

LA SCÈNE BIFRONTALE  
**Effets et contradictions d'un dispositif\***

EMMANUEL COHEN

*The New School Parsons Paris*

OBJETS THÉÂTRAUX CONTEMPORAINS ET PERFORMANCE

LE FOISONNEMENT FORMEL CONTEMPORAIN ouvre de perspectives théâtrales originales ou oubliées, ce qui place les spectateurs dans des situations de réceptions parfois inédites. Ces derniers peuvent éprouver des difficultés, malgré les présentations de saison et les programmes de salles, à savoir comment regarder et réagir face à ces nouveaux «objets performatifs non identifiés». Le numéro de la revue *Pygmalion* que Cristina Vinuesa consacre à ces «OPNI» est pour nous l'occasion de dépasser certaines évidences de parenté formelle pour nous intéresser à la question de la performativité des spectateurs. Nous nous proposons d'opérer un retour critique sur certains spectacles *a priori* assez similaires, car partageant des dispositifs scénographiques communs, mais qui conduisent pourtant à des expériences différentes, voire antithétiques. Cette forme problématique qui nous occupera est la scène bifrontale.

Peu adapté aux théâtres à l'italienne et aux salles de spectacle les plus anciennes, le dispositif bifrontal distend la trame même de la représentation, car il remet en cause le fonctionnement du regard des spectateurs et invite à réévaluer les relations qui unissent les éléments de la séance théâtrale, et plus particulièrement la scène et l'assise (le *theatron* d'Aristote). La scène bifrontale se déploie comme une promesse, celui d'un tournant épistémologique au théâtre. Les limites entre ce qui est visible et ce qui est

---

\* Cet article reprend, en le modifiant et en le complétant, un texte présenté à l'EHESS le 23 juin 2017 dans le cadre de la journée d'étude *Savoirs du théâtre. Histoire d'un dispositif* organisée par Frédérique Aït-Touati (CRAL, EHESS/CNRS) et Alexei Evstratov (Dahlem Humanities Center, Freie Universität Berlin).

dissimulé sont brouillées, déstabilisant le fonctionnement de la scène en tant qu'espace heuristique autonome et point focal d'un dispositif optique où visibilité et connaissance, plaisir esthétique et absorption étaient confondus. Il convient de se demander si le simple dédoublement de l'assise opère effectivement un changement dans l'économie de la représentation.

#### SITUATION

S'asseoir dans une salle de théâtre n'est pas une action neutre. La spectation<sup>24</sup> n'est pas non plus une activité passive. Il s'agit d'une activité réalisée dans un cadre précis, lui-même régi par des politiques culturelles contraignantes: une part importante des spectacles contemporains, en France, s'inscrivent dans un réseau de diffusion qui est celui du théâtre public. Il est soumis à une injonction forte à remplir une fonction politique<sup>25</sup>, qu'elle s'exprime à travers des thématiques ou propositions scénographiques qui tentent de repenser la relation aux publics. Au nombre de ces dispositifs, le bifrontal semble connaître un regain d'intérêt depuis une vingtaine d'années<sup>26</sup>. Plus récemment, deux collectifs y ont eu recours pour concevoir des spectacles historiques: *Le Capital et son singe*, en 2014, mis en scène par Sylvain Creuzevault et le collectif *D'Ores et Déjà*, et *Berliner Mauer: Vestiges*, en 2015, par Julie Bertin et Jade Herbulot avec le Birgit Ensemble. À travers ces deux spectacles qui mettent en scène des tentatives politiques de construction d'utopies politiques au sens large, nous souhai-

<sup>24</sup> Sur ces questions et plus particulièrement sur le concept de 'spectation', nous renvoyons notamment à l'article de Guy Spielmann [2013: 193-204].

<sup>25</sup> Sur la question de la définition du terme 'politique', nous adhérons à la proposition formulée par Luc Boltanski, en préface des *Cités du théâtre politique en France depuis 1989* de Bérénice Hamidi-Kim [2013: 9], de qualifier ce terme de «signifiant flottant» selon la terminologie employée forgée par Ernesto Laclau, c'est-à-dire de «signifiant pour lequel il ne s'agit pas de signifié stabilisé».

<sup>26</sup> Si de nombreux exemples ponctuent l'histoire récente du théâtre, l'ouverture en 2003 des Ateliers Berthier, le second lieu de représentation de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, marquerait une nouvelle forme de reconnaissance institutionnelle d'un besoin de lieux adaptés aux scénographies bifrontales.

terions nous interroger sur la façon dont ce dispositif<sup>27</sup> influe sur la représentation et sa réception.

Le choix de la bifrontalité, plus qu'une autre forme, mérite d'être posée<sup>28</sup>. Car l'attrait actuel qu'il suscite le désigne, il nous semble, comme un symptôme du besoin de réinvention de l'expérience théâtrale contemporaine; du besoin d'une *économie spéculaire et spectaculaire* signifiante pour les spectateurs et les acteurs. Les thèmes développés dans ces spectacles renforcent l'importance de la valence politique de la représentation, dans la mesure où tous deux traitent de l'aliénation des citoyens, que cela soit par la question de la lutte des classes (*Le Capital et son singe*), ou par celle du régime politique (*Berliner Mauer: Vestiges*). À travers la scénographie et son effet sur la relation entre le public et les acteurs, l'enjeu sera aussi de penser la tension entre un dispositif physiquement réunifiant et une histoire politique de l'aliénation qui ne peut que faire écho à celle du spectateur.

#### LA BIFRONTALITÉ: UN DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE DUPLICE?

Le choix du dispositif bifrontal est historiquement et idéologiquement marqué. Il participe des dispositifs scéniques utopiques

<sup>27</sup> Rappelons à cette occasion la définition de la scénographie pour Marcel Freydefont [2007: 15] selon qui il s'agit de «cette partie du travail théâtral qui prend en charge artistiquement et techniquement [l']opération de calcul du regard. L'espace — *'point de départ'* — et le temps sont mis en œuvre au bénéfice de la représentation théâtrale, pour assurer '*contentement de l'œil avec satisfaction de pensée*'.»

<sup>28</sup> À défaut d'avoir pu trouver une définition des termes «bifrontal» ou «bifrontalité» (qui semble encore au stade du néologisme), et étant donné qu'aucune entrée ne semble exister sous leurs antonymes respectifs (frontal, frontalité) dans les dictionnaires de théâtre que nous avons consulté (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, de Michel Corvin), nous prenons appui sur la définition que propose Anne Surgers [2012: 12] dans le chapitre préliminaire à *L'Automne de l'imagination* pour penser en négatif le dispositif bifrontal: «*Frontal. Frontalité*/ Pour le théâtre et le spectacle, nous parlerons de frontalité ou d'un spectateur en position frontale par rapport à ce qu'il regarde dans tous les cas où: — d'une part, une limite verticale et place, immatérielle (quatrième mur) ou matérielle (écran), est établie entre le spectateur et la fiction. / — D'autre part, l'espace réservé au spectateur n'empiète pas sur l'espace de la fiction, et *vice versa*. / — Enfin quand la position idéale pour le spectateur privilégié est d'être face à la fiction, dans l'axe de symétrie du cadre et/ou de la scène, ou de l'écran».

et immersifs, selon Marcel Freydefont, car il permet la création d'un lieu qui rapproche spectateurs et acteurs, notamment grâce à la disparition du cadre de scène. Si le cadre de scène a pour fonction de guider le regard et transformer la scène en une image donnée à voir et conçue par un sujet – comme la *finestra* d'Alberti [2004] –, son absence impose de renégocier la place du spectateur dans l'économie spéculaire. Selon Brigitte Salino [2009: 1], critique théâtrale au *Le Monde*, la bifrontalité s'apparente à un «dispositif démocratique» en ce que l'absence de surélévation de la scène, conséquence directe de l'absence de cadre de scène, permet une proximité physique entre les acteurs et les spectateurs, créant ainsi un sentiment d'intimité. De plus, cet estompage de la frontière entre la scène et la salle favorise la coproduction de l'événement-spectacle par leur réunion, dans la mesure où tous participent à des degrés variés à la performance et à la spectation [Spielmann 2013]. En effet, il n'est pas rare de voir distinctement les spectateurs assis dans les premiers rangs, même quand la salle est plongée dans le noir, tant ils sont près de la scène.

Cette démocratie des voir et des agir, pourrait-on dire, est elle-même renforcée par la concentration des regards vers «une scène qui n'existe pas» [Allio 1963] dont les contours sont rendus incertains et, par extension, les codes qui la régissent. Se joue alors, sur cette scène «bifrontalisée», la possibilité d'un échange remotivé, pluriel, entre acteurs et spectateurs, et entre les spectateurs eux-mêmes. Pour ces raisons, elle participe des scénographies expérimentales utopiques qui ont marqué les années 1960 en France comme l'ont montré Oddon, Bablet et Jacquot [1963], ou plus récemment Marcel Freydefont [2011]. Or, la concentration des regards, qui stimule la pulsion scopique et fait la part belle à la fonction conative dans la communication théâtrale, produit un effet potentiellement contradictoire par rapport aux thèmes deux pièces. On pourrait objecter que, en reprenant Roland Barthes [1983], si «la scène est cette pratique qui calcule la place regardée des choses», la «fétich[isation]»<sup>29</sup> de ce même regard, induite par

---

<sup>29</sup> La dimension fétiche du regard au théâtre tient à la dimension sélective, de coupe dans le réel, opérée par le dramaturge ou metteur en scène. Elle est consubstantielle à toute pièce de théâtre ou à tout film. Nous proposons de dé-

le dispositif bifrontal, induit une forme accrue de contrôle des spectateurs par le dispositif scénique, car ils en deviennent à la fois les objets et les sujets, ne bénéficiant plus du confort du noir de la salle – et de l'anonymat qu'il offre – pour jouir du spectacle à leur guise.

Dans *Le Capital et son singe*, la proximité physique est une réalité, mais elle ne se traduit pas nécessairement par la création d'un sentiment d'intimité entre la scène et la salle, car les choix de jeu d'acteur tendent à «invisibiliser» les spectateurs. Les adresses directes aux spectateurs sont peu utilisées et les acteurs ne sortent pas, si ce n'est pour leurs entrées et sorties, hors de l'espace scénique central. De plus, la complexité des références historiques convoquées et de la structure de la pièce participe de cette mise à distance. Cependant, un certain sentiment de proximité est néanmoins entretenu par l'éclairage: les spectateurs sont extraits du noir qui englobe conventionnellement la salle du théâtre à l'italienne et qui les anonymise et la lumière leur confère un pouvoir expressif individuel. Cette inclusion visuelle dans la zone de jeu conjurerait alors leur immobile passivité<sup>30</sup>. À l'instar des spectateurs de théâtre de tréteaux, ceux du bifrontal affectent le déroulement de la représentation par leurs réactions, qu'il s'agisse de signes visuels, sonores ou d'interactions physiques directes ou indirectes, des réactions suscitées par le jeu des comédiens. Néanmoins, le manque d'interaction signifiante entre les acteurs et les spectateurs tend à réduire ces réactions à leur dimension phatique. *Le Capital et son singe* privilégie un jeu «de profil» [Guénoun 2005] et une esthétique théâtrale dans laquelle la réaction est un marqueur de l'efficace de l'effet, plus qu'il n'est un moyen de co-création, ou de négociation, du sens. Le monologue

---

placer ce concept pour l'appliquer au spectateur qui, lors de la représentation, est amené à opérer lui aussi une sélection par le regard des éléments qui retiennent son attention et son désir.

<sup>30</sup> Il semble opportun de rappeler que la passivité physique ne s'oppose en rien à une forte adhésion émotionnelle du spectateur, comme le *Phèdre* de Patrice Chéreau, spectacle qui a inauguré la nouvelle saison de l'Odéon aux Ateliers Berthier en 2003 en est l'un des exemples contemporains les plus marquants. Certains spectateurs et critiques ont noté, à cette occasion, la minimisation ainsi créée de l'intrigue politique au profit de tragédie des sentiments.

d'ouverture, lors duquel l'acteur Arthur Igual incarne tour à tour Michel Foucault, Brecht et Freud échangeant sur la question de la représentation, est symptomatique de cette fermeture de la scène sur elle-même. Assis de profil à l'une des extrémités de la scène, il enchaîne avec alacrité les répliques tout en contrefaisant l'accent ou la parlure du personnage voulu avec une précision remarquable, pour un effet des plus comiques. Le monologue se transforme rapidement en un morceau de bravoure où ce qui est en jeu est davantage la maîtrise technique de la voix, la rapidité avec laquelle ces changements de personnage sont exécutés, que l'échange philosophico-psychoanalytico-dramaturgique postulé. De critique, le dispositif sert avant tout une fonction ludique: les discours sur la représentation, l'aliénation psychologique et sociale, résonnent de manière ironique lorsqu'ils sont tous énoncés par un même acteur se parlant à lui-même.

À l'inverse, la dramaturgie de *Berliner Mauer: Vestiges* joue de l'absence postulée des spectateurs dans l'esthétique réaliste pour mieux les réintégrer à leur corps défendant dans le dispositif. En effet, ils sont traités comme des Berlinois: la scène est divisée en deux en son milieu, un côté de la salle assiste au spectacle qui correspond à Berlin Ouest et l'autre à Berlin Est. L'entracte, moment de pause et traditionnellement d'arrêt de la fiction, devient au contraire l'occasion de les y immerger. Les spectateurs sont invités à rejoindre le foyer où se trouve un bar. Coca Cola et *currywurst*, aliments symboliques d'une RFA capitaliste et globalisée, y sont proposés, alors que Nina Hagen se fraie un chemin au milieu de la foule avant de s'adonner à l'exercice de l'auto-interview. À l'inverse, les spectateurs situés en RDA sont confinés dans la salle, contraints de demander aux soldats une brique de jus et un petit gâteau issus de la grande distribution, les seuls aliments disponibles, bien que gratuits. Les interactions qui se créent entre les acteurs et les spectateurs marquent l'entrée active de ces derniers dans l'espace fictionnel. Leur adhésion à la fiction se fait également, bien que sur le mode du jeu, une adhésion au régime d'échanges (sociétal, économique, politique) qui régit l'espace dans lequel ils se trouvent. La participation physique induit un savoir par l'expérience et la coïncidence de

deux «branches» fictionnelles (RFA et RDA) ouvre *a posteriori* un espace pour l'échange, la discussion, voire la critique entre les spectateurs.

QUEL POUVOIR-SAVOIR POUR QUEL SUJET DE LA CONNAISSANCE?  
LES LIMITES DE LA BIFRONTALITÉ

Comme nous l'avons vu, l'utilisation de la bifrontalité dans les deux spectacles diffère grandement par l'agentivité qu'elle concède aux spectateurs. Dans *Le Capital et son singe*, le contrôle des spectateurs est renforcé par la bifrontalité qui soumet les spectateurs au regard de ses semblables. Ils ne peuvent profiter du spectacle en toute discrétion et, consciemment ou non, ils sont incités, du fait qu'ils sont visibles, à adopter un langage corporel et une «face» [Goffman 1973] qui leur permettent de se fondre dans la masse. Or, cette injonction à se contrôler soi-même propre au lieu théâtral et à sa pratique institutionnalisée [Pasquier 2016] constitue une entrave certaine à la libre expression des émotions de chacun des spectateurs, et donc, d'une manière purement pratique, à l'expérience de sa liberté individuelle – et qui n'est autre que la question posée par la pièce. Une tension se cristallise ainsi entre le discours développé par la pièce et l'expérience de spectation.

Pour aller plus loin, nous pourrions dire que, dans les dispositifs bifrontaux où l'ensemble de l'espace est éclairé, les spectateurs font l'expérience d'un véritable effet de surveillance: ils se voient les uns les autres, et se savent vus en permanence. Cette situation n'est pas sans rappeler celle du panoptique de Bentham:

Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe: à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque

cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot; ou plutôt de ses trois fonctions — enfermer, priver de lumière et cacher — on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège. [Foucault 2007: 239]

L'analogie s'arrête au moment où se pose la question de la présence du prisonnier ou du spectateur, et la façon dont ils occupent librement ou non leur temps (et la durée de ce temps) à l'intérieur de ce dispositif. Cependant, l'exemple du panoptique montre combien le fait de rendre visible (la présentation, au sens étymologique) un sujet le place dans une position d'aliénation, de contraignante.

Enfin, la façon dont le public réagit et manifeste pendant la représentation a connu une modification significative depuis les années 1960, quand les scénographies inclusives du public étaient perçues comme des dispositifs participatifs et émancipateurs. L'installation d'un certain silence dans la salle, depuis les années 1990, suggère que la représentation n'est plus un événement si favorable à un échange collectif spontané, et encore moins à un échange interspectateurs [Mervant-Roux 1999]. Cette intériorisation de la réception remet en cause la conception selon laquelle les spectateurs sont les «premiers partenaires» [Mervant-Roux 2007: 8] des acteurs, qu'ils occupent une fonction de co-créateur du spectacle, et donc une part active car perceptible dans le dispositif. Si le théâtre est le lieu de formation d'une communauté, cette dernière prend forme dans ses interstices, à l'entracte ou après la représentation dans le foyer ou sur les marches du théâtre. Le déplacement des limites du dispositif théâtral invite à repenser le temps de la réception dans le dispositif théâtral, et par là, la place du spectateur dans ce dispositif spatio-temporel. Bien qu'il soit hors représentation, le temps de la sociabilité après le spectacle



se prête à ce genre d'exégèse collaborative par les spectateurs. Ce moment est, par définition, hors du dispositif spatial de la scène bifrontale, il n'existe que si les spectateurs veulent bien se prêter à cet exercice. Le lieu théâtral et certains spectacles en particulier, faudrait-il nuancer, incitent à ce genre de pratique: le bar dans le théâtre est un lieu privilégié d'échange, quand il existe, et des stratégies de placement des spectateurs favorisent aussi l'envie d'échanger entre spectateurs.

#### QUELS SPECTATEURS DANS ET POUR LE DISPOSITIF BIFRONTAL?

Le spectateur du dispositif bifrontal est-il alors voué à occuper la fonction d'exégète? La réponse doit être nuancée, au vu des divergences d'utilisation de ce dispositif par les spectacles qui nous occupent. De plus, la manière dont sont données les informations historiques d'une part, et celle dont est tissée la trame dramatique d'autre part déterminent le rôle qui est attendu de la part des spectateurs. Il convient donc de se poser la question de la lisibilité de ces informations dans les pièces.

*Le Capital et son singe* privilégie une scénographie plutôt dépouillée dans laquelle l'improvisation ou, plus généralement, la dramaturgie de plateau dominant. Les effets de costume et de décor y sont peu nombreux: la table de repas y est l'accessoire de décor central et les costumes se font discrets. Ainsi, les acteurs enchaînent-ils trois parties en deux heures environ, dans lesquelles, par leur jeu et quelques minimes changements de costumes ou d'accessoires, ils incarnent tour à tour les personnes responsables de la troisième révolution française qui a mis fin à la Monarchie de Juillet, des bourgeois Berlinois au moment de la mort de Rosa Luxembourg, puis les grandes figures de la pensée du XX<sup>e</sup> siècle. Inversement, une certaine complexité théorique et historique contrebalance cette simplicité et ce dépouillement matériel. L'aliénation sociale liée au mode de production capitaliste et son corollaire, la fétichisation des marchandises, y sont des sujets de discussion fédérateurs. Dans la deuxième partie, les acteurs se transforment en convives d'un banquet qui se tient à Berlin. Ils sont à table quand l'annonce de l'assassinat de Rosa

Luxembourg et de l'anéantissement de la révolution spartakiste vient perturber ce moment de convivialité. Leurs désaccords politiques se révèlent et donnent lieu à des débats sur la légitimité de la lutte des classes. La troisième partie s'apparente, elle, à une fantaisie dans laquelle les grandes figures de la pensée du XX<sup>e</sup> siècle, comme Jacques Lacan, se rencontrent au procès de Blanqui, Barbès et Raspail. La complexité de la composition, mais surtout des références historiques et politiques, tend à décourager les spectateurs les moins érudits ou les moins endurants. De même, la violence des échanges (la forme privilégiée est le débat), dans laquelle les logiques de répartition de la parole entre acteurs peut dérouter, participe d'une certaine fatigue des spectateurs.

De manière différente, dans *Berliner Mauer: Vestiges*, la scénographie, la sonosphère et les costumes offrent un support référentiel fort qui encourage l'identification et l'empathie du spectateur. De plus, la bifrontalité est le plus souvent visuellement empêchée ce qui limite l'effet négatif du dispositif quasi panoptique. Dans la scène qui correspond à la nuit du 12 au 13 août 1961 est dressée une cloison épaisse, formée d'écrans noirs opaques, obstruant la vue des spectateurs. La présence invisible, mais audible de l'autre côté du mur instille un sentiment de frustration chez les spectateurs qui ont été transformés arbitrairement en Berlinois de l'Est ou de l'Ouest<sup>31</sup>. Dans ce dispositif qui ménage une place importante au visible et à l'invisible, à l'audible, les bruits entendus stimulent l'imagination des spectateurs: à chaque parole correspond un personnage qu'il s'agit d'identifier (agent de la Stasi, JFK, simple habitante de Berlin-Ouest) et par là, à comprendre ce qu'il se joue de l'autre côté du mur. Et c'est cette perception réflexive/spéculaire du spectateur sur l'action qu'il est en train d'accomplir – regarder – que le dispositif travaille tout au long de la représentation grâce à cette réarticulation de la scène comme «lieu réel» et «lieu imaginaire» [Francastel 1963].

Par exemple, dans la scène du fameux discours «*Ich bin ein Berliner*» de JFK, la question de l'économie du regard pendant la

---

<sup>31</sup> Pour information, les ouvreuses et ouvreurs ont comme consigne de séparer les personnes venues en groupe afin de s'assurer de la pluralité de leurs expériences, et ainsi de favoriser les échanges après la représentation.

Guerre froide est traitée de manière comique et métathéâtrale. À l'Ouest, JFK, devant une caméra qui retransmet son discours en direct à l'Est, s'adresse à la foule des spectateurs et plus particulièrement à un membre du public, le petit Hans, huit ans, séparé de sa mère restée à l'Est. Un jeu spéculaire s'instaure autour de cette figure et de l'énonciation «médiatisée». Les spectateurs de l'Ouest voient qu'Hans n'est autre qu'un spectateur âgé (consigne est donnée à l'acteur, Kevin Garnichat, de privilégier ce type de spectateur), ce qui crée d'emblée rire et distance critique contre l'usage des médias et du montage en temps de propagande, avant qu'un jeu de caméra ne révèle aux spectateurs de l'Est cette béance entre le sujet construit par le discours politique et la réalité de son récepteur. Eve Sedgwick décrit ce décentrement de la perspective de l'acte même à son mode d'échange comme un «réarrangement de la proximité performative» [Sedgwick 2003: 73]<sup>32</sup>. Si les actes performatifs explicites se donnent dans une «forme d'autoréférentialité transparente et de pure présence à soi» [Sedgwick 2003: 75]<sup>33</sup> selon Austin [1991], leur efficace repose néanmoins sur une instance absente —le contexte, la loi— qui fonde leur autorité. Du «je suis Berlinois» dans lequel l'emphase est mise sur le «je» (Kennedy) et le «vous» des Berlinois présents le 26 juin 1963, la transposition dans le dispositif bifrontal empêché, dans lequel la réception est doublement médiatisée (acteur et caméra, Est et Ouest), produit un détournement de la situation d'énonciation initiale qui valorise l'agentivité (*agency*) du spectateur-témoin. Au théâtre, ce ne sont plus les Berlinois, de l'Ouest ou de l'Est, mais les spectateurs qui sont témoins et récepteurs de cette mise en scène de la parole. Ils rient à la fois parce le discours de JFK au petit Hans est pétri de clichés politiques ridicules et parce que l'acteur qui l'incarne manipule la caméra qui le filme dans le but affiché de produire un maximum

<sup>32</sup> Nous traduisons.

<sup>33</sup> La critique de Sedgwick s'articule autour de l'idée que chez Austin, il n'existe pas de réelle remise en question de la possibilité qu'un acte performatif ne produise pas l'effet escompté entre l'émetteur, le récepteur et la société ou la loi. Le théâtre, exclu de l'essai d'Austin dès les premières pages, est le paradigme même de ce fonctionnement quasi-performatif problématique.

d'effet chez ceux qui le regardent. Les rires, de part et d'autre de la scène-mur, prennent la valeur d'un acte de communication signifiant, bien que non linguistique, entre les deux «publics». Le dispositif bifrontal fonctionne alors comme un révélateur critique de la mise en scène de l'histoire et de la production des discours, au sens littéral et métaphorique. La pince des regards et des réactions sonores réintroduit de la distance là où les effets d'identification et d'empathie étaient mécaniquement induits. La séparation physique du public réintroduit la possibilité d'une complicité critique et ludique entre les spectateurs.

#### BIFRONTALITÉ(S) ET SAVOIRS DU THÉÂTRE

Le rapprochement entre *Le Capital et son singe* et *Berliner Mauer: Vestiges* révèle quelque chose de la duplicité du dispositif bifrontal, mais aussi peut-être d'un certain rapport au public. En plaçant la scène au centre, en mettant les acteurs dans une situation qui rappelle celle des comédiens du théâtre de tréteaux ou les acrobates du cirque, ce dispositif encourage une certaine fétichisation de la représentation en tant qu'acte fragile, mais néanmoins constitutif d'un partage entre acteurs et spectateurs autour d'une performance-mise en danger. En effet, l'impossibilité dans le dispositif bifrontal de «s'appuyer» sur un décor ou un fond de scène est régulièrement associée à une mise en danger de l'acteur qui ne peut que compter sur sa maîtrise du jeu comme seule ressource, qui va de paire, pour le public, avec une injonction à la spectation du fait du maintien de l'éclairage sur les gradins. Si l'acteur se débrouille avec des ressources limitées, le spectateur est lui contraint à abandonner le confort de l'ombre (du voyeur) pour l'inconfort de la visibilité.

Dans *Berliner Mauer: Vestiges*, le spectateur est amené à observer la manière dont sa situation de spectation révèle un sens latent de la fiction scénique, de la situation des personnages dans leur société, et y participe donc. Pour reprendre une expression utilisée au début de cet article, l'économie spéculaire et spectaculaire se trouve renforcée. On pourrait dire que la représentation recouvre alors sa valeur d'usage grâce à l'utilisation qui est faite

du dispositif. Dans ce spectacle, la théâtralité est autant utilisée pour produire du collectif entre la scène et la salle que de la subjectivité chez le spectateur. Le dispositif bifrontal est ce levier qui permet la production d'un savoir théâtral, c'est-à-dire ici non dogmatique et ouvert à l'interprétation, dont on ne peut faire l'expérience que lors de la représentation. Il y développe une qualité «centrifuge».

À l'inverse, dans *Le Capital et son singe*, le dispositif bifrontal fonctionne de manière inverse, centripète, dans la mesure où il ne développe ni sa dimension frontale et confrontationnelle possible avec le face-à-face, ni sa dimension collective et participative. Le poids du dispositif y limite l'émergence d'une communauté critique. Au contraire, il produit plutôt de l'abstraction: sans situation concrète, la lutte des classes devient un concept abstrait, une image désincarnée. Le dispositif n'a de cesse de réassigner les spectateurs à leur place de regardeurs passifs, à leur manque d'agentivité, et la représentation produit alors quelque chose de l'ordre d'un effet de surface. Le discours politique perd de sa pertinence et le théâtre de sa capacité à transmettre un savoir par l'expérience. Une rapide revue des critiques<sup>34</sup> du spectacle parues dans la presse confirme ce basculement de la représentation théâtrale de valeur d'usage à valeur d'échange: la valeur qui est soulignée est celle créée par la prouesse du jeu, elle se substitue à celle du savoir politique et philosophique. À la lecture de certains critiques, il devient palpable que le fait d'assister à une représentation aussi virtuose prévaut par rapport au manque de didactisme et de clarté de la pièce. Si cela n'est pas un fait original en soi, le décentrement de l'attention qui n'est pas porté au discours mais à la forme, tend à se retourner contre le projet politique de la pièce. Si le seul fait d'avoir été spectateur rivalise d'importance avec l'expérience de la spectation, au moins dans le

---

<sup>34</sup> Pour exemple: «L'imagination plutôt que la restitution, le collage et le tricotage plutôt que la chronologie constituent le poivre, le sel du spectacle *Le Capital et son singe*. Creuzevault et ses acteurs s'appuient sur les faits pour *se ruer, s'abîmer, se lover, s'enfoncer* dans le débat d'idées qui agitent ces individus et cette époque dont nous sommes, en ligne directe, les lointains héritiers» [Thibaudat 2014] (notre italique).

discours, c'est donc que le fait d'être vu domine l'action de voir, la surveillance l'emporte sur la connaissance.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBERTI, LEON BATTISTA (2004): *La peinture*, Paris, Seuil.
- ALLIO, RENÉ (1963): «Une Scène qui n'existe pas», in *Les Lettres Françaises*, 24 octobre 1963.
- AUSTIN, J.-L. (1991): *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil (Divers).
- BARTHES, ROLAND (1982): *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, MICHEL (2007): *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- FRANCASTEL, PIERRE (1963): «Le théâtre est-il un art visuel?», in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, ed. Marcel Odon, Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, CNRS Éditions, pp. 77-83.
- FREYDEFONT, MARCEL (2011): «Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)», *Agôn [En ligne]*, Dossiers, 3: *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Horizons politiques de la communauté*, mis à jour le: 19/01/2011. URL: <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559>
- GOFFMAN, ERVING (1973): *La Mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1. La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit.
- GUÉNOUN, DENIS (2005): «La face et le profil», in *Actions et acteurs*, Paris, Belin (L'extrême contemporain), pp. 87-101.
- HAMIDI-KIM, BÉRÉNICE (2013): *Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, Entretemps (Champs Théâtral).
- LACLAU, ERNESTO (2008): *La Raison populiste*, Paris, Seuil.
- MARCUSE, HERBERT (1964): *L'homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit.
- MERVANT-ROUX, MARIE-MADELEINE (1999): *L'Assise du théâtre*, Paris, CNRS Éditions.
- NEVEUX, OLIVIER (2013): *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte.
- ODDON, MARCEL; BABLET, DENIS; ET JACQUOT, JEAN (dirs.) (1963): *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS Éditions.
- PASQUIER, DOMINIQUE (2016): «Spectateur de théâtre: l'apprentissage d'un rôle social», *Sociologie de l'Art*, 1 (OPuS 25 & 26). URL: <http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2016-1-page-177.htm>
- SALINO, BRIGITTE (2009): «Cedipe sans la brûlure de la tragédie», *Le Monde*, 16 juillet, 2009.
- SCOTT, DIANE (2010): *Carnet critique. Avignon 2009*, Paris, L'Harmattan (L'Art en Bref).
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY (2003): *Touching Feeling*, Durham, Duke University Press.

- SPIELMANN, GUY (2013): «L'événement-Théâtre», *Communications*, 92, 1, pp. 193-204.
- SURGERS, ANNE (2012): *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Berne, Peter Lang Éditions.
- THIBAUDAT, JEAN-PIERRE (2014): «*Le Capital et son singe* par Sylvain Creuzevault: un Marx et ça repart», *Rue89* [En ligne], URL: <http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2014/09/10/le-capital-et-son-singe-par-sylvain-creuzevault-un-marx-et-ca-repart-233472>