en espace par le dramaturge, tantôt la forme, le dispositif de production d'apparences (les protagonistes sur le *proskenenion*, le chœur dans l'*orchestra* et le public du *theatron*) parce que l'un ne peut être pensé sans l'autre, que la *fabula* ne peut être détachée du dispositif au sein duquel elle se constitue. L'analogie nous semble être un appareil opérationnel, tant sur le plan technique (celui du dispositif, de la forme) que sur le plan théorique (celui du fond, de la matière). Il ne s'agit pourtant pas d'hylémorphisme, d'assujettissement d'une forme à une matière (ou réciproquement), qui composeraient ensemble une substance stable. Ni la forme ni la matière, ni le dispositif ni la *fabula* ne peuvent être pensés comme des termes constitués, au sein d'une ontologie stable, figée. Le texte n'est pas fait pour être rejoué hors de sa création et encore moins publié, il n'a aucun sens hors de son unique représentation, comme le dispositif n'a pas de sens s'il ne s'articule pas au *mythos*. L'un comme l'autre doivent être pensés comme potentiels, devenir, processus énergétiques, et ils se laissent saisir par un processus qui est lui-même de l'ordre du potentiel et du devenir. Pour cela, nous devons mieux comprendre comment fonctionne l'appareil théâtral, articulation de l'espace et du temps, espace d'apparition, de jeu et de contemplation. Cette opération se déroule conjointement sur le *proskenenion*, dans l'*orchestra* et sur les gradins du *theatron*. Il y a un véritable mouvement de va-et-vient, de réciprocité entre les lieux. Cet échange entre public et protagonistes, Aristote le définit à travers la *catharsis*, mais la *catharsis* se déroule en sens unique. Elle échoue à formuler l'énergie réciproque qui unit les uns et les autres. Elle propose la purification du spectateur par une série de paradoxes : mise en lumière et à distance de pulsions enfouies, activation de ces pulsions et apaisement du sujet, identification et prise de distance, surgissement d'un sentiment d'horreur et de pitié (non pas horreur face au crime et pitié pour la victime, mais horreur et pitié réunies dans le regard porté sur le héros tragique). Nous ne nierons pas la réalité de la *catharsis*, moins chez les tragiques grecs qui l'ignoraient que chez leurs successeurs qui ont résolument créé leurs œuvres dans une perspective aristotélicienne. Et qu'Eschyle, Sophocle, Euripide aient ignoré la notion de *catharsis* ne contredit pas pour autant la justesse de l'analyse aristotélicienne, qui pouvait conceptualiser de façon pertinente une réalité ignorée de ceux qui la mirent en pratique, mais la place prépondérante accordée à la *fabula* par Aristote l'amène, nous l'avons vu, à oublier la part spéculaire de

ces œuvres. La vitalité, l'énergie qui caractérise ce théâtre en sont totalement occultés. En se contentant de lire les textes tragiques, en évacuant totalement le dispositif dans lequel ils sont mis en action (*proskenion*, *orchestra*, *theatron*), Aristote efface complètement les notions de réciprocité, d'analogie de processus qui relient personnages, comédiens, chœur, choreutes, public, et qui font la singularité et la force de l'appareil théâtral.

- 43 Il est important de poser la notion de perception comme un acte du sujet percevant, et non comme une information subie, puis de comprendre que cet acte est orienté, qu'il comporte des nuances selon qu'on le décrit depuis le sujet percevant ou depuis l'objet perçu. Cet acte perceptif relie le public au(x) personnages (et au(x) comédiens), et noue la relation entre singulier et collectif (singularité du personnage/collectif du chœur, singularité du sujet percevant/collectif du public recevant). La grande force du théâtre vient de ce qu'il révèle la vérité de l'être dans son rapport fondamental et complexe au collectif (comme le devine B. Victorri dans son article sur le langage). La *catharsis*, bien sûr essentielle pour saisir les émotions en jeu dans la tragédie, nous semble ainsi impuissante à décrire la totalité des forces en mouvement lors d'une représentation tragique. Elle ne parvient pas à dire la dynamique du processus, et la réciprocité du mouvement. La pièce *Inflammation du verbe vivre*, réécriture très libre par Wajdi Mouawad du *Philoctète* de Sophocle met magnifiquement en relief cette réciprocité. Wajdi Mouawad, seul en scène, incarnant le personnage de Wahid, auteur dramaturge dont l'œuvre, les projets, les proches sont ceux de Wajdi Mouawad lui-même, constitue, dès l'adresse initiale, le public en collectif dont il a besoin pour résoudre son angoisse. Les spectateurs sont investis d'une identité, la communauté des morts, et d'une mission, aider Wahid à retrouver la force de remonter chez les vivants. C'est en racontant son expérience de l'angoisse, de la solitude, sa quête, ses rencontres, que Wahid pourra retrouver sa force, résoudre les tensions qui le poussaient au suicide. S'il y a *catharsis*, ce serait d'abord celle du personnage de Wahid, et derrière lui celle de Wajdi Mouawad sans doute. Le processus théâtral semble s'être totalement inversé. Un tel spectacle, particulièrement saisissant, ne peut être analysé par les seules *mimesis* et *catharsis*, comme la *fabula* ne peut rendre compte de la force de la pièce. Le texte publié est très beau certes, mais ne peut rendre l'une des grandes forces du spectacle : le dialogue avec le public et le dialogue avec la vidéo. Toute la pièce est en fait marquée par une porosité forte entre *theatron*, *proskenion* et *skênè*. Dans le *theatron*, le public qui est aussi assemblée des morts, sur le *proskenion* Wahid, qui se tient à la limite du monde des morts et des vivants et ne cesse de traverser les frontières, notamment celle de la *skênè*, écran cinématographique constitué de fines cordelettes que le comédien franchit tout au long du spectacle. C'est dire combien les images projetées sur l'écran et les images créées par les traversées de Wahid participent au moins autant que le texte à la très grande force du spectacle¹⁵. La *catharsis*, ici, est mouvement de va-et-vient permanent. L'artiste qui doute de sa mission va, au cours de la pièce et grâce au public, traverser des épreuves, évoluer, avancer, jusqu'à atteindre à la fin du spectacle un état apaisé, dans lequel il puisera la force de poursuivre son œuvre au-delà de cette pièce. De même, le public est appelé, tout au long du spectacle, par Wahid et ses interlocuteurs défunts, à regarder d'un œil plus acéré et lucide la crise que traverse actuellement la Grèce et avec elle toute l'Europe et l'ensemble du monde moderne, et à agir ensuite, après le spectacle, en citoyen responsable, averti. Nous retrouvons ici l'état de stabilité, d'initiation accomplie, décrit lors de notre étude de la structure analogique des *Bacchantes*. Cette transfiguration collective et réciproque, qui touche

tant les personnages, les artistes (auteur, comédiens, dramaturge...) que le public, relève à nos yeux de ce que G. Simondon définit dans son concept d'individuation psychique et collective. C'est dans cette dynamique que s'articulent l'émotion (horreur, pitié) et la perception (identification, prise de distance). Au théâtre, l'émotion coïncide avec le mouvement même de constitution du collectif, « il y a collectif dans la mesure où une émotion se structure » écrit Simondon¹⁶, après avoir précisé que « le collectif, pour un être individué, c'est le foyer mixte et stable en lequel les émotions sont des points de vue perceptifs et les points de vue des émotions possibles ». C'est exactement cela que réalise *Inflammation du verbe vivre*¹⁷.

- 44 La synecdoque fondamentale par laquelle le mot « théâtre » a glissé des gradins vers l'*orchestra*, le *proskenion*, la *skénè*, puis désigné à l'âge classique le point central de la nouvelle « scène », tandis que la *skénè*, par mouvement inverse glissait vers le *proskenion* et l'*orchestra*, avant que le *theatron* « n'avale » le tout par métonymie, et ne qualifie à la fois un lieu, un bâtiment, un type de spectacle, un genre littéraire, fixe bien ce mouvement de va-et-vient entre comédiens et public. Le *theatron* est d'abord un lieu, les gradins, depuis lesquels on voit. Par métonymie et passage au pluriel, *ta theatra* devient chez Aristote « ceux qui voient ». Par un nouveau glissement métonymique, il devient à l'âge classique « ce qui est vu », le centre de la scène, puis par effet de synecdoque, l'ensemble du bâtiment qui englobe le spectacle (synecdoque qui prend son sens le plus fort dans la façon dont le Théâtre du Soleil associe bâtiment, accueil du public, préparation des comédiens, représentation strictement dite, débat entre artistes et spectateurs, en un seul tout, grande fête collective et totale du théâtre). Il devient ensuite tant un genre littéraire qu'une pratique. Paradoxalement, le va-et-vient entre la *skénè* et le *theatron* finit par dire en creux l'espace vide (au sens propre et au sens vivifié par Peter Brook) qu'ils délimitent, trace de l'autel dionysiaque. La *skénè* qui cache les coulisses, la préparation et le surgissement du « peuple de la scène » et le *theatron* où se tient le « peuple de la salle » célèbrent le mystère de leur entre-deux, tout se joue dans le devenir énergétique et réciproque né de leur face-à-face. Ce dispositif est à l'appareil théâtral ce que la *camera obscura* est à la perspective, ce que l'espace d'exposition est au musée, ce que le boîtier est à la photographie, ce que la bobine est au cinéma. Son moteur, ce qui va faire surgir l'événement, c'est l'analogie qui relie *skénè* et *theatron*, individu et collectif.

Conclusion

- 45 Nous constatons que les trois axes annoncés pour une étude de l'appareil sont activement à l'œuvre dans le théâtre.
- 46 Si l'analogie permet à l'humain de penser tout ce qui sort du champ de la *physis*, de penser ainsi la métaphysique, le théâtre nous semble être l'appareillage premier qui permet cette réflexion (et le terme est à prendre dans son double sens : élaboration d'une pensée, retournement d'une image par le biais d'un miroir). Il génère des apparences, fait surgir l'invisible (les Dionysies commencent d'ailleurs par l'évocation des morts pour la cité et le défilé des orphelins) : depuis la statue du Commandeur qui affronte Dom Juan, le spectre du père d'Hamlet jusqu'aux étranges personnages de Jean-Luc Lagarce dans *Pays lointain*, « le père mort déjà » « un amant tous les amants » etc. Il met aussi en perspective le rapport de l'homme aux lois. Toutes les tragédies (et bien des comédies d'Aristophane) ressassent ce conflit entre désir individuel et

équilibre du groupe, réfléchissent sur la pertinence, la cohérence des lois de la cité. La force du théâtre est d'être un appareil qui réunit image, langage articulé, corps, mouvement. C'est le seul des appareils à vocation artistique et politique qui met en présence dans le même lieu et au même instant les corps des émetteurs et des récepteurs. Il s'agit bien alors de projeter mais en cherchant à incarner les dieux, les lois, les « doubles ». Le théâtre serait l'appareil premier. S'il y a lien étroit entre théâtre et perspective, ce n'est pas en ce que la perspective transforme la pratique théâtrale, mais en ce que le théâtre porte déjà en germe les bases de la perspective, comme le germe plongé dans l'eau mère porte le cristal à venir. Ce germe c'est l'analogie.

- 47 Les *Bacchantes* d'Euripide posent à travers le conflit Dionysos-Penthée trois questions essentielles à l'humanité : le rapport de l'humain au divin, la présence de l'altérité, du paradoxe (et notamment de l'ambiguïté sexuelle) en chacun de nous et le statut du bien et du mal dans toute organisation sociale. Le théâtre 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. *Logeion, Theologeion*. Le dieu bien souvent ne se contente pas de se faire entendre, il s'offre aussi comme apparence « J'ai changé ma nature de dieu et pris une forme d'homme », proclame Dionysos au début des *Bacchantes*, inaugurant la passionnante question dramaturgique de la transcendance et de l'invisible sur scène. Le théâtre est essentiel aux hommes car il est appareil analogique, générateur d'apparences sensibles pour approcher la transcendance. Patrick Laudet écrit à propos des *Bacchantes* : « Ce mystère du dionysiaque, qui a tant à voir avec le théâtre, Penthée a d'abord voulu l'ignorer, considérant que la cité pouvait ne vivre que de ses propres affaires bien gérées, oubliant alors combien le désir humain réclamait aussi l'absolu et l'ivresse. Il a voulu ensuite, revêtu d'un simulacre, être voyeur de ce qui l'intriguait et à quoi il ne se donnait toujours pas : car ce mystère-là, il ne suffit pas d'y assister, de loin, ni de le contempler, à distance. Il faut l'éprouver, l'intégrer à soi, y participer. En un mot, y entrer vraiment, s'y donner. Penthée, en un sens, voulait ne venir au théâtre que comme simple spectateur. Mais le théâtre grec, que les Romains ont dégradé ensuite en jeux du cirque, n'est pas qu'un spectacle ni un divertissement, fût-il culturel. Comme Dionysos son dieu, le théâtre exige plus, il réclame davantage. Il ne saurait être que son propre simulacre. Car il est toujours l'aventure d'une déroute, par laquelle on apprend charnellement et par tout son être que sont condamnées les cités qui ne se consacrent qu'au travail et aux affaires et se rendent sourdes au mystère et à la parole¹⁸. » Tout théâtre est avant tout *thymélè*. Et sur cette *thymélè*, « À l'imprévu le ciel livre passage...¹⁹ »

NOTES

1. Soko Phay-Vakalis (dir.), *Miroir, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2013.
2. Jean-Louis Déotte, « La technologie freudienne, Rancière, Benjamin et Freud », *Miroir, appareils et autres dispositifs*, p. 209-220 et *Qu'est ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2015.
3. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

4. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, L'Harmattan, 2015, p. 17.
5. Wajdi Mouawad, *Trilogie Des Femmes*, 2012.
6. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ?* p. 12-13.
7. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.*, p. 8.
8. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, *op. cit.*, p. 13.
9. Bernard Victorri, « Le scénario d'émergence de la langue originelle », *Les Origines du langage*, Paris, éditions Le Pommier, 2010, p. 116-120.
10. Denis Guénoun propose une définition du même type en ouverture de l'ouvrage collectif *Philosophies de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.
11. Il est bien sûr difficile de savoir exactement ce que furent les représentations théâtrales grecques. Nous avons fait le choix de suivre à ce propos les théories de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1972 ; Nicole Loraux, *La Voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1999 ; et Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
12. Pierre Voelke, « Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique » in *Le rire des Grecs : anthropologie du rire en Grèce ancienne*, publié par Marie-Laurence Desclos, p. 106.
13. Nous empruntons les termes en italique à M. Foucault dans son analyse des *Ménines* de Velasquez, qui ouvre *Les Mots et les Choses*.
14. *Idem*.
15. Nous ne prendrons qu'un seul exemple, superbe : Wahid vient de comprendre qu'il devait descendre chez les morts pour résoudre les tensions qui l'oppressent et tenter de retrouver sa voix/voie. Le texte de l'*Odyssée* est alors projeté sur l'écran, « couché » de telle façon que les phrases apparaissent verticalement, du bas vers le haut. Wahid s'approche de l'écran et grâce à des échelons dissimulés de l'autre côté des cordages, monte le long de la phrase homérique comme sur un mât. Catabase paradoxale, où la descente aux enfers est aussi élévation.
16. G. Simondon, *L'Individuation psychique et collective*, p. 211 pour la première citation, p. 122 pour la seconde, Aubier, 2007.
17. Nous prolongerons cet article par un second volet qui étudiera le théâtre en tant qu'appareil transductif et montrera combien la philosophie simondonienne de l'individuation est efficiente pour comprendre le fonctionnement technique de l'appareil théâtral, et réciproquement combien le théâtre est un domaine privilégié pour saisir l'individuation à l'œuvre.
18. Patrick Laudet, préface au livret Canopé *Les Bacchantes d'Euripide*, Romain Piana et Aurélien Pulice, 2015.
19. Fin des *Bacchantes* d'Euripide dans la traduction de Victor-Henry Debidour. Nous retenons cette traduction et non celle des époux Bollack utilisée plus haut, qui propose ici « le dieu a trouvé le chemin de l'inattendu », pour faire lien avec la suite de cet article, une étude des mises en scène d'Eschyle, Sophocle et Euripide par Ariane Mouchkine, Olivier Py, Wajdi Mouawad, et Roméo Castelluci, dans laquelle nous étudions la façon dont ces créateurs d'avant-garde revivifient l'appareil antique que nous analysons ici. La notion de « passage » au sens que lui donne W. Benjamin y joue un grand rôle.

ABSTRACTS

Alors que la perspective semble jouer un rôle fondamental dans la notion de représentation théâtrale, cet article s'attache à montrer que le théâtre est en fait un appareil originaire, fondé sur l'analogie, qui prépare les appareils ultérieurs de type projectif, que sont la perspective et le cinéma. L'étude se fonde sur la tragédie antique et sur ses résurgences dans le théâtre contemporain, analysées comme « acte théâtral » (préférable à « représentation », terme trop lié justement à la perspective) et non comme texte, ce qui oblige à sortir du cadre aristotélicien.

INDEX

Mots-clés: théâtre, perspective, appareil, narration, projection, analogie

AUTHOR

SOPHIE-AUORE ROUSSEL

Sophie-Aurore Roussel est professeur agrégé de Lettres Classiques, certification Théâtre, enseignante en option de spécialité théâtre et formatrice à l'ESPE (oral de CAPES « épreuve de théâtre » et MEEF2), elle mène un travail de recherches sur l'ontogénèse du collectif dans la tragédie antique et ses résurgences contemporaines.