

Du texte au théâtre **De la culture de l'imprimé aux environnements numériques**

Franck Bauchard

Volume 52, numéro 3 (291), avril 2011

Ruptures et filiations : dix années de Jamais Lu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64052ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bauchard, F. (2011). Du texte au théâtre : de la culture de l'imprimé aux environnements numériques. *Liberté*, 52(3), 54–77.

DU TEXTE AU THÉÂTRE

De la culture de l'imprimé aux environnements numériques¹

Cet essai dessine un programme et témoigne d'une activité d'expérimentation et de recherche. Il ne prétend pas épuiser la question de la mise en perspective de l'écriture théâtrale et des mutations de l'écrit dont elle revendique le projet. Son objectif est d'esquisser à partir de la confrontation entre l'histoire du théâtre et l'histoire de l'écriture une hypothèse et des cadres d'interprétation renouvelés permettant de mieux cerner un certain nombre de mutations de la scène contemporaine et d'éclairer sous un autre jour des débats récurrents de la vie théâtrale.

Il s'appuie sur une recherche interrogeant l'impact du numérique sur les arts de la scène, recherche dont le centre de gravité s'est déplacé au fur et à mesure des observations et des questions suscitées par ma vie professionnelle.

1. Cet article paraîtra également dans le tout premier numéro de la revue *Incertain regard : écritures et dispositifs*, Presses universitaires de Provence, mars 2011.

L'action suscite d'autres manières de voir que la réflexion théorique. Elle nous porte souvent au-delà des frontières préétablies entre les disciplines ou de ce que la connaissance a le pouvoir d'anticiper et de maîtriser. Elle bouscule les prévisions, ouvre le spectre des possibles et fait surgir l'improbable. Inscrite dans un réseau de relations humaines, l'action se met enfin en boucle avec des réactions qui l'enrichissent de manière décisive. De ce point de vue, la direction du projet artistique et culturel de la Chartreuse, tournée vers les mutations de l'écrit, agit comme un révélateur de questions, de crispations, d'angoisses, mais aussi de désirs, d'enthousiasme et de jubilation. C'est que ce projet touche peut-être au paradigme — c'est-à-dire au système de représentations, de valeurs, de normes — qui guide de manière implicite ou explicite la façon dont on envisage le théâtre.

La façon dont, ces dernières années, le texte est devenu un enjeu sensible dans la vie théâtrale est un motif d'étonnement et d'interrogation. L'affirmation de la place du texte au théâtre, le rappel de notre tradition théâtrale nationale et la recherche d'une pureté de la forme dramatique relèvent d'une spécificité hexagonale.

Comme Boris Groys le constate, «rien n'est plus facile que de produire un art qui puisse sans ambiguïté être identifié comme tel; et de fait, on en produit sans cesse²». Ce qui est plus inédit, c'est de valoriser à ce point à travers un système un art conforme à des attentes préétablies. Comme si l'enjeu, en assujettissant le théâtre à un seul paradigme, était de le sanctuariser par rapport à son environnement artistique, culturel, technologique, au risque de l'éloigner de nouveaux spectateurs.

Il est frappant de constater que cette crispation sur le texte, cette réaffirmation des valeurs littéraires comme mode de légitimation de la pratique théâtrale, coïncide avec une mutation des supports de l'écrit. Le théâtre de texte est érigé en rempart au moment où, précisément, de nouvelles formes de textualités se développent qui participent à renouveler l'art théâtral.

L'insistance sur la place du texte se double d'un contre-discours qui valorise l'interdisciplinarité, la transdisciplinarité ou encore la transversalité des arts de la scène, au risque de diluer la question du théâtre et de l'écriture. Face à un théâtre suridentifié, la revendication de l'inclassable par des artistes ou des théâtres devient le signe

2. Boris Groys, *Du nouveau. Essai d'économie culturelle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1995, p. 83.

d'une exploration, seul moyen d'éviter la classification. L'inclassable agit comme une forme paradoxale de repérage de nouvelles formes pour les artistes ou les spectateurs. Mais ce terme est trop fragile pour contribuer à structurer une réflexion ou des pratiques. Le théâtre dit de texte, faute d'un autre « réseau de discours³ », informe donc toujours ce qu'il ne définit plus, et même ce qui se définit contre lui. C'est toujours à travers ce paradigme que sont interprétées des formes qui s'écrivent, s'organisent et se comprennent à travers d'autres grilles de lecture.

Faute de lever cette contradiction entre réaffirmation d'un paradigme à vocation hégémoniste — dans la mesure où il dicte les termes d'un débat ; termes à travers lesquels il ne peut être questionné — et diversification des formes artistiques, nous entrons progressivement dans un paysage où règnent le malentendu et la confusion. La perception des choses est un obstacle majeur à la compréhension des processus à l'œuvre. Pour défaire cette stabilité des énoncés, pour s'extraire de cette atmosphère étrange d'apesanteur historique où le présent n'est éclairé ni par le passé ni par l'avenir, il faudrait avoir une idée des questions auxquelles ils se dérobent.

C'est dans ce contexte que je dirige depuis quatre ans à la Chartreuse un projet intitulé *Levons l'encre*, dont la clé de voûte est de mettre en perspective l'évolution des écritures du spectacle et les mutations de l'écrit⁴. Dans une structure culturelle dédiée à l'écriture, la prise en compte de l'ensemble des technologies actuelles de l'écriture relève d'une nécessaire adaptation à l'évolution des pratiques des auteurs et des artistes.

Ce programme artistique et culturel entre dans une résonance particulière avec la Chartreuse. Les monastères ont été des lieux de savoir dont la vocation culturelle a été la transmission de l'écrit (du papyrus au codex, puis du codex à l'imprimé) entre l'Antiquité et la Renaissance. Ils peuvent aussi être regardés comme des citadelles — des petites cités — où les valeurs de la grande Cité sont méditées, c'est-à-dire vérifiées, reprises, réinterrogées et réactualisées. Ils

3. J'emprunte cette notion à Friedrich Kittler, qui vise à rendre compte, dans une perspective postfoucaldienne, des articulations entre des systèmes technologiques, discursifs et sociaux qui agissent comme une *épistémè* des relations entre savoir et pouvoir. Kittler évoque ainsi « the network of technologies and institutions that allow a given culture to select, store, and produce relevant data » (*Discourse Networks, 1800/1900*, trad. de l'allemand par Michael Metteer et Chris Cullens, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 369).

4. Des informations sur ce projet sont disponibles sur le site Web de la Chartreuse, au <http://www.chartreuse.org/34/72/les-nouvelles-orientations-du-centre-national-des-ecritures-du-spectacle> (consulté le 25 février 2011).

appellent dans tous les cas une réflexion qui nous libère de l'enceinte mentale du temps présent pour prendre en compte le temps long de l'histoire.

Cette perspective vise ainsi à reprendre de manière radicale la question du texte au théâtre en le confrontant à l'histoire de l'écriture et à ses mutations actuelles. Elle suggère que le texte, loin d'être un des fondamentaux du théâtre, est un médium en mutation et que cette mutation a un impact central sur l'ensemble des composants du théâtre. En séparant le texte de l'imprimé, elle dénonce la confusion que nous entretenons systématiquement entre le texte et le livre. On s'apercevra, au fur et à mesure du développement de notre propos, à quel point il serait plus judicieux et éclairant de substituer à la notion de théâtre de texte celle de théâtre du livre.

Si à l'origine le texte au théâtre ne se présente pas sous la forme d'un livre, on peut imaginer un texte de théâtre qui ne relève plus de l'imprimé. L'imprimé a-t-il eu des conséquences sur la pratique théâtrale ? Si oui, qu'est-ce qu'écrire du théâtre dans une logique qui n'est pas celle de l'imprimé ? Si le numérique offre de nouveaux supports de l'écrit, cela peut-il dégager de nouveaux espaces d'écriture faisant appel à de nouvelles formes de composition et d'autres manières de faire du théâtre ?...

Cet angle d'attaque déplace les axes habituels de la réflexion. S'il recoupe en plusieurs points la question du postdramatique, qui a tant contribué ces dernières années à cristalliser les débats esthétiques autour du théâtre en Europe, il traite cette question à travers le prisme de la matérialité de l'écrit. Il se distingue également des approches visant à spécifier des formes théâtrales autour de l'image et des écrans sur la scène. Il réinscrit la question du théâtre au sein d'une histoire et d'une réflexion sur l'écrit. La question des supports de l'écriture et de la lecture s'invite dans les débats sur l'écriture dramatique. Bref, en révélant un point aveugle, elle tente de mettre en évidence un territoire à explorer, à la fois invisible et omniprésent, l'écriture et la lecture sur des environnements numériques relevant désormais de la pratique la plus quotidienne.

Au fur et à mesure de nos expérimentations à la Chartreuse sur ces questions, il m'est apparu que l'on pouvait tenter de relire l'histoire du théâtre à travers le prisme de mutations successives de l'écrit. Si les nouveaux modes de l'écrit sont mis en perspective par les historiens avec l'histoire de l'alphabet et de l'imprimé, ces

grands moments-clés de l'histoire de l'écrit ont-ils eu un effet sur la pratique théâtrale⁵ ?

Un rapport constitutif et structurant entre les supports de l'écriture et l'histoire de la pratique théâtrale peut être mis en évidence à partir d'un certain nombre de travaux d'historiens et d'anthropologues. Sans refaire l'histoire du théâtre des origines à nos jours, l'apparition de nouveaux supports de l'écrit nous invite à reconsidérer les jeux d'articulations entre l'écrit et le théâtre qui sous-tendent et organisent la pratique théâtrale. Le détour par l'histoire est donc capital pour saisir et mettre en lumière les enjeux du présent.

I. Le théâtre entre la tradition homérique et l'alphabet

Si t'as l'esprit abécédaire, penche-toi sur cet argilivre⁶.

« À bien des égards, le présent livre complète *The Singer of Tales*, d'Albert B. Lord. Le professeur Lord a continué les travaux de Milman Parry, que ses recherches sur l'œuvre d'Homère avaient amené à remarquer les différences naturelles de forme et de fonction entre la poésie orale et la poésie écrite⁷. » C'est ainsi que s'ouvre *La galaxie Gutenberg* de McLuhan, où celui-ci confronte la transition de la culture manuscrite à la culture de l'imprimé et le passage de la galaxie Gutenberg à la galaxie Marconi qui se développe alors avec les nouveaux moyens de communication électroniques. La question grecque, à savoir les bouleversements provoqués par l'appropriation de l'écriture alphabétique sur les modes de communication, de transmission et d'éducation de la société grecque du V^e siècle avant J.-C., est au cœur de l'élaboration d'une théorie des médias au XX^e siècle.

Dans *Le dossier H.*, Ismaïl Kadaré livre, me semble-t-il, une version romanesque de l'expédition de Lord et Parry en Albanie du Nord dans les années 1930. L'enregistrement systématique des chants des rhapsodes, qui véhiculent encore au début du XX^e siècle la tradition homérique, vise à livrer les secrets des mécanismes de la composition

5. Franck Bauchard, *Le théâtre au prisme des mutations de l'écrit*, un entretien réalisé par Barbara Metais-Chatanier (disponible en ligne au <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1112>, consulté le 9 février 2011), offre une première approche de la question.

6. James Joyce, *Finnegans Wake*, trad. de l'anglais par Philippe Lavergne, Paris, Gallimard, 1982, p. 25.

7. Marshall McLuhan, *La galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977, p. 21.

orale et de la transmission sur des siècles des cycles épiques. « Nous sommes moins intéressés par l'épopée albanaise en soi que par la technique de sa production », précise l'un des deux chercheurs, car c'est la compréhension de ces « modes de génération » qui peut leur livrer les secrets de « l'énigme homérique⁸ ». Le magnétophone est sans doute le héros du roman. Seul cet instrument peut permettre de mettre en évidence les variantes entre les chants, les épopées faisant l'objet de reprises dans des jeux incessants entre mémoire et oubli. Mais l'angoisse, la culpabilité et le sentiment de violation d'une culture finissent par attiser la haine des Albans pour cette étrange machine. Elle sera finalement détruite et, avec elle, les clés de l'énigme des épopées orales.

À la même époque, Adolphe Appia, dans un petit texte méconnu intitulé *Mécanisation*⁹ (1922), s'interroge sur les effets de l'enregistrement. Cet important réformateur du théâtre compare l'enregistrement à un viol, à une possession répugnante de la vie, tout en constatant que « la nouvelle présence nous interdit l'attitude de l'autruche [...], nous ne pouvons pas nous soustraire à une mécanisation dès que celle-ci entre en jeu. Reste à savoir comment nous devons l'aborder et de quelle nature est notre responsabilité¹⁰. »

C'est au moment où l'oralité est redécouverte grâce au téléphone, à la radio ou au phonographe que le théâtre est redéfini par les technologies comme un spectacle vivant. Les nouvelles technologies de l'enregistrement et de la communication de la voix et du son ont suscité après la Seconde Guerre mondiale un ensemble de recherches visant à comprendre la différence entre oralité et écriture dans une perspective où le passé et le présent étaient amenés à mutuellement s'éclairer.

La seule manière de comprendre les effets de l'écriture sur la conscience, la pensée ou la mémoire humaine est d'explorer ces mécanismes dans une société sans écriture. Et cette exploration rend manifeste que l'écriture est une technologie faisant appel à des techniques, à des compétences relayées par tout un « réseau de discours », pour reprendre la terminologie de Kittler. Une technologie de la mémoire. Au centre de la théorie des médias, on trouve donc la question de l'écrit.

8. Ismaïl Kadaré, *Le dossier H.*, Paris, Fayard, 1989, p. 56-57.

9. Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, tome IV, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 166-180.

10. *Ibid.*, p. 177.

C'est dans ce contexte de balbutiement d'une théorie des médias qu'il faut replacer les recherches d'Eric Havelock sur le théâtre grec. Helléniste, il est un confrère de McLuhan à l'Université de Toronto. À l'instar de beaucoup d'hommes de sa génération, il a été frappé de stupeur par l'impact de la radio sur les esprits pendant le nazisme et la Deuxième Guerre mondiale. «Alors que nous sondons l'oralité dans l'histoire, nous sondons sa renaissance partielle en nous-mêmes¹¹», observe-t-il. Il s'attache, à la lumière de cette expérience, à tenter de comprendre les mécanismes de la transition entre oralité et écriture en Grèce. L'équation grecque est, pour lui, à la fois exceptionnelle, car le passage de l'oral à l'écrit a été effectué par les Grecs eux-mêmes, et exemplaire, car «elle attire notre attention sur quelque chose de toujours opérant dans le monde moderne¹²». Dans *Orality and Literacy*, Walter J. Ong¹³ forgera le terme de «seconde oralité» pour rendre compte de cette nouvelle oralité engendrée par la radio, le téléphone ou la télévision dans une société de l'écrit.

Premier genre oral à avoir été codifié par l'écrit, le théâtre se situe à la croisée de toute réflexion sur l'oralité et l'écriture. L'oralité ne relève pas seulement de la matière de la parole (rythmes, intonations, coloris...), comme on l'envisage habituellement au théâtre. Elle caractérise avant tout des modes singuliers de composition relevant eux-mêmes de modes de pensée spécifiques. Dans *Preface to Plato*, Eric Havelock¹⁴ s'attache à comprendre l'acharnement du philosophe contre la Poésie, qui comprend, rappelons-le, le théâtre. La virulence de Platon est incompréhensible si l'on entend la poésie dans son acception actuelle, à savoir à travers des valeurs littéraires. On n'en comprend toute la portée que si l'on saisit que, ce qui est attaqué, c'est la tradition homérique fondée sur un ensemble de procédés mnémotechniques caractéristiques de l'oralité, dont le but est didactique. Or la vocation éducative de l'encyclopédie sociale du monde grec que représentent *L'Iliade* et *L'Odyssée* est antinomique avec l'éducation philosophique fondée sur les concepts et l'abstraction que permet le médium de l'écrit.

Ces œuvres que nous désignons aujourd'hui comme étant des textes ont été à l'origine composées oralement, récitées oralement, mémorisées et enseignées de manière orale. La notion de texte est

11. Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986, p. 31.

12. *Ibid.*, p. 85.

13. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Londres et New York, Methuen, 1982, 201 p.

14. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, 328 p.

dissociée au départ de celle de l'écrit. Son étymologie renvoie d'ailleurs à la question du tissage et désigne parfaitement les modes de composition des épopées formées d'un agencement de chants qu'on aurait en quelque sorte agrafés les uns avec les autres.

Selon Eric Havelock¹⁵, on ne peut comprendre le théâtre qu'à travers le prisme de la tradition homérique. Il relève d'abord de la Poésie. Il met en jeu des modes de composition rythmiques. Instructeurs du Chœur, qui forme le pivot du drame, les maîtres du théâtre grec sont des compositeurs et non des auteurs. Les œuvres sont indissociables de leur représentation dans la Cité à des moments spécifiques, dans ce temps hors du temps qu'offrent les festivals dionysiaques. L'écrit est une condition nécessaire mais pas suffisante à l'apparition du drame. Il se combine avec l'esprit de compétition grec, qui valorise des formes dialogiques de communication, l'émergence de la démocratie et une tradition polythéiste. S'il obéit d'abord à une mission d'éducation de la Cité, le théâtre est le mode d'éducation trouvé par les Athéniens pour instruire une société qui commence à s'alphabétiser. Une technologie de la mémoire collective au cœur de la Cité, un rituel collectif de reconstruction d'une réalité que l'on peut appréhender, partager et interroger en commun. La naissance du théâtre grec, ses évolutions entre Eschyle et Euripide, puis son extinction témoignent du passage progressif d'une société régie par l'oralité à une société qui s'approprie peu à peu l'écrit jusqu'à rendre la mission éducative du théâtre obsolète.

Des recherches plus récentes suggèrent que le théâtre a été le creuset de l'invention de la lecture silencieuse : le texte dramatique est destiné à une prise en charge par les acteurs, qui en font « une écriture vocale » que les spectateurs écoutent sans bruit. Pour Jesper Svenbro, « la séparation entre la scène, d'où cette écriture vocale est livrée, et le public qui écoute, est probablement assez nette pour avoir pu suggérer aux Grecs une séparation analogue entre écrit et lecteur. Ou mieux : pour leur avoir ouvert la possibilité d'une nouvelle attitude vis-à-vis de l'écrit¹⁶. »

De cette analyse, ici très schématisée, retenons les considérations suivantes pour notre propos : le théâtre est indissociable des systèmes de communication dans lesquels il s'inscrit, et qui lui confèrent à la

15. Eric A. Havelock, « The Oral Composition of Greek Drama », *Quaderni Urbanati di Cultura Classica*, n° 35, 1981, p. 61-113.

16. Jesper Svenbro, « La Grèce archaïque et classique : l'invention de la lecture silencieuse », dans Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir. éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 72.

fois sa fonction sociale et politique et sa portée. Le texte est à son tour indissociable d'un dispositif structurant formé par l'ensemble des composants destinés à créer la représentation. Le théâtre s'est déployé dans une période de transition entre l'oralité et l'écriture. Il est en cela un agent et un révélateur privilégié de la question de l'écrit dans la société. C'est ce que nous allons maintenant à nouveau vérifier avec l'irruption de l'imprimé.

II. Le théâtre à l'âge des plombs

Cet âge de plomb des lettres¹⁷.

« Les pouvoirs qui modèlent la vie des hommes peuvent être exprimés par le livre et le caractère d'imprimerie, mais en elle-même l'imprimerie [...] n'est qu'un outil, un instrument, et la multiplication des outils et des instruments n'affecte pas en elle-même la vie intellectuelle et spirituelle¹⁸. » On pourrait transposer cette réflexion à l'ordinateur, qui reste avant tout perçu comme un outil. On veut ignorer qu'il est un média, comme l'a été l'imprimé, qui transforme nos façons de percevoir, de penser ou de construire notre identité.

La galaxie Gutenberg a mis en relief un certain nombre de conséquences de l'imprimé sur la culture, la société, la vie politique et religieuse. Les effets multiples de l'imprimé, à la fois ramifiés et interdépendants, comme le suggère l'image même de la galaxie, n'ont sans doute pas été jusqu'à créer « l'homme typographique » dont McLuhan tente de dresser le portrait. Il n'en reste pas moins que cet ouvrage a stimulé par ses questions cruciales de nombreuses recherches sur ce sujet. Il l'a fait, de plus, de manière incomparable. Ce livre met en effet en œuvre toute une stratégie d'écriture visant à perturber les conventions habituelles de lecture de l'homme typographique. Il oppose à la linéarité de l'exposé les allers et retours incessants entre des textes prélevés dans des dizaines d'ouvrages avec leurs commentaires. Il recrée ainsi un texte qui emprunte à la scolastique sa dynamique orale de questions et réponses. Il peut évoquer également une œuvre hypertextuelle que l'on pourrait parcourir à partir de n'importe quel point d'entrée. Ces techniques visent à rendre le lecteur conscient des effets de l'imprimé à même le livre, tentative

17. James Joyce, *op. cit.*, p. 70.

18. Taylor Archer, cité par Elisabeth L. Eisenstein, *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, La Découverte, 1991, p. 326.

qui prolonge et commente *Finnegans Wake*. Une œuvre qui, précisément, récapitule toutes les étapes de l'histoire de l'écriture pour créer la nouvelle langue de l'époque, celle de la radio et du téléphone. Il est fascinant de voir des écrivains questionner et mettre en abyme dans leur écriture même le support sur lequel ils écrivent. Les poètes symbolistes, et Mallarmé en particulier, ont arraché les mots de l'environnement typographique linéaire de l'imprimé pour faire jouer entre eux des résonances, des correspondances, des synesthésies. L'écriture ne révèle pas seulement des contenus, mais aussi le médium.

Il existe de nombreux travaux sur l'histoire du livre et de l'imprimé, un courant bien représenté dans l'historiographie française qui reprend les acquis des théories des médias¹⁹. Mais peu d'historiens, à l'instar d'Elisabeth Eisenstein dans *La révolution de l'imprimé*, se sont lancés dans l'entreprise visant à montrer comment l'imprimé « a affecté les façons d'apprendre, de penser et de percevoir ».

Son enquête complexifie et nuance à la fois le tableau dressé par McLuhan. Elle décrit de manière très concrète les nouveaux mécanismes intellectuels autorisés par l'imprimé et leurs conséquences sur le savoir, la langue et la littérature. Les nouveaux modes de reproduction de l'écrit permettent de s'extraire de la vie « fluctuante, irrégulière et multiforme » de la culture manuscrite. La standardisation et la préservation du document autorise la comparaison, qui suscite controverses infinies, dans le champ théologique, ou avancées décisives, comme dans la science ou le droit. En se détachant des formes médiévales de communication orale, où tout écrit est récité, l'écrit se décontextualise tout en refaçonnant l'oralité de la conversation, de la rhétorique ou encore du théâtre.

Les histoires de l'imprimé ont tendance à s'écarter de l'idée d'une révolution globale pour être de plus en plus attentives à l'utilisation concrète de l'imprimé dans des contextes culturels et sociaux précis. L'utilisation de l'imprimé au théâtre n'a fait l'objet d'études précises qu'à partir des années 1990. Parmi un ensemble de travaux sur le sujet, il faut évoquer ceux de Julie Stone Peters, qui, dans son maître ouvrage *Theatre of the Book, 1480-1880*²⁰, examine en détail

19. Frédéric Barbier, *L'Europe de Gutenberg : le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Éditions Belin, 2006, 368 p. Le Rhin est considéré, par exemple, comme une « paper valley ».

20. Julie Stone Peters, *Theatre of the Book, 1480-1880 : Print, Text and Performance in Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 506 p. Je recommande aussi Bruce McConachie, « Theatre and Print Culture, 1500-1900 », dans Phillip B. Zarrilli, Bruce McConachie, Gary

la manière dont la vie théâtrale a peu à peu été transformée par l'imprimé à mesure qu'elle entraînait en contact avec ses techniques, sa logique, ses valeurs et son économie.

Julie Stone Peters décrit l'imprimé comme un environnement qui se saisit de l'ensemble des aspects de la vie théâtrale : textes dramatiques, gravures de théâtres, carnets de mise en scène, traités de notation du jeu, affiches, tickets sont façonnés par le nouveau média de l'écrit.

Cette immersion de l'activité théâtrale dans l'imprimé donne au théâtre une nouvelle image de lui-même. Elle transforme la manière dont il se communique et se représente à ses praticiens comme au public. C'est de plus en plus par le biais de l'imprimé que le spectateur entre en contact avec l'activité théâtrale. L'imprimé fait entrer le théâtre dans un nouveau champ de relation qui le restructure comme une institution.

La redécouverte simultanée du texte dramatique et de l'architecture théâtrale est le pivot de cette structuration.

Dès le XVI^e siècle, on a recours à l'imprimerie pour éditer des textes du théâtre antique. Les nouvelles techniques de reproduction permettent de donner des images du lieu théâtral et de la création scénique. À une époque où tout texte a pour vocation d'être récité, on redécouvre la tragédie et la comédie comme des genres spécifiques destinés à être joués dans des théâtres.

La diffusion de ces éléments s'accompagne d'une spécification de la matérialité du texte dramatique. Cette spécification passe par la définition de conventions typographiques qui distinguent au premier coup d'œil le texte dramatique. Le découpage du texte en actes puis en scènes, les didascalies, l'organisation de la page en dialogues, l'identification visuelle des personnages, les illustrations de scènes, configurent la mise en texte du théâtre. Cette nouvelle sémiotique visuelle permet d'affirmer le drame comme genre littéraire autonome tout en le distinguant d'autres formes littéraires. Mais elle offre également de nouvelles techniques auxiliaires de lecture qui favorisent les allers et retours entre le texte dramatique et les didascalies. À même la page du texte dramatique s'inscrit la structuration du théâtre entre le livre et la scène.

L'affirmation de la place de l'auteur se fait graduellement. La publication est d'abord entre les mains des compagnies, qui cherchent

J. Williams et Carol F. Sorgenfrei (dir. éd.), *Theatre Histories*, Londres, Routledge, 2006, p. 149-275.

à maintenir le plus longtemps possible l'exclusivité sur le texte du spectacle. Avec le développement d'un marché du livre, il devient lucratif pour l'auteur de se mettre en rapport avec un éditeur. Il touche désormais le public également par la publication. Dissociés du spectacle, les textes se voient peu à peu dotés d'une valeur littéraire autonome. L'auteur s'éloigne peu à peu du plateau. La censure qui s'exerce généralement au moment de la représentation aiguise encore l'intérêt pour les textes. À la figure du dramaturge succède celle de l'auteur, la nouvelle dénomination marquant les lettres de noblesse récemment conquises. Il peut aller jusqu'à se revendiquer de la Poésie afin de mieux s'imposer sur la scène littéraire, à laquelle il emprunte ses valeurs. Non seulement le public a désormais accès au texte de théâtre, mais il affine sa pratique théâtrale à partir de la lecture des textes. Le passage de la page à la scène devient constitutif de la pratique et du plaisir du spectateur.

Les effets de l'imprimé se traduisent également dans l'architecture théâtrale. La perspective unifiée qui encadre l'action scénique est le miroir scénographique de la linéarité du texte et de l'organisation même de la page du texte dramatique.

En se construisant en miroir l'une de l'autre, la mise en pages et la mise en scène forgent le théâtre comme une institution autonome, dotée de cadres spatiotemporels, de conventions, de contenus qui lui appartiennent en propre. Le théâtre se détache des formes spectaculaires, qui sont l'expression de formes de vie collectives religieuses ou politiques. La médiation de l'imprimé confère au théâtre une forte représentation de lui-même dans la société. Le motif du « théâtre du monde » marque aussi bien la place centrale du théâtre dans la société que son articulation avec le livre. Le *theatrum* est le substitut imprimé des *studioli*, des galeries de cartes et de mappemondes, dont le plus célèbre est le *Theatrum orbis terrarum* d'Ortelius. Cette relation entre le théâtre et l'imprimé se développe encore avec l'apparition des journaux. La presse sera le média privilégié de la starification de la figure de l'acteur tout en contribuant au développement d'une activité critique. Au cœur de la société, le théâtre est également au centre des débats intellectuels des temps modernes sur l'oralité et l'écriture, la présence et l'inscription, le livre et la représentation.

Mais cet alliage du théâtre et de l'imprimé est compliqué et imparfait, voire à certains égards contre nature. Il aura fallu attendre le XVIII^e pour que le théâtre intègre la logique — les mécanismes

techniques — et les valeurs littéraires de l'imprimé, signe que cela n'allait pas de soi. Des voix commencent à s'élever contre cet envahissement de l'imprimé au théâtre : « [...] une seule trille exprimera harmonieusement joie, tristesse et fureur, secouera l'Église hébétée, assoupira le tonitruant théâtre ; sur le même air, tes fils vont fredonner, ou ronfler, et toutes tes filles bâillantes vont crier bis », déplore Pope dans *La Dunciade*²¹. Il exprime le malaise créé par le développement effréné du marché du livre, qui interpose un monde de papier entre l'homme et la nature. Le livre imite la vie, la vie le livre. Au théâtre, la vie finit par se modeler sur le livre. La promotion de la célébrité de l'auteur et sa solitude psychologique à mesure qu'il s'éloigne de la matérialité de la scène vont de pair. Le théâtre repose sur une communication orale et visuelle qui reste, par nature, étrangère à la fixation imposée par l'imprimé au texte. Il appelle l'oralité, la fluidité et la présence, le lien intime du corps et de la langue : « Minerva walks upon the Stage before us, and we are more assured of the real presence of Wit when it is delivered *viva voce* », finit par penser l'auteur dramatique William Congreve²².

Ce parcours met en évidence que le théâtre tel que nous le connaissons actuellement s'est agencé historiquement à une technologie de l'écriture — l'imprimé. Le théâtre de texte est un théâtre du livre. Ce que nous prenons comme une évidence est le produit d'une complexe construction historique.

III. Théâtre et mutations numériques de l'écrit

Levons l'encre²³.

Alors que le théâtre continue à se penser, à s'administrer, à s'enseigner et à se percevoir d'abord dans les cadres hérités de l'imprimé, les mécanismes qui articulaient la page et la scène sont de moins en moins susceptibles de rendre compte d'un nombre croissant de démarches artistiques.

Tout se passe d'abord comme si les mutations de l'écrit, avant même de susciter de nouvelles formes d'écriture, faisaient jouer

21. Cité par Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 470.

22. Cité par Julie Stone Peters, *Congreve : The Drama and the Printed Word*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 9.

23. James Joyce, *op. cit.*, p. 108.

d'autres mécanismes que les rouages qui articulaient la page et la scène.

À la spécification de conventions typographiques du texte dramatique succèdent un éclatement et une diversification des matérialités de l'écrit pour le théâtre. À la légitimation d'un théâtre à travers des valeurs littéraires se substitue une polarisation du champ théâtral entre, d'un côté, un théâtre de texte allant jusqu'à se revendiquer de la poésie et, de l'autre, des formes transdisciplinaires où le statut du texte — sinon la place du théâtre — est incertain. À l'affirmation d'une place de l'auteur dans la création théâtrale s'oppose la réalité d'une multiformité de ses pratiques, qui le conduisent à élaborer son texte directement en lien avec le travail du plateau et/ou des dispositifs technologiques. La perspective unifiée n'est plus qu'un cas de figure de rapports scénographiques qui peuvent faire varier à l'infini les relations entre la salle et la scène. Le théâtre s'immerge aujourd'hui dans l'environnement numérique — de la régie à la communication, de la scénographie à la constitution d'une mémoire par la captation vidéo — comme autrefois il s'est emparé de l'imprimé. Au spectateur comme figure déplacée du lecteur (ou, pour être plus précis, du lecteur de livres) s'ajoute le spectateur comme figure déplacée du téléspectateur, du cinéphile, de l'internaute, du lecteur hypertextuel, ou encore du joueur de jeux vidéo. Le motif du théâtre du monde se déplace autour de l'idée d'une scène comme métaphore de son environnement technologique, médiatique et culturel, avec lequel elle entretient une confrontation critique. Enfin, le théâtre, loin de se replier sur un discours de principe sur la résistance, retrouve une centralité et une nécessité dans les débats majeurs de notre temps, qu'il s'agisse des relations entre l'homme et la machine, la réalité et les médias, le réel et le virtuel, ou enfin l'oralité et l'écriture.

«Lorsqu'une perspective change, c'est souvent à travers une sorte d'effervescence du sentiment de l'évidence. Apparaissent toutes sortes de synthèses partielles et redondantes, des flammes un peu semblables qui crépitent en des points différents. Dans cette agitation plus homogène qu'elle ne croit, convictions et élaborations se renforcent, se manifestent spontanément, se perçoivent comme isolées, et pourtant font redites», remarque Judith Schlanger dans *L'enjeu et le débat*²⁴. Tous ces phénomènes concourent à relativiser les possibilités de modéliser la pratique théâtrale dans les cadres de

24. Judith Schlanger, *L'enjeu et le débat : l'invention intellectuelle*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, p. 7.

l'imprimé. L'écriture théâtrale se réaffirme comme étant d'abord collective et collaborative. Mais au centre de ces processus d'écriture se trouve de plus en plus l'ordinateur. Il devient comme le théâtre des relations entre les différents métiers de la scène, de l'auteur au régisseur, du scénographe au vidéaste. Avec l'ordinateur, la question de l'écriture peut relever d'une orchestration de différents matériaux et médias. C'est sans doute en raison de la dimension collaborative et intermédiaire du théâtre qu'un certain nombre de théoriciens de l'hypertexte s'appuient sur l'écriture dramatique pour penser de nouvelles formes de narration sur Internet. Si, dans *Hamlet on the Holodeck*²⁵, Shakespeare est engagé comme porte-drapeau de l'avenir de la narration sur le Web, c'est parce qu'il n'a jamais écrit des livres, mais des pièces, et a passé sa vie « dans le médium collaboratif du théâtre ».

On peut faire résonner l'interrogation actuelle autour de la place du livre au théâtre avec les débats du début du xx^e siècle. Le débat, à front inversé par rapport aux polémiques actuelles, est d'une rare violence. Les futuristes ne mâchent pas leurs mots pour dénoncer le livre comme une forme de communication obsolète à l'heure des nouvelles technologies de l'époque. « Le livre, moyen absolument passéiste de conserver et de communiquer la pensée, était depuis longtemps destiné à disparaître », peut-on lire par exemple dans le *Manifeste de la cinématographie futuriste*²⁶ (1916). Antonin Artaud n'est pas moins virulent : « [...] on doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite », ou encore : « [...] un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'antipoète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental²⁷. » Pour Frederick Kiesler, « la scène a ses propres lois, elle n'est pas en sous-location chez les faiseurs de livre », et il en appelle à un théâtre du futur en prise sur « la force et le rythme de notre époque²⁸ ». Cette véhémence contre le livre est le symptôme de la nécessité pour les artistes de rechercher de nouveaux modes d'expression qui passent par les nouvelles technologies

25. Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, MIT Press, 1997, 336 p.

26. Balla, Settlemelli, Marinetti, Corra, Ginna, Chiti, *Manifeste de la cinématographie futuriste*, reproduit dans Giovanni Lista, *Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 297.

27. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* dans *Œuvres*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 49-50.

28. Barbara Lesak, « Kiesler et le théâtre », dans Chantal Béret et al. (dir. éd.), *Frederick Kiesler, artiste-architecte*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, 271 p.

de l'époque et non plus seulement par les canaux de l'imprimé. Le théâtre ne peut plus se construire seulement dans un ensemble de mécanismes et d'articulations avec la page, dans une clôture de l'imprimé qui est aussi celle de la représentation. À la dualité entre la scène et la page se substitue la confrontation sur la scène entre le vivant et la technique. Au lieu de s'évanouir dans la reproduction mécanique de la matière écrite, le théâtre disparaît dans les technologies d'enregistrement du son et de l'image.

Erwin Piscator²⁹ est sans doute le premier réformateur de théâtre à se poser la question d'une écriture qui prenne en compte une scène qui se transforme avec l'intégration de nouvelles technologies optiques, cinématographiques et mécaniques. Les techniques du collage et du montage sont une première réponse dramaturgique. Mais ces expériences transitoires devaient s'achever avec l'apparition de nouveaux auteurs : « [...] comme le montre la carence en auteurs, les nouvelles pièces exigent de nouveaux moyens techniques; inversement ces nouveaux moyens provoqueront la conception de nouvelles pièces³⁰. » Piscator amènera des auteurs — comme Gasbarra, Lania, Toller et Wolf — au contact direct des nouvelles conditions théâtrales qu'il développe à la Volksbühne puis au New York Dramatic Workshop, en leur demandant de retravailler leurs pièces pendant les répétitions afin qu'elles intègrent les dispositifs scéniques.

La question des mutations de l'écrit n'est pas encore à l'ordre du jour. On peut faire observer, néanmoins, que les nouvelles technologies d'enregistrement du son et de l'image apparaissent en même temps que la machine à écrire. Friedrich Kittler souligne, dans *Gramophone, Film, Typewriter*³¹, comment la forme et la fonction de l'écriture sont déterminées par les médias, qui prennent désormais en charge les données sonores et acoustiques. La machine à écrire, en standardisant le mot et la lettre même, rompt le lien entre l'écriture et le corps, l'écriture et l'âme, tout en ouvrant de nouvelles perspectives de composition, dont s'emparent des poètes comme Cummings ou des philosophes comme Nietzsche. « Piscator disait plaisamment

29. Pour un approfondissement de cette question, se reporter à Franck Bauchard, « Le théâtre entre textualité et nouvelles technologies » (*Éc/arts*, n° 3, 2002, p. 260-267), qui développe par ailleurs toute une réflexion sur la recomposition hypertextuelle du théâtre, que nous ne reprenons pas ici.

30. Erwin Piscator, « La technique, nécessité artistique du théâtre moderne », dans Denis Bablet et Jean Jacquot (dir. éd.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1963, p. 185.

31. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trad. de l'allemand par Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, Stanford, Stanford University Press, 1999, 360 p.

du théâtre épique qu'il était une machine à écrire», rappelle Maria Piscator³². Il transposera aussi sur scène la question du journal, préfigurant ainsi les liens que l'on peut établir entre mutations de l'écrit et nouvelles technologies de communication.

« Les nouveaux médias ne sont pas des moyens de nous relier au vieux monde réel; ils sont le monde réel et ils refaçonnent à leur guise ce qu'il reste du vieux monde », fait remarquer McLuhan³³. Aujourd'hui, c'est l'ensemble de la chaîne de la presse et du livre — édition, revues, bibliothèques, librairie, critique littéraire — qui se trouve transposée sur les nouveaux médias : ordinateurs, Internet, iPad, *smartphones*, liseuses.

Logiques industrielles et commerciales et appropriation sociale des nouveaux dispositifs techniques se combinent pour produire d'ores et déjà leurs effets cumulatifs et irréversibles, même si ceux-ci restent difficiles et complexes à cerner. Avant d'être une révolution de l'écriture, la mutation des supports de l'écrit est en train de provoquer une mutation de la lecture, qui s'opère de plus en plus sur des écrans. Livres et ordinateurs se partagent notre cerveau, éloignent parents et enfants, écartèlent l'éducation ...

Un monde se défait et disparaît, comme le constate avec tristesse Sven Birkerts dans *The Gutenberg Elegies*³⁴, un livre très attachant, qui analyse avec beaucoup de finesse toutes les inquiétudes que suscite ce moment de transition pour ceux qui, amoureux du livre — l'auteur a été à la fois libraire de livres d'occasion, critique littéraire et écrivain —, ont le sentiment de basculer en quelques années dans le monde du code et de l'ordinateur.

Il est inévitable que cette transition brutale du livre à l'ordinateur provoque de nombreuses résistances. Mais force est de constater que, s'il n'est pas obsolète, le livre est obsoléscent, son mode de production et de diffusion se transformant radicalement tout en étant concurrencé par d'autres formats de lecture. Mais ce n'est pas en ressassant les formules conventionnelles de la culture valorisée qu'il sera sauvé. Il faut opposer à la platitude d'une défense de principe la créativité des auteurs pour mobiliser la matérialité du livre dans leur démarche d'écriture littéraire ou dramatique. C'est d'abord

32. Maria Piscator et Jean-Michel Palmier, *Piscator et le théâtre politique*, Paris, Payot, 1983, p. 147.

33. Eric McLuhan et Frank Zingrone, *Essential McLuhan*, New York, Basic Books, 1995, p. 269.

34. Sven Birkerts, *The Gutenberg Elegies : The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Faber and Faber, 2006, 272 p.

par la création littéraire que le livre peut retrouver une nouvelle attractivité.

Les questions soulevées par les mutations de l'écrit remettent à l'ordre du jour un ensemble de questionnements littéraires qui remontent au moins à Mallarmé. « Tout, au monde, existe pour aboutir à un Livre », déclare-t-il dans *Le Livre, instrument spirituel*. Une vision que Joyce fera sienne et renouvellera dans *Ulysse*, puis surtout *Finnegans Wake*, deux œuvres qui anticipent une époque où le livre brise les limites du livre imprimé.

Octavio Paz fait remarquer, dans les années 1960, que « la poésie — comme les autres arts — tend à utiliser les possibilités offertes par la technique, tout spécialement dans les moyens de communication : radio, télévision, disques, cinématographe ». Et d'ajouter : « [...] la technique change la poésie et le fera toujours plus. C'est inévitable : son action affecte aussi bien la transmission et la réception des poésies que les méthodes de composition. Mais ces changements, aussi profonds qu'ils nous paraissent, ne dénaturent pas la poésie³⁵. » La poésie a été au cours du xx^e siècle le terrain de prédilection de ce type de recherche, alors qu'elle agit au théâtre trop souvent comme une formule magique permettant de tenir à bonne distance les démons de la technologie. « La culture officielle du vers », comme le rappelle le poète américain Charles Bernstein, tient la technologie pour l'ennemie, le lieu de la marchandisation et de la réification contre lesquelles le discours poétique doit réagir. En revanche, la tradition moderniste tient en suspicion l'idée d'un discours naturel ou authentique. À une époque où toute parole est filtrée par les médias, la poésie produit des constructions de langage radicales qui mettent au premier plan l'artifice du processus d'écriture, ce qui passe aussi par l'élaboration de nouvelles matérialités du texte poétique. Elle se laisse ainsi appréhender comme un médium³⁶.

Cette complexité de la situation de l'écrit ouvre de nouvelles perspectives de création, inédites et jubilatoires. Les auteurs travaillent tous aujourd'hui sur un ordinateur et avec Internet. La connexion au réseau devient un préalable à l'écriture, que cela soit pour rechercher un appui documentaire, des informations ou pour entrer en relation avec des personnes appelées à fournir les matériaux d'un personnage

35. Octavio Paz, *La nouvelle analogie : poésie et technologie* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p. 901.

36. Sur ce sujet, je recommande l'ouvrage un peu ancien mais très stimulant de Marjorie Perloff, *Radical Artifice : Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, 264 p.

de fiction. Tout existe pour aboutir à un ordinateur. L'auteur peut choisir aujourd'hui le médium le plus approprié à son projet d'écriture ou bien encore décliner son œuvre sur plusieurs médias. La multiplicité des supports favorise une différenciation et une multiplicité des pratiques entre les auteurs. Tentons de dresser quelques portraits de ces nouvelles figures de l'auteur à partir de l'actualité théâtrale, de l'observation de l'évolution des pratiques artistiques à partir d'un lieu de résidence tel que la Chartreuse et des expérimentations que nous menons par l'intermédiaire *des sondes*³⁷.

1. Portrait de l'auteur en cyberdramaturge : tisser le texte à travers le dispositif technologique

L'ordinateur et l'accès à Internet encouragent l'écriture du texte au cours même du processus de création. Le texte s'élabore dans des processus collectifs et collaboratifs qui sont le propre du théâtre. Il s'offre comme un matériau d'un tissage partagé entre les différents métiers de la scène. Il s'adapte aux contraintes ou possibilités techniques du plateau. Il s'hybride avec d'autres médias — le son, l'image fixe ou animée —, voire avec des applications informatiques permettant d'incruster des fonctionnalités dans le texte. Projeté sur la scène, il s'affiche volontiers comme un spectacle de l'écrit, une métaphore de l'écrit d'écran, rompant ainsi le pacte grec où l'écriture était dissimulée. Porté par des acteurs ou des machines — écran, voix hors

37. Les sondes sont un dispositif d'expérimentation interdisciplinaire mettant en jeu des méthodologies spécifiques à l'interface entre la vie artistique, l'enseignement, et la recherche universitaire et artistique (voir au www.sondes.chartreuse.org, consulté le 27 février 2011). Cinq sondes ont été consacrées aux mutations de l'écrit entre janvier 2008 et avril 2010. La première réunissait une dizaine d'auteurs dramatiques, et interrogeait les pratiques d'écriture en lien avec le numérique à partir de questionnaires renseignés par les participants (<http://sondes.chartreuse.org/document.php?r=32&id=31>) et de la création, au cours des trois jours de la sonde, d'un objet d'écriture, le *Scriptorium* (<http://sondes.chartreuse.org/document.php?r=32&id=60>). Celui-ci mélange différents types de matérialité de l'écrit, allant du Post-it à différentes plates-formes d'Internet ; les interrogations de la sonde trouvaient une réponse par l'acte même d'écriture que le *Scriptorium* engageait. Cet étrange objet, qui condense de multiples techniques d'écriture propres au numérique, fit l'objet d'une mise en lecture en juillet 2008. La sonde 01#09, intitulée *De l'encre au pixel* (<http://sondes.chartreuse.org/document.php?r=34&id=14>), interrogeait justement les nouvelles matérialités de l'écrit en confrontant les points de vue d'hommes de théâtre et de pionniers de la littérature numérique, dont un certain nombre d'œuvres étaient exposées. La notion d'une écriture combinant plusieurs médias était au centre de la réflexion. Elle fut poursuivie par la sonde 04#09 — *As You Like It* —, interrogeant la production massive d'écriture et de lecture sur le Web, envisagé comme un théâtre global où tout le monde est acteur. Cette sonde fut reprise, et donc traduite, à Toulouse sous le titre *Comme il vous plaira*. La réflexion s'appuyait sur une commande d'écriture à quatre auteurs d'une pièce sur Internet qui fut mise en jeu à deux reprises sous le nom d'*Illusion.com*. La sonde *Code-traduction* (04#10) interrogeait enfin la relation homme/machine dans la pratique de la traduction.

champ, robots, avatars —, il devient fluide, dynamique et évanescent. En s'intégrant totalement au déroulement de la représentation, les nouveaux supports de l'écrit sont plus flexibles que l'imprimé, qui fixe le sens. La représentation du texte est la forme de publication, exclusive ou non, du texte.

En mettant à distance les valeurs littéraires, l'auteur se rapproche du plateau. Il s'inscrit de manière multiple au sein même du processus de création scénique. L'ordinateur a des effets paradoxaux sur la pratique de résidence : alors que des auteurs demandent de plus en plus un plateau et des technologies pour écrire, les compagnies peuvent répéter en cellule avec l'ordinateur comme instrument partagé d'écriture de l'équipe de création.

L'écriture intègre une dimension expérimentale quand l'auteur travaille son texte à même un dispositif technologique.

Sonia Chiambretto a ainsi collaboré avec la chorégraphe Kitsou Dubois pour expérimenter, par le biais de capteurs placés aux articulations des danseurs, la génération de textes par le mouvement. Une expérimentation qui a été suivie par la création de *Traversées*³⁸. Ce mode d'écriture déplace la relation du texte au corps. Les danseurs ne sont plus dans un rapport d'interprétation avec le texte, mais explorent le texte par le mouvement pour faire apparaître des sens nouveaux, des rythmes, une scansion. Le texte devient plastique. Le produit d'une exploration singulière, et chaque fois unique, de l'espace, du temps et de la narration.

2. Portrait de l'auteur en typographe :

les nouvelles matérialités du texte dramatique imprimé

En permettant à l'auteur d'être son propre typographe, l'ordinateur provoque un réinvestissement de l'imprimé. Le numérique ne s'oppose pas, de ce point de vue, à l'imprimé. Il facilite l'exploration de nouvelles matérialités du texte dramatique. Un certain nombre d'auteurs dramatiques mènent ainsi des expérimentations typographiques radicales. Une tendance que l'on retrouve en littérature, mais qui, au théâtre, prend un relief particulier.

On a évoqué comment l'imprimé a structuré la mise en texte de l'écriture dramatique dans des conventions typographiques. L'éclatement de ces conventions aujourd'hui est donc le signe que quelque chose se défait de la logique normative et unifiante de

38. Création le 12 novembre 2009 au Manège de Reims.

l'imprimé. Mais surtout, ces conventions appelaient au sein même du texte une relation à la scène. Les recherches typographiques d'aujourd'hui sont donc de manière plus ou moins explicite une façon de réinterroger le passage du texte à la scène.

Des auteurs très divers se rejoignent dans une extrême sensibilité aux dispositifs formels de présentation des textes. Loin d'être seulement un laboratoire verbal, l'écriture dramatique mobilise toutes les ressources du visuel — pictogrammes, jeux graphiques, coloration, usage des espaces, émoticônes... — jusqu'à se constituer en un spectacle de l'écriture. « Un spectacle idéographique », c'est ainsi que Paul Valéry décrivait *Un coup de dés* de Mallarmé.

Ces matérialités inédites jouent sur la police de caractères (Philippe Malone, dans *Les prometteuses*, où le lecteur identifie les personnages par la typographie utilisée), le découpage (dans *Jeff Koons*, Rainald Goetz commence par l'acte III), l'orientation spatiale du texte (*Échantillons de l'homme de moins* de Matthieu Mével, où chaque page fait l'objet d'une distribution spatiale spécifique), la distribution de la parole entre les personnages (dans *La forêt où nous pleurons* de Frédéric Vossier, le texte déroule une série de monostiches sans attribution à des personnages ou même à des voix), les didascalies (dans *Une nuit arabe* de Schimmelpfennig, elles sont mélangées au texte du personnage). Le plus souvent, ils remettent en cause plusieurs conventions à la fois. *Une belle journée*³⁹ de Noëlle Renaude porte à son comble la recherche d'une nouvelle sémantique visuelle de texte dramatique. Ce texte retrace une journée d'un couple du matin jusqu'au soir. Le défilement des heures, relevées à la minute près, évoque l'inscription du temps artificiel de la machine dans la chronobiologie des personnages. Il rythme et découpe un texte dont l'écriture, qui donne lieu à un déroulement vertical, rappelle l'écran plutôt que la page. On a entre les mains un livre, mais celui-ci évoquerait plutôt un rouleau. Le déroulement de la journée jusqu'au soir permet d'inverser une convention typographique de base. À mesure que le noir envahit la page, pour suggérer l'avancée de la nuit, les caractères d'écriture blanchissent jusqu'à se détacher sur fond noir.... Le texte dramatique apparaît comme un médium à part entière qui interroge la scène.

39. Noëlle Renaude, *Une belle journée / Topographies*, Montreuil, Théâtrales, 2008, 113 p.

3. *Portrait de l'auteur en avatar :* *révéler une autre scène de l'écriture*

« *Illusion.com* est à ce jour un groupe constitué d'Eli Commins, Joseph Danan, Emmanuel Guez, Sabine Revillet. Son rôle est de produire un texte de théâtre, la discussion reste cependant pleinement ouverte pour déterminer la nature exacte de ce texte. L'espace d'écriture d'*Illusion.com* est l'ensemble des plates-formes d'échange et de communication, les réseaux sociaux, les sites de rencontre, les jeux en ligne, les sites d'information existant à ce jour sur le Web ainsi que les boîtes de messagerie électronique de toute nature. L'espace nodal d'écriture d'*Illusion.com* est un forum dont l'adresse est : <http://sonde0409.xooit.fr>. » C'est ainsi que se présentait le projet *Illusion.com* dans *La lettre de la Chartreuse*⁴⁰. Une commande du Centre national des écritures du spectacle, ce projet à quatre auteurs avait pour objet d'écrire une pièce de théâtre sur le Web en partant d'une pièce du répertoire. Le choix se fixa rapidement sur *L'illusion comique* de Corneille. Très rapidement, les auteurs ont pris les masques d'avatars qu'ils ont fait vivre sur le Net. Ils se sont transformés par le biais d'identités numériques en êtres de fiction, en acteurs performant leur texte sur ce théâtre global qu'est Internet. Le texte s'est construit par l'intermédiaire de blogues, de sites, d'interventions dans des forums... et s'est décliné sur plusieurs médias. Si Internet a été considéré comme « un espace où nous nous projetons dans notre propre pièce de théâtre dont nous sommes les producteurs, les metteurs en scène et les acteurs », on peut affirmer que les auteurs d'*Illusion.com* ont fait jouer à plein les métaphores théâtrales du Web. Internet apparaît comme une nouvelle scène où les questions de théâtre sont déplacées, réactualisées, virtualisées. Le texte a été mis en jeu à deux reprises par la Compagnie d'entraînement d'Aix-en-Provence, faisant apparaître sur la scène des environnements propres à Internet, de nouveaux rapports entre la réalité et la fiction, d'autres manières de construire l'identité du personnage. La mobilisation dans l'écriture des propriétés du médium le rendait perceptible et intelligible sur la scène.

40. *La lettre de la Chartreuse*, n° 71, avril-juin 2009, disponible en ligne au <http://sondes.chartreuse.org/document.php?r=9> (consulté le 2 mars 2011).

IV. Le théâtre, entre le livre et l'ordinateur

[...] où le possible devenait improbable et l'improbable inévitable ⁴¹.

Il est difficile de conclure sur des mutations complexes, instables et encore inachevées. Ce parcours tente de dresser la cartographie d'un théâtre au milieu des arts, des technologies et des médias d'aujourd'hui. La question du texte, comme celle du théâtre, est à replacer dans une écologie des médias. La dynamique de redéfinition, de reconfiguration et de recombinaison entre les médias, que l'on observe dans l'ensemble des pratiques artistiques et culturelles, re façonne aussi bien l'écriture que le théâtre et les relations entre eux. Le théâtre du livre reste le paradigme central du théâtre aujourd'hui. Mais il ne peut être un paradigme unique. Métaphore du livre, la scène est désormais aussi une métaphore de l'ordinateur ou encore une métaphore des relations entre les deux. Elle est transformée par de nouveaux rapports entre écriture et oralité. La linéarité ou la simultanéité/discontinuité, la hiérarchisation des matériaux scéniques au service du texte ou l'hybridation de l'écriture, la mise à distance ou au contraire la recherche d'une participation du spectateur, la construction du sens ou la construction d'une expérience sensible et intelligible... caractérisent des conceptions alternatives de faire du théâtre aujourd'hui. On peut appréhender le théâtre avec les métaphores du livre ou de l'ordinateur, qui mettent en jeu des techniques d'écriture, des manières de penser, des perceptions divergentes. Le théâtre est le reflet de la situation complexe de l'écrit que traverse notre société. Il est aussi un enjeu entre différentes conceptions de l'écrit. C'est d'abord sur le terrain de l'éducation que se joue cette bataille : « Pour l'école, le lieu où la culture se forge, l'écriture et la lecture restent livresques alors que, nous dit-on, les cerveaux ont déjà changé et qu'une autre littérature, un autre rapport au monde se met en place. L'éducation doit-elle être coupée du monde comme il va ? » s'inquiète à juste titre Emmanuel Guez ⁴².

Au théâtre, le paradigme de l'ordinateur renverse à vrai dire deux paradigmes : celui de l'imprimé, mais aussi celui de l'enregistrement. Les technologies numériques sont des technologies du temps réel. Alors que l'imprimé ou l'enregistrement fixent des données, le

41. James Joyce, *op. cit.*, p. 115.

42. Emmanuel Guez, « La littérature et les écritures du web », *MCD*, n° 60, 2010.

numérique permet de faire jouer en direct l'ensemble des parties de la représentation et de les faire interagir au moyen de dispositifs technologiques. Dans cette nouvelle configuration, le texte, comme l'ensemble des éléments de la représentation, reprend les caractéristiques de l'oralité pour devenir fluide, dynamique et évanescent. L'écriture relève d'une technologie de l'expression aux dépens de sa fonction de mémorisation. La scène se transforme en scène intelligente. Cette intelligence n'est plus centrale (ou centralisée autour d'un message), mais distribuée entre l'ensemble de ses composants et donc entre ses différents métiers, de l'auteur au technicien. Faire du théâtre, c'est s'inscrire dans un cerveau collectif en mouvement et tisser ensemble pensées, perceptions et affects. La coexistence de deux paradigmes d'écriture, l'un qui relève du livre, l'autre de l'ordinateur, appelle nécessairement d'autres « réseaux de discours ». Cela ne sera possible qu'en transformant la conscience que nous avons de notre environnement.