

Éditorial

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3294>

DOI : 10.4000/appareil.3294

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

« Éditorial », *Appareil* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le , consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3294> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3294>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 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.

Éditorial

« Il y a deux familles de théâtre, au fond, il n'y en a que deux. Et c'est une vieille querelle – où il n'y a nulle raison de se quereller.

À Épidote, comme au Globe, le théâtre ne représente rien. Près de nous, Copeau, dressant avec Juvet l'architecture du Vieux-Colombier, rassemble sur une scène les fonctions élémentaires de la machine à jouer qui se suffit à elle-même. La scène de Vilar dans les rideaux noirs, ou, plus récemment l'espace vide de Peter Brook, ont rendu au théâtre cette vertu, la nudité.

L'autre famille est plus jeune. Deux siècles à peu près d'âge. Celle-ci est née du croisement de notre art avec la peinture, et c'est bien de la peinture qu'elle fabrique sur la scène, en trois dimensions. ».

Antoine Vitez, *Le Théâtre des Idées*.

- 1 Antoine Vitez aimait à désigner le théâtre comme une « machine à jouer », une « machine à rêver », où se déployait la force violente des idées, où les idées venaient faire ployer les corps, ceux des comédiens comme ceux des spectateurs. Toute la vitalité et la singularité du théâtre viennent de là. Elles s'originent dans le face-à-face, le corps-à-corps des performeurs et du public, dans les jeux complexes de la perception, dans l'articulation subtile de l'idée et de l'émotion, dans la force insaisissable de l'éphémère. Une même pièce peut bien être jouée des milliers de fois par les mêmes comédiens, dans le même lieu, aucune représentation n'est reproductible à l'identique, et la plus réussie des captations numériques n'en rendra jamais compte que d'une façon partielle, tronquée, dénaturée. Walter Benjamin s'interrogeait sur l'*aura* d'une œuvre d'art à l'heure de sa reproduction technique. Le théâtre pose une question plus délicate encore : quelle peut être l'*aura* d'une œuvre qui s'efface à l'instant même de son apparition et ne laisse que des traces dans la mémoire humaine, patrimoniale – parfois

des inscriptions sur divers supports astreints à n'en fixer que l'ombre, bien loin de la saisir dans sa toute-puissance ?

- 2 Le théâtre européen naît du rituel (il semble d'ailleurs que cette origine religieuse soit un point commun à toutes les cultures théâtrales de l'humanité), et devient aussitôt « machine ». Machine à organiser l'apparaître, machine à incarner des idées, machine à susciter des émotions, machine à interroger l'imaginaire, machine à rassembler les vivants, machine à interpeller les esprits, machine à confronter l'homme à lui-même, ses aspirations, ses peurs, son rapport au monde, aux forces insaisissables, à la mort.
- 3 Jean-Louis Déotte, qui a porté, nourri, élaboré le concept d'appareil, voyait dans la perspective qui triomphe à la Renaissance, l'appareil originaire, manifeste de notre pensée occidentale. Il n'est pas remonté jusqu'au théâtre grec pour y trouver les racines de cet appareil projectif. Son travail ne cesse pourtant de convoquer métaphoriquement le paradigme dramatique. Au cours des années 2015-2018, ses intuitions sur la place du théâtre dans l'histoire des appareils se renforcent, et la perspective d'un numéro consacré au théâtre comme appareil se précise. « Théâtre, appareil(s), médias », se veut une réponse à notre article « Le théâtre, "un appareil originaire?" », publié en 2016 Jean-Louis Déotte prolonge la réflexion par une lecture attentive de Florence Dupont, en montrant quel socle elle fournit à une pensée du théâtre grec comme proto-appareil. Ce qui l'intéresse alors, c'est de démontrer la place de cet appareil originaire dans la « cosmétique » qui est encore la nôtre. Il revisite de la sorte, à la lumière du théâtre, les concepts qui ont structuré toute sa pensée et donné tant de force à son travail, celui du différend, hérité de son maître Lyotard, et celui de l'ordre symbolique délibératif qui fonde à ses yeux la « cosmétique » occidentale. Il peut alors, avec cet outil, revenir à ce qui l'a toujours hanté, le rapport entre « cosmétique » et pensée politique. L'agencement du monde vaut d'être interrogé si l'esthétique ouvre la voie à une politique, ou au contraire à l'émancipation, au soulèvement qui la renverse, et l'analyste peut alors mesurer combien le théâtre, en confrontant « peuple de la scène » et « peuple des gradins », selon l'expression de Denis Guénoun, rend possible une véritable intersubjectivité.
- 4 Jean-Louis Déotte avait souligné la généalogie des appareils, l'article sur « Le théâtre entre appareil et dispositif » inverse la proposition. Au lieu d'étudier une série d'appareils distincts qui se nourrissent les uns des autres, se succèdent par imitation, rupture, compénétration, il balaie largement l'histoire du théâtre européen, depuis la tragédie grecque jusqu'aux révolutions des théâtres d'art au tournant du xx^e siècle, pour saisir la continuité d'un proto-appareil, né avec la tragédie grecque, défini comme appareil projectif, visant à l'exploration de l'imaginaire, à l'expérimentation et surtout à l'émancipation collective, par le recours à l'analogie. L'enquête saisit tant les résurgences de ce principe fondateur que les moments de glissements, de dénaturation, où l'on peut dire que l'appareil laisse place au dispositif – au sens foucauldien du terme – quand l'organe d'émancipation devient force de domestication. On découvre alors le paradoxe sur lequel repose ce que Déotte appelait « le milieu des appareils », permanence et impermanence : permanence d'un modèle structurel, celui d'un appareil projectif apte à configurer la sensibilité commune et l'action politique d'un milieu associé, impermanence de l'appareillage, sans cesse devant, en avance, prêt à faire naître la prochaine révolution – parce qu'il n'est de révolution qu'appareillée, et parce que l'évolution de l'humanité repose sur la généalogie d'appareils esthétiques et politiques inédits.

- 5 Cette permanence de l'appareil, l'article de Stéphane Poliakov – « Quel appareil théâtral ? », en deux volets, 1. L'appareil scénique, 2. L'appareil de l'acteur, en rend compte en interrogeant avec précision et vitalité le vocabulaire qui lui est lié. Tout concept a besoin d'un langage pour prendre forme, et convoque nécessairement tout le réseau paradigmatique associé. L'auteur rappelle justement ici combien le lexique de l'appareil est étroitement lié, avant tout, au théâtre ; le concept d'appareil ne peut donc contourner la théâtralité inscrite en son sein même. L'auteur suit les ramifications sémantiques, depuis la « machine parfaite » des salles à l'italienne, jusqu'à la « Pompe » des grandes fêtes de Cour ; cette enquête linguistique exigeante permet de faire surgir, à travers un réseau de signifiés dense et polyphonique, les enjeux esthétiques mais aussi très politiques que dissimule le paradigme. Le siècle des Lumières en perçoit tout particulièrement les implications, et la figure de Diderot devient un rouage déterminant du dévoilement de l'appareillage : l'encyclopédiste saisit les enjeux politiques, l'auteur-théoricien modifie la machinerie avec l'invention du quatrième mur, avant de basculer la mécanique sur le jeu même de l'acteur. Stéphane Poliakov confère une grande force à l'intuition de Jean-Louis Déotte en démontrant combien la réflexion sur l'appareil crée un lien puissant entre la pensée dramaturgique, l'élaboration scénographique et le travail de composition de l'acteur. Quel serait l'appareil de l'acteur ?, s'interroge-t-il, en prenant appui d'abord sur le paradoxe du comédien de Diderot, puis en prolongeant sa réflexion dans une analyse de l'appareil psychotechnique développé par l'école russe, de Stanislavski à Vassiliev. Quel serait l'appareil du spectateur, du spect-acteur ?, peut-on demander à sa suite.
- 6 La spécificité et la richesse de « l'appareil dramatique » résident dans sa dimension performative et intégrative : du rituel grec aux *happenings* du Living Theater en passant par la représentation classique que certains spectateurs suivaient sur la scène même, cet appareil unit création et réception dans une célébration éphémère, qui, ne pouvant être reproduite à l'identique, conserve toute son aura. On ne saurait donc en saisir la puissance sans interroger l'ambiguïté du terme *theatron*, lieu d'où l'on voit et d'où l'on est vu. Sunga Kim, qui consacre ses recherches au retournement du regard dans l'art théâtral, analyse la notion de théâtralité en l'articulant au jeu complexe de la perception. Jean-Louis Déotte a démontré que chaque appareil invente une temporalité spécifique qui devient celle de son époque. La théâtralité est-elle la traduction esthétique – cosmétique – d'une évolution culturelle de la perception ? Ou permet-elle au contraire d'ouvrir de nouveaux modes de rapport au monde, par l'élaboration de nouveaux processus perceptifs ? Le Père Paul Florensky avait démontré que la perspective, qui organise le premier théâtre-édifice européen, à Vicence, implique un rapport subjectiviste au monde – c'est le point de vue interne de l'homme qui pense que le monde est en lui, – tandis que la perspective inversée (celle des icônes russes par exemple) implique un rapport naturaliste, objectif – c'est le point de vue externe de l'homme qui se pense comme appartenant au monde. Le Théâtre Olympique de Vicence, chef-d'œuvre du théâtre édifice perspectiviste et la boîte blanche d'Anatoli Vassiliev sont la transcription esthétique de ces révolutions perceptives. Sunga Kim appuie sa réflexion sur la performance de Marina Abramović, *The Artist is present*, en 2010, qui permet de comprendre le statut passionnant du spect-acteur. L'auteur parvient alors à poser les concepts qui permettront de mieux saisir les enjeux de l'apparition du numérique dans le monde du spectacle vivant, en tant que moyen d'enrichir le jeu complexe de la perception, du spectateur vers l'artiste, de l'artiste vers le spectateur, puis du spectateur vers lui-même, *via* le médium numérique. Toute cette

« machinerie » dont Stéphane Poliakov a analysé la richesse sémantique ne saurait en effet exister sans une technique. Tout au théâtre est technique, depuis le *training* de l'acteur, le travail sur la voix, jusqu'à l'élaboration dramaturgique, depuis les premières *mèchanè* antiques jusqu'aux technologies émergentes les plus sophistiquées. L'article de Sunga Kim souligne la frontière étroite entre performance plastique et spectacle vivant, dès lors que tous deux s'articulent autour d'une même théâtralité.

- 7 Comment penser l'art sans la technique, puisque tout art relève doublement de la technique, comme l'a révélé Walter Benjamin, d'une technique première qui lui est propre, à laquelle s'ajoute une technique seconde qui l'appareille ? La question de la technique est essentielle, Jean-Louis Déotte ne cessait de le rappeler, s'appuyant tant sur Walter Benjamin que sur Gilbert Simondon, deux auteurs dont il pressentait une familiarité des concepts. C'est ce qu'expose Théo Arnulf en interrogeant le statut des pratiques technologiques émergentes dans le théâtre et l'installation. Tout en décrivant avec soin les modalités techniques qui viennent envahir la pratique dramatique, il trouve dans la philosophie de Gilbert Simondon une voie pour échapper au débat fermé sur la dénaturation éventuelle de la théâtralité par la technique, débat fondé sur une approche condescendante de la technique, perçue comme fondamentalement inférieure à l'art. La technique contemporaine provoquerait la relégation du corps en scène et du spectacle vivant derrière le numérique et le virtuel. Il s'agit au contraire pour l'auteur de réhabiliter la technique, d'en faire le lieu d'une conceptualisation dynamique de la perception, propre à ouvrir le champ de l'esthétique. Gilbert Simondon définissait l'esthétique comme une articulation de deux modes, un mode technique et un mode religieux, nés de la réticulation originaire du monde magique. C'est parce qu'elle met en rapport le mode religieux et le mode technique que l'esthétique peut permettre au monde – par l'expérience artistique – de retrouver momentanément l'unité perdue. La technique ne viendrait donc pas dénaturer le rituel théâtral mais lui permettre d'accéder à sa plénitude esthétique. Théo Arnulf souligne ainsi les stratégies perceptives que la technique offre aux artistes.

L'article de Sophie-Aurore Roussel, en guise de conclusion, revient sur les intuitions et démonstrations de Jean-Louis Déotte, en montrant le lien étroit entre la pensée du passage, de la porosité, du seuil et de la compénétration développée par Walter Benjamin, et le processus dynamique de l'individuation chez Gilbert Simondon. À travers l'analyse de *Orestie* d'Eschyle et de sa mise en scène par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, puis par Olivier Py, la notion de passage comme processus dynamique est mise en lumière, et l'auteur propose d'y voir le ressort le plus puissant de l'appareil dramatique. Walter Benjamin déplorait que son époque fût pauvre en expérience du seuil. Ce numéro repose sur le pari que le théâtre est – au-delà des impermanences et des insignifiances – un véritable seuil, celui qui permet tant la transmission du même, son advenir et son accomplissement, que le surgissement de l'autre.