

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COMPOSITION SCÉNIQUE FACE À L'INJOUABLE « *CLEANSED* » :
DISPOSITIF-RÉSEAU ET DEVENIR-PARTITION D'UN THÉÂTRE
INTERDISCIPLINAIRE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
NICOLAS BERZI

NOVEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

DÉDICACE

À Livia,

Toi qui m'as tendu *4:48* dans les mains, qui a porté sur ses épaules, sur scène, ces voix inquiètes, ces corps dévastés, et qui durant cette décennie de création face à l'injouable, a plongé tête première dans l'inconnu avec moi.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ceux et celles qui ont servi de tuteurs et de mentors à cette riche formation doctorale et qui ont chacun(e) à leur façon laissé une marque sur ce parcours. Je remercie Marie-Christine Lesage, première interlocutrice qui, de 2013 à 2017, dirigea mes recherches théâtrologiques autour de Sarah Kane. Je remercie Armando Menicacci qui a supervisé mes recherches-créations de 2017 à 2019, de la préparation à l'examen synthèse jusqu'au dépôt initial de la thèse. Je tiens aussi à remercier Andrée Martin qui a accepté de me guider attentivement dans cette ultime étape, de la soutenance jusqu'au dépôt final. Merci à vous trois pour cette guidance.

Je voudrais également remercier le réseau Hexagram et son équipe technique, l'École Supérieure de Théâtre ainsi que le département de danse de l'Université du Québec à Montréal, pour leur soutien humain et l'accès aux équipements et locaux de répétition. Je remercie la communauté professorale et administrative du Doctorat en Études et Pratiques des Arts, également la bourse d'excellence Jean-Marc Eustache pour le soutien financier. Un grand merci!

Je remercie chaleureusement toute l'équipe humaine de stagiaires et professionnels de scène qui ont rendu possibles la création et la présentation de *Purifiés* à l'Agora Hydro-Québec en décembre 2018 : Jocelyn Pelletier, Alexandre L'heureux, Livia Sassoli, Guillaume Campeau-Vallée, Giverny Welsch, Simon Chioini, Dominic Marion, Arnaud Doiron, Jean-François

Boisvenue, Marie Lépine, Élisabeth Coulon-Lafleur, Évelyne Londei-Shortall, Louis-Charles Lusignan, James-Élisabeth Filion-Brigdman, je vous remercie de tout coeur!

Je remercie également les membres de mon jury, M. Jean-Marc Larrue, Mme Anne Bénichou et M. Yan Breuleux pour les rapports détaillés, généreux, pour la rigueur intellectuelle qui aura tant enrichi ce processus doctoral.

Je tiens à remercier toute l'équipe de *La Chapelle Scènes Contemporaines* pour avoir accueilli, de 2014 à 2017, les ambitions scéniques d'*Artiste Inconnu*. Un merci tout particulier à Jack Udashkin de nous avoir laissé entrer 2 tonnes de presswood dans le petit théâtre rue St-Dominique. Merci La Chapelle!

Je voudrais enfin remercier chaleureusement ma famille théâtrale des quinze dernières années, celle qui a été au cœur des créations et productions d'*Artiste Inconnu* mais aussi des nombreuses créations autogérées qui ont précédé la fondation de la compagnie. Dominic Marion, Jean-François Boisvenue, Guillaume Campeau-Vallée, Simon Chioini et Livia Sassoli, je vous remercie de tout coeur pour votre confiance, pour votre accompagnement bienveillant, généreux et inspiré.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	ix
NOTE SUR LES ARCHIVES NUMÉRIQUES DE COCRÉATION.....	x
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT.....	xii
AVANT-PROPOS.....	xiii

INTRODUCTION.....	1
-------------------	---

CHAPITRE I

L'ART DE LA MISE EN SCÈNE ET LA COMPOSITION SCÉNIQUE	5
1.1 Actualité de la mise en scène	6
1.2 Scène intermédiaire	8
1.3 L'invention de la mise en scène	11
1.4 Le réalisme et la formation de l'acteur	13
1.5 L'art scénique hybride.....	15
1.6 La composition scénique.....	20
1.7 Le langage de la scène.....	47
1.8 Mimésis et Cruauté	25
1.9 Impossible, illisible, irreprésentable	29
1.10 L'injouable	32
1.11 La didascalie.....	35
1.12 La violence selon Sarah Kane	40
1.13 <i>CLEANSED</i> : un enfer sur terre.	45
1.14 Conclusion théorique	47

CHAPITRE II

RÉCIT D'UNE PRATIQUE SCÉNIQUE INTERDISCIPLINAIRE.....	49
---	----

2.1	<i>4:48 Psychose</i>	51
2.2	Forme et contenu.....	53
2.3	Partition et décomposition musicales.....	57
2.4	Le dispositif vidéographique.....	59
2.5	Le dispositif actoral.....	61
2.6	<i>Le cycle de la dématérialisation : Artiste Inconnu</i>	62
2.7	<i>Peep Show</i> : Dématérialisation du corps érotique.....	63
2.8	<i>Héroïne(s)</i> : Électroacoustique et traitement sonore en direct.....	66
2.9	<i>MYTHOMANIA</i> : mythos et amour virtuel.....	68
2.10	Problèmes de recherche-crédation	70
2.11	Problématique de recherche-crédation.....	75
2.12	Hypothèses de recherche-crédation.....	75

CHAPITRE III

INTRODUCTION À LA MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION		
.....		79
3.1	Assemblage méthodologique.....	79
3.2	Nouvelles technologies et numérisation.....	81
3.3	Génétique des chantiers de création	84
3.4	Génétique des documents numérisés	86
3.5	Vers une méthodologie de notation scénique.....	88
3.6	Du script de théâtre à la partition scénique	91

CHAPITRE IV

LA DÉCOMPOSITION SCÉNIQUE.....		94
4.1	La mise en scène et la déconstruction.....	94
4.2	Déconstruction et grammatologie	97
4.3	Décomposition et dédidascalisation.....	101
4.4	Traduction et adaptation de l'œuvre originale	102
4.5	La cocréation de Purifiés.....	105
4.6	Décomposition et cartographies.....	106
4.7	La cartographie générale des sons.....	107

4.8	Cartographie de décomposition musicale	110
4.9	Cartographie corporelle.....	111
4.10	Cartographie spatiale.....	114
4.11	Cartographie des accessoires de scène.....	116
4.12	Cartographie de composition scénique	119
4.13	Conclusion sur la phase de décomposition	123

CHAPITRE V

LA RECOMPOSITION SCÉNIQUE	126	
5.1	Déconstruction et intermédialité	126
5.2	L'approche intermédiaire	127
5.3	Le concept d'intermédialité.....	129
5.4	Intermezzo et intermède.....	130
5.5	Intermedia et dialectique des média.....	132
5.6	Le réseau des écritures numériques.....	136
5.7	Synchrétisme et isomorphisme	138
5.8	Le patch. Le patching. Le patchwork.....	140
5.9	Le patching de Purifiés.....	144
5.10	Le patchwork du « Black Room ».....	146
5.11	Le patchwork des « Fence perimeter ».	147
5.12	L'espace scénique : le map et le mapping.....	149
5.13	Recomposition du patchwork du Fence	152
5.14	Conclusion sur la phase de recomposition.....	154

CHAPITRE VI

LA DISPOSITION SCÉNIQUE	156	
6.1	Dispositif(s): concept et techniques	157
6.2	Dispositifs disciplinaires : le panoptisme.....	159
6.3	Résistance et sousveillance	163
6.4	Le dispositif scénique.....	165
6.5	Le dispositif <i>Cleansed</i>	168

6.6	Le cuing et le spiking.....	173
6.7	Le dispositif actoral : l'acteur intermédial.....	175
6.8	Le dispositif laboratoire.....	178
6.9	Le dispositif scénique du <i>Fence</i>	180
6.10	La partition scénique de <i>Purifiés</i>	183
6.11	Conclusion sur la phase de disposition.....	187
CONCLUSION.....		188
LISTE DES RÉFÉRENCES.....		195

LISTE DES ABRÉVIATIONS

EST École Supérieure de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal

UQAM Université du Québec à Montréal

DEPA Doctorat en études et pratiques des arts

Agora. Agora Hydro-Québec

CP Sarah Kane *Complete plays*.

AOC Œuvres complètes d'Antonin Artaud.

NOTE SUR LES ARCHIVES NUMÉRIQUES DE COCRÉATION

La grande majorité des documents de création issus des laboratoires de composition scénique qui préfigurent à la création doctorale « Purifiés » (Agora, décembre 2018, Montréal) ont été numérisés et archivés, avec la participation et le consentement de tous les collaborateurs impliqués, sur une banque de données permanente via le lien « Dossier d'archives numériques Berzi UQAM ». Cette thèse commente une partie de ces documents et se réfère, le cas échéant, aux titres des fichiers correspondants, en spécifiant le nom de son créateur et la date de création du document. La captation de cette performance publique est également disponible à partir du lien « Purifiés_Sarah Kane_Nicolas Berzi » en complément à la fiche électronique de la thèse téléchargeable. Ces hyper-appendices sont libres d'accès sur la banque de publications électroniques Archipel de l'Université du Québec à Montréal « <https://archipel.uqam.ca> ». Toute diffusion, modification ou reprise de ces archives de recherche-crédation est strictement interdite et doit passer par le consentement de ses créateurs.

RÉSUMÉ

Cette thèse-création relaye huit années de recherche-création scénique. Cette période intensive débute   l'occasion d'un laboratoire de mise en scène autour de la pièce-testament *4.48 Psychose* (2011, Salle Paul Buissonneau, Montréal) de Sarah Kane et aboutit   ma création scénique doctorale de sa pièce *Cleansed/Purifiés* (2018, Agora Hydro-Québec, Montréal). La présentation de *Purifiés* est le résultat d'un vaste laboratoire collectif, interdisciplinaire et technologique. Les centaines de documents de création qui l'ont jalonné et la captation d'une de ses représentations publiques se retrouvent numérisées et archiv es en complément   cette thèse écrite. Celle-ci reconstitue ce cheminement de chercheur-créateur en trois grands axes ( pist mologique, autopo i tique et méthodologique). Dans un premier temps, la présente thèse investit sur le plan théorique une branche hybride et interdisciplinaire de la mise en scène connue sous le nom « composition scénique ». Cette dénomination marginale de la mise en scène se heurte   la prolifération d'une dramaturgie injouable et violente qui la place symptomatiquement devant sa propre limite définitionnelle et dévoile une scène interm diale   recomposer sur scène. Dans un deuxième temps, cette thèse expose le récit de ma propre pratique interdisciplinaire confrontée   une série d'injouables scéniques. C'est l'occasion d'une plongée au cœur des souvenirs et des archives relatives aux créations de *4:48 Psychose* (2011), *Peep-Show* (2013-2014), *H ro ine(s)* (2015) et *Mythomania* (2017). En reconstituant l'agglomération des nouvelles écritures numériques, l'hybridation entre les expressions scéniques traditionnelles et l'hyperdynamisme technologique, s'orientent dans une même foulée les problématiques compositionnelles et méthodologiques engendrées par cette hétérogénéisation technique et artistique. Ainsi s'échafaude graduellement une hypothèse motrice et une série subséquente de phases expérimentales commentées menant   la reconfiguration de mes propres méthodes de mise en scène. La « méthodologie de composition scénique » qui en émerge décortique trois phases compositionnelles (décomposition, recomposition et disposition scénique) et étaye quatre paramètres d'orchestration spatiotemporelle (*cuing*, *patching*, *mapping*, *spiking*). Ces phases et ces paramètres correspondent aux chantiers du dispositif-réseau de la création interdisciplinaire *Purifiés*. Se déploie alors un devenir-partition de la composition scénique, dans la cartographie de ses signes, repères et annotations, dans la circonscription d'un métalangage de scène émergeant de l'intermédialisation scénique qui déjoue l'injouable *Cleansed*.

Mots-clefs : Th atre. Interdisciplinarité. Composition scénique. Mise en scène. *Purifiés*. *Cleansed*. Sarah Kane. Injouable. Numérisation. Archives. Intermédialité.

ABSTRACT

This thesis-creation is the sum of eight years of scenic research-creation. This intensive period begins with the creation of Sarah Kane's testament play *4.48 Psychosis* (2011, Salle Paul-Buissonneau, Montreal) and culminates in the final doctoral scenic proposition of her play "*Cleansed*/french transl.: *Purifiés*" (2018, Agora Hydro-Québec, Montréal). The creation and presentation of *Purifiés* is the result of an important collective, interdisciplinary and technological laboratory. The hundreds of creative documents that marked it and the recording of one of its public performances are digitized and archived in complement to this written thesis. This thesis reconstructs this researcher-creator path in three main axes (epistemological, autopoietic and methodological). It therefore reinvests a hybrid and interdisciplinary branch of staging entitled "stage composition". This marginal compositional denomination of "mise en scène" is confronted with the rise of an unplayable and violent dramaturgy that symptomatically enlightens its own definitional limit and unveils an intermedial scene to be recomposed on stage. Secondly, this thesis exposes the story of my practice as a director confronted with a series of unplayable scenes at the heart of the archives of collaborative and inter-artistic creations of *4:48 psychosis* (2011), *Peep-Show* (2013-2014), *Héroïne(s)* (2015) and *Mythomania* (2017). By reconstructing the agglomeration of new techniques, the hybridization between traditional stage expressions and digital writings, the compositional and methodological issues generated by this technical and artistic heterogeneity are oriented in one go. In this way, a driving hypothesis and a subsequent series of commented experimental phases leads to a reconfiguration of my own staging methods. The scenic composition methodology that emerges is divided into three compositional phases ("décomposition", "recomposition" and "disposition"), as well as four parameters of spatiotemporal orchestration (cuing, patching, mapping, spiking). These phases and parameters correspond to the structure of the network device on which relied the interdisciplinary creation *Purifiés*. A "devenir-partition" of the scenic composition then unfolds, in the mapping of its signs, marks and annotations, in the circumscription of a stage metalanguage, a hyperlanguage of scenic intermediation of the unplayable *Cleansed*.

Keywords : Interdisciplinary Theatre. Scenic composition. Directing. Cleansed. Sarah Kane. Unplayable. Digitalization. Archives. Intermediality.

AVANT-PROPOS.

L'homme de théâtre n'est plus auteur, acteur, metteur en scène. C'est un opérateur. Par opération il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l'amputation, mais déjà recouvert par l'autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu...

-Gilles Deleuze

Faire de ces espaces clos, illimités, qui par chance nous restent encore : les théâtres, des lieux du laisser-être, renonçant à toute forme de hiérarchie entre pensée, corps, objet, texte, voix.

-Claude Régy

please open the curtains

-Sarah Kane

« Pièce de théâtre ». Pour retourner aux origines du projet littéraire et scénique qui m'habite depuis vingt ans, il demeurerait important de décomposer les pôles de « pièce de théâtre » dans une enquête lexicologique préliminaire. « Théâtre »: le *theatron* grec: le lieu, l'espace du rituel et du sacrificiel et le médium aussi, les moyens oculaires par lesquels on donne à voir, par lesquels on montre. Et puis la constitution du *theatrum* romain : le bâtiment éponyme à son médium qui accueille physiquement la monstration.

« Pièce » maintenant, encore une fois lieu, salle, espace, mais aussi, morceau, outils, objet, artefact, matériau, membre... et encore, un sens qui m'est apparu beaucoup plus récemment, pièce de monnaie. Matériau à spatialiser, artefact à fouiller et pièce aussi de la transaction qui nous marchande un autre lieu vers lequel migrer, qui est déjà à l'extérieur du texte dans une contrée éloignée. Ce territoire imaginaire qu'on appelle la scène était déjà aussi physique, une tente couverte, mais ce lieu n'est pas dans le texte de théâtre un espace clos dans un théâtre. Il n'est pas identifié comme tel, ni circonscrit comme tel, il est infiniment plus vaste et déterritorialisant. Ce que la pièce *ouille* en vue de la fabrication d'une scène, dans son authenticité poétique et littéraire, dans son propre désir, et dans son enseignement (*didaskalia*), c'est ce qu'elle cherche à matérialiser justement, à rêver et à habiter peut-être aussi. La scène, c'est son utopie. Utopie qui est très précisément dans les limites de ce qu'elle n'arrive pas à accomplir elle-même par la tractation de son dire, de son propre langage. Limites qui tracent les frontières d'une carte délimitant un lieu hétérotopique.

Ce qu'il faudra éviter dans la transaction et dans le voyage, c'est lui calquer un espace qui imite, mais qui exige plutôt le rêve, en monnayant une scène imaginaire encore inhabitée. Chaque fois qu'une pièce de théâtre - elle le fait de moins en moins - parle de sa maison, d'une pièce dans une pièce d'une réalité fictive, chaque fois que la littérature dramatique tente de nous imiter des scènes de la vie en laissant peu de place à l'imagination et au rêve, elle se menace elle-même de rester bègue dans l'espace de sa propre économie. Comme une pièce de salon, une pièce de cuisine, scènes de la vie quotidienne qui n'arrivent plus à se tenir à hauteur du réalisme télévisuel qui abrutit, parasite et reconforte nos espaces sans arrêt. Toute véritable « pièce de théâtre » est déjà un supplément offert à la pensée et à l'imagination. Elle doit laisser les marques inachevées d'un langage qui n'existe pas encore. C'est notre utopie maintenant.

On en vient donc à une autre fascinante appellation au cœur de cette thèse, corollaire et disjonctive à toute pièce de théâtre : « mettre en scène ». On se proclame, on prend la mission, on pénètre dans la scène blanche et on dépose des corps et des choses ici et là. Disposer de scène plus que mettre il faudrait dire : des corps et des objets, des voix et des choses. Dis-poser : placer, poser ailleurs et délimiter les disjonctions issues d'une chirurgie. On dispose donc la « pièce » d'un artefact qui lui était étranger, on introduit une pièce dans le compteur, dans le dispositif, pour activer un nouvel espace-temps, nouvel espace à investir.

« Mettre en scène ». Carmelo Bene lui avait substitués l'expression « Ôter de scène ». Subversive transaction de verbes antithétiques. Pour *ôter de scène* et non *ajouter de scène* la violence brutale et cruelle de *Cleansed*, il faudrait en quelque sorte faire comme elle, soustraire le décorum mimétique et les espaces obsolètes du déroulement dramatique. « Ôtez de scène » la pièce de théâtre et sa hiérarchie de valeur, ses unités aristotéliennes, ses fioritures, ses « assaisonnements »¹. Ôter, réduire les ingrédients : le décor, les costumes, les perruques, les maquillages, les effets d'un faire-semblant et réinvestir un espace de décroissement, afin encore une fois de laisser place à l'imagination et à l'inventivité des autres qui regardent pour se frayer une place.

« Mettre en scène une pièce de théâtre ». Le drame avait pris beaucoup de place dans la baraque. Son organisation, son incarnation, son évolution, sa temporalité, ses règles, son nouement, son dénouement, etc. Il faudrait peut-être commencer

¹ Le terme apparaît à plusieurs reprises dans « La poétique » d'Aristote. Il y tient même une place dans l'index des notions de l'édition de 1980 traduite, commentée et annotée par Dupont-Roc, R. et Lallot, J. (p.421).

par soustraire des pièces, amputer des membres, ôter des morceaux, voler de scène pour arriver à re-mettre à leur place les matériaux, pour en é-mettre les sons résultants. Peut-être en compressant ces deux étonnantes appellations qui se renvoient l'une l'autre la responsabilité théâtrale? « Mettre en pièces » une autre architectonique du théâtre, comme dans déconstruire la structure abattue de la *skênè*, bâtisse éponyme à son médium : le *theatrum*. Comme un vol armé, un acte terroriste et terrorisant : faire voler en morceaux, en éclats, la tension séculaire entre texte et scène, et ouvrir un espace intermittent, ce *fence*, cette réalité mitoyenne. Prendre en otage enfin le spectateur conscient de son rôle de voyeur, maintenant juge et partie de ces *ôtages scéniques* qui soustraient, amputent et font proliférer, un nouveau langage.

Qu'arrive-t-il alors lorsque cet espace, cet ailleurs offert par la « pièce » est proprement insoutenable ? Qu'arrive-t-il lorsque cette aspiration spatiale mène à son propre trou noir et nous invite à penser son impensable devenir ? C'est une question que *Cleansed* de Sarah Kane nous pose inlassablement durant près de cinquante pages. Je me souviens très clairement du moment où je me suis plongé dans sa lecture pour une première fois, de ma traversée à la fois onirique et cauchemardesque dans la picturalité de ses *pièces* imaginaires: *red room*, *black room*, *white room*, *round room*, mais aussi à leurs équivalents respectifs en dispositifs trop réels : salle de torture, peep-show, sanatorium, bibliothèque.

Cleansed ouvre aussi un autre espace d'intermittence entre la vie et la mort, entre le réel et l'imaginaire, entre le dehors et le dedans, dans la configuration dramaturgique d'une sorte de purgatoire sur terre : *In the perimeter fence of the University*. Dans cette traversée, on entre aussi dans des espaces indiscernables de la psyché de ses martyrs : scènes de violence infernale, espaces méticuleusement gardés par une Bête humaine du nom de Tinker : nom du garde/*fence*, garde-fou, ni docteur, ni dealer, ni tout à fait monstre, ni tout à fait

humain. Je me souviens de la sensation de dégoût qui me prenait au coeur comme ses victimes maltraitées, boucs émissaires torturés, je devais prendre des pauses pour digérer quelques pages à la fois, pour accepter à petit feu l'opération. Les images devenues les symboles de la pièce nous les connaissons : amputation, castration, empalement, greffes, chirurgies de changement de sexe, meurtre, rats qui couinent et grignotent des plaies humaines, masturbation, inceste, pendaison, etc. Les images m'horrifiaient, bien évidemment, et pourtant j'étais hypnotisé, engagé dans une sorte de pulsation de lecture qui voulait en finir d'elle-même.

Une hypnotisation qui portait surtout le nom de Grace, celle qui incorpore la purification dans son nom (la grâce) et son chemin de croix. Grace arrive d'un énigmatique extérieur en scène 3 et va traverser les dispositifs un à un, subissant les traitements les plus extrêmes à la réalisation de sa propre purification. Elle va se purger des voix qui la rendent folle en se déshumanisant, dans le but de changer de sexe et devenir Graham, son frère mort d'un overdose quelques mois plus tôt, dans le même *fence* de Tinker. Elle prend son bourreau par la main et lui montre le chemin pour la purifier et lui permettre sa fusion fraternelle : transexualisme et osmose d'un amour incestueux, retour à l'androgynie. Il y aura aussi au travers de ce devenir Grace/Graham (son dernier monologue porte ce nom hybride), les chemins de croix de Carl et Rod (deux amants homosexuels torturés après que Tinker ait forcé Carl par la douleur à trahir son amant) ; celui de Woman (une femme enfermée dans une cabine de peep-show à l'utilisation exclusive de Tinker) qui va accepter de personnifier le nom de Grace afin que Tinker puisse l'aimer par procuration ; de l'enfant Robin analphabète qui porte les vêtements de Graham et qui veut retourner chez sa mère, lui-aussi amoureux de la grâce de Grace, histoires périphériques, réseau d'interférences qui contaminent constamment l'ensemble dans un choral inquiétant de corps mutilés et d'espaces en démolition.

Je me souviens très clairement de la sensation de confusion qui m’habitait alors, de cette « zone » d’inconfort psychique et physique dans laquelle elle me plongeait et qu’elle me contraignait à imaginer par son hypnotisme. Je me souviens avoir poussé un soupir de soulagement au moment du « *Blackout.* », d’avoir lancé le livre sur mon lit, au moment où tout s’extermine enfin : « *The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening* » (CP., p. 151). Je me souviens d’une sensation extrêmement dérangeante et jouissive de libération et de damnation, à la fois terrifiante et purifiante. Je me souviens m’être dit que j’y reviendrai un jour, faisant différer l’opération, repoussant la maladie.

Plusieurs années plus tard, je crois aujourd’hui que *Cleansed* invalide son propre réalisme et par conséquent toute une culture des effets, du confort, de l’indifférence et du faire semblant. Ce qu’elle valide (et *auteurise*) en l’occurrence, c’est une reformulation scénique de ses opérations, castrations, amputations du drame et des « membres » de la pièce, limites extrêmes de la faisabilité technique à toute simulation mimétique. Ce qu’elle autorise c’est une reconfiguration de ses dispositifs imaginaires et réels de purification, en dispositifs de scène.

Il y a des enjeux sociaux et politiques à travailler des propositions violentes et troublantes qui confrontent un public nourri à la société de divertissement et aux « faiseurs de spectacle ». Il y a toute une tradition scénique québécoise dans laquelle ce projet s’inscrit modestement, une tradition qui a favorisé ce cheminement et pavé la voie à cette volonté de prise de risque scénique. Ça a commencé pour moi en 1999, quelques mois après la première de *Cleansed au Royal Court* de Londres. J’étais alors étudiant en lettres au Cégep Édouard-Montpetit, invité dans un cours sur la dramaturgie contemporaine à assister à la dernière création de *Sibyllines*, dans la salle de l’Union française, à Montréal. La

troupe chapeauté par Brigitte Haentjens présentait sa version scénique d'*Hamlet-Machine* d'Heiner Müller. De cette mise en pièces du drame, de ce réinvestissement du tragique dans les « Ruines de l'Europe », se jouaient sous mes yeux ébahis les limites reconfigurées sur scène d'un théâtre impossible : fin de l'histoire, fin du drame et déchéance de son héros, fin d'un discours s'adressant à un public consterné et stupéfait. Une tradition de deux millénaires se termine :

INTERPRÈTE D'HAMLET :

Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue pas de rôle. Mes mots n'ont plus rien à dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a pas eu lieu. Derrière moi plantent le décor des gens que mon drame n'intéresse pas pour des gens qu'il ne concerne pas. Moi non plus, il ne m'intéresse plus. Je ne joue plus. *Des machinistes, à l'insu de l'interprète d'Hamlet, installent un réfrigérateur et trois postes de télévision. Bruit du réfrigérateur. Trois programmes sans le son.* (Müller, 1985, p.69)

Tout est extrêmement condensé dans une matière disséquée au scalpel. Müller a légué ses manuscrits de mise en pièces : des centaines de pages sur sa réécriture d'Hamlet réduites au final en un bloc d'une douzaine de pages². Nous reviendrons sur ce travail de décomposition, sur ce qu'il inaugure et annonce. Encore aujourd'hui je suis obnubilé par l'image de Céline Bonnier contorsionnée en Ophélie déjà morte, traverser la scène à reculons suivant un plan oblique, en étalant son sang sur les murs. Je me souviens de la machine choréique infernale menée par Gaëtan Nadeau, en Claudius machiavélique qui détalait sur scène, je me souviens du regard de Marc Béland, des distorsions corporelles sur scène de son post-Hamlet. Toutes ces images ont creusé ensemble

² « Manuscrits de Hamlet-Machine, Transcriptions-traductions » (2003). Paris : Les Éditions de Minuit.

l'état de choc dans lequel j'étais, enfoncé dans mon siège, au moment du *Noir*. Ce jour-là j'ai été infecté d'une maladie, celle de la recherche compulsive d'un langage scénique autre, un langage scénique qui prend racine dans une littérature dramatique en décomposition, presque au bord de la putréfaction.

En 2004, *Sibyllines* réitère avec une autre proposition scénique de la *Shakespeare factory* de Müller en présentant au public montréalais « Médée-Matériau/ Paysages sans argonautes/ Paysages sous surveillance ». À partir de 2008 (en même temps où la compagnie s'attaque à *Blasted*, la première œuvre de Sarah Kane) je découvre aussi la pratique du jeune et, encore à l'époque, underground Christian Lapointe. Avec *Anky ou la fuite, opéra du désordre* (2008), puis *Limbes* (2009) et *Sepsis* (2012), je vois se déployer une pratique de la déconstruction dramaturgique et de l'intermédialisation (technologique dès *Sepsis*), sentiers hors du drame et hors du spectacle divertissant, qui allaient devenir des points tournants dans ma pratique autodidacte naissante en quête de repères et de modèles. Ces chantiers de la création théâtrale menés par Müller, Kane, Haentjens et Lapointe auront constitué mon école, ma pédagogie, fondée sur une nouvelle dramaturgie en décomposition et de l'opération de reconstruction scénique qu'elle exige: « Mise en pièces de la photographie de l'auteur » (1979/1985, p. 79). J'étais le témoin avide de cette image d'un classicisme découpé en morceaux et qui vole en éclat, comme lorsque le décor de *Blasté* planté à l'Usine C (Montréal) explose littéralement sous nos yeux.

Les pratiques d'Haentjens et Lapointe allaient converger sous mes yeux en 2011, en même temps que nous sommes en laboratoire autour de *4.48 Psychose*. Haentjens, Lapointe et l'équipe de *Sibyllines* s'attaquent à la pièce *Le 20 novembre* de Lars Norèn, monument norvégien prolifique de la dramaturgie européenne, une collaboration présentée à l'époque à *La Chapelle Scènes*

Contemporaines dans une scénographie d'Annick La Buissonnière. Cette œuvre de Norèn est une retranscription inquiétante des fragments du journal intime et des enregistrements du jeune Sebastien Bosse qui, en 2006, allait entrer dans une école d'Emsdetten en Allemagne pour fusiller ses camarades et professeurs, faisant 37 blessés. À Montréal on a vécu en 1989 la tuerie de la Polytechnique, et ensuite en 2006 celle au collège Dawson. Le sujet est alors, il va sans dire, très sensible. Lapointe porte la voix du jeune Bosse et s'adresse au public dans un dispositif scénique qui efface la division scène-salle, renforçant un malaise aseptisé par un éclairage aux fluorescents accroché à un plafond abaissé pour nous mettre en otage aussi, en tant que public. Il arrive avec un sac rempli d'armes à feu, il écrit au tableau avec une craie des propos haineux et violents, nous expose ses théories antisémites. Lapointe compose une figure sur scène tout en tics nerveux et en postures dénaturées, en fixant l'auditoire de ses yeux globuleux. Il croque et mange la craie en nous hypnotisant, nous le public estomaqué et inconfortable.

Il va sans dire que cette proposition extrême et délicate n'allait pas engendrer une réception consensuelle. La prise de risque, dont la dramaturgie de Norèn trace ici le mandat, entraîne aussi une culture de la dissension et parfois de la censure. La romancière Lise Vaillancourt est outrée, et l'exprime en grande pompe dans un texte intitulé « Le contraire du théâtre » publié dans la *Revue Jeu* aux côtés de celui de Raymond Bertin « Discours vengeur d'un loser »³. Ce dernier introduit avec passablement de mépris cette mode sensationnelle d'un théâtre de provocation qui met volontairement en malaise son public (réfèrent au passage

³ En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2011-n140-jeu1822140/65292ac.pdf>. Consulté le 24 avril 2019.

au mouvement « *In yer Face* »⁴ auquel on associa Sarah Kane). Il disqualifie la proposition sur la base de sa pauvreté dramaturgique, du jeu désincarné de Lapointe ou de la scénographie favorisant l'inconfort. Qualifiant de « désagréable » et « d'irrecevable » la proposition de Norèn-Haentjens-Lapointe-Buissonnière, il laisse ensuite la parole à Mme Vaillancourt. La réflexion de cette dernière va comme suit :

On met donc en scène un jeune tueur qui dit n'être aucunement responsable de son acte puisque c'est nous qui sommes les responsables. Ce discours est typique de toutes les victimes. La victime n'a toujours qu'un seul but : prendre toute la place. Dans le programme, on avertit à grand renfort de palabres que ce spectacle veut faire réfléchir sur notre confort et notre indifférence, et que ce jeune homme est bien la preuve vivante de notre attitude de laisser-aller face au système. Jusqu'à nouvel ordre, il me semble qu'on prend conscience et qu'on réfléchit parce que les propos nous éclairent et parce que nous sommes touchés. Dans cette pièce, les propos très nébuleux, stéréotypés et approximatifs du personnage ainsi que sa froideur tout du long n'ont pu éveiller en moi ni compassion ni compréhension.

Qu'est-ce au juste qui provoque le malaise? Serait-ce le contraste avec le confort d'une société qui rend amorphes ses témoins? L'indifférence d'un public qui ne veut plus regarder en face ses monstres? Désensibilisation généralisée face aux tragédies réelles qui foisonnent au téléjournal, sur les postes de télévision, qui font leur « BLABLA »⁵ pendant qu'on cuisine ? Le discours insoutenable de la victime qui se déresponsabilise (en nous responsabilisant au passage) de son crime haineux ? Mais qui est responsable de l'arrogance ? Qu'est-ce qui est juste et permis au théâtre ? Le texte de Vaillancourt débute par une phrase éloquente : « On met donc en scène un jeune tueur qui dit... ». Nous reviendrons sur les pôles de cette assertion toute simple « mettre en scène un texte qui dit », et sur tout ce

⁴ L'expression est de Aleks Sierz dans un texte intitulé « *In-yer-face Theatre* ». Disponible en ligne : <http://www.inyerfacetheatre.com/archive22.html>. Consulté le 25 janvier 2019.

⁵ Référence directe au « BLABLA » dans : « Hamlet-Machine » (op. cit., p. 69).

qu'elle prend pour naturel et acquis dans le « dire » scénique, dans une certaine tradition du verbiage qui cherche à nous expliquer les choses plutôt qu'à nous les faire ressentir. Verbiage qui plus est, a tendance à nous tenir à distance de la violence qui sévit partout sans explication en nous racontant de belles histoires qui stimulent notre émoi.

En effet, la proposition de Norèn est en soi un terrain de mines sociopolitique, voilà sa subversion dramaturgique. Prendre les discours d'un jeune « loser » comme dit Bertin, sur le point de se faire justicier par le massacre, qui se gonfle avec des textes du « *Mein Kempff* » d'Hitler, en reconstituer ensuite les fragments en un monologue théâtral est un acte extrêmement dérangeant et provocateur. Il n'est pas étonnant que cela ait heurté la conscience de la plupart de ses spectateurs et critiques, et que plusieurs quittaient la salle prématurément, complètement outrés. On voudrait contraindre les artistes à nous dire ce qui se dit partout ailleurs, sans eux, dans la brutalité du monde moderne? Ce qu'il y a de dérangeant dans *Le 20 novembre*, et d'autant plus dans *Cleansed* qui est au coeur de cette thèse-crédation, c'est le renversement dramaturgique et scénique brutal, par le truchement des monstres, qu'ils soient fictifs ou réels (Bosse pour l'un, Tinker pour l'autre). Le théâtre c'est l'acte de montrer et dans l'étymologie de monstre il y a *monstration*⁶. Mais entre monstration et démonstration, il y a toute la différence du monde, il y a ce qu'on nous montre ou ce qu'on nous démontre, par le truchement du discours, trop souvent moralisateur et faussement rassurant. Certes le fait que Bosse soit une personne réelle et que Norèn se réfère à un événement récent de l'actualité ajoute de l'huile sur le feu. Mais fait-on ce

⁶ Sur cette importante question de la monstration des monstres, je renvoie le lecteur à un article incontournable de Marie-Christine Lesage : « De Sénèque à Kane, monstres et cruauté symbolique. » tiré de « Le théâtre et le mal » (dir. : Naugrette, C., 2005). Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

même reproche au cinéma qui se targue sans arrêt de se baser « sur des faits réels »? Éloquent enseignement sur notre rôle de voyeur, qui dans un contexte de confort et d'indifférence comme disait Denys Arcand, dans le confort du cinéma, de notre salon feutré et cousiné, face à un écran qui nous obnubile, on peut accepter plus facilement la brutalité d'une histoire « réelle ».

Il y a quelque chose de terrible, oui, de constater l'animalité du réel dans l'espace-temps d'un théâtre de poche comme *La Chapelle* où on est pris à partie, pris en otage, témoin forcé à goûter et juger de cette réalité. C'est la force du théâtre, le choc que seulement lui peut faire résonner avec autant de sensations déstabilisantes. Ça dérange, ça déplace de l'air, ça nous *sensibilise* d'une autre façon en faisant contrepoids à la désensibilisation globalisée. Bosse se monstriefie sous nos yeux, comme un héros romain, mais Norèn inverse les pôles : il verrouille la compassion et la catharsis qui libèrent nos passions autour d'une figure de l'actualité à détester, répugner et exclure, à refouler. Il montre un monstre réel qu'on ne veut pas voir, qu'on voudrait à tout prix oublier. Le contexte de monstruosité planétaire est pourtant à nos portes : on ne compte plus les monstres-dirigeants, les bourreaux en veston cravate, légitimés à fusiller, torturer, diviser pour régner. Ce sera toujours et encore le mandat universel du théâtre de nous le rappeler et de nous y confronter, dans l'inconfort du « en chair et en os ». C'est ce qu'il y a de terrifiant et de nécessaire et qui ne laisse finalement, personne intact. C'est aussi le risque de *Cleansed*, qui dans sa facture excessivement violente et brutale n'est peut-être pas l'exercice de purification cathartique qu'on s'attend à vivre. C'est sa subversion et aussi le danger qui guette les artistes de la scène qui s'y attaquent.

INTRODUCTION

En décembre 2018, aux côtés d'une équipe de professionnels de la scène et de stagiaires de l'École Supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, nous présentons une création interdisciplinaire et technologique de l'injouable « Cleansed » de Sarah Kane. Il s'agissait d'une première création de la version française de *Purifiés* de Sarah Kane en sol montréalais permise par l'Arche et les ayants droits de l'autrice britannique. Je ne peux donc introduire cette thèse sans souligner le don démesuré d'énergie et de temps de mes collaborateurs⁷, le dévouement et la passion de ces artistes, la permission et la souplesse des institutions participantes, sans quoi un projet d'une telle envergure technique et logistique n'aurait jamais pu voir le jour dans un contexte doctoral. Plus profondément encore, la richesse des expérimentations, des productions, des créations, des collaborations, des contaminations qu'une telle thèse relaye n'aurait jamais pu exister sans ceux et celles qui étaient déjà engagés depuis nombre d'années avec moi dans cette dynamique de la création scénique collaborative. Il y a toute une société souterraine qui préfigure à la réalisation d'une pratique interdisciplinaire de la scène. Cette thèse-crédation est en quelque sorte aussi une thèse-*cocrédation*⁸.

⁷ Nous emploierons les masculins : collaborateur, auteur, acteur, compositeur, cocrédateur, musicien, performeur et metteur en scène par commodité ce qui inclut toujours: collaboratrice, metteuse en scène, cocrédatrice, autrice, musicienne, compositrice, actrice et performeuse.

⁸ Dans la cocrédation que je nomme ici, chaque créateur a sa fonction autonome et conserve l'autorité de ses matériaux. Ce que je signe, comme compositeur de scène, ce n'est que l'assemblage, la synchronisation, la spatialisation, la combinaison de ces matériaux en une construction scénique intermédialisée et originale.

Cette thèse est donc le résultat d'une telle dynamique collective. Une dynamique qui puise son énergie d'un matériau littéraire, un matériau qui dans ses ambivalences, sa subversion, ses intervalles, ses dissonances, dans sa propre transfiguration engage à une *auteurisation*⁹. Dans son innommable désir d'un nouveau langage de scène qui ne peut s'exprimer que par les moyens de la scène¹⁰, Sarah Kane nous *auteurise* : elle nous autorise à cohabiter avec son autorat, à l'aider à advenir sur scène, elle nous lègue alors le poids de ses énigmes. La majeure partie de mon travail fut de disséminer à un réseau, relayer à mes collaborateurs de création une *coauteurisation*, cherchant à déhiérarchiser la verticalité de la création scénique traditionnelle : celle qui part du poète-roi, se diffuse au démiurge metteur en scène et s'arborise vers les concepteurs, techniciens et acteurs. Ici chaque intervenant se nomme créateur, performeur. Mais il ne faut pas se le cacher, une telle tentative aura engendré sa part d'anarchie, créant des inconforts au sein de l'équipe, des discussions animées à des heures tardives, des tensions et sans doute aussi des frustrations dont mon endettement économique et physique n'aura pas totalement couvert les plaies. Travailler dans un contexte non rémunéré, dans l'enceinte d'une institution qui n'avait pas l'habitude de faire se produire une telle machine technologique, interdisciplinaire et interdépartementale n'aura épargné personne.

Le premier chapitre de cette thèse : « L'art de la mise en scène et la composition scénique » retourne aux amorces historiques, définitionnelles et pratiques de cet

⁹ Ce néologisme a émergé d'une discussion avec Armando Menicacci qui à la lecture d'une première ébauche de ma thèse m'a proposé d'employer le terme.

¹⁰ Dans une entrevue de Sarah Kane rapportée par Dan Rebellato: « j'ai décidé d'écrire une pièce dont on ne pourrait jamais tirer un film [...] La seule chose qu'on pourrait en faire serait de la monter au théâtre et, croyez-le si vous voulez, cette pièce, c'est *Purifiés*. On peut dire qu'il est impossible de la monter au théâtre, mais il est tout aussi impossible d'en faire quoi que ce soit d'autre. Cité par Graham Saunders (2004, trad. : Bas, G.) « Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre ». Paris : L'Arche. P. 142.

art nommé plus de deux millénaires après l'avènement du théâtre antique occidental. En relisant en concomitance historique ses nécessités méthodologiques et compositionnelles : littéraires, techniques et technologiques, j'essaie de retracer l'horizon d'une exigence notationnelle, horizon qui se recoupe d'un défi lancé par la didascalisation proliférante d'injouables dramaturgiques. Dès sa nomination, l'art de la mise en scène est presque déjà volonté de renouvellement compositionnel par une corporéité du texte (Meyerhold) ; synthèse des arts (Wagner) ; refus de l'imitation (Kandinsky) ; inventivité cruelle et nécessaire dédiée à un langage de scène (Artaud). J'inscris aussi dans cette lignée un versant dramaturgique, plus spécifiquement la *Shakespeare factory* d'Heiner Müller qui fait figure de proue de ce devenir scénique anti-mimétique, en fournissant des contraintes, des obstacles scéniques. Par un cryptage didascalique d'une dramaturgie de la violence, Sarah Kane forge donc aussi une volonté de renouvellement scénique compressée dans la matière didascalique impraticable et par une démarginalisation des structures aristotéliennes. La mise en scène comme langage autonome et la dramaturgie comme matière illisible et injouable, délimitent ensemble le territoire conceptuel d'un irréprésentable : un espace scénique dont les expressions, maintenant bouleversées dans leur expansion numérique brutale, demandent plus que jamais à être recomposées. L'injouable, en plaçant la scène devant ses limites, permet une motion définitionnelle du territoire scénique.

Le deuxième chapitre présente par le truchement de mon récit de pratique interdisciplinaire, un agglomérat graduel de problématiques de recherche-création, vécues entre 2011 et 2018. Les enjeux coagulent dès 2011 dans la mise sur pied d'une création scénique interdisciplinaire et technologique du troublant document dramaturgique 4.48 *Psychose* de Sarah Kane, la dernière pièce de son œuvre avant de s'enlever la vie. Va commencer à se déployer l'expansion

technologique, l'hybridation disciplinaire et la croissance du dispositif actoral vidéo-scénique dans mes propres laboratoires de composition scénique. Cette déterritorialisation graduelle de mon travail compositionnel (par compositionnel on pourrait déjà entendre méthodes d'annotation, d'organisation, d'orchestration et de synchronisation) aboutit finalement au même enjeu conceptuel : décrypter dans la dramaturgie injouable un réseau scénique notationnel et collaboratif.

Se tracent ainsi lentement une problématique et des hypothèses de résolution, en mode réseau et collaboratif. Le réseau interdisciplinaire (*network* du *cowork*) et les méthodes déployées pour alimenter ce réseau, se configurent et se disposent sur scène au travers des résistances persistantes imposées par le « devenir-partition » de la dramaturgie injouable de Sarah Kane. Dramaturgie elle-même déjà mise en pièces, dont la déconstruction scénique et le réassemblage intermédial fournissent l'horizon-notation en vue de la performance vivante.

C'est enfin ce à quoi s'engage à solutionner la méthodologie de composition scénique en chapitres 4, 5 et 6, qui se coagule en une réorganisation compositionnelle et technique, mais aussi conceptuelle de l'art de la mise en scène. Chacune de ces trois phases (décomposition, recomposition, disposition) constitue une étape de création et un chapitre distinct, elles sont une par une méthodiquement décortiquées et ensuite investiguées dans leur propre génétique de cocréation, renvoyant aux documents/fichiers d'écriture scénique qui ont été générés dans le laboratoire collaboratif de *Purifiés*.

CHAPITRE I

L'ART DE LA MISE EN SCÈNE ET LA COMPOSITION SCÉNIQUE

On croit savoir ce qu'est la mise en scène : n'est-ce pas la partie visible du théâtre, ce que les acteurs et leur metteur en scène ont préparé pour nous ? N'est-ce pas ce supplément « spectaculaire » qui nous est offert et qui soit révèle la pauvreté interprétative de ce que nous avons appris des textes à l'école, soit remet trop violemment en cause ce que nous pensions être la « vérité » de l'œuvre ? On a certes raison de se méfier de la mise en scène ! Mais plus raison encore d'interroger cette méfiance...

-Patrice Pavis

En finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de représentation, des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderaient un objet fini, un objet terminé, considéré comme « beau » et proposé à leur admiration.

-Claude Régy

-C'est autour de la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre.

- Antonin Artaud

1.1 Actualité de la mise en scène

On croirait peut-être qu'au 21^e siècle la mise en scène aurait finalement la crédibilité d'une discipline artistique, que cette pratique est enfin définie et transmissible ? En 2005, Béatrice Picon-Vallin décrivait pourtant ainsi la situation du metteur en scène en France :

Malgré son histoire et les chefs-d'œuvre qui ont jalonné l'histoire du théâtre du XX^e siècle, il n'est toujours pas reconnu en France, où on lui oppose sans cesse celui de l'auteur, dans un couplet dépassé, et il n'existe toujours pas de formation à la mise en scène en tant que discipline artistique. On s'autoproclame encore metteur en scène dans un théâtre qui reste sous la coupe, depuis longtemps contestée, de la toute-puissance du texte écrit. (p. 96)

Il faut certes s'étonner que cette pratique devenue aussi fondamentale, toute la machine théâtrale est aujourd'hui coordonnée autour de sa vision scénique, s'inscrive encore en 2020 avec une telle marginalité conceptuelle au sein de l'institution théâtrale¹¹. Or l'origine de cette marginalité n'est pas d'hier. La mise en scène a pris près de deux millénaires après les premiers pas du théâtre occidental à être simplement nommée, valsant mystérieusement dans l'ombre de l'auteur dramatique, et l'acquisition tardive de son statut artistique se sera faite dans la fulgurance. De sa fondation à aujourd'hui, la mise en scène a déjà subi des transformations absolument bouleversantes, vivant en un siècle et demi trois révolutions techniques majeures : les avènements successifs de l'électricité, de l'électronique et du numérique. Si la révolution numérique est sans doute la plus invasive et bouleversante d'entre toutes, nous aurions tort de croire que ce

¹¹ Au Québec nous avons deux formations reconnues en mise en scène données à l'École Nationale de Théâtre et au Conservatoire d'art dramatique de Québec, toutes deux d'une durée de deux ans. Ces formations devenues cultes dans l'écologie théâtrale québécoise, ne sont pas pour autant des formations artistiques aussi complètes que celles de quatre ans offertes aux danseurs, aux musiciens ou aux acteurs. D'autre part, les metteurs en scène sont très rarement théoriciens et chercheurs et ont occupé beaucoup moins de place dans l'enceinte académique que les auteurs et les critiques. Ainsi, malgré toute la reconnaissance médiatique et populaire qu'on puisse lui accorder, il est légitime d'affirmer que la mise en scène ne constitue pas, encore aujourd'hui, une véritable discipline artistique au sein de l'institution. t

phénomène d'explosion artistique et disciplinaire engendre des conséquences qui sont nouvelles. Un siècle plus tard, on continue de confirmer l'affirmation de Meyerhold, un des premiers représentants de la mise en scène : « La mise en scène, c'est la spécialisation la plus large du monde » (Écrits sur le théâtre tome IV, 1992, p. 8). Par conséquent, la spécification de son concept, le plus composite et hétérogène du monde artistique, est une tâche qui a toujours été ardue, la révolution numérique n'a fait que renforcer le fait que la mise en scène soit si réticente à sa transmission objective.

Dans un récent ouvrage encyclopédique sur le théâtre (2006), on introduit ainsi la situation actuelle de la mise en scène : « [...] les nouvelles pratiques, les cadres et les principes selon lesquels peut s'appréhender aujourd'hui l'art de la mise en scène sont plus polymorphes que jamais. » (Biet et Triau, p. 641). Est-il seulement possible de postuler une amorce ontologique de la mise en scène à partir d'une « spécialisation » aussi hétérogène et disséminée ; quelle définition porte-t-elle en amont de sa dépendance historique, méthodologique et conceptuelle, celle qui la place d'emblée entre l'auteur dramatique qu'elle doit interpréter et le comédien qu'elle doit diriger ? Ce problème épistémologique qui commençait à s'alourdir, semble cependant en voie d'être délié. Cela est en grande partie attribuable au courant théorique de l'intermédialité qui a commencé au tournant du 21^e siècle à délivrer la mise en scène de cet étonnant retard théorique. En enquêtant et actualisant les rapports historiques entre théâtralité, performance et l'accumulation des expressions médiatiques en jeu sur scène, on ouvrait aussi par le fait même une brèche pour penser la mise en scène comme complexion interartistique. L'actualité conceptuelle de la mise en scène comme expression intermédiaire se dévoile graduellement dès l'ouvrage déjà canonique *Intermediality in Theatre and Performance* (2006). Pour reprendre le célèbre précepte de Kattenbelt, il était maintenant grand temps de « redéfinir le théâtre,

non pas comme un art composite, ni comme un art dramatique, mais comme la scène de l'intermédialité »¹².

1.2 Scène intermédiaire

En 1986, Bernard Dort affirme : « ce serait la complexité croissante des moyens d'expression scénique qui aurait provoqué la spécialisation du metteur en scène et donné à celui-ci une véritable primauté sur tous les autres facteurs du spectacle. » (*Conditions sociologiques de mise en scène*, p. 148). Dort rappelle ici ce qu'on pourrait nommer la nécessité *sociotechnique* du développement de la mise en scène, s'affirmant comme spécialisation issue de la croissance phénoménale durant le 20^e siècle des combinaisons à opérer, en amont et pendant la performance. Dans « « Mettre en scène » : une approche intermédiaire de la réalité théâtrale actuelle », Jean-Marc Larrue (2008) rappelle dans cette foulée que « l'apparition de la mise en scène est contemporaine de la révolution électrique. » (p. 9). La problématique technologique de la mise en scène afin de définir son statut, est donc déjà contemporaine à son apparition.

Pour orchestrer ces nouvelles écritures scéniques (en particulier l'amplification sonore, les projecteurs de lumière et les premiers essais vidéographiques), il fallait nommer un nouveau genre d'artiste, un artiste qui puisse coordonner ces techniques naissantes entre elles, sans nécessairement en être lui-même le concepteur/designer/créateur. Cette explication technologique de la mise en scène va aussi inévitablement façonner sa *techné*, i.e. : sa compétence, son

¹²Je traduis : « *re-define theatre, not as a composit art, nor as a dramatic art, but as the stage of intermediality* ». (*Intermediality in theatre and performance*, p. 28).

savoir-faire, une compétence de l'hétérogénéisation technique faisant interagir les média à manipuler entre eux, en création et sur scène. Il va sans dire que cette compréhension du théâtre comme méta-média prend d'autant plus de sens aujourd'hui face à cette numérisation phénoménale qui s'opère depuis quelques décennies et qui démultiplie plus que jamais ses méthodes de déclenchement et de composition scéniques. La mise en scène, comme toute sphère culturelle post-électricité, a graduellement subi la technologisation de sa *techné*. Une technologisation qui ne s'est faite qu'au prix de nombreuses résistances, celles-là même qui faisaient la place belle à l'hégémonie de la présence, nous n'avons qu'à rappeler le célèbre débat Ausländer-Phelan, dont les technologies d'écriture et de performance naissantes menaçaient l'autorité.

Larrue illustre avec éloquence, d'abord dans *Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive* (2008), cette résistance du théâtre à laisser les technologies infiltrer sa scène, une résistance qu'il exemplifie avec la relation au son¹³. Le théâtre a attendu soixante-dix ans avant de laisser pénétrer la technologie microphonique sur son plateau, engagé dans un paradigme dominant du dépouillement théâtral (théâtre pauvre, théâtre vide), sorte de chasse-gardée de la présence actorale et de la pureté de la voix naturellement projetée. Une résistance qui a aussi par conséquent, ralenti la recherche conceptuelle sur la mise en scène comme art de l'entrecroisement médiatique. Le courant de l'intermédialité aura donc engagé une sérieuse et tardive tentative épistémologique du « mettre en scène » comme hypermédia¹⁴, un média qui remédie sans cesse tous les autres

¹³ L'émergence tardivement corolaire des études sur le son au théâtre dont Larrue, Quéinnec, Pisano et plusieurs autres chercheurs ont participé, est exemplaire à ce propos. Voir notamment le tout récent et essentiel : « Dispositifs sonores : Corps, Scènes, Atmosphères » (2019).

¹⁴ L'expression vient de Kattenbelt dans « L'intermédialité comme mode de performativité » tiré de « Théâtre et intermédialité » (2015, p.102)

média dans une dynamique d'enchevêtrement¹⁵. Larrue rappelle que le terme d'intermédialité : « formé du préfixe « inter » et du radical « média », a d'abord suscité la dérision : les intermédialistes s'intéresseraient donc à cet entre ce qui est entre, c'est-à-dire pas grand-chose... » (2015, p. 31). Or ce « pas grand-chose », cet entre ce qui est entre, est gigantesque pour le concept de mise en scène qui se positionne, en théorie comme en pratique, à l'intersection des média traditionnels (la musique, la dramaturgie, le corps, les arts picturaux) et des nouvelles techniques d'écriture scénique (électriques, électroniques et numériques). La mise en scène est par définition l'art de l'entre-entre, elle se définit dans ces croisements difficiles à archiver et à rendre objectifs pour la transmission théorique.

Tant théoriquement que pratiquement, le théâtre occidental a en quelque sorte résisté à cette motion de la composition scénique que Meyerhold avait annoncée et qui devait voir la mise en scène s'engager dans une hypermédiatisation. Or la visée conceptuelle qui traverse la suite de ce chapitre est la suivante: les réglages potentiels de cette inconsistance épistémologique de la mise en scène se jouent dans les nécessités, les défis, les résistances et les contradictions de sa jeune et fulgurante histoire. Une histoire qui, en Occident, est attestée par un récit qui domine les études théâtrales, celle qui débute avec André Antoine au courant du 19^e siècle. En recomposant cette histoire, il s'agit non pas de clamer un essentialisme de la mise en scène, mais de trouver dans les moments charnières de son avènement, une constellation historique qui fait s'entrecroiser les deux cadres conceptuels de la mise en scène : l'un *théâtral*, inspiré de sa source

¹⁵ Traduction que propose Larrue dans « Théâtre et Intermédialité » (p.38) de l'expression et livre éponyme « *Entangled* » (2010, Chris Salter). Salter explicite très bien dans cet ouvrage les dynamiques d'entrecroisements et d'enchevêtrements par lesquelles les technologies ont transfiguré la performativité.

littéraire et de son pendant actoral et l'autre *sociotechnique*, défini par l'explosion des technologies scéniques. Ce cheminement me permettra de positionner un réseau productif entre dramaturgie et intermédialité, en amont d'un autre récit du « conflit » entre le texte et la scène. Ce recoupement se situe dans le développement d'un devenir-partition du matériau-texte injouable, qui force la mise en scène à inventer son propre langage, au croisement de tous les média et entre les arts scéniques en expansion durant les 150 années de son histoire. C'est dans les variabilités dramaturgiques, ses jeux de déconstruction en matériaux textuels plus ou moins praticables comme tels, que la mise en scène va tout d'abord trouver son espace d'investissement scénique, là même où le texte résiste à sa transposition et exige un métalangage dont le texte ne peut porter seul, la portée sémantique.

1.3 L'invention de la mise en scène

Il est épineux d'apposer une « rupture épistémologique »¹⁶ en plaçant une origine fixe à la mise en scène. On suppose que les grands auteurs dramatiques, les décorateurs, les acteurs et les techniciens participaient tous à l'opération scénique. La notion de mise en scène trouverait déjà des sources mineures dans « La poétique » d'Aristote. Le terme de « *chorègia* » décrit l'ensemble des effets de la représentation et constitue un concept secondaire à la structure du spectacle fournie par le texte dramatique. Mais la question sur la nomination demeure : pourquoi soudainement, deux siècles après les avènements du théâtre occidental, fallait-il nommer un professionnel scénique d'une pratique qui s'était déroulée sans véritable méthode spécifique ni représentant officiel durant plus de deux mille ans ? La première explication est associée à l'origine de sa nomination et

¹⁶ Je cite ici l'expression de Fazio et Frantz dans : *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, p.11.

va assurer le développement de la mise en scène pédagogique. Cette nécessité *théâtrale* s'inscrit dans les enjeux de son médium dont la littérature circonscrit le territoire. La notion de « mise en scène » aurait ainsi été formulée pour la première fois dans une revue française aussi tard qu'au début du 19^e siècle. Celui dont on dit qu'il est le premier « metteur en scène » de l'histoire, le français André Antoine, va en donner une première définition historique : « l'art de dresser sur les planches le texte et les personnages tels qu'imaginés par l'auteur dramatique »¹⁷. Ainsi se consolide avec Antoine, au tournant du 20^e siècle, ce qui est considéré comme étant l'invention de la mise en scène et va déterminer *de facto* sa fonction la plus commentée, institutionnalisée, pratiquée et enseignée. Cette origine est aujourd'hui contestée, entre la moitié du 19^e avec Wagner ou le Duc de Meiningen, ou encore chez ses pionniers des débuts du 20^e : Constantin Stanislavski, Edward Craig et Vsevolod Meyerhold qui inaugureront un axe de recherche scientifique et pédagogique de la mise en scène.

Antoine, considéré par convention comme le grand pionnier de la profession moderne de metteur en scène, fonde « Le théâtre Libre » (1887) et s'évertue à une représentation la plus illusionniste et parfaite de la réalité. Il cherchera par ce naturalisme naissant à présenter à la France les grandes dramaturgies d'Henrik Ibsen et d'Auguste Strindberg. Sa définition est celle qui nous fait le mieux comprendre la terminologie « mise en scène » qui persiste encore pour nommer une variété impressionnante de démarches pourtant distinctes. Mise en scène veut bien dire, dès sa nomination : mettre *un texte dramatique* en scène ; assurer la traduction, la transcription, la transposition des structures de sa fable et de ses personnages, en respectant scrupuleusement les indications de l'auteur. Le

¹⁷ Je renvoie ici le lecteur à l'ouvrage collectif dirigé par Sarrasac, J.-P. « Antoine et l'invention de la mise en scène. », 1999.

metteur en scène devient une profession, celle d'un relayeur, d'un passeur qui permet de faire s'animer sur une scène ce qui est inanimé dans le texte, dans le respect le plus scrupuleux des contraintes exigées par l'auteur dramatique. Dans cette foulée professionnelle, on verra foisonner à la fin du 19^e siècle :

[...] la formation des lieux pédagogiques, des écoles qui développent la créativité en imposant une discipline et une éthique rigoureuses. [...] L'école se présente alors comme un point de départ, un tremplin pour une créativité non plus hasardeuse mais basée sur la connaissance scientifique des lois et des tensions qui la fondent. Dès lors le talent, notion ambiguë et abstraite, est relégué au second plan et remplacé par le travail d'apprentissage « training ». [...] L'acteur devient ainsi, par sa formation préalable à l'exercice de son art, un professionnel. (Contos, 1988, p. 14-15).

1.4 Le réalisme et la formation de l'acteur

Pour assurer cette traduction scénique et animer la fable dramatique, la profession de metteur en scène va se lier à celle, tout aussi naissante, de l'acteur. Mettre en scène voudra donc aussi dire : mettre les comédiens en scène. Le plus doué et prolifique des théoriciens de cet âge d'or de la mise en scène, Constantin Stanislavski, va léguer les premiers véritables héritages institutionnels de la mise en scène tout en développant, partageant un savoir théâtral enseignable. Le projet pédagogique de Stanislavski va inscrire au fer chaud la définition naturaliste de la mise en scène tout en érigeant la formation professionnelle de l'acteur au premier rang du système pédagogique, ce qui aura une influence majeure sur toute l'histoire du médium-théâtre. En effet l'œuvre de Stanislavski est adressée directement aux acteurs, qui deviennent le médium par excellence pour incarner la psychologie du personnage.

La *Méthode* de Stanislavski, qu'on nomme aussi « système » et dont les métiers de metteur en scène et d'acteur vont conserver l'héritage jusqu'à aujourd'hui, a vécu sa postérité principalement autour de ses deux ouvrages théoriques publiés de son vivant : « La construction du personnage » (1930) et « La formation de l'acteur » (1936). Ces ouvrages mettent en scène Stanislavski lui-même sous le

pseudonyme de Torstov, entouré d'élèves comédiens dont le dialogue révèle le double processus actoral de travail tourné sur soi et tourné vers le rôle. C'est à partir de ce système que l'art théâtral va hériter d'une mécanique de jeu du comédien dont le metteur en scène se doit de superviser le rodage patient. L'influence de Stanislavski va se poursuivre et se consolider autour du célèbre *Actor's Studio* de Lee Strasberg (créé en 1947) et la prolifération mondiale du cinéma réaliste dont la figure de l'acteur, totalement incarnée dans la psyché de son personnage est encore aujourd'hui dominante. La filiation entre le naturalisme théâtral et l'hyperréalisme cinématographique, constitue encore le grand cadre pédagogique des écoles de théâtre, en Occident, articulé autour de la formation de l'acteur et de la psychologie du personnage. De traducteur scénique, le metteur en scène hérite alors aussi de cette tâche primordiale d'accompagnateur-pédagogue privilégié du développement patient du jeu du comédien qu'il *dirige*, pour reprendre le terme encore percolé aujourd'hui, héritier de ce *dressage* dont parlait Antoine.

En fondant le Théâtre d'art à Moscou (1898) Stanislavski cherchait (comme Antoine) à se tenir à hauteur des exigences naturalistes des grands poètes dramatiques russes de son temps et d'en assurer la plus parfaite traduction scénique, principalement les dramaturgies d'Anton Tchekhov et de Maxim Gorki. Or la publication de ses trois mises en scènes annotées démontre une motivation sous-jacente. À ces acteurs qu'il dirige durant près de soixante-dix ans, Stanislavski va léguer une masse importante d'autres écrits, en partie non publiés et parfois inachevés, dont certains sont composés de « notations quasi sténographiques de ses leçons et répétitions » (Gourfinkel, 1948, p. 13), montrant la volonté du metteur en scène de systématiser une annotation de « mise en scène » du texte dramatique. Le travail d'annotation des acteurs en répétition avec le metteur en scène, encore central à la pratique théâtrale aujourd'hui, est un héritage stanislavskien sous-estimé. Mais ce désir de systématisation va en

quelque sorte se perdre sous l'exigence naturaliste entre le texte dramatique et la construction du personnage. Si une méthode de travail en répétition en a émergé, si le comédien reçoit maintenant un enseignement profond et complet, les méthodes du metteur en scène sont restées « prisonnières » des cadres sémantiques du texte dramatique. Au-travers des exigences naturalistes du drame et du training exigeant, complexe et lent du comédien, le metteur en scène va aussi chercher dès sa fondation à parler son propre langage, à le systématiser et le rendre sien.

1.5 L'art scénique hybride

Contemporain de ces premiers représentants qui institueront une vision dominante de la mise en scène et du jeu naturaliste au tournant du 20^e siècle (ainsi se définit le grand territoire de la jouabilité autour de la *mimésis* dramatique transposée en *mimésis* scénique), naît aussi une tradition de figures historiques déjà en quête d'innovation. Meyerhold¹⁸, le plus illustre élève de Stanislavski, va annoncer la volonté du groupe Théâtre-Studio de renouveler l'art de la mise en scène et ainsi se dissocier du célèbre Théâtre d'art de son maître. Meyerhold va rapidement s'ériger contre un naturalisme qui selon lui fait somnoler la mise en scène, incarné par la tradition Meiningen (quintessence allemande du réalisme théâtral) qu'il récuse à plusieurs reprises dans ses écrits. En 1907, dans un essai intitulé « Histoire et technique du théâtre », Meyerhold exprime clairement ses idées sur l'art théâtral qu'il entrevoit :

Le Théâtre d'Art est parvenu à la virtuosité sur le plan du naturalisme et de la simplicité naturelle de l'interprétation. Mais des drames sont apparus qui exigent de nouvelles techniques de mise en scène et d'interprétation. Le Théâtre-Studio doit tendre au

¹⁸ Soulignons qu'à contre-courant d'un psychologisme de l'acteur, Meyerhold va développer une méthode physiologique, le menant à une « biomécanique » schématisée du corps de l'acteur qui va faire contrepoids au culte de l'intériorité du réalisme psychologique de Stanislavski.

renouvellement de l'art dramatique par des formes nouvelles et des techniques nouvelles d'interprétation scénique. (p. 89)

Meyerhold s'engage dans une démarche laboratoire (c'est ce que le concept de « studio » suggère), afin de développer de nouvelles techniques de jeu et de mise en scène, questionnant au passage la vocation naturaliste et imitative du théâtre. C'est que face à l'émergence de ces drames nouveaux, Meyerhold perçoit plutôt une nécessité compositionnelle sonore axée sur une corporéité de l'acteur plus extériorisée. Le renouvellement dramatique n'exige pas que la mise en scène se plie à ces codes, mais qu'elle-aussi en revanche, suive ce mouvement et se renouvelle suivant le dynamisme compositionnel des autres arts : plastiques, sonores, visuels et chorégraphiques. Mais comment cet art va se nommer, se mettre en méthode, se définir ; comment se caractérise ce renouvellement et sur quels préceptes serait-il fondé ; son concept doit-il lui-aussi porter le nom de « mise en scène » qui s'institue alors dans l'institution du réalisme/naturalisme ? Malheureusement Meyerhold est un théoricien qui va léguer des écrits épars et sans fil conceptuel conducteur. Picon-Vallin (2005), en relais à la pensée de Meyerhold qu'elle a fouillée et traduite de fond en comble, lui donne le nom d'art hybride :

Si l'hybride est bien le lieu d'une interaction entre des éléments différents pour faire advenir une réalité nouvelle, une nouvelle langue, un nouvel art, la mise en scène est, dans son autonomie, un art de l'hybridation.¹⁹

Faisant ainsi contrepoids à cette montée d'un réalisme théâtral psychologique, va aussi s'ériger une tradition plus formelle, inspirée par une nécessité scénique plus technique. Un renouvellement que Meyerhold, premier à inverser les titres de

¹⁹ Tiré de : « Le texte et la mise en scène » de Béatrice Picon-Vallin. Disponible en ligne : <https://books.openedition.org/puv/610?lang=fr>. Consulté le 28 avril 2019.

metteur en scène et d'auteur sur une affiche, va incarner par le biais d'un art scénique en dynamique d'hybridation. Cela en ne cherchant plus à calquer la réalité au spectateur mais en tentant plutôt de composer des objets stimulant son imaginaire, qui devraient dans toute œuvre d'art dit-il : « avoir le dernier mot » (I, p.99).

En 1919, Meyerhold va rédiger ses « schémas pour l'étude du spectacle », ce qui constitue aussi une première véritable tentative de saisie scientifique (et méthodologique) d'un art de la mise en scène. Cette tentative de schématisation scénique explore, souligne Picon-Vallin :

[...] les modalités de la création d'une mise en scène – montrent clairement l'activité à la fois individuelle et collective de tous les créateurs (auteur, musicien, décorateur, acteur, metteur en scène), les processus de travail, la décomposition (dans le travail de préparation et dans le processus de réception) de chaque art en ses matériaux constitutifs.²⁰

Cet art hybride tient aussi ses sources hors du territoire strictement théâtral, contemporaines au développement d'un art scénique qui atteint les autres sphères scéniques. Pour enquêter ces sources terminologiques et méthodologiques d'un art du mixage des espèces artistiques (c'est bien ce qu'*hybrida* autorise étymologiquement : « mélange des espèces »), Picon-Vallin, comme d'autres théoriciens contemporains en quête d'une terminologie scénique novatrice, va retourner jusqu'à Wagner et sa conception du Drame opératique qu'il développe au milieu du 19^e siècle :

L'art de la mise en scène résulte de l'association de plusieurs arts convoqués ensemble sur le plateau. En tout cas, il est le résultat de la collaboration de plusieurs artistes rassemblés. L'alchimie, les proportions, la composition de cette œuvre collective, constituent l'une des grandes questions de l'esthétique théâtrale des XIX^e et XX^e siècles. C'est Richard Wagner qui, au milieu du XIX^e, lance le concept de *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art totale » ou « œuvre d'art commune », selon les

²⁰ *Ibid.*

traducteurs) qui a suscité de multiples commentaires et interprétations. Il parle de « ronde des arts frères » – poème, musique et danse collaborant ensemble dans une nostalgie du théâtre des origines, la tragédie grecque [...]21.

En effet la notion de *Gesamtkunstwerk*, que Meyerhold voyait comme une utopie collective impossible²², va servir de point focal dans la constitution terminologique d'un art scénique total, commun, résultant de l'association, de la combinaison sur scène de différentes expressions artistiques et dont la mise en scène va devoir assurer la composition. Si l'on évacue les motivations thématiques de Wagner, son projet est donc une des premières manifestations compositionnelles et terminologiques concrètes d'un art scénique réunissant les autres et constituant une synthétisation des formes destinées à la scène. À titre d'exemple, son dernier livret opératique intitulé *Parsifal* (1882), était accompagné de didascalies complexes, des notes de mise en scène sur la composition des décors et des costumes proposant un véritable hybride scénique : un drame musical. Or le compositeur allemand fait passer par le prisme primordial de la musique cette opération compositionnelle. Les autres formes artistiques participent pour ainsi dire à la réunification de celle-ci, où ensemble, la ronde des arts frères lui fourniront son horizon romantique émancipateur. La musique résiste à la « synthèse des arts » en restant autonome, d'un point de vue compositionnel et l'orchestre doit y conserver une place, symbolique et scénique, primordiale.

Adolphe Appia et son ouvrage « La mise en scène du drame wagnérien » (1895)

²¹ *Ibid.*

²² « Le théâtre a toujours accusé une dissonance entre les différents créateurs qui se produisent collectivement devant le public (...) la synthèse des arts de Wagner ne me paraît pas possible. » (1907, p. 109)

prend le relais de ce dynamisme pour le théâtre et la composition scénique. Illustre décorateur et metteur en scène suisse, Appia va participer activement à la reconceptualisation de l'espace scénique en passant par le spectre d'un réinvestissement des rapports entre le temps et l'espace. Son œuvre de maturité « L'œuvre d'art vivant » (1921) s'engage dans cette idée wagnérienne d'une synthèse des arts et y substitue plutôt la notion de « fusion » des moyens d'expression scénique, par le spectre du corps vivant dans l'espace, le corps de l'acteur qui porte le texte et le mouvement, corporéité qui concorde aussi avec les recherches biomécaniques de Meyerhold. Sa vision était de « réunir les arts du temps et les arts de l'espace dans un même objet » pour créer ce qu'il nomme un « espace vivant » pour accueillir un « corps vivant » créant un « corps plastique et vivant » (p. 17-20). Appia cherchait ainsi à dynamiser les arts de la sculpture et de l'architecture fixés dans des formes rigides, et fournir un espace mouvant, suivant les durées de la musique et du théâtre, approfondissant une réflexion sur le mouvement dans l'espace.

Cette tendance corporéisante de la scène chez Meyerhold et Appia n'est pas sans rappeler la naissance d'une autre pratique scénique, la danse, et l'émergence du rôle de chorégraphe²³. Au tournant du 20^e siècle, les premiers chorégraphes vont chercher à se dissocier du titre de maître de ballet et à développer un langage de la danse, composition (système de notation) de mouvements du corps dans l'espace. Autant la mise en scène va tenter de se distinguer d'un dressage des acteurs et des personnages dramatiques, autant la chorégraphie va elle-aussi vouloir sortir de ce dressage des danseurs vers une recherche compositionnelle scénique. Dans cette fulgurance des phénomènes d'hybridation scénique

²³ « Dérivé de « chorégraphie », mot forgé par R.A. Feuillet pour nommer son système de notation de la danse, le terme « chorégraphe » n'entre en usage sous son acception actuelle qu'au XIX^e siècle. ». Tiré de « Dictionnaire de la danse ». Paris : Larousse. p. 707.

s'articule tranquillement les premiers pas de la composition scénique comme méta-médium, médium qui compose et structure, agence et articule, l'ensemble des formes scéniques vivantes selon un système d'entrecroisement des signaux scéniques en devenir

1.6 La composition scénique.

Chiel Kattenbelt (2006) va proposer bien avant nous de réinvestir la terminologie des *Bühnenkompositionen*, signifiant littéralement : compositions scéniques, qu'il préfère au synthétisme des *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Les *Bühnenkompositionen* créées entre 1909 et 1911 sont des propositions théâtrales de Wladimir Kandinsky qui, surtout reconnu pour sa participation au modernisme et à l'abstraction picturale, réfléchissait aussi à cette idée contemporaine d'une hybridation des arts. La contribution terminologique de Kandinsky va s'articuler notamment avec un ouvrage assez méconnu, intitulé *Über das Theatre* (traduit pour la première en français en 1998). Il entame lui-même artistiquement une série de compositions scéniques où se révélaient en théorie : « le refus de l'imitation de la nature, l'intérêt pour les formes, les couleurs et les sons, la méfiance à l'égard du langage »²⁴. La composition scénique incarne donc par principe un programme anti-mimétique à la recherche d'un autre langage.

L'art hybride initié par Wagner, Appia et Meyerhold s'intitule plus justement « composition scénique », car l'usage des expressions de la lumière, de la vidéo,

²⁴ Cléren, M. En ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/211-les-compositions-pour-la-scene-de-kandinsky-laboratoire-du-theatralisable-echec-du-theatralise>. Consulté le 23 mars 2019.

des arts visuels et chorégraphiques, est axé sur son misage sur en direct sur scène. La mise en scène va ainsi se déployer très tôt autour d'une terminologie compositionnelle qui ouvre à l'appropriation des autres média scéniques : composition scénique, synthèse des arts, hybridation disciplinaire et non uniquement traduction, transposition scénique du texte dramatique. L'hybride scénique, en perpétuelle expansion technique et technologique, va donc favoriser un assemblage plutôt qu'une transposition (composition veut bien dire, déjà chez Aristote, construction, structure, agencement), ainsi user de tous les moyens à sa disposition pour reconfigurer son propre espace d'écriture. L'art hybride, la composition scénique, tient sa source d'une expérimentation scénique qui n'est déjà plus « mise en » mais « mélange entre » dont le « scène » se doit de trouver un abécédaire nouveau. Le concept de mise en scène va ainsi se dichotomiser, car il implique toujours, par sa formule participative, la mise en forme de quelque chose d'autre. La composition scénique travaillerait de concert avec la construction, la composition d'un art scénique qui se définit dans la combinaison des arts et de tout ce qui, se trouve à disposition de sa scène. Un art en quête de son propre langage de scène en réponse à l'appel scénique réclamé par le texte dramatique.

1.7 Le langage de la scène

Bernard Dort (1988) résume ici avec éloquence cette volonté d'articulation, toujours finalement disjonctive, entre les pôles constitutifs du phénomène théâtral que sont le texte et la scène :

Leur rapport, comme les relations entre les composantes de la scène, peut même ne plus être pensée en termes d'union ou de subordination (...) La théâtralité, alors, n'est plus seulement cette « épaisseur des signes » dont parlait Roland Barthes. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette représentation émancipée. (p. 183)

C'est ainsi que la majorité des définitions du théâtre qui ont découlé de l'invention de la mise en scène parlent d'un art sémantiquement schizophrénique. La mise en scène oscille, se déplace depuis sa fondation entre les signaux textuels et leur devenir interartistique qu'elle cherche à hybrider dans la performance scénique. La sémiologie théâtrale inspirée du geste saussurien, place dans le croisement entre le texte et la scène l'espace signifiant du théâtre pour se positionner dans cette densité sémantique. Le théâtre a lui aussi connu une lecture structuraliste et pour cause, son origine est textuelle. Mais comment au juste lire, commenter et comprendre la mise en scène si elle ne possède pas de moyen de transmission qui lui soit propre, de texte à décrypter, de signes à décoder qui soit figer dans un matériau transmissible et étudiable ? L'erreur serait de stipuler que la performance est le médium de la mise en scène et que le texte est le médium de l'auteur. Cela perpétue le binarisme dont la mise en scène ne sort jamais révélée dans son authenticité créatrice.

Ce déplacement dynamique et disjonctif dans l'épaisseur sémantique apparaît bien avant la représentation, dans le processus même de création d'un « langage » scénique (d'écriture scénique²⁵ certains disent aujourd'hui). Qu'importe que les matériaux porteurs de ces signes soient textuels ou non ou un mélange des deux, le déplacement sémantique que toute mise en scène opère dans le processus de mise en vivant est effectivement ce qui est si difficile à capter dans ce processus et si fondamental pour une notion de mise en scène. La mise en scène aussi est écriture mais écriture d'un autre type. Elle chemine ainsi (tant historiquement que pratiquement), de conjonction en disjonction sémantiques, entre son émancipation performative et un asservissement au texte. Entre les extrêmes

²⁵ Pensons entre autres à Lehmann dans « Le théâtre postdramatique. » (2002) et à Bruno Tackels qui utilise quant à lui l'expression d'écriture de plateau dans sa série « Les écrivains de plateau » (2005 pour le 1^{er}).

indésirables, ses premiers représentants ont cherché à lui ouvrir un territoire langagier propre et dont était exigée sa notation particulière.

Les premiers successeurs européens à cette phase naissante de la mise en scène vont s'opposer à cet asservissement de la scène, à sa légifération textuelle²⁶ et rêver à la création d'un langage de scène autonome. Dans son essai *De l'art du théâtre* (1911), le metteur en scène anglais Edward Gordon Craig commence à conceptualiser cet *espace* scénique qui vise à accroître la valeur dramatique et la transposer :

Admettons que la pièce écrite ait gardée pour nous une certaine valeur ; nous ne voudrions point la laisser se perdre, mais, au contraire l'augmenter. Ce sera donc comme je vous le disais, par de vastes effets d'ensemble, par le moyen de la vue d'abord, que nous accroîtrons la valeur de ce que le grand poète nous avait légué de précieux. (p. 54-55.)

Cet espace augmenté (il y aurait une filiation à faire avec la « scène augmentée »²⁷ des espaces scéniques technologiques) stimulant une « vision » nouvelle du texte dramatique, n'est pas sans rappeler l'hybridation des arts visuels dont nous parlions plus tôt.

Dans une série d'écrits pamphlétaires qui apparaissent au début des années 30, manifestant sa volonté de fonder un nouveau théâtre, Artaud annonce que la scène devra trouver son propre langage, son « double ». Pour ce faire, Artaud se

²⁶ Louis Becq de Fouquières va publier son *Art de la mise en scène* (1884) où il s'empresse de légiférer et de codifier la mise en scène à partir de la littérature dramatique, sans doute pour éviter qu'elle ne menace son autorité. C'est à cela que l'expression « légifération textuelle » fait ici référence.

²⁷ Je réfère ici à un concept de Classice Bardiot qu'elle déploie dans nombres d'ouvrages, celui de « réalité augmentée ».

disait le nouvel ennemi du théâtre. Un ennemi bienveillant qui souhaitait le voir renaître de sa gravité terrible (et tragique) dont « la longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée » (AOC Tome V, 1932, p.131). Il se dressait contre un théâtre qu'il nommait « à texte », cela pour marquer symboliquement cette distinction exigée face à la littérature. Cela va insuffler un devenir-autre à ces précieux legs des poètes dramatiques. Le détour par cette conception artaudienne nous en révélera la filiation.

La « cruauté » selon Artaud, l'attrait corollaire au terrifiant a peut-être tendance à nous le faire oublier, signifie très précisément ce travail de désarticulation du langage théâtral classique et dominant organisé autour du drame. Il tente ainsi de dissocier au théâtre sa vocation « imitative » qu'il associe plutôt au cinéma naissant : « Le vrai théâtre ne va pas sans un certain esprit archaïque. Car si le cinéma imite la vie, c'est-à-dire les apparences, le théâtre refait la vie. » (p. 45). Le geste tragique investit l'espace primitif et ritualisé de la scène, il sort hors de l'hégémonie textuelle et passe par une réappropriation scénique d'une corporalité du texte. « Dans ce nouveau langage, les gestes valent des mots (...) » (p. 41). Et ce nouveau langage s'érigera « de signes actifs » qui « *s'inventeront* au fur et à mesure qu'ils seront pensés, et *directement* sur la scène (...) » (p. 37). Artaud voulait entendre et voir la scène parler et déployer un langage inventé et incorporé sur scène, et non celui institué et dicté par le Verbe, la Fable et le Drame. La forme « archaïque » dans laquelle il voulait voir la scène se déployer magiquement allait passer par une guerre contre la partie « dite », « énoncée », « racontée » qui domine le théâtre naturaliste et masque le corps de son véritable pouvoir langagier.

Dans le même esprit, Artaud caractérise avec son « 1^{er} manifeste » au « Théâtre de la Cruauté » publié en 1932 ce qu'il nomme un « Langage de la scène ».

Artaud clarifie sa positionL « Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves. » (1964, p.145). La parole ne disparaît pas de la scène d'Artaud, elle arrête simplement de commander les actions soumises par ce qu'il nomme la dictature de l'écrivain. L'aversion d'Artaud n'était pas conter le texte, mais contre une littérature dramatique trop verbeuse, trop écrite, surplombant ainsi la scène d'un raconté qui brime l'expérience éprouvée, la sensation, le corps du comédien et du public qui vivent, l'un devant l'autre, un spectacle « augmenté ». Il exigeait une épuration du verbe, une désarticulation parfois réduite à une pantomime grotesque, afin qu'on entende une autre voix, celle qui disséminée entre bruissements, grognements et contorsions, se différencie et anéantit la toute-puissance rationnelle, dont tout drame, dans sa structuration, colporte les signaux.

1.8 Mimésis et Cruauté

La place centrale qu'occupent les écrits d'Artaud dans une philosophie de la différence n'est pas étonnante. Elle participe activement à la conceptualisation de cet innommable réfractaire à l'homogénéité structuraliste. Artaud incarne magistralement la volonté de déconstruction des systèmes logocentriques et métaphysiques par une ritualisation de la scène ouvrant à un dispositif scénique résistant à l'idéologie du logos. Il permet dans notre présente enquête terminologique de la composition scénique de situer une limite, une zone extrême, là même peut-être où se tient les débuts d'une véritable philosophie de la mise en scène. Si Artaud cherche à déconstruire le mot qui dit, l'énoncé saussurien, c'est pour ouvrir, non sans manquer d'une légendaire arrogance, un nouveau réseau sémantique, certes moins facilement palpable par l'esprit rationnel, plus crypté que la fable dramatique révélée par le verbe, mais qui parlerait une langue entièrement scénique. Ce qu'Artaud nomme « Triomphe de la mise en scène pure » (IV, p. 305), c'est en fait un mouvement de déconstruction de la tradition scénique qu'il considère corrompue par le drame,

la mimésis et ses codes millénaires. En amont de ces sentences parfois pamphlétaires, c'est surtout l'ouverture méthodologique d'un nouvel espace scénique innomé à nommer, dont la cruauté servira de motif, qui retient ici notre attention.

Ce renouveau scénique, cet espace langagier est marqué chez Artaud par ce que Derrida nomme « La clôture de la représentation » dans un texte éponyme sur « Le théâtre de la cruauté » (1967). « Reconstituer la scène » nous dit Derrida dans le sillon d'Artaud c'est : « mettre enfin en scène et renverser la tyrannie du texte » et ce par le truchement « d'un seul et même geste. » (p. 347). Cette révolte contre le dictat textuel sert donc à distinguer trois territoires : le représentable, le non-représentable et l'irreprésentable :

Toutes les limites sillonnant la théâtralité classique (représenté/représentant, signifié/signifiant, auteur/metteur en scène/acteurs/spectateurs, scène/salle, texte/interprétation, etc.) étaient des interdits éthico-métaphysiques, des rides, des grimaces, des rictus, des symptômes de la peur devant le danger de la fête. Dans l'espace de la fête ouvert par la transgression, la distance de la représentation ne devrait plus pouvoir se tendre. (Derrida, 1967, p. 359)

Cette libération de la représentation scénique de son instrumentalisme dramatique ne va pas sans une dose de violence, pour le public et pour celui qui cherche à mettre « enfin » en scène sans se plier aux lois du Drame. Cette violence et la déconstruction de la philosophie derridienne s'alimentent réciproquement dans cette idée d'une transgression de la distance établie entre la représentation énoncée et la réception du public. Une représentation est déjà cruelle en cela qu'elle ouvre « au déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. » (p. 348). La représentation ne sera scénique pour Artaud qu'une fois débarrassée de sa maladie qu'il nomme la *mimési*, fin d'une représentation imitative et début d'une représentation vivante. Cette festive mise en clôture du théâtre classique par la production d'un nouvel espace-temps de la représentation incarne le mouvement

de la vie, une vie qui pour être présentée aux hommes se doit d'être violente et inhumaine, c'est uniquement en cela qu'elle lui serait fidèle.

L'inhumaine cruauté est terrifiante parce qu'elle est la vie dans son inhumanité originelle, désorganisée et anarchique. C'est la scène dans tous ses états en train d'espaçer un théâtre qui recommence, en phase avec son origine tragique, à vivre. Artaud répète souvent lui-même qu'au lieu de cruauté, il aurait pu utiliser le terme « vie ». Le théâtre de la cruauté : « C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non repréentable de la représentation » (p. 343). Ce *bios* et cette violence (vouloir-vie) c'est la force vitale, le vouloir-vivre, la survie qui revitalise l'organigramme théâtral. Le théâtre antique, son archive littéraire le démontre clairement chez Sophocle et Euripide, commence symptomatiquement avec le parricide, l'infanticide, le fratricide : « La vie c'est toujours la mort de quelqu'un. » (Artaud, 1964, p. 159). La violence et le sang qui découlent de la cruauté, de l'accouchement, de la mort du père, ne sont pas des brutalités, mais sont rendus nécessaires en ce qu'elles sont la meilleure représentation insupportable pour le regard d'un public, de la vie. Voilà la rigueur et la nécessité méthodiques dont le théâtre de la cruauté se fait, aussi, l'annonceur.

Artaud, en amont de cette déconstruction de la métaphysique, insistait aussi sur des aspects techniques et notationnels. D'une part il invoquait le développement des autres média scéniques, comme la danse, la musique et la lumière, et voulait les voir se déployer sur la scène de la cruauté avec inventivité, se remodelant eux-aussi formellement et techniquement²⁸. Mais aussi, il cherchait à vouloir

²⁸ Le texte « La lumière. – Les éclairages. » dans *Théâtre de la cruauté* (1964) est exemplaire à ce propos : « La gamme colorée des appareils actuellement en usage est à revoir de bout en bout.

partitionner, fournir une notation à cette nouvelle écriture de la vie qui se joue en-deçà ou au-delà de la *parole soufflée* par le texte. Artaud voulait libérer la scène du Verbe pur, par une fascination pour l'écriture cryptée des rêves, des cauchemars, de ses expériences les plus intimes, et d'un théâtre qui se dés-écrit pour venir au monde une deuxième fois, un langage chiffré de caractères scéniques : « Et il faudra trouver un moyen de noter comme sur des portées musicales, avec un langage chiffré d'un nouveau genre, tout ce qui aura été composé. » (1932, p. 35). Cette transcription notationnelle de la cruauté passe par l'attrait d'Artaud pour les onomatopées, les symboles hiéroglyphiques, les dessins, et ne connaîtra pas une grande postérité. Elle est cependant fondamentale pour cette recherche d'un « langage de scène » dont la mise en scène se doit d'inventer le modèle.

À cet égard, l'exemple des schémas chorégraphiques autour de sa seule tragédie *Les Cenci* (1935), en est une matérialisation fascinante. Ces schémas tentent de positionner sur une portée les corps projetés par Artaud dans l'espace scénique²⁹. Artaud va ainsi léguer un triple héritage au théâtre, un des plus riches qui soit : médiatique, notationnel et métaphysique. Si comme nous venons de le dire, le théâtre de la cruauté n'a pas connu une grande pérennité notationnelle, commenceront à se démultiplier les « dramaturgies de l'impossible », de l'impossible représentation, qui vont désarticuler la fonction du drame et annoncer, au sein même du littéraire se dédramatisant, la fin de la mimésis et le début d'une conscientisation à la violence. Invention d'un langage de scène en

Pour produire des qualités de ton particulières, on doit réintroduire dans la lumière un élément de ténuité, de densité, d'opacité, en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc. » (p. 147).

²⁹ « Notes de mise en scène d'Antonin Artaud pour *Les Cenci* » (1935), Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault, n° 51. (p. 20-38).

crise, un langage qui exigera le geste subséquent du compositeur scénique. Ce décloisonnement de l'esprit théâtral et sa déterritorialisation dans un nouvel habitus scénique dévasté, allaient trouver écho dans le texte impossible à transposer sur scène dans sa violence. Une telle dédramatisation dramaturgique comporte un verbe épuré, une parole minimalisée, des didascalies difficiles voire impossibles à imiter ou simuler, suivant ce programme cruel et vital de désarticulation de la mimésis et participant activement au développement d'un langage de scène. S'il ne s'agit pas du projet pratique tel qu'Artaud se le figurait, il en constitue tout de même un héritage fondamental et forme un nouvel espace épistémologique qui demande encore à être investigué.

1.9 Impossible, illisible, irreprésentable

En Allemagne, c'est Heiner Müller qui fera figure de contrepoids au système dominant du réalisme théâtral et aussi à un certain didactisme incarné par la grande popularité du théâtre épique de Bertold Brecht. Ce dernier manipule habilement les codes du drame sans les évacuer, en cherchant plutôt à les distancier. Dans la *Lehrstück* (pièce didactique), l'explicitation verbale tient une place prépondérante. Par opposition à la cruauté selon Artaud, Derrida utilise les procédés brechtiens pour parler à la négative, des nécessités différentielles et dédramatisantes annoncées par Artaud : « Le *Verfremdungseffekt* reste prisonnier d'un paradoxe classique » (1967, p. 359). Müller va chercher à se distancier de Brecht au tout début des années 70 et va exiger de la littérature qu'elle soit un défi posé à la scène, qu'elle déploie une énigme et inspire donc un nouveau régime dramaturgique. C'est aussi ce qui illustre le mieux son œuvre de maturité, qui comme le favorisait Artaud, réinvestira le matériau de la tragédie. Le réinvestissement du matériau tragique dans une actualité politique serait le modernisme du texte dramatique (et son devenir partition), sa façon de participer avec la mise en scène à une sortie hors de la représentation classique, et non simplement s'en distancier par une série d'effets de décrochages.

Dans un entretien traduit en anglais en 1986, Müller formule ce postulat : « la littérature a la tâche d'offrir résistance au théâtre »³⁰. La littérature ne doit plus légiférer et codifier la scène, mais lui offrir une résistance jusqu'à la rendre impossible pour en révéler son caractère distinctif. Ce travail dramaturgique vise, comme le souligne l'article, à « mettre en pièces » le théâtre et le confronter à la fin de l'histoire, traduction quasiment littérale de « *to deconstruct* ». La déconstruction comme motif scénique moderne lègue son espace terminologique et méthodologique dans cette impossibilité à jouer les classiques. Cette déconstruction qui ouvre aux différences dramaturgiques (celles qui ne sont plus compressées dans l'élaboration du drame, mimétique et bientôt épique) forment un injouable. Sa valeur scénique est au sens philosophique un irréprésentable³¹, la vie inhumaine dont le réinvestissement tragique libère le potentiel théâtral. Müller renoue comme Artaud avec un corpus tragique (gréco-romain et shakespearien) pour entamer une démarche de déconstruction, de fragmentation, pour reconstituer un espace scénique à inventer.

Dans un discours prononcé en 1988 intitulé « Shakespeare une différence », Müller annonce les couleurs de son projet « *Shakespeare factory* » et parle de ce réinvestissement du primitif (du *mythos*) dont il propose un vocable quasi-mécanique et industriel et qui fera voler le texte classique en pièces à recomposer ensemble sur scène :

C'est l'effraction de l'époque dans le jeu qui constitue le mythe. Le mythe est un agrégat, une machine sur laquelle on peut toujours brancher d'autres machines différentes. Il

³⁰ Je traduis: « *literature has the task to offer resistance to the theatre* ». Weber, Carl (ed.), *The Battle: Plays, Prose, Poems by Heiner Müller* (New York: PAJ Publications, 1989), p. 160.

³¹ Si par irréprésentable on entend souvent l'événement terrifiant des chambres à gaz et de l'extermination des juifs, les deux guerres mondiales et le régime nazi vont certainement offrir un vaste horizon d'irréprésentables dont Müller s'inspire directement dans son œuvre.

transmet l'énergie, jusqu'au moment de l'augmentation de la vitesse fait voler en éclats le cadre culturel. (2001, p. 123).

Cette fabrique industrielle de mise en pièces s'opérera autour d'un triptyque, dont « *Die Hamletmaschine* » (1977) est le plus célèbre et le plus éloquent pan pour caractériser la fonction de ce texte de théâtre en miettes. Parti d'une ébauche de plusieurs centaines de pages d'une réécriture d'Hamlet, Müller a publié une partition finale de quinze pages d'une densité et d'une épuration absolument inédites. Les répliques y tiennent une place mineure, dans les intervalles d'indications scéniques difficiles (et souvent impossibles) à décrypter. Dès le deuxième tableau : « *Enormous room, Ophélie, son cœur est une horloge.* » (1985, p. 72). Le 3^e tableau porte le nom d'un mouvement musical « *Scherzo* », rappelant une notation musicale qui renvoie à un motif d'exécution, dans ce cas-ci comme le veut le *scherzere* : « en badinant », possiblement une référence à un jeu devenant ridicule. Son cycle dramaturgique autour d'Euripide, entamé avec *Medeaspiel* (1974) et déployé dans la série dramaturgique « *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* » (1982) poursuit et radicalise ce programme déconstructiviste jusqu'à fournir dans ces *deux paysages avec Argonautes et sous surveillance*, des textes de théâtre entièrement didascaliques, ne comportant plus aucune réplique. Ce legs müllérien, un devenir-matériau de la dramaturgie à connecter à d'autres machines de mises en pièce, propose une épure de la langue, un foisonnement de la didascalie indécidable, une désynchronisation du dialogue, une déterritorialisation graduelle de la fable, une déconstruction de ses monologues explicatifs.

Müller incarne un courant dramaturgique européen naissant qui confronte le théâtre à ses conditions de possibilité, une dramaturgie qui cherche à « partitionner » un espace irréprésentable en désarticulant et différenciant le drame et ses codes tout en réarticulant la vie telle que les deux guerres mondiales ont réaffirmé son inhumanité sans nom. Si l'inhumain irréprésentable devait

poser les limites scéniques à partitionner, elle deviendra aussi motif dramaturgique. En effet, le reste du 20^e et le début du 21^e siècle verront naître un foisonnement de propositions résistantes, cryptiques, illisibles, voire bientôt de plus en plus injouables. La tentative de décryptage de ces partitions impossibles à pratiquer en tant que telles va donc nécessairement de pair avec une innovation compositionnelle scénique qui prend le relais à cette mise en pièces.

L'enseignement de ces « dramaturgies de l'impossible » est que la parole peut, décentrée de son élaboration narrative et explicative, parler sans commander, évoquer sans dicter. La parole ainsi différée de sa fonction articulatoire laisse ainsi plus de place aux autres facteurs d'articulation du spectacle : au langage visuel, sonore, vidéographique, lumineux, gestuel, mais dont le « chiffage » pour ainsi dire, apparaît dans l'espace textuel interstitiel de la didascalie. Une nouvelle dramaturgie qui invoque d'autant plus la responsabilité du metteur en scène à déchiffrer et donner corps à ces énigmes textuelles, à les ouvrir sémantiquement à leur devenir performance. Cette désarticulation du texte de théâtre rendu illisible, impossible à pratiquer en tant que tel, impossible à jouer naturellement ou à interpréter de manière réaliste et cinématographique, s'inscrit dans ce programme anti-mimétique dont la cruauté selon Artaud aura sonné le glas. Ces différents visages de l'impossible, pour reprendre la caractérisation de Jean-François Louette (2005), dont l'un serait l'impossible mimétique, renvoie à une notion plus technique, plus appliquée au territoire théâtral et qui porte en son concept ce qui résiste à sa jouabilité.

1.10 L'injouable

Dans l'élan du colloque « Impossibles théâtres » (2005), se tiendra tout récemment le colloque intitulé *L'injouable au théâtre (2015)* dont va découler quelques mois plus tard la publication d'un livre collectif offrant un panorama

précieux autour de ce concept laissé-pour-compte dans la théorie théâtrale du 20^e siècle. L'introduction de l'ouvrage assurée par Alice Folco et Séverine Ruset installe habilement l'historiographie du concept. Le terme injouable serait apparu pour la première fois sous la plume de Voltaire. Ce dernier dans une lettre de 1767 destinée à Étienne-Noël Damilaville traite d'une pièce qu'il qualifie d'injouable en raison des comédiens en place, soulignant l'impossibilité de voir ces derniers porter ce type de texte sur scène adéquatement. L'injouable se définit donc alors comme une incompatibilité à faire jouer un texte par les comédiens à disposition. Mais on nous rappelle aussi qu'en français, le terme injouable est aujourd'hui plurivoque et renvoie alternativement à ce que l'anglais quant à lui répertorie en trois acceptions : « *unstageable* », « *unplayable* », « *unperformable* ». Selon ces auteurs : « L'injouable sert ainsi à caractériser des résistances d'ordre multiples, et n'est d'ailleurs pas exclusif au champ théâtral et opératique ». L'enquête lexicohistorique du duo directeur de ce colloque en introduction de l'ouvrage permet de voir à quel point le terme d'injouable est révélateur de « nos horizons d'attente en matière de théâtre », mais aussi annonce l'intérêt porté aux praticiens de la scène qui sont, pour reprendre leur expression « les mieux placés pour appréhender ce qui concrètement résiste au passage à la scène » (p. 347-348).

Encore plus récemment (2017), paraît dans *European Drama and Performance Studies* : « Déjouer l'injouable, la scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible ». Ici encore l'enquête autour du concept d'injouable y révèle d'emblée cette place déterminante qu'aura tenue le metteur en scène dans une acception positive de son application pratique :

À partir du XIX^e siècle, le terme est plutôt appliqué à des pièces qu'on écarte de la scène, parce qu'elles ne correspondent pas aux canons scéniques d'une époque donnée, au point d'être parfois considérées comme tout simplement ratées. Ce n'est qu'avec l'avènement de la figure du metteur en scène que l'injouable va être assorti d'une connotation positive, et devenir un défi visionnaire lancé au plateau. (p. 10)

De l'incapacité relative des comédiens à jouer une pièce va s'ajouter au répertoire sémantique du concept d'injouable l'incapacité relative à porter un texte sur la scène, et ce jusqu'à l'incapacité relative à toute performance vivante. Évidemment le temps aura tendance à rendre injouable à peu près n'importe quoi, faisant osciller les conditions de possibilité et le contexte dans lequel les enjeux propres à l'émission de son matériau ont constitué une influence historique. Mais d'un point de vue strictement conceptuel, l'injouable se dissémine ainsi comme une menace à toutes les sphères de jouabilité théâtrale, sa zone limite, et ce serait l'avènement tardif de la figure du metteur en scène qui concorderait, ajoute Folco et Ruset, avec une acception positive de cette limite. Ainsi l'injouable et le metteur en scène vont connaître un destin pratique commun. Le célèbre metteur en scène français Antoine Vitez (1985) lui donne un motif fondamental dans un entretien publié de son *Art théâtral* :

Le texte de théâtre n'aura de valeur pour nous qu'inattendu, et – proprement – injouable. L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. Il y met parfois beaucoup de temps. Nul ne savait comment jouer Claudel au commencement, ni Tchekhov, mais c'est d'avoir à jouer l'impossible qui transforme la scène et le jeu de l'acteur ; ainsi le poète dramatique est-il à l'origine des changements formels du théâtre ; sa solitude, son inexpérience, son irresponsabilité même, nous sont précieuses. (p. 90)

L'injouable passe donc en filigrane sous la vocation naturaliste et transposable du « rendre jouable » de la mise en scène. L'attrait grandissant des metteurs en scène à repenser la jouabilité va même jusqu'à se hisser au rang de postulat, ce que Ruset et Folco nomment « l'injouable prescrit » qui prend le relais de « l'injouable proscrit » (2017, p. 19). Ainsi une certaine gamme d'auteurs et de metteurs en scène ont commencé à souhaiter de la littérature dramatique une prescription injouable, un autre type de système, héritier de ce qu'Artaud a nommé l'illisibilité.

Qu'en est-il alors de cette acception positive accordée à l'injouable et à ce jugement de valeur énoncé de pair par les auteurs et les metteurs en scène ? Qu'est-ce qui est injouable qui relève de la mise en scène et qui lui permet de s'affirmer dans la circonscription littéraire de sa propre impossibilité ? On en vient à une des trois acceptions anglaises de l'injouable : *unstageable*, ou pour le traduire dans nos mots : immontable/impraticable³². Ce qui dans un texte relève du domaine exclusivement scénique (et en constitue donc par ricochet une forme de langage), est compressé dans une frange textuelle en marge du « dit » (les dialogues et monologues ordonnés en répliques), exclut du domaine de la poétique par Aristote, dépréciée dans son analyse par un certain structuralisme ambiant et qui porte le nom de didascalie.

1.11 La didascalie

Conditions d'énonciation imaginaires et scéniques, les didascalies sont de ce fait nécessairement ambiguës : elles désignent les conditions d'énonciation (les coordonnées spatio-temporelles) mais en même temps les conditions scéniques. Le rôle de la didascalie est donc double : elle est un texte de régie comprenant toutes les consignes données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (...) elle est un soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois (Corvin, 1991, p. 258)

La notion de didascalie, du grec *didaskalia*, apparaît aussi tard qu'au 18^e siècle et comme la notion d'injouable qui lui est à peu près contemporaine, elle est peu ou pas théorisée. Chez Aristote, cette manifestation d'un paratexte en marge du poème dramatique est rangée sous la notion de *choregia* (organisation du chœur

³² Il y a une acception matérielle de la notion de praticable au théâtre qui réfère à un bloc qui permet au public de voir le comédien jouer, surélevé par rapport au public. Un impraticable ce serait aussi cette l'impossibilité à disposer le comédien à hauteur d'élocution, pour projeter son texte.

ou la « mise en scène ») et exclue du domaine d'investigation de la poétique. Elle n'a pas d'intérêt autre que programmatique et s'est vue par conséquent dévalorisée historiquement, d'un point de vue littéraire et donc sémantique. Elle va de ce statut poétique négligé, écoper d'un statut épistémologique dépréciatif. Une lecture de cet espace d'annotation scénique participe pourtant d'un renversement paradigmatique entre littérature et scène, entre poétique et scénique, entre le dit et le non-dit, entre dicible et visible. Dans cette possibilité offerte à l'auteur dramatique d'anticiper négativement (impossibiliser) la scène par une didascalisation indicible et injouable, va se constituer également un espace de renouvellement (de recomposition) scénique pour le metteur en scène.

Avant l'invention du metteur en scène, les auteurs dramatiques assuraient leur propre transposition scénique et les didascalies se limitaient alors en général aux noms des personnages et à des déplacements. Elles ne sont là que pour favoriser la jouabilité d'un texte en anticipant sur le scénique, favorisant son interprétation, et organisant sa réalisation. À ce premier sous-ensemble didascalique jouable appartiennent donc les indications de ton, de geste, de déplacement, d'état qui organisent la vision du personnage. Ce sont ces indications qui sont les moins ambivalentes et se rapprochent le plus d'une notation musicale (les tempos, les vitesses, les rythmes, etc.). Le personnage est nommé, associé à un texte à dire et l'auteur lui accorde des caractéristiques qui aiguillent la façon de l'incarner et le mettent en voix sur scène, comme un chant. Elles peuvent, également, dans cette optique, coordonner un monologue ou un dialogue (ses pauses, silences, etc...) et permettre d'imaginer les subtilités de l'interaction des personnages entre eux. Dans ce sens elles fonctionnent comme annotations scéniques. Si les didascalies autour du personnage permettaient à l'auteur-roi d'anticiper sur l'interprétation du comédien, celles autour de l'espace scénique vont ensuite anticiper sur la décoration et la mise en scène. L'évolution de cet espace scénique injouable est centrale aux conditions de possibilité d'un langage de scène, dans l'espace

notationnel entre la dramaturgie et la performance dont la mise en scène cherche variablement à se positionner. La didascalie injouable devenant un matériau de prédilection pour anticiper, non plus sur la scène à jouer, mais sur la scène à redéfinir pour arriver, encore, à jouer.

Michaela Chapelan tente de démontrer en quoi la notion de didascalie s'est dérobée des analyses textuelles et constitue un ensemble extra-diégétique qui permet de penser un langage se frayant hors du littéraire et dont les différentes approches d'analyse ont eu peine à définir les traces :

Divers types d'approche se dégagent de ces analyses : narrative, énonciative, pragmatique, sémiotique etc., insistant chacune à sa façon sur la difficulté de saisir le statut de cette frange textuelle qui, chaque fois qu'on essaie de la définir d'une manière rigoureuse, semble se dérober et se situer dans un entre-deux dynamique. Ainsi, l'un des domaines fondamentaux pour déterminer le statut des didascalies est celui de leur situation par rapport à la construction de la diégèse, à l'univers fictionnel construit par le texte de la pièce. En examinant les didascalies de ce point de vue, on pourrait considérer qu'elles sont « extra-diégétiques », car elles ne se rapportent pas directement au monde fictionnel, mais à la construction de la représentation scénique. Cette catégorie très répandue de didascalies a une incidence sur la construction du décor, semblant être destinées expressément au metteur en scène et se situant en dehors de l'univers fictionnel.³³

De cette mise en perspective de la didascalie il faudra retenir quelques éléments constitutifs. D'abord cette idée que la didascalie se « dérobe » par nature dans un « entre-deux dynamique » en regard de la construction dramaturgique et ouvre à une déterritorialisation. Cet entre-deux est l'espace différenciateur du texte parlé, son altérité. Dans l'évolution de la notion de didascalie se joue la fragilité et l'essence même du phénomène scénique en tant qu'indication plus ou moins jouable et dont la mise en scène doit maintenant régler le passage et non

³³ Extrait tiré de : « La vraie naissance de la didascalie dans la littérature française ». Disponible en ligne : <https://gerflint.fr/Base/Algerie10/chapelan.pdf>. Consulté le 21 mars 2019.

simplement le traduire. Effectivement au milieu du 19^e siècle – ce n’est sans doute pas étranger au fait que les auteurs s’adressent de plus en plus à un metteur en scène – les didascalies vont devenir de plus en plus diverses et abondantes. Elles permettent à l’auteur d’anticiper sur le phénomène scénique, de coordonner son élaboration, de laisser le moins de place possible à l’erreur. Cela aura bien sûr tendance à engendrer une anomalie textuelle et à rebuter de plus en plus le lecteur, à rendre le matériau opaque. L’évolution du traitement didascalique et sa croissance vont en quelque sorte crypter la littérature dramatique destinée à la lecture privilégiée du metteur en scène.

Cleansed (1999) de Sarah Kane génère une anomalie inversement proportionnelle de la didascalie par le déploiement de longues descriptions scéniques absolument impraticables et y insérant aussi une logique de la répétition pour insister sur l’action rebutante à effectuer. L’exemple de la boîte de chocolats est éloquent. Lorsque Tinker intercepte la boîte de chocolat que Robin a déniché pour Grace, il les lui fait avaler un à un jusqu’à ce qu’il dégurgite d’écœurement. On y retrouve durant plus d’une page une série de « *Tinker throws him another. Robin eats it. Tinker throws him another. Robin eats it.* » (p. 138-141). La répétition de ces gestes est précise et se présente comme une partition ambiguë. C’est ce que s’applique à décortiquer Vincent Rafis (2012) dans sa thèse, *Là où la mort vit, sur les théâtres de John Fosse, Rodrigo Garcia et Sarah Kane*. Sur les pièces de Kane, Rafis développe son analyse autour de ces contraintes didascaliques qui incitent à exécuter l’action telle une partition :

L’ambiguïté conceptuelle et formelle des pièces de Sarah Kane réside en ce que cette distinction entre naturel et artificiel n’y est jamais tranchée : s’y côtoient l’idée traditionnelle d’un texte envisagé comme partition, ordonné selon une extrême rigueur réclamant de l’acteur et du metteur en scène un savoir-faire « professionnel » dans le respect scrupuleux de ses contraintes, et les didascalies que ce texte contient, pour la plupart d’entre elles impraticables comme telles, et nécessitant donc une transposition ou une simulation. Cette ambiguïté se ressent clairement à la lecture des entretiens avec la dramaturge, qui affirmait nécessaire

de « traiter la violence de façon aussi réaliste que possible », tout en disant ne pas souhaiter « qu'on prenne ses indications au pied de la lettre ». p. 195)

Cette ambiguïté entre naturel et artificiel que Sarah Kane elle-même hésitait à trancher au couteau, est au fondement de son caractère injouable. Si l'on envisage le texte comme une partition impraticable, il ne devient interprétable et jouable pour ainsi dire, qu'en entrant dans un processus de reconfiguration scénique où le corps qui le subit se métamorphose en expression de la douleur. Si l'injouable se valorise ainsi positivement avec l'apparition du metteur en scène, la didascalie injouable va aussi devenir un espace textuel de prédilection à toute recherche de transposition scénique en testant soit les limites physiques de l'acteur, soit les limites techniques du plateau. Si la didascalie comporte un ensemble d'indications objectives sur comment jouer, son négatif impraticable va se thématiquer pour ainsi dire en un motif de résistance tout en constituant l'ambiguïté formelle du texte de théâtre que le metteur en scène se doit maintenant de reprogrammer, interpréter, comme une partition qui est devenue opaque. Ce phénomène va se ramifier et l'interprétation scénique des didascalies injouables devient un véritable casse-tête dans le théâtre contemporain où l'auteur cherchera sans cesse et sans retenue à déstabiliser le metteur en scène, parfois avec démesure, comme dans le cas de *Cleansed*. L'impraticabilité de *Cleansed* réside dans sa violence, tant sur la forme que sur le fond. La violence spéculée, racontée ensuite par des personnages sur scène par le chœur, produisait une distance nécessaire face au terrifiant et à l'inhumaine violence du monde dans les tragédies gréco-romaines. La violence didascalique³⁴ remplace la

³⁴ Il faudrait ici voir une parenté avec la violence didascalique inouïe et inédite du prolifique dramaturge français Alexandre Hardy, qui au 17^e siècle, retire le chœur de scène comme subterfuge narratif ce qui génère une violence sur scène décadente.

violence hors-scène narrative en violence sur-scène performée et éprouvée et pousse ainsi la jouabilité et la représentabilité à ses limites les plus extrêmes.

1.12 La violence selon Sarah Kane

Le même danger d'overdose existe au théâtre et dans la vie. On choisit de le représenter ou de ne pas le représenter. J'ai choisi de le représenter [...] ; l'expérience de la souffrance imprime en nous les marques de ses leçons, tandis que la spéculation nous laisse intacts. [...] Je préfère risquer l'overdose au théâtre plutôt que dans la vie. Et je préfère prendre le risque de susciter des réactions de défense violentes plutôt que d'appartenir passivement à une civilisation qui s'est suicidée³⁵.

Le rejet critique et populaire que va subir la première représentation de la première pièce de Kane était une annonce de ce rapport qu'elle allait entretenir avec la confusion et la dissension intrinsèques à toute pratique scénique risqué et violente : « *this disgusting feast of filth* » écrivait Jack Tinker, un des journalistes britanniques les plus lus de l'époque dans *The Guardian*. La présentation de sa toute première pièce au *Royal Court Theatre* de Londres aura marqué l'imaginaire britannique. *Blasted* (une pièce dans un contexte de guerre inspiré par le conflit serbo-croate qui défilait aux nouvelles à la même époque) montrait, pour ne citer qu'un exemple violent, un acte de cannibalisme sur scène :

Le cannibalisme en direct sur scène faisait hurler la presse, quand, bien sûr, il ne s'agissait pas de montrer aux spectateurs des atrocités réelles, mais la réponse imaginaire que proposait une forme théâtrale étrange face à ces atrocités [...]. La représentation de la violence a provoqué plus de fureur que la violence réelle. Tandis que le cadavre de la Yougoslavie pourrissait au seuil de notre porte, la presse choisissait de se mettre en colère, non pas face à l'existence du cadavre, mais face à l'événement culturel qui avait attiré l'attention sur lui³⁶.

³⁵ Tiré de : « La forme est le sens, entretien avec Sarah Kane » (1997). Disponible en ligne : <http://colline.labomatic.org/assets/lexitextes/extraits/3/kane.pdf>. Consulté le 22 janvier 2019.

³⁶ *Ibid.*

Ce qu'il faut retenir ici est bien évidemment le fait que l'acte se produisait « en direct », qu'il était performé, simulé. Sarah Kane avait hérité de ce programme de violence formelle qui a pour but de renverser brutalement, aussi violemment qu'une *overdose*, l'*imitatio naturalae* par le discours énonciatif, d'un théâtre qui « laisse intact » au risque d'une expérience « *overdosante* ». La représentation de cette souffrance symbolique recoupe un motif tragique latin, la *dolor* dans la monstration du monstre, défiguration de l'humain qui devient inhumain. Il s'agit dans une telle dramaturgie de la violence, qui puise ses sources dans les tragédies de Sénèque, de « cerner le lieu invisible de l'inhumain qui est caché au cœur de la figure humaine, en lui donnant une forme et un visage sur scène »³⁷. La question de la violence visible a tendance à masquer la valeur du traitement structurel de la représentation de cette même violence. Elle participe pourtant à cette résistance et cette cruauté en mettant au cœur des indications scéniques ce qui normalement restait hors-scène. À cet égard l'expression de « *In-Yer-Face Theatre* » a le bénéfice de caractériser que tout se passe maintenant « dans notre face » de public et non par le subterfuge du discours et de l'évocation narrative. Tout ce qu'on ne voudrait pas voir, qu'on accepte pourtant aisément dans l'esthétisation léchée et confortable du cinéma hyperréaliste, s'érige maintenant sur un praticable ici et maintenant. L'expérimentation dramaturgique de Kane partitionne la violence qu'on répète sur scène et sert en fait à enrichir le processus de mise en œuvre scénique. On comprend alors que la tâche de l'expérimentation scénique qu'elle exige, n'est pas nécessairement de simuler mais de refigurer, dans un contexte scénique, ce qui peut se dire dans un contexte littéraire, mais ne peut pas se montrer tel quel sur scène.

³⁷ Lesage, M.-C. (2005). *De Sénèque à Kane, monstres et cruauté symbolique*, art. cit. : p. 41.

Cette re-présentation de la violence réelle en violence symbolisée sur scène demande qu'on lise la violence non pas à la lettre mais bien plutôt d'en décomposer ses parties comme une partition à interpréter et de les « inscrire comme données d'une dramaturgie inventive, subversive, questionnant notre rapport au monde et à l'art théâtral » (Lesage, 2005, p. 58). C'est ainsi, développe Geneviève Jolly également dans un article publié dans le « Le théâtre et le mal », qu'il est question d'une « poétique de la violence » et des ambiguïtés que sa partition déploie sur le plan tant formel que thématique :

[...] la violence relève encore d'une dramaturgie anticonformiste qui, en maltraitant les certitudes ou les habitudes du lecteur/spectateur, met à mal l'intégrité, confronte à du non-entendu ou du non-vu – ce qui dérange. D'où les questions que cette écriture pose à la scène : que représente-t-on ? Comment le donne-t-on à voir ? Et doit-on notamment sortir du « scéniquement » correct ? (...) La violence implique, en réalité, une ambiguïté des valeurs (bien ou mal ? juste ou injuste ?) et des enjeux artistiques (laid ou beau ? représentable ou non représentable ?) ; elle est donc destinée à bousculer normes et codes, à confronter à du neuf, du différent. D'où l'importance des choix qu'effectuent les artistes de la scène pour rendre compte de ce qu'invente cette poétique de la violence (« La poétique de la violence », p. 58).

En espaçant ce lieu de l'inhumain symbolique souvent relégué aux marges, Kane produit une déconstruction du décor classique et de l'unité de lieu. Son œuvre dramaturgique trace un espace scénique de l'inhumain en incluant les marges et en les ramenant au cœur de l'action, déplacement qui n'est pas sans provoquer une sensation d'inconfort, même pour le spectateur averti. Et le spectateur, souvent sensible à ce « en direct », a tendance à confondre la brutalité des images scéniques avec la déstabilisation et la subversion que produit un tel renversement dramaturgique, dans le but de renouveler ses formes d'expression « sur scène » en maltraitant d'abord et avant tout, la tradition et la convention théâtrales.

Nous savons comment la société marginalise dans son urbanisation. Elle exclut dans des espaces éloignés, dans des quartiers populaires, en gentrifiant et enrichissant le centre. Le théâtre n'est pas un exercice de droit et de justice mais il est politique là où il refuse de laisser les exclus en marge (et pas seulement les figures marginales mais aussi leurs pratiques qui peuvent nous choquer) par une décentralisation des structures traditionnelles. En rejetant le chœur, le coryphée et ses ensembles idéologiques qui nous révèlent le sens des choses, le théâtre allait donner une place dramaturgique aux exclus. D'apparence négative et récalcitrante, cette opération a plutôt une valeur positive de déstabilisation, ce que je nomme un processus de démarginalisation. La violence dramaturgique c'est d'abord un anticonformisme à une façon de représenter la vie, une révolution, un refus de l'aplanissement scénique et aussi un motif de remise en jeu perpétuel des limites de sa représentabilité. Son scandale est en quelque part nécessaire, car le consensus a tendance à valoriser ce qui ne dérange pas et à refuser le mouvement de la nouveauté. La violence scénique est politique là où elle oblige à questionner tout ce qui se dit normal et humain, et donc par conséquent jouable-imitable-praticable. La violence dans sa vitalité étymologique, force à une refonte des codes, de la normativité qui annihile toute différence en les compressant ou les excentrant.

En 2005, Christopher Wixson publie dans la revue *Comparative Drama* un éclairant essai sur Kane, en particulier sur *Blasted* et ce qu'elle annonçait déjà comme procédés déconstructivistes. Dans son texte, l'auteur trouve comme source inédite à la violence que l'on perçoit/reçoit dans le théâtre kanien : la transgression spatiale (déconstruction de l'unité aristotélicienne de lieu) opérée dans la structure scénique proposée par les partitions de Kane. Ainsi, en investissant la notion de marginalité dans une perspective dramaturgique, il en vient à repérer ce que j'appelle un processus de *démarginalisation* qui va se radicaliser d'une œuvre à l'autre :

Committed to returning the repressed, Kane in *Blasted* strives to represent onstage what is often only implied or relegated offstage, moving the margins to the center. She attempts to represent the political, ethical, and existential unconscious while avoiding euphemism through abstract symbolism or metaphor. (p. 75-76)

Cette démarginalisation est un procédé qui trace une limite entre dramaturgique et scénique, visant à remettre au centre, à ramener un refoulé au cœur du visible (le *theatron* est après tout ce qui donne à voir dans un espace qui dévoile). Réinvestissement sur-scène de ce qui a eu tendance à se passer « *off-stage* », en coulisses, dans les ellipses, entre les scènes, ce procédé retire au discours sa priorité évocatrice et laisse les images présenter leur propre visibilité, par le spectre d'une description didascalique oblitérant l'omniprésence de la réplique qui est différée en regard de l'action racontée. Cette démarginalisation fait donc resurgir sur scène, au sein même de sa mise en espace, un refoulé, un inconscient collectif et individuel qui trouve son espace de représentation au cœur de l'action. La violence y agit d'autant plus comme un principe structurel. On ne peut isoler le contenu violent d'une partition destinée à la scène de la forme que la violence prend ou pourrait prendre, sur scène. Marginaliser la structure classique du drame et démarginaliser ses coulisses, son « *off-stage* », ramener dans l'arène son refoulé. La cruauté selon Artaud, la mise en ruines selon Müller et la violence selon Kane participent à une entreprise d'évacuation du langage mimétique, du réalisme et de l'hyper-réalisme qui accablent les arts du spectacle et ont tendance à endormir et divertir son public. La défiguration sur scène de ces faux-semblants de la réalité sociopolitique pourrait parvenir à dissocier (au sens freudien) une inventivité scénique qu'on a tendance à refouler au profit du divertissement et du beau. Ce programme rejoint encore, le réinvestissement tragique de Müller qui fait voler en éclats la structure dramatique pour révéler une inhumanité bien actuelle et présente, dans la vie. C'est à se demander pourquoi elle resterait *off-stage*, au théâtre.

1.13 *CLEANSED* : un enfer sur terre.

Cleansed, une des pièces les plus violentes et déstabilisantes du répertoire européen contemporain, recèle de descriptions terrifiantes, culmine dans une surcharge d'images infigurables. La série d'amputations prodiguées par Tinker sur Carl, constitue un des exemples les plus cités. Carl, en véritable martyr visible, va se démembrer sur scène, jusqu'à devenir un homme-tronc (corps mutilé et désorganisé). Lorsque Carl trahit sa promesse faite à Rod (son amant), Tinker lui coupe la langue pour l'empêcher de parler. Lorsque Carl essaie d'écrire à Rod dans la boue pour lui demander pardon, il lui coupe les mains pour l'empêcher d'écrire. Lorsqu'enfin il danse son amour à Rod, il lui coupe les pieds, pour l'empêcher de danser. Le tout se passe dans l'espace de la performance. Carl finit en homme tronc et pourtant son amant, abandonné lui-aussi dans un non-lieu marécageux et infesté de rats, lui fait quand même l'amour. L'un pourrait se demander comment simuler des amputations sur scène, simuler une telle souffrance, faire apparaître des rats, simuler le sang et la cicatrisation, etc. Kane n'est pas inconsciente de ce défi extrême dont elle exige toute approche scénique à se plier, et par conséquent tout public à supporter visuellement. Comme Artaud, et Müller, elle s'oppose par principe et rend finalement impossible, toute façon de contourner la violence, en forçant à se questionner sur ce que ces séries d'images scéniques disent sans le dire, de l'inhumanité ambiante. Dans l'excroissance de la didascalisation injouable, *Cleansed* annonce au texte de théâtre son devenir-partition dans la limite qu'elle trace avec sa possibilité scénique, et force du même coup le metteur en scène à devenir un compositeur de scène, pour placer le texte au rang des autres média que ce devenir rend possible.

Cette démarche dramaturgique scandaleuse, caractéristique d'une autrice anticonformiste et subversive, n'en est pas pour le moins absolument révélatrice

d'une refonte compositionnelle, conditions de possibilité à toute démarche de création scénique dont l'injouable renvoie l'horizon. La dramaturgie y articule des contraintes qui excèdent largement le contenu violent, sexuel et décadent de nombre de ses descriptions didascaliques. Les indications scéniques hautement brutales, cauchemardesques, pornographiques et monstrueuses de *Cleansed* peuvent être appréhendées comme un cas-limite de ce que le terme injouable traduit de l'anglais par *unstageable*. *Cleansed* amène au rang d'immontable l'art de cette frange textuelle qu'est la didascalie. Indications et descriptions données au metteur en scène, elles ont aussi leur poésie, et leur programme d'exécution. Elles exigent, en démarginalisant la violence, la production d'un nouvel espace de scène, un espace de composition scénique.

Le texte extrêmement concis des dialogues entre les personnages apparaissant comme un « matériau-texte » n'ayant plus de priorité sur l'horizon intermédiaire que lui confèrent dans un même souffle, les descriptions sonores, plastiques, visuelles, chorégraphiques qui le sillonnent. Ces descriptions se décortiquent dans leur détail et deviennent des espaces à recomposer. L'injouable *Cleansed* repousse constamment ses propres limites jouables, parfois à un rythme insoutenable, et force à des endroits spécifiques, à une reconfiguration intermédiaire totale. Au final, l'injouable violence vient questionner la nécessité de la mise en scène, les motifs de son invention (et de son inventivité). Confrontée à la définition d'Antoine, il est à se demander comment traduire sur scène la violence didascalique que subissent les personnages, placée comme cas limite de théâtralisable. Ces dramaturgies de l'impossible confrontent le statut même du metteur en scène, le force à hybrider sans cesse ses moyens d'expression (les intermédialisant) pour trouver des solutions scéniques nouvelles.

1.14 Conclusion théorique

À l'ère de sa technologisation et de sa polymorphie sans précédent, les enjeux terminologiques de la mise en scène sont aujourd'hui les mêmes qui l'ont poussée à s'affirmer et demandent encore et toujours les mêmes réglages épistémologiques. Ce serait en l'occurrence son devenir-notation qui fait contrepoint à ses ancrages fondateurs, au travers du développement dramaturgique de matériaux-textes rendus résistants à leur transposition, rendus impraticables comme tels par leurs propres auteurs, dont elle se devait dès sa fondation d'assurer la traduction et la lisibilité scéniques. L'injouabilité apparaissant ainsi comme un contre-usage à son postulat mimétique : faire jouer, imiter le réel et l'obligeant en quelque sorte à se recomposer elle-même, dans l'invention d'un langage qui lui serait sien et qui lui permettrait de déjouer l'injouable.

La scène comme expression artistique s'est déterminée autour de cette dynamique compositionnelle qui a complexifié ce travail de « dressage » du texte dramatique et de l'acteur, qui aura ouvert à la création d'un espace-temps scénique. Un tel déploiement de l'art de la mise en scène l'a graduellement fait passer d'une spécialisation, profession d'agent entre le texte et la scène, au rang de nouvelle discipline de composition scénique. La prophétie d'Artaud de ce nouveau « langage scénique » voulait voir la mise en scène (et la danse) advenir enfin, en inventant leur propre espace notationnel. Mais comme à un enfant à qui on apprend trop de langues en même temps après l'avoir dépossédé de sa langue maternelle, la mise en scène est restée bègue et ne possède toujours pas d'abécédaire officiel, de partition compositionnelle qui lui soit propre, permettant une organisation méthodique de ses repères/signaux/synchronisations, etc. De son autonomisation artistique et métaphysique envers le texte, de sa fabrique de déconstruction du drame en réappropriation du tragique, la mise en pièces du

texte n'a jamais vécu de véritable révolution méthodologique envers le système dramatique. La prolifération de la didascalie injouable dans ces dramaturgies de la violence est un symptôme de la mise en scène, un symptôme qu'elle se doit de traiter pour faire advenir sa scène.

L'art de la mise en scène a certainement plus que jamais à se plonger dans la mise en disposition d'actions et de matières sur scène, à se confronter aux disjonctions formelles qu'engendre la rencontre de ces supports artistiques aux territoires étrangers les uns aux autres, à déployer une méthode pour faire parler ensemble des matériaux textuels, musicaux, corporels et numériques. Cette pratique scénique est au cœur d'un chamboulement technologique et culturel qui n'est pas sans rappeler ce bouillonnement technique et artistique dans lequel on a vu son nom être nommé pour la première fois. L'avènement des nouvelles technologies numériques place la composition scénique au cœur d'un dispositif plus que jamais nécessaire à développer afin d'affronter les problématiques tant pratiques que théoriques du théâtre contemporain, dans la redéfinition de son territoire scénique spécifique. La composition scénique s'annonce alors comme méthode issue de l'histoire hybride de l'art de la mise en scène, alimentée par ce cadrage historique et conceptuel dont elle nécessitera des ancrages méthodologiques plus spécifiques. Sa fabrique, son laboratoire, ses expérimentations, trouvent leurs motifs généraux dans cette mise en pièces du drame, dans une partition intermédiaire de la violence dont la prépondérance didascalique lui fournit un horizon partitionnel. Autour de la didascalie injouable comme limite à toute théâtralisation (clôture, lisière, barrière de la représentation), la composition scénique a la tâche de trouver sa propre poésie, en jouant les pôles de la pièce de théâtre sur la scène des média qui permettent d'en déjouer son impraticabilité.

CHAPITRE II

RÉCIT D'UNE PRATIQUE SCÉNIQUE INTERDISCIPLINAIRE

L'éventail des enjeux pratiques de cette recherche-création s'est profil     partir d'une recherche autopo i tique que je pr esente ici sous la forme d'un r ecit de pratique interdisciplinaire³⁸. En r e tudiant les archives de ce parcours avec du recul et une posture plus critique, j'ai isol   deux grands ensembles compositionnels qui se sont manifest  s comme deux p oles constitutifs en vue d'une hypoth ese de reconfiguration m ethodologique. Ces ensembles ne sont pas chronologiques et ne se rapportent pas   des projets distinctifs. Ce r ecit de pratique place cependant ces ensembles là   où ils sont, il me semble, devenus criants.

J'ai ainsi rep er   un premier point tournant en 2011   partir de quoi a graduellement explos   mon univers collaboratif dans une d eterritorialisation sc enique. Les deux premiers projets pr esent  s dans ce r ecit de pratique, *4 :48 Psychose* (2011) et *Peep Show* (2013-2014), me permettent d'aborder la question d ecompositionnelle et l'hybridation des écritures de sc ene. Dans ces deux projets, j'ai exp eriment   la composition sc enique autour d'injouables qui ont g en er   un

³⁸ Il importe de souligner que la probl ematique de recherche-création   la source de ce processus et qui a tenaill   mon travail jusqu'  aujourd'hui ne peut se pr esenter hors de la contribution technique, m ethodologique et artistique d'une longue p eriod e de *cocr eation* qui pr efigure et recoupe l'ensemble de ces recherches. Le trajet sp ecifique que je propose ici est  chelonn   de 2011   2017 et comporte quatre laboratoires de cr eation sc enique interdisciplinaire qui m'apparaissent annoncer, dans leur articulation m ethodologique et compositionnelle, les assises du pr esent projet de th ese-cr eation, la mise sur pied sp ecifique de son laboratoire interdisciplinaire et le d esir sous-jacent de syst ematization partitionnelle.

enchevêtrement entre dramaturgie, actorat, scénographie, vidéographie et musique. Je tente donc de faire ressortir les enjeux d'écriture où le minimalisme dramaturgique et la simplicité du dispositif scénique favorisent une meilleure approche de la déconstruction dramaturgique. Les deux projets suivants, *Héroïne(s)* (2015) et *Mythomania* (2017), me permettent quant à eux de constater une plus intense immersion audiovisuelle et sensorielle, mais aussi une forme de déséquilibre graduel du dispositif de création scénique dans l'accumulation des dispositifs technologiques à intégrer en performance.

Autour du présent récit de pratique qui déploie ces deux ensembles compositionnels avec leurs résolutions et leur tensions méthodologiques distinctes, s'est articulée une série de problèmes que la méthodologie de composition scénique visera à articuler et réguler. Une problématique de recherche-crédation qui passe par une série de confrontations pratiques entre différents injouables et différentes tentatives d'hybridation et d'intermédialisation compositionnelles. Il s'agit de voir comment ces problèmes ont émergé comme nécessité formelle au sein même du processus créatif et comment ils m'ont forcé, dans leur résolution, à repenser mes modes de composition, à repositionner ma posture même de metteur en scène. Ces tensions, voilà l'hypothèse de recherche qui en découlera, recourent dans leur confrontation une triple volonté de revitalisation des arts scéniques, à la fois terminologique, méthodologique et compositionnelle.

2.1 4:48 *Psychose*

« -----

Abstraction to the point of

unpleasant

unacceptable

uninspiring

impenetrable

irrelevant

irreverent

irreligious

unrepentant

dislike

dislocate

disembody

deconstruct »

(CP, p. 221-222)

Si ma pratique de mise en scène autodidacte débute en 2001 dans une démarche scénique d'emblée interdisciplinaire (on y retrouvait déjà la cohabitation sur scène de performeurs d'expressions artistiques diverses : acteurs, chanteurs, danseurs, musiciens, etc...), c'est en 2011, deux ans avant mon entrée au doctorat, qu'elle subira une véritable métamorphose compositionnelle. À l'époque, l'interprète Livia Sassoli avec laquelle j'avais collaboré en 2008 (et qui collaborera à tous les projets scéniques subséquents dont traite cette thèse), m'avait incité à lire *4 :48 Psychose*, la dernière pièce que Sarah Kane rédigea avant de se suicider tragiquement. Elle avait insisté parce que la lecture l'avait bouleversée et déstabilisée, tant personnellement qu'artistiquement. Elle n'arrivait pas à nommer la nature de son expérience, mais en ressentait tout de même l'urgence et la nécessité. À la première lecture je fus aussi sans mot, à la

fois ému par cette prose inquiète, ébloui et inquiet à la fois face à l'épure dramatique et la rigueur de son traitement graphique. Une expérience de lecture qui bouleversa la conception que je me faisais d'une « partition » dramaturgique. Au travers de cet exercice d'épuration poétique menant graduellement à la dissolution de sa structure dramatique, on semble ressentir plus intensément la charge affective du texte. Comme si une fois débarrassé de ses unités dramatiques, le texte faisait entendre le souffle d'une autre écriture battre, une écriture énigmatique.

L'inquiétude face à ce texte ne pouvait se passer d'une confrontation à la mort, du tabou du suicide qui le traverse et annonce celui qui allait suivre de son autrice. Une voix qui s'emporte et s'éteint, qui scande l'heure de sa disparition, comme un recueillement qui n'arrive jamais à se recueillir. L'inquiétude et le désespoir de la voix de Kane se déposaient en moi tout en éveillant un merveilleux stimulant : chercher une façon d'évacuer par un autre canal cette voix inquiète, d'amener l'énigme sur scène et d'en subir les contrecoups. Cette expérience limite s'imposait comme un défi afin de comprendre pourquoi il était encore nécessaire pour moi de faire parler/jouer/performer des corps et des voix sur scène. J'étais face à une écriture bouleversante dans sa forme et son contenu, me montrant une limite morale et psychologique qui me confrontait à mes propres limites théâtrales, aux limites de la possibilité théâtrale elle-même. J'ai cherché à comprendre ce qui me poussait compulsivement à vouloir-vivre sur scène ce texte qui pourtant se défilait de sa fonction scénique prédestinée.

Comment identifier l'espace scénique d'un texte qui se dévide au fur et à mesure de sa théâtralité, composer un corps dont la voix s'échappe sans cesse pour y revenir se faire questionner, droguer, qu'on tente désespérément de ramener à la normale ? Cette tension allait devenir un motif méthodologique insoupçonné.

Cette nécessité scénique d'un texte qui, malgré son absence de structure dramatique à transposer, malgré sa dé-théâtralisation évidente, forçait ma propre scène à se décomposer, se questionner et se reconfigurer. Une tension qui pour être jouée devait passer par une réflexion sur ce qui ne peut pas se jouer et donc, sur les espaces mitoyens qui permettent de transformer la conception qu'on se fait du jeu. Je venais de me buter à mon premier *injouable* qui me forçait à repenser les dispositifs, les corps, les voix et les images sur scène, leur disposition, leur interaction, leur condition de possibilité scénique. Cet injouable était la mort déjà annoncée d'une voix troublée qui cherche à prendre corps au-travers de dispositifs de scène.

2.2 Forme et contenu

À propos de *4 :48 Psychose*, le dramaturge anglais Edward Bond insiste sur le fait que « sa structure soit utilisée dans une optique théâtrale, qu'elle devienne une fenêtre à travers laquelle on voit la pièce. » (Cité par Saunders, 2004, p. 179). La partition de Kane fusionne forme et contenu de manière graphique et poétique, en démontrant que le théâtre n'est pas une structure figée et achevée, mais quelque chose de plus archaïque et insaisissable, dont la parole qui se dégrade révèle la voix. Elle produit aussi son méta-discours : « *just a word on a page and here is drama* » (CP, p. 213), nous dit la voix malade. L'exercice dramatique de *4.48 Psychose* est celui d'une épure dans un langage où les frontières entre les corps et les voix sont abattues jusqu'à devenir une série d'états de conscience. Ces états permettent d'exprimer sans véritable distinction formelle une réalité disséminée dans les fantasmes, les états mentaux, les rêves et les cauchemars. La voix va même annoncer son propre dispositif scénique solipsiste « *a solo symphony* » (p. 242) et le désir de donner à voir sa propre extinction : « *watch me vanish* » (p. 244). Comme si le contenu de la page et de la conscience s'évidait d'un même mouvement. Cette histoire d'une mort annoncée de la voix et donc de son texte : « *At 4.48 I shall not speak again* » (p. 213), de la maladie d'amour

inguérissable par les dispositifs curatifs et pharmaceutiques « *out of one torture chamber into another* » (p. 239) recoupe la forme même du discours s'évidant sur la page comme une disparition de la parole théâtrale au profit d'un espace évanescent et éthéré à imaginer ailleurs.

La pièce ne comporte à cet effet aucune indication scénique de temps, de lieu ou d'action compressant ces morceaux de discours en une sorte de pulsation poétique avec son rythme et ses respirations : une symphonie solo. Se marginalise ainsi sous nos yeux la triple structure aristotélicienne dans un espace autre, au profit d'une parole qui n'offre pas de résonance scénique objective, à cause aussi d'une dissolution, voire absence de son appareillage didascalique. J'ai d'abord tenté de lire le matériau-texte comme une sorte de partition graphique à décomposer. Ce travail a débuté par une étude des interstices dramaturgiques afin de trouver des repères scéniques dans la structure visuelle du texte, de répertorier tout ce qui recoupe le dit de manière inusitée mais créant un réseau de différences poétiques asynchrones. En effet, *4.48 Psychose* présente une forme particulière d'écriture, travaillant :

[...] différents niveaux de langue ; une syntaxe alternativement verbale ou nominale, écrite ou parlée (« Pendant que je vivrai avec », et que peuvent déconstruire ou réinventer la mise en alinéas et le blanc typographique (valorisation de « putain » et de « c'est tout »); enfin un rythme créé par les répétitions d'énoncés ou de mots, et les échos consonantiques ou vocaliques renforçant l'unité de la ligne et faisant sa signification. (Lesage, 2005)

L'écriture de Kane déploie ainsi de nouvelles configurations de rythme, d'organisations de répliques, de dispositions sur la ligne et la page, et un tel jeu est à même de renvoyer une reconfiguration de l'espace-temps, sur la scène. Il fallait donc d'abord décomposer, décortiquer sa structure, aussi atypique soit-elle, pour y trouver son « optique scénique ». La structure du matériau-texte de Kane est segmentée ici et là par cinq tirets en alinéas qui suggèrent une division

en vingt-huit fragments, vingt-huit morceaux de discours suggérant une structure scénique à vingt-huit moments. En termes d'indications didascaliques : on y retrouve des variations gradées de différentes étendues de *silences* : *long, très long, très très long, etc.* Le traitement de Kane (c'est ainsi qu'il est préférable de se référer à la version originale que les éditeurs de la traduction française ont malheureusement omis de transposer) a tendance à traiter la didascalie sur le même plan que la réplique. D'autres tirets s'insinuent sporadiquement, cette fois-ci pour laisser émerger une sorte d'interaction sociale et psychologique (un dialogue sans nom de personnage et sans identification) entre deux types de discours distincts, qui par moments se confondent l'un l'autre, comme une sorte d'illusion dramaturgique. Se profile une interaction entre une voix troublée et une voix thérapeutique, entre la maladie et la médecine. De ce dialogue dépersonnalisé émerge une théâtralité, archaïque et brute, sur laquelle on peut reconstituer une interaction scénique épurée et minimaliste.

« - Did it relieve the tension?

(A long silence.)

Can I look?

- No.

- I'd like to look, to see if it's infected.

- No. »

(CP, p. 216)

On ne connaîtra ni les genres, ni les noms, ni les âges, ni quelconque caractérisation physique qui permettrait d'ériger ces voix au rang de personnages à incarner sur scène. Vue la faible teneur de signaux objectifs ou réalistes et la graduelle disparition de structure dramatique sur laquelle se calibrer, j'ai cherché des repères scéniques là où la voix s'arrête, puis disparaît totalement, dans la manière dont Kane positionne et dispose ces fragments sur la page. En effet Kane inscrit des intervalles à interpréter par l'utilisation d'espaces vides, de zones silencieuses, évidées : une graduelle purification de la langue par effet de

déstructuration. Des espacements sur la page, des déplacements visuels, des étendues asynchrones qui suggèrent une rythmique et une dynamique latentes à recomposer. Toute transposition (traduction, citation) est forcée de compresser la quantité de micro-variations sur la page. C'est son illisibilité. Un traitement formel qui fonctionne aussi par *crescendo/decrecendo* : accumulation compulsive ou dissipation évanescence. En prendre pour exemple le vingt-huitième fragment où une vingtaine de mots parsèment la page, jusqu'à la dernière qui ne comporte plus que deux répliques :

*« It is myself I have never met, whose face is pasted on the
underside of my mind*

please open the curtains

----- » (p.2)

Qu'est-ce qu'indique scéniquement ces traitements graphiques ? Je me suis affairé à la décortication de ces fragments en les étudiant séparément, les comparant, les numérotant et leur donnant des descriptions, des noms. À l'intérieur de ces différents fragments je me suis mis à l'étude des espacements en comptant les lignes vides, les alinéas et leur variation, en comparant ces espaces entre eux afin de déterminer des échelles et des valeurs typographiques pour en extraire des valeurs rythmiques. Graduellement ces signaux graphiques et dialogiques, ces zones d'apparence asynchrones, ces interstices, révélaient non plus un simple texte poétique à interpréter de manière sémiotique mais une partition à déchiffrer qui ouvrait des espaces de reconfiguration scénique. La façon dont la forme et la langue s'évident sous nos yeux, de manière véritablement visuelle, devenait le cheminement même, le *methodos*, qui me menait à lui extirper une optique scénique compositionnelle.

2.3 Partition et décomposition musicales

« Les dissonances qui effraient ceux-ci leur parlent de leur propre condition, c'est uniquement pour cela qu'elles leur sont insupportables. » (Adorno, 1969, p. 9).

Cette recherche quasiment visuelle m'inspira une collaboration prématurée avec la composition musicale qui est l'exemplification la plus parfaite de cette idée de partition disposée dans une structure graphique. Je demande alors à Dominic Marion (compositeur et performeur musical) de réfléchir avec moi à une façon de segmenter, recouper, mettre en rythme, orchestrer la partition de Kane. Effectivement cette dernière ne laisse pas de repères objectifs à son lecteur, elle est éditée en laissant des intervalles à remplir, elle ouvre à des espaces d'intervention respiratoire ou visuelle, elle insinue une temporalité qui n'est pas sans rappeler la structure d'une partition musicale, qui déploie une rythmique par espacements sur les lignes de la portée. Il faudrait aussi souligner ces différents grades de *silences* exigés par Kane (*long, très long, très très long*) qui rappellent ces indications utilisées par les compositeurs musicaux : *lento, lentissimo*, etc. Kane procède d'une épuration de son langage théâtral au profit de signaux différentiels (quasiment notationnels) à interpréter dans une optique scénique, comme en fait foi son utilisation des tirets, alinéas, silences, lignes vides, etc.

Avec Marion (qui en était à une troisième collaboration avec moi) nous décidons de travailler à partir d'une partition musicale classique qui pourrait se recomposer en une performance vivante à deux instruments, superposant cette structure dramatique à deux voix, suggérée par des tirets dialogiques. Dans un échange d'idées et de positionnements dans la durée, Marion s'engage alors à une relecture des trois premiers mouvements de la sonate en fa mineur BWV 1018 de Jean-Sébastien Bach vers une réorchestration *live* en mode piano/guitare. Il s'agissait de fragmenter une forme classique en déconstruisant le rapport entre les motifs mélodiques et la structure harmonique, pour ensuite réorganiser les

fragments sous l'égide d'une nouvelle orchestration (guitare électrique/piano). Voir le dossier « bach : kane 2011 Marion »³⁹ où l'on peut visionner la partition finale de Marion et la section de la partition BWV 1018 de Bach sur laquelle il a opéré sa décomposition. Cette méthode tenait sa source pratique de notre première collaboration autour d'une adaptation scénique de *Premier Amour* de Samuel Beckett (2006). À l'époque, Marion avait décomposé les premières mesures du 8^e mouvement du *Requiem* de Mozart, le fameux *Lacrimosa*, en isolant chaque note hors du contexte harmonique organisé par l'écriture de Mozart. Cette méthode de décomposition musicale vise à extirper d'une forme composée et harmonisée de petites formules mélodiques fragmentées, méthode qui n'est pas sans rappeler l'insistance formelle du dodécaphonisme sur les dissonances, qui dans leur décomposition permettent une interaction plus libre avec d'autres instrumentations et écritures scéniques.

Avec le recul j'y ai vu une filiation esthétique avec le travail dramaturgique de Kane, dans la décomposition d'un matériau traditionnel en une série de petites formules qui pouvaient être ensuite reconfigurées différemment sur scène. En infiltrant la partition dédramatisée de Kane avec les fragments mélodiques décomposés de la sonate de Bach dans un long échange de positionnements, de durées, de vitesses, s'hybridait graduellement la partition musicale à la partition dramaturgique. Voir les trois documents « 4.48 cue musique » qui montrent un chantier évolutif de cette collaboration avec Marion où nous travaillons à intriquer les partitions dramaturgiques et musicales décomposées entre elles en vue de leur synchronisation scénique. Ainsi a commencé à se formuler, de manière totalement intuitive à l'époque, le motif méthodologique de la

³⁹ À chaque fois qu'un document archivé sera cité, voir fichier du même nom dans: « Dossier d'archives numériques Berzi UQAM » disponible sur <https://archipel.uqam.ca/>.

décomposition qui allait devenir central dans mes recherches sur la composition scénique. L'hybridation des partitions musicales⁴⁰ et dramaturgiques dans leur décomposition réciproque est à même de renvoyer une méthode nouvelle de partition scénique, fondée sur leurs dissonances, leurs non-identités, leur décentrement et leur fragmentation réciproques.

2.4 Le dispositif vidéographique

À l'occasion de cette recherche-crédation autour de *4 :48 Psychose*, j'invite Jean-François Boisvenue qui œuvrait en tant qu'auteur, acteur, metteur en scène et concepteur avec sa compagnie *Les Indigestes* à une première collaboration en tant que scénographe-vidéaste. J'avais pu assister à l'une de ses créations scéniques : *Un orteil dans le vortex* (2011) où Boisvenue faisait déjà à l'époque un ingénieux usage de dispositifs de retransmission visuelle en direct. Artiste multidisciplinaire extrêmement versatile, Boisvenue va dans notre projet canaliser son domaine d'intervention comme collaborateur scénographique et vidéographique, une dynamique qui à l'époque était nouvelle pour lui. De ces espaces difficiles à représenter dans la matière discursive de la partition dramaturgique de Kane se jouait la nécessité de décrypter de nouveaux usages scéniques, de nouvelles façons de composer le plateau et les espaces actoraux afin de jouer avec les angles de jeu, de déplacer les postures traditionnelles du discours théâtral, de créer des espacements plus subtils et fluides, inspirés par le traitement graphique de *4 :48 Psychose*. Le travail de Boisvenue m'inspirait ce dynamisme. Il me fallait cependant développer une collaboration qui renouvelle la relation mise en scène/scénographie. Cette nouvelle hybridation fut incarnée

⁴⁰ Il faudrait ici souligner que Marion s'inspire de méthodes de notations peu traditionnelles, en particulier celles déployées par Morton Feldman dans les années 50, 60. Il est intéressant de noter le graphisme innovant de ces partitions.

par l'intégration lumino-vidéographique à la réflexion scénographique et à cette base fondatrice de mes réflexions ultérieures : le dispositif.

Avec Boisvenue nous nous questionnons : comment « installer » sur scène cette voix psychotique, dépressive, mélancolique et suicidaire tout en permettant une interaction avec le traitement et la consultation qui passe par une autre voix, médicale ? Comment permettre sur scène la cohabitation entre ces divers fragments de discours hétérogènes, ces fragments d'évocation, ces états d'âme qui ne se présentent pas simplement sous la forme de monologues au public... Nous pensons donc à une installation scénique dépouillée de toute décoration⁴¹ où des webcams, invisibles pour le spectateur, étaient fixées dans des lampes au-dessus de deux tables décalées. La rediffusion des captations en direct sur deux toiles superposées en fond de scène, elles aussi décalées l'une de l'autre, ouvrait un espace de jeu et de diffusion scindé et dédoublé, apte, il nous semblait, à représenter la scission schizophrénique de la maladie mentale. Nous pouvions ainsi produire différents effets de présence actorale : couchées, assises, les actrices pourraient elles-mêmes bouger les lampes et ainsi déplacer les angles, permettant d'isoler, de grossir, de cacher, de jongler de manière plus complexe avec la parole et l'expression intérieure des corps-voix. Cette recherche de latences visuelles avait le potentiel de générer sur scène, les latences graphiques sur la page de la partition. Nous pouvions de surcroît créer des dédoublements visuels, des coprésences physiques et vidéo, propices à symboliser la bipolarité

⁴¹ À partir de 2011 j'ai réorienté la notion de décor (et aussi par conséquent celle des costumes et des accessoires) vers celles des dispositifs scéniques technologiques. L'épuration et le minimalisme de la scénographie visait à favoriser l'intégration technique de dispositifs interactifs et à retransmission *live* invisibles pour le spectateur. Une épuration qui n'est pas sans rappeler celle initiée dans la composition dramaturgique et musicale permettant une meilleure hybridation. Cette idée d'épuration des interventions scéniques traditionnelles afin de laisser entrer des nouvelles expressions, va devenir un motif central.

et la schizophrénie ; des gros plans qui permettaient de voir avec plus d'intensité affective les variations intimes du jeu des actrices. Enfin avec le mapping des toiles nous cherchons à superposer des éléments graphiques, des textures visuelles aux captations en direct des visages et des corps, ce qui ajoutait des couches aux états mentaux et leur difficile représentabilité. Ces superpositions, dédoublements, décalages permettaient de donner une « optique » scénique au dispositif dramaturgique disjonctif et différentiel de Kane. Voir « images dispositif 4.48 » qui présentent certains angles de ce travail vidéographique et actoral.

2.5 Le dispositif actoral

Ces merveilleux possibles ouverts par l'hybridation entre la scénographie, la vidéographie, le mapping et les dispositifs de retransmission en direct révolutionnèrent la nature de mes mises en scène. Mais plus fondamentalement, elle modifia complètement les impératifs de la répétition avec les actrices, en complexifiant la notion d'incarnation du personnage avec celle de performance scénique. La déconstruction du drame mettait aussi en pièces le personnage *stricto sensu*, et la propension du dispositif scénique allait complètement bouleverser le travail des acteurs. Le processus de répétitions de *4.48 Psychose* fut exemplaire à ce propos et nous confronta à une tension qui se réaffirme aujourd'hui.

Avec Livia Sassoli et Marie-Laurence Lévesque que j'avais invitées pour entrer en laboratoire autour du texte de Kane, nous nous plongeons dans de longues et intenses séances de répétition, traversées d'une inquiétude morbide, qu'à tout moment semblait s'effriter le contact avec la façon de transposer, de mettre en corps (*embodiment*) le contenu spectral de ces voix. Difficile de développer un jeu au travers de cette poésie qui se rebute de part en part à l'incarnation réaliste,

naturaliste et mimétique. La disposition sur scène des corps-voix et des dispositifs technologiques entre eux, posa nombre de défis méthodologiques tant elle démultiplia les combinatoires techniques et la complexification compositionnelle, tout en modulant le processus de répétition actoral. Processus truffé de part en part d'inquiétudes dramaturgiques et méthodologiques. En résumé : comment intégrer dans la composition scénique globale et le processus de répétition avec les actrices et les musiciens, un dispositif numérique qui ne prenait sa véritable dimension formelle qu'une fois en salle, quelques jours avant la première ? L'intégration de la vidéo allait ouvrir à cette phase de la disposition, tout en évacuant des paramètres tenus pour évidents : le décor, le personnage, le costume et l'interprétation. La rupture entre le travail dramaturgique et musical, et celui de la disposition technologique, allait placer les acteurs au cœur d'un écueil méthodologique et compositionnel dont les projets suivants n'allaient que creuser davantage l'écart.

2.6 Le cycle de la dématérialisation : *Artiste Inconnu*

De ces hybridations entre la décomposition dramaturgique, musicale, les dispositifs vidéographiques et actoraux, de ces nouvelles collaborations interartistiques a émergé la compagnie de création interdisciplinaire *Artiste Inconnu*. Fondée en 2013, en parallèle à mon entrée au doctorat, la compagnie était la consolidation de cette collaboration avec Sassoli, Boisvenue et Marion autour de *4:48 Psychose*. *Artiste Inconnu* allait donc incarner une double motivation. La première était cette idée, au cœur de son mandat, d'une intermédialisation disciplinaire et technologique du phénomène théâtral axée sur une réflexion des phénomènes socio-culturels marginalisés, mais aussi d'une tentative de professionnalisation d'une telle démarche réfractaire et innovante. Avec la compagnie nous créons et présentons à *La Chapelle Scènes Contemporaines* : *Peep Show* (2014), *Héroïne(s)* (2015) et *Mythomania* (2017)

dont j'ai assuré l'écriture des fragments dramaturgiques et la mise en scène, tout en coordonnant la direction de production et technique. Ces œuvres scéniques ont toutes été mises en laboratoire durant mes recherches doctorales et ont constitué le cœur de ce cheminement pratique qui, dans ce geste improbable de professionnalisation d'une démarche scénique interdisciplinaire radicale au Québec, s'est buté à l'exacerbation croissante d'enjeux méthodologiques et compositionnels dont *4.48 Psychose* fut le germinateur.

Si la création d'*Artiste Inconnu* aura entre autres permis d'approfondir cette grande ornière compositionnelle creusée dans notre travail autour de *4.48 Psychose* (l'hybridation entre les écritures traditionnelles et numériques à partir d'un injouable), elle aura aussi généré de nombreuses autres hybridations, qui vinrent graduellement complexifier ce rapport au dispositif et à la décomposition/disposition des partitions dramaturgiques et musicales. *Artiste Inconnu* a été mu de part en part par une réflexion artistique et sociologique sur la dématérialisation et la numérisation de phénomènes culturels, dont la numérisation des écritures scéniques venait faire écho sur scène. Si la cocréation de notre version scénique de *4.48 Psychose* allait ouvrir à une problématique autour de l'injouabilité et des hybridations musicales et vidéographiques, *Artiste Inconnu* allait manipuler de plus en plus de dispositifs digitaux d'écriture scénique et de déclenchement en direct, fournissant un précieux éventail d'enjeux pratiques au cœur de cette thèse-crédation.

2.7 *Peep Show* : Dématérialisation du corps érotique

En 2013, dans le cadre d'un séminaire doctoral intitulé *Le corps : entre présence et absence*, donné par Andrée Martin, je propose un prototype d'installation performative jonglant entre théâtre, danse, musique et vidéo sur un nouvel injouable : la dématérialisation de la consommation érotique, des danses

érotiques en cabine à leur dissémination numérique sur le web. Ce projet inaugure les recoupements entre recherches doctorales et créations scéniques interdisciplinaires. Inspiré par l'épuration de l'écriture de *4.48 Psychose*, j'ai ainsi rédigé des fragments de monologues et soliloques exprimant différents états performatifs, motifs et états d'âme de la performeuse, dans une langue épurée et minimaliste, remplaçant aussi les didascalies par des indications simples de tempo, afin de laisser toute la place à une interaction de composition scénique. J'écris alors une série de fragments dramaturgiques, où une performeuse érotique s'adresse d'abord au public au « tu » créant ainsi un dialogue épuré entre une voix sur scène et un public devant tenir le rôle du voyeur en cabine et éventuellement de voyeur sur le web. (voir le 1^{er} tableau du fichier « texte peep-show »). Cette création scénique était mue par le désir d'approfondir l'interaction intermédiaire, l'hybridation formelle entre vidéo, dramaturgie et musique.

Avec Boisvenue nous travaillons à un dispositif scénographique minimaliste qui allait pouvoir générer ces différentes articulations scéniques de manière fluide et simple. Le dispositif était d'apparence anodine : un simple tulle de mariée installé dans un cadre de bois peint en blanc, drapé, étiré au point de le rendre imperceptible sans une intense compression de lumens. Ce dispositif (constituant sur scène l'unique « décor » (hormis une chaise, un tapis rouge et un musicien hors champ) séparant la danseuse du public, visait à représenter la vitrine de la cabine de peep-show et du 4^e mur, pouvant ainsi se présenter alternativement en transparence, semi-transparence ou opacité selon les manipulations lumineuses: (voir « images peepshow1, 2, 3 »). On pouvait ainsi voir en superposé les images captées en direct et la performance de la danseuse en chair et en os, lire sur le tulle des blogues érotiques tout en voyant au travers la danseuse se déhancher, ou encore, voir sa rediffusion totalement intégrée dans un univers numérique. Le tulle faisait donc objet d'écrans, à la fois vitrine physique d'un peep-show qui sépare la performance de son « client », écran d'ordinateur qui sépare le

consommateur du monde virtuel, écran de lecture pour le public, 4^e mur séparant le public de la performance... S'articulait l'un dans l'autre un jeu fertile entre présence physique, coprésence et absence (présence uniquement médiatisée) faisant graduellement disparaître le corps de la danseuse sous nos yeux pour réapparaître de manière numérisée.

J'invite alors Jan Siemaszkiewicz (chanteur, compositeur musical et électroacoustique) à travailler à la création de pistes musicales électroacoustiques chantées pour accompagner les danses érotiques. Avec Marion, nous travaillons à une intrication musicale *live* à la guitare, au travers des danses érotiques et des différents fragments dramaturgiques, afin d'accompagner les émotions de la danseuse. Pour ce projet, Marion s'affaire à une recomposition guitaristique *live* à partir d'une fragmentation de la matière harmonique et mélodique des pistes électro créées par Siemaszkiewicz. Marion pouvait venir s'insérer musicalement entre les tableaux, au travers de la structure dramaturgique, formant un contrepoint musical aux parties érotisantes et dansées. L'interaction entre les monologues/soliloques de la danseuse, ses danses érotiques destinées au public, la vidéo enregistrée et captée en direct, des séquences musicales électroacoustiques, d'autres générées et modulées en direct, la voix alternativement naturelle et retraitée en direct de la performeuse, me permet d'explorer sur scène la graduelle dématérialisation de la performance érotique, en superposant un lieu physique à son apparition sur le web.

Ce processus aura révélé l'efficacité d'une décomposition dramatique au profit d'une disposition technologique et interartistique sur scène. L'épuration et la dédramatisation de la partition textuelle et la disposition scénique des supports performatifs (le corps, la voix, les images, les danses, etc.) autour d'une scénographie minimaliste constitue à mon sens, la grande réussite

compositionnelle de la compagnie à ce jour. J'échouai cependant à intermédialiser ces différentes formes sur un support de création interdisciplinaire hétérogène et sur lequel tous les membres de la création allaient pouvoir cocréer au fur et à mesure. À l'époque, j'avais le sentiment désagréable d'être le seul à voir se jouer l'interaction entre les média en création, et je sentais qu'en travaillant sur un support compositionnel et collaboratif plus affiné, nous aurions pu aller beaucoup plus loin dans notre recherche. Sans doute que la cohésion artistique et intime du groupe, m'avait aveuglé sur ses écueils méthodologiques qui allaient devenir des enjeux majeurs lors des créations/productions subséquentes.

2.8 *Héroïne(s)* : Électroacoustique et traitement sonore en direct

Durant l'été 2015 j'entame un laboratoire de recherche-crédation autour de la représentation de différents états du consommateur d'héroïne et des effets de la dépendance. De ce laboratoire de huit mois naîtra la production professionnelle *Héroïne(s)*. La problématique d'écriture scénique était de taille, faire passer le spectateur de manière sensorielle par tous les états de la consommation et de la dépendance sévère à l'héroïne, du « flash » de la première injection à l'overdose, en passant par les états de manque, d'extase, de sevrage, etc. Avec Boisvenue nous développons une scénographie entièrement faite de « contreplaqué » où tout le dispositif scénique, du sol à une forte pente jusqu'au mur de fond, devenait surface de diffusion totale, définissable par la lumière et la vidéo. Grâce au mapping vidéo et la capacité d'absorption lumineuse du bois, nous pouvions travailler visuellement chaque centimètre du « décor ». Le théâtre était totalement transfiguré, offrant une nouvelle structure pouvant être numérisée de A et Z directement sur trois surfaces de jeu : au sol, en forte pente, et sur le bord d'un précipice en hauteur. Voir « images Héroïne(s) ».

Durant le processus de création d'*Héroïne(s)*, j'intègre une nouvelle forme d'expression scénique à l'équipe de création de *4.48 Psychose* et *Peep Show*. C'est ici que j'aborde pour la première fois l'univers de la sonorisation de pointe, de l'électroacoustique et du mixage en direct des voix et de la musique des performeurs *live*, de « patches » qui viennent se synchroniser sur la musique et les séquences vidéo. Cette nouvelle disposition compositionnelle et performative incarnée par une collaboration avec Simon Chioini (compositeur musical, électroacousticien) ouvrait la possibilité stimulante de travailler sur encore plus de zones limites de représentabilité scénique. Dans le cas précis d'*Héroïne(s)*, ce traitement nous offrait la possibilité de diffuser la voix des junkys morts d'overdose depuis leurs tombes (les acteurs étaient littéralement dans des boîtes en bois au début du spectacle).

Autour de cinq fragments dramaturgiques représentant différents états de consommation, la partition scénique que je développais allait se truffier d'indications temporelles et spatiales de plus en plus techniques et complexes. Confronté à la pluralisation massive des différents documents de composition et des modules, logiciels numériques de création, *Héroïne(s)* me força à développer une sorte de partition de plateau extrêmement hétéroclite. Les acteurs travaillant sur un document dramaturgique avec des notes de scène leur permettant de se figurer les effets intermédiaires ; le musicien sur scène à partir de partitions musicales annotées et « cuées » ; l'électroacousticien sur un programme de mixage avec une feuille de repères ; le vidéaste sur le logiciel Module 8 avec une feuille de repères ; le régisseur de lumières sur une console d'éclairage avec une feuille de repères. Et comme toutes ces machines et dispositifs sont rarement disponibles en création, le texte didascalique recoupant les répliques visait à articuler les opérations machiniques avec le texte et l'univers visuel et sonore, afin de faire travailler l'acteur dans un texte hybridé à un cahier de régie de mise en scène qui devenait de plus en plus opaque. Ainsi dans l'accroissement de mes

possibles scéniques, s'est aussi déployée une proportionnelle imprécision partitionnelle. Se confrontait alors dans tout le processus de cocréation une tension méthodologique entre le texte des performeurs et les dispositifs scéniques, entre le texte de création et les cahiers de régie, entre la création et la performance.

2.9 *MYTHOMANIA* : *mythos* et amour virtuel

En 2017, nous entamons un nouveau laboratoire de création autour de la dématérialisation des rapports amoureux à l'ère de la rencontre en ligne. Ce laboratoire aboutira à la production professionnelle *Mythomania* où nous renouons avec un dispositif scénique minimaliste, en complexifiant le traitement des dispositifs technologiques lui donnant ainsi divers visages scéniques. Dans ce projet nous élaborons, dans la première moitié du spectacle, des écritures scéniques uniquement traditionnelles. Nous hybridons d'abord des fragments dramaturgiques à des fragments musicaux⁴² exécutés par une même performeuse (Livia Sassoli) en direct au piano sur scène (la dramaturgie remplaçant les indications du compositeur autour de la portée), ainsi qu'un traitement vidéo de format 8 mm rappelant la pellicule et un traitement microphonique simple pour diffuser la voix de la performeuse. Ce traitement formel abordait sur scène nos conceptions amoureuses par le truchement de la mythologie ancienne et de nos fantasmagories romantiques au travers des contes classiques. L'idée était de plonger le spectateur dans un univers rassurant, naïf et rêveur, de déployer la scène suivant un raconté traditionnel pour le faire basculer brutalement, dans la deuxième moitié, dans un univers entièrement numérisé, où se dématérialisent

⁴² Voir le fichier « partition musique de Simon Chioini » divisée en fragments (a,b,c,d,etc.) avec les relais dramaturgiques (qui recourent la partition dramaturgique du 1^{er} tableau du document « mythomania texte » qui renvoie aux lettres des fragments musicaux.

ces récits et ces conceptions, maintenant par le spectre des écritures numériques les plus diverses. S'y disséminent maintenant des discours scientifiques, des interactions sur des sites de rencontre, dans une ambiance musicale numérisée.

Ce processus de dématérialisation du discours amoureux par l'exercice d'une numérisation des traitements scéniques et d'une graduelle mise en absence de la performance directe n'était pas sans rappeler le procédé de *PEEP SHOW*. Cette fois-ci, avec les recherches de l'électroacoustique et les dispositifs micros-cravates, elle atteint un niveau de complexité compositionnel et performatif inédit. Ces nouvelles fonctionnalités intermédiaires nous permirent d'atteindre un sommet d'interaction médiale entre performance vivante, audiovisuelle, musicale et chorégraphique dans la reproduction simple sur scène d'une série de boîtes de conversation, de phénomènes dématérialisés les plus divers, entre une performeuse *live* et des espaces audiovisuels informatisés nous plongeant dans le devenir-numérique du discours et des expériences contemporaines sur l'amour.

L'intégration de micros-cravates sur le corps des performeurs allait renverser aussi la notion de jeu vocal. Il fallait travailler en répétition demandant maintenant aussi aux acteurs d'épurer leur propre traitement (doser leur intensité et projection vocales pour éviter les feed-back et permettre à la régie de retraiter plus adroitement la rediffusion vocale). Nous pouvions ainsi doser l'intensité des voix des performeurs, les faire parler de provenances improbables, mixer le grain pour suggérer différents états, grâce à un dispositif invisible pour le public. Aux dispositifs vidéo s'ajoutaient désormais les dispositifs vocaux, complexifiant non seulement l'écriture scénique globale (dramaturgique et musicale), le rendement des performeurs, mais aussi la coordination de la régie et la synchronisation des différents déclenchements : sonore, musical, vidéo et lumineux. Si dans *Mythomania* l'accumulation des documents de scène fut tempérée par une équipe

de cocréation plus réduite et solidifiée par les collaborations antérieures, la diversité et la complexité de ces documents ne faisait que croître, rendant la partition dramaturgique annotée d'indications scéniques complètement désuète.

Je pus du même élan confronter la différenciation compositionnelle et méthodologique entre une partition scénique interdisciplinaire traditionnelle, et une autre qui tentait d'intégrer des documents de création numérique diversifiés, leur synchronisme en direct plus complexe et hétérogène. La combinaison dramaturgie-musique se dédoublait maintenant d'une partition audiovisuelle numérique générant deux processus d'écriture distincts (tant formellement, techniquement, qu'artistiquement). Le désir d'hybridation compositionnelle entre toutes ces formes artistiques allait devenir un problème d'ordre méthodologique fondamental.

2.10 Problèmes de recherche-crédation

De 2013 à 2017 se déploya ainsi la démultiplication de formes d'expression scénique traversant ma propre écriture dramaturgique et scénique provoquant un important écueil méthodologique dans la multiplication et la pluralisation des différents documents de composition. Qui plus est, le dispositif de création se disséminait aussi au travers de modules, logiciels numériques de création et de retransmission. Les concepteurs audiovisuels devenant des membres actifs de la création, devaient intervenir de plus en plus tôt, jusqu'à la phase initiale des amorces des partitions dramaturgiques, musicales et scénographiques. Voyant les acteurs travailler sur leur texte de répliques truffé de didascalies de plus en plus nombreuses et hétérogènes, que j'ajustais au fur et à mesure pour leur permettre de visualiser et se projeter le dispositif complexe d'intermédialité avec lequel ils auraient à interagir seulement en entrée en salle ; voyant les musiciens sur scène travaillant à partir de partitions musicales annotées et « cuées » et mixées avec

les fragments dramaturgiques et tentant de se modeler au dynamisme de la cocréation faisant fluctuer les partitions ; observant l'électro-acousticien sur un programme de mixage (Appleton en l'occurrence) avec une feuille de repères, le vidéaste sur le logiciel Module 8 et le déclencheur CueLab avec une feuille de repères, le régisseur de lumières sur une console d'éclairage avec une feuille de repères différente ; voyant cela se déployer sous mes yeux je découvrais que d'un metteur en scène j'étais devenu autre chose. Mes méthodes que je tentais d'arrimer à chaque membre de l'équipe, d'ajuster à chaque champ disciplinaire, ne se suffisaient plus. J'étais devenu sans m'en rendre compte une sorte de routeur, de « switch » en mode scripteur d'indications de scène, sans l'efficacité et la souplesse du réseau numérique de gestion et répartition des données. Cette dynamique de fusion interartistique ne se suffisait plus de cette posture de chef de commandes éparpillé. Voir « partition scénique Héroïne(s) » pour constater la densité des annotations et descriptions scéniques.

L'hétérogénéisation des supports d'écriture et de déclenchement tendait aussi à disséminer le processus de création lui-même et disperser l'équipe plutôt que de la faire fleurir en symbiose dans un réseau collaboratif dont je ne serais plus le messenger, le traducteur, mais le distributeur. Comme toutes ces machines sont rarement disponibles en création, comme chaque créateur développe en parallèle à la création dramaturgique leurs fragments numériques à déclencher, comme chaque champ d'intervention scénique possède son support d'écriture distinct, la « partition » interdisciplinaire avec les « *timings* » et les notes de scène que je tentais de développer pour articuler ensemble les opérations mécaniques avec le texte et l'univers audiovisuel pour les performeurs devenait absolument opaque. Ainsi dans l'accroissement stimulant de mes possibles scéniques afin d'affronter le maximum d'irreprésentables (les discours de la maladie mentale ; la dématérialisation de la consommation érotique, l'évocation des états de la dépendance et de la dépression, la numérisation du concept amoureux, etc...)

s'est aussi déployée une proportionnelle impossibilité technique et conceptuelle à maîtriser l'ensemble des outils. En cherchant à étendre le territoire d'inventivité de mon plateau, j'ai aussi vécu une démultiplication de dispositifs scéniques à articuler/activer en connexion avec les corps. Se déployait un nouveau volume de dimensions charnelles numérisées. La numérisation des documents de création scénographique, vidéographique et électroacoustique est venue radicaliser cette hétérogénéisation des documents de création et du processus d'écriture en offrant une infinie possibilité spatiotemporelle de réécritures, de sur-écritures et d'inter-écritures. La superposition devenait un défi de méthode, pris dans une tentative de produire une méta-écriture de scène s'adressant à tous les champs médiatiques sur une même « partition ».

L'absence de modèle rigoureux de notation scénique dans mon travail générait ainsi des problèmes d'ordre communicationnel et méthodologique avec le reste de l'équipe, faisant s'opérer la cocréation en grande partie dans ma tête et non sur un modèle de travail collaboratif s'archivant au fur et à mesure et lisible pour tous. Quel dispositif – serait-il technologique – servirait à articuler ensemble le dispositif de création, d'écriture scénique avec le dispositif de la performance ? Un dispositif qui permettrait de composer et de tisser ce lien, pouvant ultimement permettre l'investissement interne des créateurs et la disposition scénique pour le public (un chemin entre la disposition mentale de la création et celle dans laquelle on pourra plonger le spectateur). Je sentais cependant s'articuler ensemble ces questions autour de motifs récurrents, autour d'un symptôme (la disposition compositionnelle, communicationnelle et interactive des nouveaux dispositifs scéniques avec les anciens), un symptôme qui allait devenir le point focal de mes questions de recherche-crédation.

D'abord d'un point de vu performatif, la question du traitement en direct du

mapping et du *patching* par le biais de modules numériques interactifs exige un questionnement sur la synchronisation entre des écritures numériques et celle des repères des autres vecteurs de la performance : le texte des interprètes, la partition des musiciens, les repères (*cues*) des différentes régies, etc... Cette orchestration/synchronisation des régies et performeurs ne serait-elle pas optimisée par une méthode de composition qui orchestre déjà la cocreation sur un support compositionnel disséminé aux différentes disciplines artistiques, avant même la production d'une dite partition de scène ? Ainsi la multiplication et la diversification des codes et des repères, des signaux et déclenchements pour les performeurs et les régisseurs pourrait-elle être organisée dans l'écriture même du spectacle, organisée autour d'une méthodologie réseau ?

Dans cette optique s'ajoutait la question humaine et logistique : comment coordonner l'écriture des champs dramaturgiques, chorégraphiques, musicaux et vidéographiques sur un support de travail qui permette la synchronisation sonore et la spatialisation vidéo sans garder tous les artistes séparés par leurs supports hétérogènes et donc par ricochet, dans des processus d'écritures et de création parallèles ? Comment annoter l'évolution processuelle de cette contamination intermédiatique ; comment redistribuer en méta-écriture intermédiatisée l'enchevêtrement des couches d'écritures tout en respectant leur format respectif ? On en vient à recouper des problèmes conceptuels : ce que l'on nomme intermédiatité dans la théorie sur le théâtre, dans le monde des diffusions et dans les média est-il véritablement arrimé sur des processus et supports d'écritures scéniques eux-mêmes efficacement intermédiatisés ? Qu'en serait-il pour la pratique scénique que de modifier ce rapport primordial aux textes, à l'interprétation-performance et au laboratoire son-vidéo en les mixant ensemble dans leur horizon intermédiaire, de les faire travailler entre eux durant l'entièreté du processus et sur un support fonctionnel et lisible pour tous de transcription, de codification et de notation qui s'archive et s'actualise au fur et à mesure ?

Transposons ces questions dans un contexte de recherche-création doctorale. Quelle m ethodologie pourrait soutenir la posture hybride de chercheur-créateur d'un projet de reconfiguration sc enique interm ediale, en consid erant la nature hautement h et erog ene du travail d'écritures sc eniques, de directeur/observateur/orchestracteur des cocréateurs et des acteurs appelées   se disposer dans le dispositif sc enique ? Comment dynamiser un *network* de ces diff erents textes et supports d'écriture tout en coordonnant le *cowork* en vue d'une performance vivante, suivant un m eme proc ed  methodique dans un contexte universitaire qui ne favorise pas d'embl ee les contagions entre les d epartements ? On revient donc   la disjonction fondamentale du th eatre : comment l'articulation des m edia entre eux et la coordination humaine et impr evisible de l'équipe de création m enent-elles   la mise en forme d'une composition sc enique ? Comment faire cohabiter methodologiquement les nouvelles écritures du son et de l'image (leur mise en logiciel) comme recherche sc enique tout en disposant aux performeurs leur partition interm edialis ee au fur et   mesure ? Comment faire interagir ces deux processus enti erement distincts entre parole et évocation, discours et visualisation ; entre énoncée, musicalit e, vocalit e et électronisation/num erisation de l'ensemble de ces ph enom enes sc eniques ? Face   la quantit e de documents de création h et erog enes : des brouillons, des cahiers de notes, des fragments de partition musicale, des bases de donn ees, cahiers de r egies et logiciels aux modalit es et fonctionnalit es éclectiques : comment organiser la recomposition du chantier de la création dans un syst eme notationnel universel   la cocréation ? Afin de syst ematiser l'archive de ces donn ees, quel syst eme de d ecomposition de mat eriaux sc eniques h et eroclites servirait de sch ema notationnel de recomposition ? Si la croissance des op erations m ediales provient d'une confrontation   des disjonctions formelles, comment donc disjoindre sur un m eme plan de travail ces m edia entre eux ? Dans quels intervalles ? Comment articuler un m etalangage des partitions traditionnelles et num eriques ensemble sur une m eta-partition ?

2.11 Problématique de recherche-création

Cette motion primordiale d'une démarche scénique interdisciplinaire disperse de manière radicale les combinaisons possibles. Cela permet d'une part de se confronter   des défis de représentation et d'autre part d'étendre le territoire d'inventivité de ma pratique. La problématisation de celle-ci vise une circonscription de ces enjeux pratiques vécus et les problèmes qui en découlent, qui apparaissent nécessaires   la volonté de renouvellement de l'espace-temps de la scène, d'en réussir une notation sur les limites des expressions artistiques. Enjeux renforcés face au déploiement de dispositifs technologiques et   la démultiplication des interactions artistiques au sein des processus de création hybrides, en particulier la confrontation entre les outils d'écriture numériques hétérogènes aux modèles traditionnels fournis par la dramaturgie, la chorégraphie et la partition musicale. L'intermédialisation interartistique et technologique d'une méthodologie dynamique de composition scénique, réseautique et collaborative, ne serait-elle pas   même de répondre   la triple inconsistance (méthodologique, compositionnelle et épistémologique) engendrée par la numérisation et l'hybridation croissantes des processus d'écritures scéniques au sein de ma pratique interdisciplinaire ? Au cœur de la problématique méthodologique se joue aussi un désir de systématisation notationnel de l'espace-temps reconfiguré par la numérisation de la composition scénique. Ainsi l'infiltration du *mapping* et du *patching* comme formes d'écritures contagieuses et hyperdynamiques au sein des écritures traditionnelles du corps, de la musique et de la parole, pourrait-elle redynamiser ma pratique et celle de mes collaborateurs, tout en fournissant un motif de composition scénique fusionnel et méthodique ?

2.12 Hypothèses de recherche-création

Cette thèse-création porte sur le devenir intermédial de ma pratique de mise en scène qui exige des approches méthodologiques et épistémologiques elles-aussi

en devenir. Un devenir que j'ai d'abord vécu dans ma propre pratique qui s'est complexifiée afin de répondre, par une nécessité d'inventivité amplifiée, à des enjeux esthétiques et pratiques d'injouabilité. Travailler à partir d'injouables scéniques, à commencer par l'exemplaire partition *4.48 Psychose*, m'aura incité à me plonger comme créateur dans un remodelage continu de mes modèles de création. C'est face à l'injouable en tant que confrontation technique, esthétique et structurelle que ma posture de mise en scène s'est ainsi hétérogénéisée. L'hypothèse méthodologique ne peut se priver de cette confrontation thématique et s'alimentant de la pensée deleuzienne, se trouve dans la dynamisation et la recherche de *transversalité* entre le *cowork* et le *network* au sein d'une méthodologie et d'un dispositif de composition scénique qui permettent à ces deux rhizomes (l'un concernant l'équipe humaine et l'autre les langages artistiques) de s'entrecouper et s'interpénétrer. Un réseau comme un « agencement concret » dirait encore Deleuze.

Le « plan de consistance » se trouverait dans une nouvelle méthodologie de composition scénique de manière à confronter les conditions de possibilité à son devenir-scénique. Cette contrainte est motivée par la nécessité d'accumuler un maximum de données de création. Si la notion de décomposition (vers l'hybridation des partitions musicales et dramaturgiques) ainsi que la disposition actorale audiovisuelle sont des méthodes compositionnelles explorées de 2011 à 2017, l'intégration inédite de la phase de recomposition me paraît pouvoir arrimer ces deux univers en tension, entre décomposition des partitions et disposition performative. La recomposition, qui constitue le moment d'enchevêtrement intermédial entre les différentes cartographies disciplinaires, serait à même de fournir le réseau partitionnel des écritures scéniques les plus diverses. C'est cette phase qui, dans ce projet spécifique de recherche-crédation, constitue un nouveau paramètre à l'essai et dont on pourra tirer les conclusions, à savoir si elle permet de frayer un espace méthodologique entre la

décomposition et la disposition, entre textes et scène, entre écriture et performance, en opérant une coordination des écritures traditionnelles et numériques entre elles, dans le processus même de composition scénique.

Le laboratoire de 2011 autour de *4.48 Psychose* avait été marqué par le traitement graphique de la partition textuelle et son influence sur l'enchevêtrement des écritures musicales, vidéographiques et performatives. La partition *Cleansed* que j'ai choisie ici pour exemplifier ma méthodologie de composition scénique ne constitue pas le même type de défi lancé à la scène, elle est cependant plus proche formellement d'une partition scénique intermédiaire vue la prépondérance d'indications audiovisuelles. Ces descriptions didascaliques détaillées sur les lieux, les actions, les interactions entre les personnages sont majoritairement imprésentables telles quelles. Ce processus de reconfiguration scénique doit donc passer par la confrontation au caractère injouable de cette pièce en testant les différents possibles ouverts par l'hybridation technologique et interartistique. *Cleansed* constitue sans contredit un cas partitionnel limite pour forcer le développement d'un support méthodologique et son propre dispositif d'archive, de communication, et de composition (annotation, dénotation, transcription, synchronisation, spatialisation).

En suivant la mise en pièces de la déconstruction dramaturgique opérée par Kane dans *Cleansed*, il me fallait recomposer ces fragments en un dispositif scénique consistant. Dispositif d'écriture, de conception, d'archive et de performance. Toujours dans cette visée de partition exécutable des temporalités extrêmement hétérochrones et précises des espaces scéniques, la mise en réseau des différents dispositifs de la pièce demandait d'abord une phase de contamination contrôlée des écritures entre elles en vue de leur disposition scénique. Ce nouveau défi d'expérimentation, articulé autour d'un matériau dramaturgique impraticable

comme tel, me poussa d'abord à approfondir le processus de déconstruction dramaturgique en vue d'une reconstruction scénique, d'où s'est constitué un assemblage graduel de méthodologie de composition scénique. De là s'est échafaudée cette stratification de différentes approches méthodologiques qui me permettrait d'assembler les matériaux selon un système d'archive et de contamination réciproque, en vue de leur résolution scénique sur un schéma notationnel expérimental.

CHAPITRE III

INTRODUCTION À LA MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION

3.1. Assemblage méthodologique

La méthodologie de recherche-création est d'abord une spécification épistémologique des trois phases de la composition scénique (décomposition, recomposition et disposition) en recadrant les enjeux conceptuels dans une terminologie plus matérialisée. Mais d'autre part, pour chaque phase, elle effectue un cheminement génétique en analysant en transversalité les documents de cocréation générés dans le cadre de *Purifiés* (mai   décembre 2018). Trajet qui permet d'exemplifier et matérialiser l'horizon notationnel de la composition scénique (son devenir-partition), dans le cas précis de cette cocréation. Cette méthodologie se tisse ainsi comme un assemblage dont chacune des parties est intriquée   l'autre⁴³. Un assemblage méthodologique qui se déploie dans la serpente d'une approche   l'autre : déconstructiviste, interm diale, analytique, philologique et génétique. Chacune des phases comporte en ouverture son recadrage conceptuel spécifique afin de resserrer son domaine d'application

⁴³ L'assemblage que je mets ici en place recoupe d'une part la pratique méthodologique de « glanage » employée par  ric Le Coguiec (2012). Insatisfait des méthodologies pr dig es pour traiter des spécificités dynamiques de sa recherche-création en architecture, Le Coguiec développe sur mesure ce qu'il appelle un «  chafaudage méthodologique » (p.19-21) par le « glanage » et le « bricolage » de théories qu'il assemble afin de tisser une méthodologie qui puisse stratifier la complexité de son objet d'étude. Mais d'autre part, et peut-être plus intimement vu la nature de son objet d'étude, l'assemblage endosse une méthodologie du tissage/détissage, une des quatre caractéristiques du corps dansant développées par Michel Bernard dans « La création chorégraphique » (2001). La question du tissage détissage de la temporalité et de l'espace vont cependant rejoindre les techniques de patching et de mapping comme retissage numérique de l'espace-temps, dans la phase de recomposition scénique.

méthodologique, en apportant une analyse des données de cocréation et leur horizon compositionnel, en illustrant la dynamique transactionnelle entre les artistes et là où certaines décisions artistiques plus subjectives et poétiques du compositeur ont été prises. Ce qui confère à cet assemblage une stratification entre la théorie et la création est le mouvement même d'aller-retour entre phases laboratoires et approfondissements terminologiques, entre expérimentation et théorisation qui façonnent graduellement la méthodologie de composition scénique. Chacune des phases, recoupant, revitalisant différents moments de l'horizon conceptuel et du récit de pratique, passe donc par un recadrage épistémologique plus serré et dont le concept est testé en relation avec l'expérimentation scénique autour de *Purifiés*. C'est donc le processus de composition et sa graduelle « mise en partition » qui sont avant tout décortiqués ici et non le résultat performatif. La captation archivée en haute définition d'une des représentations sert tout de même d'archive précieuse pour compléter la génétique de création.

Ajoutons qu'aucune de ces phases ne constitue une finalité méthodologique, ni même un guide de bonnes méthodes. Elles fonctionnent en intrication avec les données particulières de chaque projet de composition scénique qui en révèle à chaque fois son nouvel horizon compositionnel. Mais l'idée d'en présenter trois phases distinctes permet de saisir l'aspect progressif de la composition scénique, son *work in progress* recoupant écriture, conception, laboratoires technologiques, chorégraphiques et actoraux, et enfin disposition et notation scéniques (en vue de la performance vivante). Bien qu'elles soient ici articulées une après l'autre suivant un déroulement illustré par l'écriture de la thèse, il ne s'agit pas d'un processus chronologique, la composition scénique fonctionnant par phase mais aussi par cercle et nécessitant des retours en arrière concentriques, que les découvertes subséquentes permettent de réviser et d'actualiser. Une méthodologie de composition scénique vise une concrétisation des processus du

« mettre en scène » dans l'enceinte du savoir académique, dont le courant de l'intermédialité a engendré le dynamisme.

3.2. Nouvelles technologies et numérisation

L'avènement récent des écritures numériques comme nouvelles composantes scéniques, vient complexifier la question méthodologique des arts scéniques. Or ce phénomène récent est trop souvent abordé sous l'angle des écrans qui peuplent de plus en plus les scènes, et devrait plutôt se poser sur l'informatisation qui bouleverse le processus d'écriture scénique en création. Comme l'a souligné Izabella Pluta (2011), l'intégration des nouvelles technologies comme langage numérique va renforcer cet état de fait: « L'introduction des nouveaux média sur la scène apporte une autre innovation considérable qui est l'écriture dynamique définie d'abord par la technologie numérique » (p. 84). L'hyperdynamisme de ces écritures, prenant le relais au dynamisme intrinsèque à la création scénique, est issu du processus d'informatisation, numérisation de plus en plus croissante des documents de création et des supports logiciels de création. Mais elle permet aussi par ricochet un isomorphisme de ces documents favorisant un partage plus fluide au sein du groupe de travail. Cette soudaine émancipation informatique de la mise en scène força encore à une tentative de redéfinition. Il aura donc fallu un siècle avant de voir entrer la mise en scène dans l'enceinte théorique académique de manière officielle et autonomisée en regard des autres sphères du phénomène théâtral. Le temps pressait, la mise en scène ayant déjà ajouté à son répertoire déjà phénoménal de langages (picturales, chorégraphiques, dramaturgiques, musicales, plastiques, etc.) celui des machines les plus diverses : des ordinateurs, micros, caméras, robots, logiciels numériques, consoles électroniques les plus sophistiquées. Dispositifs technologiques qui refaçonnent les supports de la théorie et de la pratique scénique.

Ce cheminement du « mettre en scène » vers un horizon conceptuel institutionnel dont l'intermédialité peut se vanter d'avoir initié le mouvement au tournant du 21^e siècle, s'est appuyé sur l'émergence préalable de la théorie des média, dans les années 60, en jetant les bases d'une pensée sur l'électronisation, puis l'informatisation de la culture. La concomitance historique entre le théâtre de la cruauté d'Artaud et les premières théories sur les média a quelque chose de fascinant, qui n'est pas sans rappeler celle entre l'invention de la mise en scène et la révolution électrique. Certes la mise en scène procède d'une transfiguration, voir une défiguration de toute pratique artistique par un exercice de médiation et c'est peut-être ce qui la rend si proche, symboliquement, d'une forme de magie thématifiée par Artaud. Contrairement à toutes ses pratiques artistiques sœurs, la mise en scène fait passer par un médium (ce qui nourrit encore la métaphore ésotérique) une sorte d'alchimie phénoménale. Elle use d'un dispositif scénique et communicationnel, mais pas simplement pour dévoiler un message. Le médium-théâtre permet des passages souvent occultés et inédits entre les matières et les formes, entre les corps et les machines, entre les mots et les images. Ces passages visent la transformation d'une matière en une autre et ouvrent à une reconfiguration de matériaux dynamiques, hétérogènes les uns aux autres. C'est ce processus de transformation qui est si difficile à cibler théoriquement, et qui est dynamisé à outrance par la culture digitale. En ce sens, il sera peut-être judicieux d'ajouter aux prophéties du théâtre de la cruauté une autre prophétie, la plus célèbre à ce jour de la théorie des média : « the medium is the message » (McLuhan, 1964, p.11).

La théorie des média participe à la réappropriation épistémologique du phénomène scénique hors de l'hégémonie de la typographie, du texte et de l'homogénéité d'une littérature qui se dit art face aux autres facteurs scéniques qui en seraient des sous-ensembles. Si l'imprimerie comme fondement d'une première grande révolution culturelle a permis une homogénéisation et une

démocratisation de l'information et de la culture occidentale, l'avènement de l'électronique va quant à lui produire une révolution encore plus violente par effet inverse d'hétérogénéisation, ce qui n'épargnera pas au passage, le statut sociotechnique d'un texte écrit :

Pour qu'on n'en déduise pas que cette conséquence de la culture typographique est une « mauvaise chose », disons plutôt que l'homogénéité est tout à fait incompatible avec la culture électronique. Nous vivons désormais au début d'une époque pour laquelle la signification de la culture de l'imprimé est en train de devenir aussi totalement étrangère que l'était la culture de manuscrit au 18^e siècle. (McLuhan, 1962, p. 199)

« La galaxie reconfigurée » à la fin de l'ouvrage de McLuhan va ouvrir sur ces prolongements technologiques de l'homme et des nouvelles technologies de communication de masse dont va traiter ensuite plus en profondeur *Understanding Media* (1964). McLuhan y annonce cette reconfiguration que va opérer l'électricité et les nouvelles technologies sur les champs les plus divers de la culture et de la communication. *Understanding Media* creuse davantage ce sillon, en ouvrant à ce renversement sémantique majeur :

« Le message, c'est le médium », cela signifie, à l'âge électronique, qu'un milieu totalement nouveau a été créé. Le « contenu » de ce milieu nouveau, c'est l'ancien milieu machiniste de l'âge industriel. Le nouveau milieu refaçonne l'ancien aussi radicalement que la télévision refaçonne le cinéma. Le contenu de la télévision, en effet, c'est le cinéma. La télévision nous pénètre de toute parts et elle est imperceptible (...) Chaque nouvelle technologie crée un milieu, vu en soi comme corrompu et dégradant, mais qui transforme cependant son prédécesseur en forme d'art. (p. 11)

L'hétérogénéisation des manuscrits d'écriture scénique qui destitue le pouvoir homogène du texte dramatique annoté subira le même bouleversement. Les nouvelles dynamiques d'écriture de scène qu'apportent les nouvelles technologies du son et de la vidéo demandent une comparable reconfiguration de la création théâtrale du médium littéraire et qui a façonné le contenu du médium-théâtre. Suivant les préceptes de McLuhan, la mise en constellation de ces transformations médiatiques constitue le véritable sens de cette hétérogénéisation

culturelle. Électronisation et bientôt numérisation qui allaient renverser la problématique génétique en complexifiant ce chantier de la création en un dispositif réseau de création et de performance.

3.3. Génétique des chantiers de création

L'approche génétique, tentant de sortir d'une instrumentalisation théorique de la performance vivante et finale, connaît comme l'approche intermédiaire au théâtre, un regain dans les années 2000, en interrogeant quant à elle le phénomène théâtral en partant des débris du laboratoire de travail. Le collectif autour de *Genèses Théâtrales* (2010) formule la problématique génétique fondamentale : « Est-il possible de reconstruire le processus complexe qui préside à la genèse d'une œuvre théâtrale » (p. 8). Le processus dynamique de mise en écritures scéniques se produit par couches successives, faisant intervenir de nombreux langages artistiques aux supports divergents et donc par conséquent d'une accumulation monstrueuse de brouillons de travail, de cahiers de régie, de notes de répétition, de plans de scène, de tests vidéo, de tests vocaux et sonores, de partitions musicales, etc. Ces documents forment un réseau de travail fluctuant et hétérogène et leur valeur sémantique et méthodologique ont longtemps été dépréciées. Ils sont pourtant les seuls aptes à renvoyer une image à la théorie, parfois lacunaire certes, de ce *work in progress* qui caractérise la création théâtrale.

Josette Féral, qui s'est engagée comme chercheuse à cette approche génétique, nous parle de ces données hétérogènes qui « analysées de façon systématique [...] permettent d'entrer concrètement dans le mode de travail d'un créateur pour un spectacle donné et d'explorer les étapes d'un processus de

création. »⁴⁴. Une démarche qui enquête concrètement sur la singularité d'une création scénique, mais aussi surtout, et voilà qui intéresse, d'en saisir le dynamisme, un dynamisme qui est plus léger, rapide et efficace que jamais à l'ère de sa numérisation. Ces notes, documents, données, poursuit Féral « toutes parcellaires qu'elles soient, sont les seules à pouvoir rendre compte, dans leur multiplicité, des changements apportés au spectacle au cours de sa gestation ainsi que des hésitations, ratures, découvertes et choix divers qui accompagnent le travail. » (p. 2-3)

Jean-Marie Thomasseau (2001) va être un des premiers à se pencher sérieusement sur les manuscrits de mise en scène étant donné leur prépondérance et leur fonction structurante pour l'analyse : « Les annotations de mise en scène sont, dans ces manuscrits, les plus abondantes ; elles en constituent l'ossature. » (p. 108). Or elles poseraient un problème structurel : « leur juxtaposition, leur fragmentation, leur aspect lacunaire, leur morcèlement, en offrant souvent des sens indécidables, les rendent parfois difficilement interprétables. » (*Ibid.*). Une indécidabilité qui n'est sans rappeler celle de la présence grandissante de la didascalie ambiguë dans le texte de théâtre. Thomasseau décrit même ces manuscrits comme : « (...) un paratexte didascalique d'aspect chaotique offrant un ensemble de précisions sur la nature des personnages, l'organisation de l'espace scénique, les éléments du décor, la musique, les lumières... » (*Ibid.*). Aporétiques, indécidables, chaotiques, ces manuscrits formeraient en quelque part le même ensemble sémiotique ambivalent qu'une didascalie impraticable. Et pour cause, elles en sont le corollaire scénique, leur version de travail, leur « recomposition » autour de la vision de travail du metteur en scène pour ainsi

⁴⁴ En ligne : (<http://docplayer.fr/51568779-Pour-une-genetique-de-la-representation-prise-2-josette-feral.html>). Consulté le 15 mars 2019.

dire.

Dans le cas de *Purifiés* j'ai tenté de confronter ma propre posture génétique de chercheur aux documents de « cocréation » élaborés selon un système de composition scénique disséminé à toute l'équipe. Il ne s'agissait pas de voir comment s'articulait la pensée structurante du compositeur scénique au reste de l'équipe mais de détecter dans la collaboration compositionnelle les intervalles à infiltrer pour synchroniser et spatialiser la performance sous forme de partition scénique. D'abord articulés en cartographies en phase de décomposition, ces documents sont ensuite recomposés en documents audiovisuels (*patches*, textures musicales, textures visuelles, etc.) et articulés en partition scénique en phase finale de disposition. Évidemment, allait se poser la question de la numérisation des documents de création, qui amplifie la problématique génétique considérablement.

3.4. Génétique des documents numérisés

Les composantes technologiques des *digital performances*, qu'elles interviennent pendant le processus de création (captations vidéo d'improvisations, simulations de mise en scène et de scénographies sur divers logiciels...), ou pendant la représentation (capteurs, dispositifs de téléprésence, images et sons modifiés en temps réel...), renouvellent la question de la documentation des arts de la scène : quelle est la nature des nouveaux documents produits par/pour ces spectacles, comment les analyser, faut-il conserver les programmes informatiques spécifiquement conçus et les rendre accessibles (lisibles) en fonction de l'évolution des programmes et du matériel, dans quelle mesure le *hardware* et le *software* doivent-ils être documentés, comment effectuer une captation de ces œuvres ?⁴⁵

La nature de ces documents de création va se disséminer considérablement avec

⁴⁵ Bardiot. C., en ligne : http://jim.afim-asso.org/jim2014/images/0060_06_01_REKALL.pdf. Consulté le 21 avril 2019.

la culture numérique et le travail sur des logiciels de conception (vidéo-sonore) et de déclenchement (de traitement en direct). La propension à l'écriture informatique tend à faire disparaître le manuscrit et complexifie fortement l'archivage des documents de scène. Les conséquences pour l'analyse génétique sont entières, et l'informatisation de l'écriture scénique vient déstabiliser ces deux sous-ensembles isolés par Féral. Car les documents textuels sont appelés à être numérisés et les documents scéniques à s'hybrider aux logiciels de composition, conception et de traitement audiovisuel en direct. C'est à cet enjeu qu'a tenté de répondre la création de l'environnement *Rekall* qui permet d'archiver au fur et à mesure tant les matériaux traditionnels et numériques et d'offrir une collecte organisatrice par métadonnées. Rekall, dont la version Beta n'était plus fonctionnelle au moment de notre cocréation, est un environnement « open-source » qui se confronte à ces grands enjeux des arts du spectacle à l'ère de sa digitalisation, articulés autour de l'archivage et de la genèse de création.

Rekall, dans la foulée de la génétisation des processus de création, se veut une réponse méthodologique concrète à ces questions d'archivage hétérogène qu'engendrent la numérisation des supports de création scénique et par conséquent sa complexification pour une genèse des processus de création. Une des motivations premières qui préfigure à la création de Rekall touche aux limites mêmes d'une méthode de théorisation de la création scénique en train de se composer elle-même. Ce renouvellement de la documentation des arts de la scène et de ses composantes technologiques complexifie l'approche génétique en se butant, poursuit Bardirot, à une :

« (...) absence d'outils permettant aux équipes techniques une prise de note rapide pendant les répétitions sur les dispositifs technologiques et un rassemblement de tous les documents techniques. Les différentes régies sont séparées, chacun (éclairagiste, régisseur général, vidéaste, ingénieur...) a son propre système de documentation sous format numérique ou papier, plus ou moins structuré. C'est au fur et à mesure des expériences professionnelles que chaque intervenant définit sa propre méthode de travail, son propre guide de « bonnes pratiques », très souvent empirique. Ceci pose de nombreux problèmes (...) ».

Entre une conceptualisation des arts de la scène par le spectre de la performance rodée et spectaculaire et une recherche génétique des faibles signaux déconstruits dans le chantier des brouillons et des notes, la constitution d'une œuvre scénique oscille encore davantage et menace la teneur de son autorat : le principe de cocréation disséminant le statut de l'œuvre dans le travail créatif d'une équipe hétérogène. Dans chaque document de création, chaque cahier de régie, chaque partition annotée des comédiens, chaque manuscrit de mise en scène, chaque plan d'éclairage et de scénographie, s'étiolent les marques et les traces éclectiques de la composition scénique. Si la présente thèse offre une navigation constituée autour de son élaboration conceptuelle et ensuite méthodologique, en l'absence d'une version fonctionnelle de Rekall nous avons travaillé à partir d'un *drive* d'équipe rendu public. Il en est un dispositif d'archive réseau du dispositif de la création numérisée.

3.5. Vers une méthodologie de notation scénique

Les regains méthodologiques des approches génétiques et intermédiaires sont fondamentaux pour l'art de la composition scénique car combinées entre eux, ils permettent de saisir en amont et en aval de sa performance finale, son dynamisme collaboratif : dans la multiplicité des documents de cocréation, dans l'accumulation des dispositifs technologiques sur scène, dans l'hétérogénéité même du processus de cocréation scénique, dans ses effets de contaminations disciplinaires. Les trois phases de la composition scénique tentent une circonscription de l'hyperdynamisme de la numérisation des écritures scéniques en offrant un parcours génétique. C'est au travers de cette contamination réciproque des documents de cocréation et de leur numérisation que se joue l'horizon notationnel d'une partition scénique intermédiaire. Dans le cas de *Purifiés*, la matériau-source est le texte de Kane qui délimite un premier cadrage partitionnel. La méthodologie de composition scénique vise donc à élaborer dans sa décomposition, recomposition et disposition scéniques, un cheminement

notationnel à partir de son injouabilité textuelle, en se fondant sur le devenir-partition d'un texte de théâtre injouable.

Les usages de la partition en art sont multiples. La partition est une composition, variant formellement et graphiquement selon ses époques et ses allégeances esthétiques, visant à l'organisation notationnelle en vue de la performance qui l'interprète. Mais la partition sert aussi d'autorité morale, légale et matérielle permettant la signature, le droit d'auteur de l'œuvre du compositeur. La partition musicale a incarné la dichotomie de l'œuvre vivante tendue entre son texte et sa performance et se pose donc nécessairement au cœur d'un questionnement méthodologique sur la composition de l'œuvre vivante. Certes l'invention du disque compact en 1982, qui permet de stocker des données numériques sur un disque optique, va modifier la donne. L'investissement méthodologique de la partition scénique pose une question fondamentale : en l'absence de système notationnel officiel, quelle est l'œuvre compositionnelle du metteur en scène devenu assembleur, compositeur, tisseur scénique des média traditionnels et numériques ?

Du latin *partitio*, la notion de « partition » suppose étymologiquement une division, mais a graduellement dérivé vers la notion de partage. Historiquement, une partition servait à délimiter les États par découpage de territoires. L'élaboration d'une partition implique que plusieurs territoires partagent une même frontière, ces frontières circonscrivent les limites : elle délimite des territoires, des propriétés, etc. C'est évidemment au domaine musical que nous devons une application canonique de la partition comme forme d'écriture et de lecture à la fois, tendue entre sa composition et sa performance vivante. La partition musicale représente l'organisation des sons et permet au compositeur de partager une œuvre à ses interprètes grâce aux caractères différentiels de la

notation musicale. Elle permet à la composition de faire cohabiter les territoires de sa propre écriture entre horizontalité et verticalité, entre harmonie (synchronie) et mélodie (diachronie) et enfin d'en fournir une orchestration (on pourrait dire aussi sa disposition scénique). Le principe fondamental de la partition musicale est de rendre lisible et accessible une création aux interprètes tout en léguant l'œuvre du compositeur, qu'on pourra ensuite interpréter différemment. C'est enfin ce qui confère à l'œuvre son autorité légale et artistique, c'est son héritage qui résiste dans le temps, à ses interprétations scéniques.

Il y aurait une filiation à faire entre la partition musicale et les motifs méthodologiques du compositeur scénique : rendre accessible aux interprètes et concepteurs une vision scénique inspirée d'un texte dramatique avec un système notationnel d'exécutions scéniques. Le metteur en scène est là pour rendre lisible aux autres ce qu'il imagine pour lui, comme le compositeur de musique vers ses interprètes. Dès les notes de mises en scène de Stanislavski, on remarquera cette tentative de léguer la trace d'une notation scénique autour du texte dramatique. À la différence près que, et il s'agit du nœud du problème, la composition scénique fait affaire à des sphères artistiques plurielles avec leurs langages distinctifs et ne possède pas de légation officielle de la mise en œuvre autre que la performance vivante. Il n'existe pas en effet de méthode notationnelle universelle au théâtre qui prenne le relais de la partition dramaturgique et affirme la légitimité de l'œuvre du metteur en scène, léguée et archivée. L'avènement des écritures numériques va bouleverser davantage la question de cette lacune notationnelle et légale. Le chercheur Rémi Ronfard va tenter de revitaliser la question notationnelle de la mise en scène à l'ère de sa numérisation. Dans « Notation et reconnaissance des actions scéniques par ordinateur » (2012), un de ses nombreux ouvrages sur la question, Ronfard revitalise la notion de partition, par le spectre des nouvelles possibilités technologiques (captations HD,

systèmes de reconnaissance et codes numériques de régie) offertes à la notation de mise en scène. Dans la foulée de Ronfard, c'est à partir d'un dynamisme méthodologique similaire que je propose une revitalisation particulière du « script de théâtre » défini par Lucien Goodman, dans son horizon-notationnel scénique intermédial, et dont les méthodes de composition scénique expérimentés dans *Purifiés* offrent le *work in progress*.

3.6. Du script de théâtre à la partition scénique

Dans « Langages de l'art », Nelson Goodman (1990) identifie deux grandes conditions à toute partition. D'une part, une partition a pour « fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution en exécution » (p. 166), et d'autre part elle schématise par le biais d'un « caractère dans un système notationnel » (p. 217). Un schéma notationnel renvoie à un schéma symbolique : « Tout schéma symbolique se compose de caractères, avec habituellement des modes de combinaison pour en former d'autres. Les caractères sont certaines classes d'émission ou d'inscriptions ou de marques [...]. » (p. 169). Ainsi, « une inscription est toute marque – visuelle, auditive, etc. ».

Dans cette étude majeure sur les systèmes de notation, Goodman va distinguer le script (de théâtre et de cinéma) d'une partition. Par *script*, Goodman entend le sens étymologique et non l'appropriation cinématographique, i.e. : « tout document utilisant une écriture. Il concerne donc tout langage discursif. » (p. 238). Le texte de théâtre sous sa forme scriptable est ambigu et ne peut donc se dire partition. Goodman s'explique ainsi :

Un script diffère d'une partition, non pas en ce qu'il est verbal, ou déclaratif, ou dénotationnel, ou qu'il requiert une compréhension spéciale, mais simplement du fait qu'il est un caractère dans un langage qui, ou bien est ambigu, ou bien manque de disjoncture ou de différenciation sémantique. (p. 238)

Le « script » de théâtre, nous l'avons abordé plus tôt, est constitué en deux ensembles sémantiques formés tous deux en langue naturelle, deux types d'énoncés : le dire (ce que Goodman nomme verbal ou déclaratif) ce qui constitue l'organisation des répliques (dialogue, monologue) et enfin les indications/descriptions scéniques (didascalies). Les indications scéniques de l'auteur seraient ce qui rend le script ambigu selon Goodman, car elles n'utilisent pas leur propre langage différentiel. C'est ainsi que les annotations de mise en scène ne peuvent véritablement affranchir l'ambiguïté d'exécution d'une didascalie, toutes deux indécidables. Là où les dialogues forment une expression phonétique exécutable (un énoncé est universel par son phonème), les didascalies sont des actions décrites qui demandent à être interprétées et rendent le script variable et instable. Dans le cas d'une didascalie impraticable, dont Goodman ne traite pas, le problème s'amplifie jusqu'à la possibilité même de sa théâtralisation, le script devenant un script à décrypter et non une inscription notationnelle.

Or dans cette analyse du script, « Goodman ne s'attarde pas sur la mise en scène » et par conséquent « ne se pose pas la question d'une partition scénique qui pourrait se substituer aux didascalies en les précisant et qui permettrait de constituer la mise en scène elle-même comme œuvre artistique. » (Ronfard, 2012, p. 6). En substituant la notation de mise en scène aux didascalies, les énoncés du script de théâtre (dialogues, monologues) pourraient donc se recomposer en notation scénique et constituer l'autorité et l'archive d'une œuvre de mise en scène. En évaluant les différentes possibilités notationnelles (de Brecht et Artaud entre autres), Ronfard propose de réfléchir sur les actions scéniques comme façon de constituer une notation de mise en scène précise, en particulier grâce aux systèmes de reconnaissance informatique, aux captations numériques des répétitions et de la performance. C'est ainsi qu'il cherche à récupérer les apports

théoriques du philosophe analytique sur les notions de partition et de notation à l'ère d'une numérisation de la création scénique. Ronfard réitère donc le motif d'Artaud et réaffirme le même postulat. « Inventer une notation de la mise scène », « inventer un langage de scène », pour éviter les ambiguïtés du script de théâtre. La méthodologie de composition scénique, si elle ne prétend pas accomplir pour l'instant cette « invention » en constitue un cheminement, un *methodos* qui trace la possibilité d'une telle insertion dans le matériau textuel de Sarah Kane, à partir de ses injouables scéniques.

CHAPITRE IV

LA DÉCOMPOSITION SCÉNIQUE

4.1 La mise en scène et la déconstruction

Patrice Pavis souligne à plusieurs reprises dans ses réflexions sur le théâtre contemporain ce jeu derridien de la mise en scène dans ses manifestations les plus actuelles:

La déconstruction s'intéresse à ce que les lectures et les interprétations d'un texte ou d'une mise en scène ont jusqu'ici laissé de côté, marginalisé ou ignoré. Elle recherche tout ce qui peut contredire les méthodes unificatrices de la lecture, comme le structuralisme ou la sémiologie. Elle guette la faille qui ouvrira le système fermé ou la lecture cohérente mais appauvrissante. Elle privilégie les marges, les notes, les repentirs ou les erreurs du dramaturge, du metteur en scène ou de l'acteur. [...] Les répétitions, puis la mise en scène, sont une permanente construction/reconstruction du texte, du jeu et du projet. Elles sont une mise à l'épreuve du sens. [...] Grâce à la déconstruction, la théorie se révèle utile, voire indispensable pour inventer une pratique du texte ou de la scène, laquelle pratique nous fait en retour découvrir de nouvelles théories et ainsi accéder à des aspects non identifiés de ce texte ou de cette mise en scène. (Pavis, 2007, p. 158)

Pour prendre appui et approfondir cette enquête terminologique de Pavis, disons que ces processus de construction/déconstruction de la mise en pièces propre à la mise en scène, dépassent largement le phénomène de « réception de son objet », bien avant la mise en jeu d'une scène, et s'agrippent à toutes les phases compositionnelles de l'objet scénique. Effectivement, si la mise en scène contemporaine s'élabore d'emblée dans un jeu de déconstruction, c'est qu'elle aborde son texte (et tous ses matériaux artistiques à assembler) comme ouvert et polysémique, comme un matériau non-constitué et non-achevé. « Qui dit déconstruction dit aussi, implicitement, reconstruction. La mise en scène n'a pas

seulement à défaire et à critiquer un texte ou une représentation, elle doit aussi reconstituer et commenter ce qui se donne comme un texte déjà relativement déconstruit. » (Pavis, 2010, p. 276). Cette idée recoupe la pensée sémiotique de Ricoeur autour de l'œuvre littéraire dont Vincent Rafis s'alimente pour aborder l'œuvre injouable de Kane⁴⁶. L'œuvre théâtrale est toujours en quête d'une défiguration-refiguration qui doit passer par sa déconstruction-reconstruction : « déconstruire et reconstruire l'œuvre par le prisme d'une multiplicité de discours » (Rafis, 2012, p. 132). Si la mise en scène s'élabore sur un espace à déconstruire/reconstruire c'est qu'elle s'est toujours fondée en relation avec un matériau dont elle relève, reprend l'élan dans la mise en vivant. Elle doit dans tous les cas, par nature, déconstruire la fonction littéraire et prédéterminée de son texte afin d'en disposer d'une œuvre scénique, car c'est ce qu'elle exige, dans les marques laissées béantes de son inachèvement et de son immobilisation dans le texte.

Déconstruire c'est d'abord briser la « clôture de la représentation » (Derrida), c'est ouvrir le texte dramatique et la mise en scène à une structure qui ne les limite pas, mais qui révèle au contraire leur construction. (...) Il s'agit de saisir comment le texte ou le spectacle sont à la fois une construction cohérente et un ensemble de signes non hiérarchisés (...). (Pavis, 2014, p. 154)

Pavis insiste sur ce travail aux limites de la représentation de la mise en scène contemporaine (et sa dramaturgie corollaire), qui tend à mettre en jeu ses conditions de possibilité. Mais plus concrètement, rappelons que déconstruire, en écho à la pensée théâtrale artaudienne, serait une pratique violente (briser une clôture, forcer une limite) afin d'ouvrir à une revitalisation structurelle.

⁴⁶ Rafis aussi ressent cette nécessité d'un démontage/remontage de l'œuvre à interpréter/analyser par le spectre d'une multiplicité de discours, rappelant encore cette nécessité d'assemblage, d'échafaudage des discours méthodologiques pour aborder des objets « dévastés » comme le théâtre de Kane et tout un pan de la création artistique contemporaine. (p.132). Le metteur en scène aussi est un lecteur, auditeur, auditoire de tous ces matériaux en cours d'élaboration dont il fait lui-même passer par le prisme constitutif de la visée performance.

Déconstruire c'est désassembler des éléments d'apparence assemblés pour en révéler l'architectonique à la fois cohérente et chaotique et en libérer l'emprise structurale et structurelle qui élimine les différences entre elles au profit de la valeur sémantique codifiée. C'est ainsi que la déconstruction est la condition méthodologique sine qua non à un assemblage (on aurait pu dire réassemblage) scénique. La « *Shakespeare factory* » de Müller, abordée précédemment, en faisait la démonstration.

Les différents écrivains de plateau ont ensuite progressivement destitué ce rôle primordial au texte classique à déconstruire en déconstruisant des formes innombrables de matériaux de base : discours politiques, œuvres littéraires, cinématographiques, picturales, chorégraphiques, sonores, musicales, etc... À cet égard la technique du montage, du patchwork, renvoie par principe à cet horizon déconstructiviste. L'approche déconstructiviste cautionne un travail sur les interstices, les fragments, en-dehors d'une binarité stérile du texte qui préforme la scène. Elle pourrait ainsi donner les outils afin « de repérer et d'induire sa fragmentation, ses contradictions, ses dissonances et son décentrement. » (2017, Pavis, p. 9). Si une telle approche déconstructiviste de la mise en scène constitue une pratique et une théorie perméables, comme l'assemblage méthodologique qui en découle ici, elle n'est pas pour autant théoriquement inconsistante. Sa grammaire dont Derrida va léguer un inestimable apport, vise à résonner en amont d'une « métaphysique de la présence pure », sert de terminologie méthodologique accessible à des greffes discursives, sans pour autant être imprécise et absconde. Déconstruction de la métaphysique comme en révélait son rebond artaudien dans *L'écriture et la différence*. Le détour par la grammaire terminologique de Derrida permettra un recadrage perméable et concomitant, au reste de l'assemblage méthodologique, puisque qu'elle tente de se constituer elle-même, comme « tissu de différences ».

4.2 Déconstruction et grammatologie

Dans un remodelage terminologique, Derrida s'est attaqué au passage à tout un système de positivisme conceptuel, de logocentrisme philosophique qui persistent en Occident depuis les Grecs⁴⁷. Ce qui n'est pas sans rappeler la montée artaudienne contre le système du drame et son texto-poéticocentrisme aristotélicien. Le philosophe, qui a popularisé la notion de déconstruction en amont du geste métaphysique logocentrique visait d'abord, il importe de le rappeler, à traduire les notions de « *Destruktion* » et d'« *Abbau* », fondatrices à *Sein und Zeit* de Martin Heidegger (1927) qui constituait à l'époque la grande refonte et poursuite de l'entreprise philosophique idéaliste :

Tous les deux signifiaient dans ce contexte une opération portant sur la *structure* ou l'*architecture* traditionnelle des concepts fondateurs de l'ontologie ou de la métaphysique occidentale. Mais en français le terme « destruction » impliquait trop visiblement une annihilation, une réduction négative plus proche de la « démolition » nietzschéenne, peut-être, que de l'interprétation heideggérienne ou du type de lecture que je proposais. Je l'ai donc écarté. Je me rappelle avoir cherché si ce mot « déconstruction » (venu à moi de façon apparemment très spontanée) était bien français. » — Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, p. 338

En effet une des acceptions étymologiques du terme déconstruction dérive de l'anglais « *to deconstruct* » qu'on pourrait traduire par « mettre en pièces » ; défaire en morceaux une construction, abattre une structure. Le terme français de déconstruction est emprunté au domaine de l'architecture et signifie au premier chef « le démontage, la dépose d'une structure » (Pavis, 2017, p.9). Par cette enquête terminologique sur la déconstruction, Derrida met la table à une pratique conceptuelle qui réassemble les pièces déconstruites de la philosophie occidentale. Cette pratique tient pour fonction de déstructurer une fondation

⁴⁷ Derrida n'est pas le seul représentant philosophique d'une telle démarche. Dans une entreprise toute axée sur le phénomène de nouveauté en art, la dialectique négative adorniennne s'intéresse elle-aussi à ce non-identique, phénomène particulier et différent, non relevé par un idéalisme de la synthèse logique (thèse-antithèse-synthèse).

conceptuelle pour la restructurer en insistant sur ses marques, ses fissures. C'est ce motif pratique qui sert ici de base à l'élaboration d'une pratique de (dé)composition et par ricochet dialectique de (re)composition scénique : démontage et remontage. Entre une structure, un édifice, une charpente et une composition scénique, il faudra creuser un frayage terminologique. Ce qui est évacué, comme dans la dialectique négative d'Adorno, c'est la synthèse qui annihile (comme ça aurait pu être le cas de la « destruction »). Les fragments non-identifiés, les dissonances, les morceaux épars, les paratextes et les signaux disjonctifs sont épargnés.

La traduction française du concept « *Abbau* » (dont Derrida s'est inspiré de Freud et Heidegger) cautionne dans cette optique un intéressant supplément étymologique. Dans la psychologie freudienne, on peut entendre déconstruction comme « dissociation », i.e. : défaire une association inconsciente ou préconçue, en particulier les associations naturelles. Dissocier, déhiérarchiser, désassembler : déconstruire ouvre donc à une « mise en pièces » comme pratique scénique, mais aussi comme *modus operandi* compositionnel. Comme le précisent Derrida, puis Pavis, la déconstruction n'est pas un geste de destruction. Elle révèle la singularité d'un assemblage dans sa fragmentation pour en permettre un réassemblage théorique plus perméable à son hétérogénéité. Au lieu de compresser les contradictions dans un système dialectique unifiant, elle s'ouvre aux espaces dissonants, accepte les contradictions entre les termes pour laisser passer une trace et l'investir à nouveau, en révéler autrement son tissage. La décomposition comme pratique scénique déconstructiviste s'inspire de cet attrait aux dissonances d'un matériau, ses hésitations, ses signaux affaiblis, ses marginalités, et non à sa valeur sémantique objective et son sens structurant.

C'est là donc que se joue, entre autres suppléments terminologiques, la notion de

différance, qui elle-même ouvre la voix à deux concepts productifs dans la pratique scénique : le *frayage* et la *trace*. La différence de la différence ne s'entend pas, elle se lit, elle est cryptée dans son inscription, inaudible dans son phonème. Derrida insiste souvent sur la nature polysémique et ouverte du concept de déconstruction tout comme les termes qui en découlent. C'est aussi sans doute ce qui lui a valu les reproches (surtout en provenance de la philosophie analytique américaine) de philosophie aux formules creuses et alambiquées. Il s'agit ici, en amont de ces combats souvent académiques et stériles, d'en révéler ses usages concrets et de sortir de son potentiel obscurantisme. La différence, tout comme la déconstruction, est un concept polymorphe qui se trace dans les différences sans les compresser en un assemblage homogène, c'est ce que le philosophe nomme la *méthode du frayage* qui servirait de motif pratique à des ensembles aussi hétérogènes et dynamiques qu'un matériau littéraire ou scénique.

Ainsi la différence c'est, nous indique Derrida (1972) : « le mouvement selon lequel la langue, ou tout code, tout système de renvois en général se constitue « historiquement » comme tissu de différences. » (p.12-13). Et lorsque Derrida poursuit cet échafaudage épistémologique, il insiste bien sur le fait que le concept de différence va servir de stratégie de pensée réfractaire, comme une pratique sans méthode fixée pour de bon dont il faudra superposer les couches discursives et méthodologiques pour échafauder sa grimpe. Ces stratégies réfractaires cherchent les traces disjonctives, un ensemble de données différentielles, un jeu mouvant de signes et de codes qui change à chaque fois de réseau signifiant selon le tissage et qui révèle le jeu des différences inscrites dans l'histoire de tout matériau. Le déconstructeur évacue l'homogénéité du savoir, du logos, de la langue et des concepts figés et s'intéresse aux matériaux ouverts à leur déconstruction. Le texte est à prendre comme matériau mouvant, et c'est au déconstructeur de le reconstruire sans cesse, le différencier en l'ouvrant en nouveaux espaces de sens, pour ensuite les relier différemment. C'est ainsi

qu'avec un même « texte de théâtre » ont pu se construire et déconstruire des milliers de mises en scène différentes. C'est la constitution de ces œuvres scéniques dans le processus même de « défaire » qui pose problème. Son dynamisme c'est son irrécupérable reconstitution dans un nouvel espace-temps.

La signification que cherche à libérer la déconstruction par le truchement de la différance, se déploie dans une échelle temporelle dynamique plutôt que de se structurer sur un sol stable :

La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur. (*Ibid.*)

La motion différenciante de tout matériau se reconstituant esquisse une trace, laissant les traces d'un geste processuel, plaçant son articulation dans le dynamisme qui la traverse continuellement. Ainsi ce mouvement se décode dans les marques de sa transformation, dont les différences s'agencent sans en perdre leur caractère de différence, mais en conservant une trace. Cette méthode du frayage cherche à faire irruption en se frayant un chemin au travers de résistances inconscientes, comme dans la fonction freudienne du rêve. Résistances qui, nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, sont les marques mêmes du traçage scénique et de la reconfiguration de son langage propre.

Il importe de spécifier que la déconstruction derridienne ne vise pas simplement le grand schéma de la pensée, et de contrepied à la structure du structuralisme en fissurant son ensemble signifiant/signifié, les recherches de Derrida autour d'Artaud en tiennent pour preuve. Derrida insistait déjà en 1968 sur le fait que la

déconstruction ne s'attaque pas à une construction en particulier et ne se limite pas au binarisme structuralisme anti-structuralisme, mais s'attaque à tout un « motif architectural » sur la « clôture de la structure » et sur un rapport prédéterminé entre « fondement-fondé ». La décomposition scénique comme première phase méthodologique s'en inspire et vise à se dresser contre tout un motif théâtral texto-centrique, celui qui stipule les fondements de la mise en scène dans un ensemble de codes achevés à respecter, un texte tissé pour de bon à imiter, une partition fixée à interpréter et traduire.

4.3 Décomposition et dédidascalisation

La dédidascalisation par laquelle la décomposition scénique va procéder est une pratique de réorganisation des espaces dialogiques et didascaliques du matériau-texte en une temporaire désorganisation, dans une pratique du morcellement. Ce procédé débute donc par une déconstruction dramaturgique afin d'isoler les ensembles d'énoncés, les espaces sémantiques entre le dit, le non-dit, le vécu et l'indicible. Ce sont les zones d'indicibilité qui traceront la limite entre ce qui peut se dire, se jouer, et ce qui, dans son impossibilité scénique, force une recomposition du faire-scénique. La méthode de dédidascalisation fonctionne par dissociation dramaturgique : en séparant d'abord la matière des dialogues (les répliques), des didascalies, formant ainsi deux grands ensembles de travail, deux espaces partitionnels momentanément différents. La matière verbale, la parole, est isolée de la matière des indications scéniques, formant une première vaste différenciation. Cet ensemble est le document fluctuant de travail des dramaturges, des acteurs et du metteur en scène/directeur, possédant sa méthode propre d'analyse, de décortication et de disposition. Il ne doit pas au moment de la représentation (ni même durant le processus de conception et de répétition) être séparé sémantiquement du non-dit (de l'implicite des répliques) et des indications qui lui sont corollaires, mais son traitement ne prime pas sur le reste dans une hiérarchie dramaturgie-jeu-conception audiovisuelle. Cet ensemble de

répliques peut procéder par une étude alternativement poétique, socio-politique et historique. Au moment de la disposition, la partition du dire retrouvera son espace dans le réseau de la partition scénique.

Le dire, les phonèmes, n'est pas ce qui pose le problème de la praticabilité « *unstageable* » et de l'ambiguïté notationnelle, et ne nécessite pas de passer par la phase de recomposition intermédiaire. C'est un ensemble sémantique qui mène directement à la phase de disposition dans le laboratoire actoral. Toute création/production théâtrale a la tâche de se positionner face à cet ensemble, car le dire peut poser, dans le cadre d'une traduction, des problèmes de réception et de compréhension et il est au cœur du travail des acteurs. Portée sur le sens des répliques, leur signification implicite, cette recherche oscille constamment entre une sémiologie de la version originale et une enquête historique, sociale et dramaturgique du texte (son contexte d'écriture, ses inspirations, ses sources, ses références, etc.). Le dire implique une recherche minutieuse, dont les premiers documents de recherche dramaturgique ont apporté des éléments productifs. Mais la méthodologie de composition scénique cherche à disséminer ce problème dramaturgique à toute l'équipe et non à un cercle fermé de savants-dramaturges.

4.4 Traduction et adaptation de l'œuvre originale

Il est intéressant de noter que d'un point de vue légal et de traduction, ce qui se rapporte au droit d'auteur au théâtre concerne par défaut uniquement ce qui est « dit » sur scène, car les didascalies, en particulier celles injouables de Kane, une fois recomposées par la composition scénique, ne peuvent plus être « accusées » de ne pas respecter la version officielle des traducteurs. En effet, la didascalie indécidable et impraticable, récuse par nature l'idée de respect de l'œuvre et exige qu'elle soit scandalisée. La didascalie injouable révèle encore, en cas-limite de représentabilité, que ce qui *appartient* au territoire du scénique est ce qui

justement ne peut se jouer tel quel dans le texte et renvoie nécessairement à un langage autre, intraduisible. C'est là donc que la partition scénique doit ériger sa place. Une fois recomposée pour la scène, ces indications scéniques décrites de manière indécidable appartiennent toujours à l'auteur, en tant que descriptions ambivalentes, mais sa « traduction scénique » elle, appartient légalement à la mise en scène. Cette question participe à la notion de partition scénique dans le partage de ses territoires limitrophes. Car en effet, si l'injouable est déjà un problème de traduction scénique, la traduction scénique d'une indication traduite décuple en général l'écueil interprétatif.

L'étude autour de la version française officielle d'Évelyne Pieiller a donc uniquement concerné la matière des répliques, à laquelle nous avons greffé les indications originales de Kane formant une version de travail. Avec les stagiaires en dramaturgie (Évelyne Londei-Shortall et James-Élizabeth Fillion-Brindgman), les sept performeurs et moi-même, nous confrontons la traduction française officielle des ayants-droits à la version originale, afin de l'adapter légèrement au public montréalais. Ce fut un travail extrêmement exigeant vu le traitement langagier complexe de Kane qui passe alternativement du rythmique, au littéraire, au chanté, au parlé-chanté, au joul, etc. Ces différentes versions étaient ensuite testées, ajustées, questionnées, générant une charge de questions qui pourrait constituer une étude à part entière (voir document « purifiés version dialogue »⁴⁸). Le document produit par James-Élizabeth Fillion intitulé « Demandes de changements adaptation traduction arche », que j'ai dû réduire de moitié pour ne pas brusquer les traducteurs (voir document « demande de changement officiel ») en révèle les traces et la complexité. Cet ensemble de

⁴⁸ À chaque fois qu'un document archivé sera cité, voir fichier du même nom dans: « Dossier d'archives numériques Berzi UQAM » disponible sur <https://archipel.uqam.ca/>.

documents a mené à une discussion avec les éditeurs, traducteurs, et à une demande de modifications pour adapter le dialogue au québécois. N'ayant pas de droit d'adaptation ou de traduction dans ce contexte, nous avons fait de grandes concessions envers la traduction française. Ce travail constitue aussi un processus de décomposition linguistique en soi.

Les deux stagiaires en dramaturgie ont rapidement produit un premier document sur les enjeux dramaturgiques qu'elles avaient identifiés (voir à cet effet document « présentation dramaturgie »). Afin de disperser les problèmes dramaturgiques et ramifier la tâche à tous les cocréateurs de l'œuvre scénique, ce sont les didascalies (et non les répliques) qui ont donc permis de créer un réseau collaboratif autour de la question injouable par principe : comment représenter, transposer, pratiquer ceci ou cela sur scène ? Traditionnellement ce travail appartient aux metteurs en scène et dramaturges et les réponses sont graduellement percolées à l'équipe. C'est aussi là que se dévoile ce qu'on nomme la « vision » du metteur en scène. Cette vision (ce qu'il voit de scénique dans l'œuvre) coordonne en général les choix et permet de trancher certains débats de cocréation, c'est l'aspect « directeur » du compositeur scénique qui dirige la cocréation dans un sens précis et non un autre. Or comme nous l'avons souligné, les espaces didascaliques de la partition de Kane suggèrent parfois de manière assez limpide une transposition artistique/disciplinaire et parfois posent un défi technique ou moral jusqu'à son impossibilité. Les didascalies accompagnent parfois le jeu du comédien, lui donnent des repères de ton, de mouvement ou d'intention et parfois forcent à une recomposition scénique totale. Il fallait donc procéder par une distinction schématique entre repères et non-repères scéniques afin de voir ce sur quoi le compositeur allait devoir trancher.

4.5 La cocréation de *Purifiés*

Dans le cadre de la création de *Purifiés*, j'ai voulu disséminer ce problème d'interprétation et de traduction scénique à toute l'équipe, en les coordonnant dans un réseau laboratoire, et non pas les diriger autour d'une vision qui surplombe les problèmes à décomposer. C'est ainsi au travers de leur propre rapport artistique aux indications scéniques, afin qu'ils confrontent leur propre expression artistique à la partition de Kane, que la problématique scénique s'est d'abord décomposée. Dès la première phase de la décomposition, ce n'est pas la vision du « metteur en scène roi » qui détermine le travail sous-jacent des « concepteurs » et « performeurs » mais le problème essentiel de transposition scénique du matériau-Kane qui se diffuse dans toutes les sphères d'écriture scénique interpellées. Le compositeur scénique, à ce stade, sert de stimulant, d'accompagnateur afin d'interagir avec la dédidascalisation de chacun, afin d'alimenter le processus et de tisser le réseau, de stimuler et aider à conserver le dynamisme de recherche.

Dans le but de repérer, archiver et systématiser les espaces de frayage vers les différentes écritures scéniques, afin de disséminer la tension jouable/injouable à chaque secteur d'intervention scénique, j'ai laissé chaque intervenant produire sa propre *cartographie*⁴⁹ scénique. Ces cartographies ont fourni une carte de schémas préliminaires issus directement du processus de dédidascalisation. Ce travail, à mi-chemin entre la décomposition et la recomposition, en amont de la disposition, parallèle aux recherches dramaturgiques, aux inspirations visuelles et sonores, entrecoupé de rencontres, de discussions, se devait de suivre une

⁴⁹ Le terme de cartographie a été désigné pour la première fois dans la « Cartographie générale des sons du 1^{er} mai » de Dominic Marion, ce qui m'encouragea à disséminer et approfondir la terminologie. Nous verrons que le réseau de travail a fait en sorte que d'une cartographie à l'autre, le schématisme et donc le modèle se raffinaient.

façon de confronter chaque intervenant à un processus systématique et que je pourrais superposer ensuite, dans une cartographie à plusieurs territoires.

4.6 Décomposition et cartographies

Cartographier c'est tracer une carte. Tracer des cartes de scène, des frayages scéniques. Ces cartes circonscrivent les limites territoriales, ce qui n'est pas sans rappeler l'étymologie de la *partitio* dont elle alimenterait l'horizon de travail. Chaque carte allait recouper les autres cartes et générer une partition en différentes cartographies qui ne sont plus sous-jacentes à la partition littéraire ou à la performance finale, mais ayant leur propre problématique scénique. Si les termes de carte et de cartographie sont moins courants dans le jargon théâtral, celui en anglais de *map*, est un concept qui a gagné en popularité. Une « *map* » renvoie en anglais à un tableau informatif associatif, qui met en réseau des données. L'hypothèse méthodologique de la phase de décomposition, articulée dans cette mise en cartographie, s'alimente donc de ce terme extrêmement dur à traduire, dont la conception vidéo et scénographique font un usage anglicisé en parlant de « *mapping*⁵⁰ », en amont de son développement technologique dont la phase de recomposition abordera par cette dynamique de spatialisation appelée « *mapping* ».

La cartographie fournie à ce stade de la composition scénique n'avait pas la consistance d'une partition, ni musicale ni territoriale. Elle n'était qu'un premier jet (présenté alternativement en format *Word* ou *Excel* par les cocréateurs),

⁵⁰ La notion intermédiaire de « *mapping/to map* » dont le terme « cartographier » pourrait être une traduction française, renvoie dans la pratique à un travail multimédia qui permet de projeter sur des objets, nous y revenons dans la section « Le mapping » de la recomposition intermédiaire.

articulé et décrit en langue naturelle en fragmentant les descriptions kaniennes, afin de permettre une communication fluide avec toute l'équipe⁵¹. Ainsi un premier moment clef du processus cartographique fut la présentation le 28 août 2018 des premières ébauches de travail cartographique à toute l'équipe de cocréation. Cela m'aura fourni à la volée une première cartographie réseau du *cowork* à partir de laquelle j'ai énoncé à l'équipe une première série de recoupements inter-cartographiques. À ce stade, les schémas de recherche dramaturgique, les plaquettes d'inspiration visuelle et les cartographies comme telles, étaient présentés dans leur morcellement, dans leur fragmentation. En essayant d'alimenter et d'animer cette rencontre, j'ai pu commencer à entrevoir les points de recoupement cartographique (qui allaient s'annoncer comme jonctions spatio-temporelles et compositionnelles) entre les différents schémas artistiques qui allaient se frayer en champs médiatiques. J'en fais ici un rapide survol afin de cibler les zones productives, les écueils, les points de recoupement et les tensions que ce processus cartographique aura générés pour la suite de la composition scénique.

4.7 La cartographie générale des sons

Marion qui s'impliqua très tôt dans le processus de travail (nos premières discussions autour de *Purifiés* précèdent de plus d'un an le début du processus génétique ici présenté), produisit donc comme premier document : « Cartographie générale des sons », en date du 1^{er} mai 2018. Cette première cartographie systématisait brièvement une série de rencontres préliminaires avec le cocréateur sonore Simon Chioini et moi-même, et mena éventuellement

⁵¹ Puisque ce procédé était expérimental et recoupait des hypothèses de recherche-crédation, elles ont généré plusieurs discussions, refontes, et donc plusieurs versions de travail. Je traite ici des 5 cartographies les plus éloquentes et les mieux schématisées de cette phase de travail..

Marion a une « rectification cartographique », en prévision de la rencontre générale de conception, et d'une « première cartographie des matériaux de guitare », toutes deux en date du 11 août 2018 dans le document « première cartographie des matériaux guitaristiques ». Cet enchevêtrement cartographique connaîtra plusieurs refontes jusqu'à une cartographie de matériaux se rapportant à différents fragments musicaux et patches électroacoustiques en *Mp3* composés et enregistrés par Marion et Chioini. Cette cartographie générale des sons est divisée par Marion en trois sections. Elle fait dans un premier temps la présentation des plus récentes idées d'intervention musicale, en traçant un premier tri d'intervention scénique entre sa guitare et la conception sonore électroacoustique. Dans un deuxième temps, elle distingue cinq continuums sonores associés aux cinq espaces scéniques (lieux) évoqués dans la partition de Kane. Et finalement, Marion décortique cette dernière en mode « scène à scène » en repérant les didascalies référant directement au domaine sonore.

Cette cartographie permet de saisir une première distinction entre les indications sonores implicites et explicites. Les références implicites découlent en général d'espaces ou d'actions et inspirent aussi des continuums, des étendues sonores, des textures. À titre d'exemple la douche de la cabine de peep-show dans le *Black Room* implicite des gouttes d'eau; les anneaux qui se déroulent dans le *Red Room* un son de chaîne, les électrochocs sur Grace une friction sonore, etc... Les références musicales explicites sont ensuite de deux ordres, par exemple « *You are my sunshine* » chantée par Grace et Graham ou « *Things we said today* » chantée par un enfant. La partition de Kane exige aussi des figurations sonores plus évocatrices, comme dans l'indication des « *voices* » ou des « *beating* » de la salle de torture (*Red Room*).

En analysant a posteriori ces distinctions sonores, il est clair que les éléments qui

auront généré le plus de problèmes pour la composition musicale et qui aura nécessité le plus d'inventivité scénique, se rapportaient en général aux conflits internes entre la vocation figurative et évocatrice avec laquelle Kane fait osciller sa partition. Un des exemples les plus frappants est la variation des coups de bâtons provenant d'un « *unseen group of men* » sur Grace et Carl dans la *Red Room* en scènes 4 et 10. Les coups ne peuvent provenir de l'action scénique puisque ceux qui les distribuent sont invisibles. Ils sont pourtant nécessaires pour qu'on comprenne que Grace et Carl se font battre, mais ne peuvent être évoqués par le jeu car leur provenance est énigmatique. En général la figuration du son ou d'une musique ne posait pas problème, mais son réseau référentiel, dans ce cas-ci « *unseen group of men* » associé à « *beating* » pose un problème qui n'est pas musical, mais qui appartient à un injouable et donc à sa composition scénique.

Un autre exemple serait le viol de Grace en scène 10 par ces « *Voices* ». L'indication de Kane va comme suit: « *Grace is raped by one of the voices* ». Ici le corps de Grace est violé par une voix parmi les voix de provenance inconnue, une voix qui ne parle pas, une voix qui s'érige scéniquement uniquement par le fait de son viol. Cette voix doit donc devenir distinctive dans le chœur vocal et de cette distinction engendrée une exécution scénique sonore et chorégraphique, en interaction directe avec le corps sur scène. La seule façon de représenter des voix sans corps qui violent un corps sur scène est évidemment le son. Ici l'injouable description didascalique sonore se rapporte directement à une possibilisation scénique extra et inter-sonore (avec les autres média), elle se confronte pour ainsi dire à sa propre invalidation et se doit alors de s'énoncer de par son absence, provenant d'une source (sonore) inconnue.

Comme autre occurrence problématique du processus cartographique sonore nous pourrions citer les différents moments où le texte décrit des rats dans le *perimeter fence*. Ces rats sont toujours et d'emblée dans un rapport sonore,

l'indication « *squeaking rats* » faisant ainsi référence à des rats qui couinent. Le son de ces rats évolue en volume et intensité, par exemple dans : « *squeaking louder and louder* ». Cette indication est quant à elle quasiment notationnelle « de plus en plus fort » étant une indication quasiment musicale. Ce traitement va jusqu'à l'assourdissement combiné au son de feu qui crépite, les rats hurlant dans leur extinction graduelle jusqu'à cette indication finale de la pièce qui se combine à un crescendo visuel et climatique : « *the sound deafening* ». Le cheminement sonore et musical de cette cartographie menait donc à sa propre déterritorialisation et annonçait dans son injouabilité, la nécessité d'une interprétation compositionnelle. En effet, impossible de faire couiner des rats et crépiter du feu dans les oreilles d'un spectateur jusqu'à l'assourdir, mais le mouvement peut mener au silence total, puisque ce qui assourdit est aussi ce qui ne fait ne plus rien entendre.

4.8 Cartographie de décomposition musicale

En parallèle, Marion s'engage à une décomposition musicale du mouvement « Prélude » de l'opéra de Wagner *Tristan und Isode* créé en 1885⁵². En isolant les douze premières mesures de la partition de Wagner qui constituent en fait des variations tonales autour de la première phrase du prélude, Marion décompose divers motifs, textures, suivant différentes désarticulations guitaristiques. Il crée ainsi quelques fragments guitaristiques qu'il enregistre entre le 2 mai et le 20

⁵² Ce choix est venu d'une discussion préliminaire que nous avons eu à l'été 2007, concernant la nature dramatique de la vision romantique de Wagner. Cette intuition que j'ai *contaminée* à Marion, avait une double source. D'abord l'aspect formel du travail opératique de Wagner (cette idée d'œuvre d'art totale) et aussi la thématique qui découle de ce poème dramatique où la question amoureuse recoupe celle de la mort, tout comme dans *Purifiés*. Le motif Wagner décomposé allait participer étroitement au cheminement de purification (en particulier le chemin de crois de Grace dans son devenir-Graham).

juillet 2018 : (voir fichiers: « Tristanfreeze », « TristanLoop », « TristanSpaghetti »). Chaque matériau décomposé constitue un traitement guitaristique différent : variations en traitements *freeze*, *loop*, *rétrograde*... Engagé dans le processus génétique, il laisse en archive une partition de « Tristan Désarticulé » qui constitue le motif le plus développé tout en permettant de comparer la partition originale des douze premières mesures du « Prélude » de Wagner avec celle, décomposée, de Marion. L'écoute du *Mp3* « Tristan désarticulé » informatisé en date du 20 juillet 2018 permet de suivre un exemple éloquent de processus entier de la décomposition musicale opérée par Marion.

4.9 Cartographie corporelle

Un autre exemple pouvant illustrer la consistance méthodologique du processus de dédidascalisation fut la cartographie corporelle, dont une première version fut produite par Giverny Welsch (incarnant « Woman » dans *Purifiés* et participant à la réflexion chorégraphique), informatisée et archivée en date du 27 juillet 2018. Cette première version intitulée « didascalies corporelles » accompagnée d'un « plan de travail chorégraphique » se bute à la complexité d'une telle tâche où chaque action explicite ou implicite de la partition de Kane concerne de près ou de loin de multiples couches de données corporelles. Ces premières tentatives de documents étaient opaques et nous convenons ensemble à un modèle de refonte.

Cette première étape de travail a été parsemée de questionnements sur la nature même de l'approche chorégraphique dans une démarche interdisciplinaire théâtrale. Est chorégraphique tout ce qui touche au corps : ses états, ses soubresauts, ses soupirs et respirations, ses silences et hésitations, ses emportements et ses violences? Ou serait chorégraphique ce qui se rapporte exclusivement au mouvement de ce corps dans l'espace ? Qu'est-ce qui doit être

« incorporé (*embodied*) » sur scène pour que cela se nomme chorégraphie, en amont de la physicalité actorale déjà incorporée dans l'espace scénique ? Cet exercice est celui qui dans le processus de dédidascalisation est le plus révélateur pour la question du non-dit et de la délittéralisation. En effet, que reste-t-il à une partition dramaturgique si on enlève les mots, si on évacue la parole et les énoncés ? Tout le non-dit passe maintenant par le langage corporel, qui devient porteur de toute l'expression scénique.

Cette dédidascalisation corporelle de la partition de Kane expose plus que toute autre le morcellement exigé par la délittéralisation (son devenir-scénique) de la partition dramaturgique. Si l'on enlève du texte ce qui est dit, la parole, on en vient rapidement à un langage corporel induit, implicite, une série d'états qui encombrant le déroulement dramatique, et finalement rendus impossibles à supporter tels quels par un acteur dans le contexte d'une performance. À titre d'exemple les corps larvaires dans le *Fence* de Rod et Carl. Ce dernier, qui est graduellement amputé par Tinker de ses mains, de sa langue et de ses pieds, puis finalement de son sexe, vit dans un espace marécageux avec Rod, son amant, tous deux entourés de rats qui grignotent les plaies de Carl. Comment dans la simple expression corporelle montrer l'évolution d'une telle déshumanisation ? Dans cet exercice, Welsch s'est appliquée avec beaucoup de sérieux à faire ressortir les tensions corporelles induites dans l'espace dramatique, mais aussi les sensations de fusion entre Carl et Rod, qui auront tous deux à danser leur amour, dans le dernier cas malgré leur devenir-larvaire, et leur graduelle décomposition physique. Ce premier exercice aura déjà révélé une tension méthodologique profonde : qu'est-ce qui dans une partition dramaturgique relève du jeu, de la mise en scène ou de la chorégraphie ? Qu'est-ce qui est du domaine

de l'interprétation, de la répétition, ou de la recomposition chorégraphique⁵³ ?

Or on ne pouvait d'un point de vue logistique et temporel, pressés par le contexte et le développement collectif, s'arrêter à chaque didascalie ou indication implicite corporelle pour composer une cartographie de travail communicable aux autres membres de la création. Ce qui, il faut le spécifier, aurait été dans un autre contexte un exercice fascinant et aurait pu constituer une première ébauche de partition de scène en soi. Cela engagea Welsch à produire rapidement une refonte cartographique qu'elle nomme « cartographie corporelle » en date du 27 août 2018 et qui rassemble les éléments de ses ébauches précédentes tout en schématisant avec plus de clarté et de fluidité la carte scénique de ces corps. C'est celle-là qu'elle présenta à la rencontre générale de conception du 28 août 2018. Cette carte reproduit un « scène à scène » en divisant les indications corporelles sous les catégories suivantes : environnement, action formelle, situations des personnages, situations corporelles initiales et enfin les situations corporelles finales, en passant par les sensations induites. Welsch proposa aussi une distinction d'ordre « chorégraphique » en répertoriant ce qui pouvait suggérer une composition scénique en amont des états de corps les plus impraticables, mais pour reprendre l'expression de Marion, suggérant un potentiel *continuum* corporel de composition et décomposition physique.

De cette confrontation aux trop nombreux états de corps à répertorier, Welsch

⁵³ L'ampleur de la tâche méthodologique à laquelle Welsch s'est confrontée avec discipline a porté ses fruits en posant des questions auxquelles il faudra un jour que je revienne plus en détail. Nous aurions pu par exemple confronter cette impossible choréologie aux partitions d'indications corporelles telles que développées par Rudolf et Joan Benesh, en testant l'injouable à la teneur d'une méthode de notation corporelle officielle. Nous savons aussi qu'Artaud avait entamé un tel travail, mais devant des corps dévastés, déshumanisés, la question demeurerait entière. Comment partitionner un corps qui se désorganise (corps sans organe).

s'est donné comme deuxième mission cartographique d'isoler les aspects chorégraphiques à décomposer en ce qui, pour reprendre sa formulation en ouverture de document, « est perçu explicitement et rythmiquement comme des mouvements placés dans l'espace ». Ainsi cette cartographie corporelle, en date du 27 août 2018, permettait de différencier les états de corps initiaux de chaque scène (qui de scène en scène étaient adaptés à l'évolution physique des personnages), le potentiel chorégraphique dont chaque scène pouvait porter la possibilité scénique, et les états de corps finaux en relation avec l'espace et le mouvement nécessité. Une recherche cartographique chorégraphique qui cherchait à distinguer donc, ce qui relève de la composition actorale et ce qui pouvait, dans un travail du mouvement et de la gestuelle, s'hybrider chorégraphiquement à la composition actorale, comme une couche à hybrider au jeu. Ce document incarnait de manière directe la déhiérarchisation du signifiant central du théâtre, de la parole et des répliques, en permettant une corporéité scénique autonome. Ce schématisme exemplaire a inspiré aussi un modèle aux autres membres de l'équipe.

4.10 Cartographie spatiale⁵⁴

Suivant le même modèle cartographique, Louis-Charles Lusignan (créateur de lumière et co-scénographe du projet *Purifiés*) a quant à lui décortiqué la spatialité de la partition de Kane, dans un travail schématique parsemé de rencontres avec Jean-François Boisvenue (co-scénographe et créateur vidéo) et moi-même. Cette « cartographie spatiale » déroule elle-aussi, comme celles du son et des corps, un

⁵⁴ Je reprends ici le titre du document tel que proposé intuitivement par Louis-Charles Lusignan, mais il est vrai que « spatiale » se confond ici avec la recherche chorégraphique des « corps dans l'espace ». Il s'agirait plutôt d'une cartographie des lieux, des espaces scéniques extérieurs et intérieurs, des climats, des températures, etc. Nous aurions pu dire : « cartographie scénographique » pour la distinguer de la cartographie « chorégraphique ».

« scène à scène », en décortiquant les distinctions entre espaces intérieurs et extérieurs, leur description/dénotation induites, ainsi que les espaces implicites, suggérés symboliquement. Si cette cartographie tente aussi de répertorier les températures, climats et luminosité induits par le texte, l'aspect le plus éloquent de cette schématisation est sans contredit la distinction que Lusignan fait entre ce qu'il nomme « espace induit » et « espace déduit ». Cette cartographie présente aussi, comme celle de Welsch, le souci de se positionner dans le déroulement global de la proposition scénique, en cherchant dans les indications scéniques une structure scénographique potentielle. Elle expose aussi qu'un tel morcellement décompositionnel peut, quand on y revient a posteriori, révéler les traces du scénique dans l'irreprésentable espace de la mort, dont *Purifiés* offre une carte dramaturgique impressionnante.

Prenons pour exemple la scène 1 que je caractérisais d'emblée à l'équipe comme étant le « prologue » de l'espace-temps scénique. Kane ouvre par l'indication qui suit : « *just inside the perimeter fence of the university* ». Cet espace induit d'« enceinte universitaire » peut se décomposer et offrir un horizon scénique riche. Juste à l'intérieur d'un périmètre (de sécurité ?), sur le bord entre les extrêmes saisonniers, sur une frontière entre cloisons psychiques intérieures et décrépitude corporelle extérieure (putréfaction), entre la vie et la mort, espace oscillatoire, zone-limite, etc. Dans cette oscillation symbolique extrêmement riche des indications spatiales, la partition de Kane exige des transpositions et des choix scéniques. Au détour de la scène, de son action, de son interaction entre les corps et les voix (Graham demande à Tinker une surdose de drogue qu'il lui injecte dans l'œil), Lusignan décrit ainsi l'espace qu'il en déduit : « espace de refuge face à la mort, espace de piquerie ».

On voit bien ici comment la recherche scénique peut travailler à partir de ce qui est décrit, praticable comme tel, en partant de sa référence figurative (comment scénographier un espace périphérique d'enceinte universitaire) ou déconstruire la partition en des espaces de sens sous-jacent, qui exigent un effort de symbolisation : comment scénographier un espace, en l'occurrence le *Fence*, qui s'énonce comme espace de mort, de refuge, d'évasion éthérée par l'injection ultime. Cet espace ainsi poétisé (ce que Lusignan nomme « déduit » est plutôt une symbolisation) recoupe thématiquement la section « chorégraphie » de la cartographie corporelle, qui tente d'extraire le potentiel scénique d'une scène et non de s'attarder de manière systématique et imitative à ses descriptions réalistes. L'espace déduit par la cartographie dont j'ai poétisé la composition scénique évacue le contexte « universitaire », le bâtiment, la zone construite, en dissociant son aspect réaliste à son potentiel symbolique. Le terme de refuge, dont la déduction spatiale fait décomposer l'indication initiale de « *perimeter fence/enceinte* » permet de penser un espace scénique « reclus », pris dans la limite, cette « clôture de la représentation », et nous inspira à travailler les six scènes dans le *Fence*, sous la scène, forçant les comédiens à jouer coucher pour rester invisibles pour le public.

4.11 Cartographie des accessoires de scène.

La cartographie spatiale allait renvoyer par principe à celle des objets, des accessoires vestimentaires, des maquillages et des coiffures, non pas comme processus de décoration et d'ornementation, mais comme une autre couche de dédisasalisation menant à son impraticabilité. Élisabeth Coulon-Lafleur et Marie Lépine (stagiaires en conception et scénographie) se sont donc engagées à élaborer une cartographie des accessoires et vêtements répertoriés dans le texte de Kane. Lors des premières rencontres nous réfléchissons à la nature de la représentation de ces objets, éléments, accessoires, vêtements, de leur valeur

réaliste, symbolique, nécessaire, imitable ou transposable, etc. Ainsi dans un même « scène à scène » qui répertorie les accessoires des descriptions de Kane, je leur demande de se questionner sur leur fonction de représentabilité sur scène, sur leur valeur dédramatisée, sur leur nécessité symbolique, etc. Qu'est-ce qu'un objet manipulé sur scène dévoile comme valeur symbolique et comment ? L'échange de bagues entre Carl et Rod en scène 2 est un des exemples de ce type d'accessoire à re-poétiser sur scène. La bague sur Carl revient en scène 4, Tinker la lui fait avaler. En scène 16, Rod fait avaler sa bague à Carl.

La cartographie dans l'onglet 2 du document Excell « cartographie des accessoires » est celle qui a posteriori, m'apparaît le mieux révéler cette tension méthodologique entre réalisme et symbolisme, entre élément scénique *représenté* ou simplement *présenté*. L'exemple de la didascalie en scène 4, où Tinker *présente* une paire de ciseaux qui servira à couper la langue de Carl, révèle explicitement le souci de Kane à cet égard : « *Tinker produces a large pair of scissors* » (p. 118) ce qui signifie que Tinker présente, dévoile, montre, la paire de ciseaux. Divisé en trois onglets, cette cartographie présente d'abord un tableau des personnages en mode « scène en scène », une cartographie des costumes/accessoires, ainsi qu'un schéma des personnages avec leurs attributs physiques, vestimentaires et les effets « spéciaux » exigés pour montrer les corps en métamorphoses, processus de déshumanisation et de transfiguration. Ce dernier essai, qui contrairement aux autres cartographies répertorie par personnage et non en scène en scène, constitue une autre forme de dédidascalisation qui va mener à une refonte cartographique en date du 28 octobre.

Cet exercice, revu a posteriori, révèle aussi son écueil méthodologique et sa façon de recouper la question de l'injouable de manière étonnamment concrète. En effet

le « *stage* » du « *unstageable* » c'est le plateau concret formé de « praticables », c'est déjà un accessoire de scène en soi. Chaque objet supplémentaire doit être questionné dans sa valeur symbolique et dans sa praticabilité. Le *stage* lui-même n'a pas été épargné dans ce processus comme en fait foi notre choix de scénographie du *fence* qui deviendra un trou dans la scène, une absence de praticables au cœur de la scène surélevée des autres lieux intérieurs (les *Rooms*). Si cette cartographie s'affaire à repérer les accessoires de plateau de la partition, elle se confronte aussi à des indications didascaliques qui génèrent des questions de composition scénique plus fondamentales. À titre d'exemple, en finale de la scène 10, la plus complexe en termes de foisonnement d'indications impraticables en un espace-temps dramaturgique aussi isolé, Lafleur et Lépine insèrent dans la section « accessoires » une question didascalique : « du sol surgissent des jonquilles ? », une question qui revient dans leurs deux versions cartographiques. En répertoriant l'accessoire des fleurs, elle recoupe son impossibilité « comment faire surgir des fleurs sur scène » et pourquoi ? Cela appartient-il au domaine concret du plateau ou au domaine de l'image ? Les fleurs doivent-elles être manipulées physiquement ou représentées symboliquement ?

Cette question sur la symbolique des fleurs a aussi recoupé la recherche dramaturgique d'Évelyne Londei-Shortall ce qui démontre le traitement réseau dans lequel le compositeur scénique doit opérer. Dans ses recherches, j'ai incité Londei-Shortall à travailler sur une symbolique de son choix et de l'approfondir au maximum. Ainsi son « Texte de fond », dont la première version date du 29 octobre 2018 traite de la symbolique des fleurs dans *Purifiés*. Entre autres enquêtes dramaturgiques, elle se questionne sur ce moment en scène 7 où Grace apprend à écrire à Robin. Lorsque Tinker vient faire sa ronde et surveiller ses pensionnaires, il arrache la feuille des mains de Robin : « *What the fuck is that ?* » lui dit-il en regardant le papier. « *It's a flower* » lui répond Robin. Tinker prend

le papier et le brûle. Robin constate « *It smells like a flower.* » (CP, p.123-129). Incapable d'écrire le nom de Grace, Robin dessine plutôt une fleur.

Ainsi nous pouvons exemplifier une des méthodes circulaires de la dédidascalisation où la question d'une cartographie renvoie à la réponse d'une autre, créant ainsi un ensemble de relais. Les jonquilles qui jaillissent prennent donc sens dans le dessin d'une fleur dans l'espace symbolique et mental de Robin, un espace dont la fresque lumineuse par exemple, peut produire un traitement « en direct ». Là où la capacité technique d'une discipline scénique se bute, peut se relayer la possibilité symbolique d'une autre, formant une toile de relais, une courtépointe médiatique. En repassant une après l'autre chacune des cartographies je cherche alors à décomposer ces espaces de recoupement et trouver des relais, des rhizomes entre les disciplines qui se frayaient dans leur tissage en expression scénique.

4.12 Cartographie de composition scénique

La composition scénique prend ces cartographies comme matériaux à réassembler au texte dit et aux recherches dramaturgiques pour réactiver le réseau compositionnel. Elle n'a pas pour l'instant sa propre cartographie⁵⁵ (son horizon de méthode est la partition scénique) mais se constitue dans la mise en relation des autres. Elle les re-décompose une deuxième fois. Prenons un exemple d'espace didascalique qui se recoupe pour des raisons diverses dans chacune des cartographies et dont la composition scénique se doit elle-même de re-

⁵⁵ C'est ainsi que la composition scénique n'a pas de modèle, de guide d'assemblage. C'est ce que son injouable lui invalide d'emblée. La composition scénique est réseau en train de se tisser, dont les méthodes de coworks cartographiques permettent la décomposition scénique.

décomposer le réseau ensuite. La scène 10 exemplifie parfaitement cette exigence de recomposition, voire de poétisation, dans l'enchevêtrement des résistances cartographiées. Cette scène, la deuxième et dernière qui se situe dans la salle de torture nommée « *Red Room* », procède par accumulation didascalique menant dans sa poétique excessive, à une stigmatisation technique. Remettons-nous dans le contexte de la scène : Grace est attachée à des anneaux et se fait battre par un groupe d'hommes invisible, puis violer par des voix de provenance inconnue. Tinker a le contrôle de la torture par des gestes qui activent et interrompent les assauts. Graham est là, seulement visible pour Grace, en présence fantomatique et hallucinatoire (c'est ce qu'on en déduit). Il tente d'accompagner Grace en lui racontant des souvenirs d'enfance, des expériences traumatiques et initiatiques, afin qu'elle parvienne à se dissocier de la douleur. Un « *build-up* » audiovisuel entrecoupé d'un « *building* » : initiation à la douleur par la surcharge psychophysique qui n'est pas sans rappeler les traitements psychiatriques qui marquent ses patients de surcharges électriques dans le but de les libérer de troubles psychotiques.

Au cœur de la scène s'agglomère enfin une accumulation de repères scéniques de plus en plus impraticables, voyons ce que génère ce matériau dépouillé des dialogues:

The blow comes.

Grace's body moves – not with pain, simply with the force of the blow.

(...)

She looks into Graham's eyes throughout.

Graham holds her head between his hands.

(...)

Graham presses his hands onto Grace and her clothes turn red where he touches, blood seeping through.

Simultaneously, his own body begins to bleed in the same place.

(...)

A pause.

Then a long stream of automatic gunfire.

Graham shields Grace's body with his own, and holds her head between his hands.

The gunfire goes on and on.

The wall is pitted with bullet marks, and as the gunfire continues, huge chunks of plaster and brick are blown from the wall.

The wall is being shot to pieces and is splattered with blood.

After several minutes, the gunfire stops.

Graham uncovers Grace's face and looks at her.

She opens her eyes and look at him.

(...)

Out of the ground grow daffodils.

They burst upwards, their yellow covering the entire stage.

Tinker enters. He sees Grace.

(...)

He goes to Grace and kneels beside her.

He takes her hand.

(...)

Graham picks a flower and smells it.

He smiles.

(CP, p. 132-133)

Ce matériau didascalique n'est évidemment pas une série de notes de jeu, mais une nouvelle sorte de partition. Son langage n'est pas scénique, mais procède plutôt d'une description détaillée, d'un récit didascalique non plus comme injonction de notes de régie par l'auteur, mais exprimant une situation psychologique (une série d'effets dirait Kane) ayant comme seule finalité scénique possible une réappropriation poétique de mise en scène. Kane réfère à une scène « *the stage* », et lui agglomère un foisonnement d'images et d'actions dont l'exécution est mise à mal.

Une fois décomposé en cartographies de scène, ce matériau d'une grande complexité technique de transposition se présente comme un amalgame jouable. Son nouveau réseau est sa poétisation scénique, là où ma composition va commencer à jouer son injouable par le spectre du *cowork* cartographique. La cartographie spatiale induit un mur « criblé de balles ; grêlé de traces de balles ; éclaboussé de sang ; démoli » puis le « jaillissement d'un tournesol » est déduit de cette « salle de torture ». La cartographie générale des sons a isolé quant à elle : « les voix, les coups et la mitraille » comme ensemble sonore à décomposer⁵⁶. La cartographie corporelle place le « corps contracté » de Grace au départ, et une sensation graduelle de terreur et crispation, ainsi qu'un corps final « survivant », malgré ce qui de manière réaliste l'aurait tué plus d'une fois. La cartographie des accessoires reformule une image scénique particulièrement énigmatique pour la conception vestimentaire : « Graham touche Grace dont les vêtements se tachent de rouge là où il a posé ses mains ; Le sang traverse. Simultanément, son corps à lui se met à saigner aux mêmes endroits. ».

Se trace ainsi un cheminement de composition au travers de l'exigence de recomposition dans le réseau cartographique des injouables. Sur cet exemple de la scène 10, la lumière et la vidéo peuvent travailler de concert là où la « cartographie spatiale » se bute : cribler le mur de balles par fresque lumineuse, faire se dessiner une fleur en direct, surplomber de jaune toute la scène et les corps. Les accessoires peuvent travailler des matériaux vestimentaires qui

⁵⁶ À titre d'exemple de méthode compositionnelle, j'insistai assez tôt pour traiter musicalement la didascalie « *The blow comes* ». Après différentes tentatives, cette image d'une rafale qui s'en vient aura été traitée par des « *slides* », des glissements sur corde de guitare, qui avaient été proposés ailleurs par Marion et qui m'inspirèrent cette sensation poétique de « quelque chose qu'on sent venir à soi ». On allait donc déterminer des variations de durées, des étendues sonores de « *slides* » afin de se modeler à la variabilité didascalique autour des différents traitements kaniens des « *blows* ». Éventuellement les « *beatings* » et les « *blows* » allaient tous être traités par la guitare. Écouter à ce propos les matériaux de recherche produits par Marion : « *Scene 4_RedRoom_1* » et « *Scene 10_RedRoom_2* ».

permettent la réception de lumens par les projections vidéo et lumineuse. Le travail corporel de Grace sur scène allait prendre le relais de chaque combinaison sonore pour lui donner son relief scénique dans la crispation, réagir aux interventions sonores pour montrer qu'elle se fait battre, et éventuellement violée, qu'elle se fait mitrailler (dans une combinaison lumière-vidéo-son-corporalité). La vidéo allait capter Graham sur scène et le projeter sur le corps de Grace en direct et favoriser l'échange des plaies, visuellement, en direct. La lumière sur la rediffusion prenait le relais pour obnubiler la scène, le rouge disséminé de la violence, le jaune disséminé du jaillissement végétal, comme une fleur qui pousse sur un cadavre. À chaque fois où une cartographie traditionnelle (musicale, chorégraphique, dramaturgique, scénographique, accessoires, costumes) frappait un impossible disciplinaire, l'hybridation avec les écritures audiovisuelles numériques, et les traitements *live* (son, guitare, lumière, vidéo) offrait une recomposition possible, une recomposition qui poétisait un langage de scène. Cet agencement concret de décompositions scéniques allait devenir la méthode compositionnelle initiale pour recouper, à différents endroits dans la matière didascalique, le défi injouable envoyé par Kane.

4.13 Conclusion sur la phase de décomposition

Les écueils de chacune de ces partitions, leurs hésitations, leur propre valeur génétique, allaient donc servir de matériaux à la recomposition : un geste interstitiel entre la décortication dramaturgique et didascalique et l'élaboration de la partition scénique jusqu'à sa disposition sur scène. Ces différents exercices cartographiques révèlent là exactement où la dédidascalisation, son repérage dans l'exercice de lecture, ouvre une zone énigmatique, un espace poétique à imaginer pour la scène : la démultiplication dans l'espace des rats, les fleurs qui jaillissent du sol, le vêtement qui fait apparaître une blessure empathique, le son assourdissant, ouvraient dans leur décomposition à une recomposition scénique d'un nouveau langage de scène.

Comme nous l'avons énoncé en première partie, l'injouable pose les limites (et trace éventuellement la carte) entre ce qui se joue et ce qui ne se joue pas tel quel. Ce traçage dévoilerait la configuration disjonctive du texte et l'espace de recomposition qu'il exige. *Purifiés* pose les limites de sa praticabilité dans la tension paratextuelle entre les énoncés et l'impraticabilité didascalique, entre la démarginalisation des actions traditionnellement hors-scène, les espaces symboliques sur l'espace même du « stage » et le cheminement des corps jusqu'à leur ineffable état corporel final, en passant par leurs sensations de terrorisations et par des phénomènes extérieurs et imaginaires, invisibles et indicibles. De la décomposition comme méthode déconstructiviste, s'est lentement constitué un geste de dépouillement des espaces didascaliques qui calmait cette terreur, en schématisant (cartographiant) son morcellement et permettant d'aborder une méthode scénique de transposition de cette dévastation, de cette déshumanisation. Morcellement qui induit un foisonnement audiovisuel intense (parfois un climax) et qui force à fragmenter une indication en diverses possibilités d'intervention scénique.

Ce dépouillement des didascalies du texte par divers exercices cartographiques a ainsi créé des points de jonction dans la matière injouable. Notre cartographie injouable (la cartographie de la composition scénique) se profilait dans l'entrecouplement de ces cartographies qui traçaient les limites et les exigences de leur manifestation dramaturgique et didascalique. Ainsi toute la matière injouable, rappelant la première dénomination voltairienne de ce qui ne peut être joué avec les comédiens en place, transposée dans le réseau collectif devient : ce qui ne peut être exécuté par une seule expression scénique. Ce renversement méthodologique du motif de reconfiguration interdisciplinaire, repositionne l'énonciation des dialogues, l'incarnation des personnages sur un même plan de

travail sans hiérarchie avec le jeu des autres langages scéniques. C'est ainsi que la reconfiguration du réseau dramaturgique en réseau de traitements scéniques doit maintenant permettre méthodologiquement d'intégrer des documents numériques, et laisser passer une trace pour l'écriture audiovisuelle. Elle nécessite une nouvelle phase méthodologique.

CHAPITRE V

LA RECOMPOSITION SCÉNIQUE

5.1 Déconstruction et intermédialité

La phase de décomposition scénique a mis en branle la déconstruction du matériau-texte par cartographies disciplinaires et artistiques pour ouvrir son opacité impraticable et révéler ses traces scéniques praticables. Comme le souligne Kattenbelt (2006), la déconstruction permet de révéler la polyphonie chorale d'une oeuvre d'art, de pénétrer dans sa genèse :

Deconstruction means to look behind the elaborate opaque or reflecting surface of a work of art and make it transparent in order to see the polyphonic chorus in the background that enabled its genesis [...] Deconstruction promotes the transcending of boundaries and abolishes the fixation on a separate notion of medium inherent aesthetic qualities, giving more weight to the potential of a text (of a work of art in general) and even a medium, than to its defined form. (p. 177).

C'est suivant une méthode de dédidascalisation (on pourrait aussi dire dédialogisation) que cette première phase aura généré des espaces d'écritures fragmentés, des points de jonction scéniques à réinvestir sur les limites des différents territoires scéniques. Ce sont dans ces espaces hétérogènes que la composition scénique peut laisser passer la trace des média dans le texte en vue d'une synchronisation spatiale scénique. La deuxième phase méthodologique, celle de la recomposition scénique, rejoue les enjeux dramaturgiques sur la scène des média (traditionnels et technologiques) et va redynamiser une contamination entre les écritures traditionnelles (chorégraphiques, musicales, dramaturgiques, etc.) et les écritures numériques audiovisuelles. C'est dans cette phase que s'enclenche véritablement la contamination réciproque des cartographies, mais aussi leur réappropriation. La reconfiguration des fragments dédidascalisés et des

énoncés décentrés va passer par un processus d'interpénétration des cartographies. Une dynamique d'hybridation qui, mixée aux nouvelles cartes numériques du son et de la vidéo, transcode le réseau. La recomposition interpelle une participation notionnelle complémentaire à la déconstruction dont elle continue pourtant de porter les marques. La décomposition a disséminé les enjeux dramaturgiques (les enjeux de représentabilité) en une variété d'approches médiales différenciatrices. Une telle hétérogénéisation du processus d'écriture(s) scénique(s) demande donc aussi une reconfiguration méthodologique vers une pensée qui est fondée sur ces *entre-deux* médiatiques. L'apport des nouvelles technologies et de leurs écritures numériques : la sonorisation microphonique, l'électroacoustique, la vidéographie et le vidéomapping, modifie le réseau des termes et exige une refonte méthodologique. L'intermédialité s'appuie ainsi sur la déconstruction pour déhiérarchiser texte-jeu-mise en scène et conception. Elle se joue et se révèle là même où les média se traversent en réseau et non en verticalité disciplinaire. Le traitement plus spécifique de cette deuxième phase méthodologique constitue donc une recomposition de la temporalité de l'action en temporisation des média, de l'espace scénique fictif (imaginaire) en espace d'interaction intermédiatique en vue de leurs dispositions scéniques. Y restent conservées les traces du processus de décomposition, sur les limites scéniques de la partition de Kane, dans de nouveaux intervalles à reconfigurer. Intervalles dont la recomposition va réinvestir le mouvement (remplir d'une résonance nouvelle) en vue d'une nouvelle articulation de l'espace-temps.

5.2 L'approche intermédiaire

Si tous les termes de la décomposition dramaturgique seront ici refaçonnés, la reconfiguration du concept même d'intermédialité, d'un point de vue pratique et compositionnel, est un geste préliminaire nécessaire. En effet insiste Kattenbelt (2007): « *Everybody who uses the concept of intermediality is obliged to define it* » (p. 11). Plus récemment, Izabella Pluta (2011) souligne à son tour à quel point

l'indétermination sémantique du concept d'intermédialité peut avoir quelque chose d'embarrassant. Effectivement, c'est une pensée qui « progresse dans la multiplication des modèles analytiques, due aux types de média, et non par la recherche de modèles généraux » (p. 58), ce qui n'est pas sans rappeler cette logique de l'accumulation des langages artistiques de la composition scénique. L'intermédialité, comme la déconstruction, procède tout entière de cette conscience d'une « illusion perdue » (Méchoulan, 2003). Celle qui cautionne qu'une production théorique ne soit pas aussi nécessairement immanente à un dispositif sensible et aux différences que ce dispositif renvoie au modèle. L'intermédialité participe elle-même à cette perpétuelle médiatisation dans laquelle la prolifération médiatique plonge les discours et les techniques dans leur propre désillusion théorique et donc méthodologique. Un savoir intermédiaire serait donc un ensemble de discours hétérogènes trouvant une configuration de pensée dans un contexte matériel reconfiguré qui en étudie maintenant la matérialité. Elle permet de modeler une méthodologie à son objet, lui-même intermédiaire. Elle opère, poursuit Méchoulan, « dans le recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité. » (p. 22). Elle a aussi le potentiel de dévoiler, poursuit-il : « comment texte, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmissions, des apprentissages de codes, des leçons de choses. » (p. 23). L'intermédialité permet de se fondre dans la genèse souvent opaque d'une composition plurielle.

L'intermédialité permet de mettre en lien « des systèmes dynamiques plutôt que des objets aux propriétés et contours définis » (Larrue, 2008, p. 177). La pensée intermédiaire se bute à cette constatation primordiale issue des réseaux médiatiques : « tout est processuel ». Elle offre ainsi une prise dynamique sur les processus de création scénique, une perspective méthodologique qui est animée par l'hyperconscientisation des différences médiatiques interagissant les unes sur

la frontière des autres, aux limites de leurs territoires respectifs. L'intermédialité nous enseigne qu'une juxtaposition des média sur une même scène (théorique) est possible, voire historiquement légitimée. Il s'agit pour nous de retourner aux sources pratiques de son concept, afin d'investiguer la dynamique intermédiaire inhérente à la création scénique et de façonner nos propres concepts pratiques. Cette enquête terminologique permettra d'investir les termes d'un point de vue pratique et compositionnel, dans la recomposition intermédiaire de *Purifiés*.

5.3 Le concept d'intermédialité

D'un point de vue intermédiaire, tout est média au théâtre : le corps, la voix, le texte, la musique et les images. Et chacun de ces supports, chacun de ces modes de composition et de transmission, a son propre réseau à rapporter dans l'effectivité intermédiaire. Une pratique de l'intermédialité scénique est toujours elle-même aussi engagée dans une dynamique de reconfiguration, s'efforçant de suivre les mutations à l'œuvre de son objet d'analyse qui l'affecte. Infuser une méthode intermédiaire dans un processus de composition scénique pourrait même en quelque sorte se définir par cet effort constant de reconfiguration des termes entre eux, un motif à la fois théorique et pratique, qui concerne le concept comme son support matériel. Le concept d'intermédialité participe donc de cet assemblage méthodologique, de cette cartographie qui donne à chaque fois une nouvelle organisation vitale au réseau conceptuel dans l'organisation technique de son objet (c'est son plan de consistance dirait encore Méchoulan, dans une perspective deleuzienne). Son organisation (toujours réorganisation) conserve son dynamisme dans une reconfiguration de ses propres termes, ses relations (inter) entre les média à même un milieu (médium).

C'est ainsi que l'intégration des nouvelles technologies dans l'écriture scénique appelle à chaque fois à un « redesign » du processus de création théâtrale en

entier, le médium théâtre voyant ses fondements eux-mêmes reconfigurés dans le tissage des relations mitoyennes. Non pas destruction nous le rappelons, mais reconstruction à partir d'une déconstruction dont l'intermédialité assurerait l'arrimage hétérogène de son morcellement. Afin d'investir un concept pratique d'intermédialité et d'en renvoyer les termes à une méthode compositionnelle concrète, nous allons rejouer brièvement son histoire terminologique et lui renvoyer une image reconfigurée sur la scène d'une composition interdisciplinaire et technologique.

5.4 Intermezzo et intermède

Une des plus anciennes racines du concept d'intermédialité est l'intermezzo qu'on associe historiquement au *Quattrocento* italien. L'intermezzo ou intermedio est un phénomène scénique marginal, interdisciplinaire, en marge du programme musical principal. Nous devons à Jurgen Müller (2010), un des pionniers du courant universitaire de l'intermédialité naissant dans les années 80 en Allemagne, de rappeler cet enracinement historique important :

On trouve des traces de la notion d'intermédialité au moins jusqu'au Quattrocento italien, alors que intermedio ou intermezzo signifient un interlude théâtral ou musical. Dans l'histoire du théâtre italien de la Renaissance, cet intermedio ou intermezzo se présente de plus comme genre scénique indépendant de la pièce principale (qui était très souvent une comédie). (p. 108)

L'intermezzo est une performance sous forme d'entracte, dont la manifestation scénique originale est historiquement dépréciée. Il s'agit d'une scène combinant librement art dramatique, danse et musique en un moment isolé et considéré à part de l'œuvre. L'intermezzo incarne donc à la fois interartité (mélange des arts) et intermédialité (au milieu, entre les moments). L'intermezzo va dans certains cas s'autonomiser et on peut constater une graduelle évolution compositionnelle qui atteint son apogée dans l'application qu'en fait l'opéra, déjà

dans les premières manifestations italiennes du genre opératique à la fin du 16^e siècle (chez Monteverdi par exemple) en cherchant à renouer avec les motifs du théâtre grec antique. L'intermezzo va ensuite servir de mouvement intercalaire dans les formes rigides de la sonate, du concerto et de la symphonie. Considéré comme une forme libre, plus lyrique, il deviendra pièce autonome chez certains compositeurs du 19^e siècle comme Brahms ou Richard Strauss par exemple. (Vignal, 1996, p. 954-955).

Or l'intermezzo renvoie étymologiquement et artistiquement à l'intermède, cette pratique encore plus antique du théâtre occidental qui apparaît déjà chez les Grecs. Un intermède est un moment de danse, ou un couplet chanté par un chœur, placé entre les actes dramatiques d'une pièce afin d'alléger le déroulement pour les spectateurs et éviter un trop long entracte. Les entractes étaient nécessaires non pas d'un point de vue formel, mais pour permettre certains ajustements techniques qui ont varié historiquement : modification du décor, changements de costumes, et même, l'anecdote est documentée : changer les bougies qui éclairaient la scène et permettre aux spectateurs de se moucher de la suie qui s'accumulait dans leurs narines. Alternativement appelé interlude, l'intermède va continuer de se manifester même dans la télévision, cette pause meublée d'une émission muette ou instrumentale, qui apparaît souvent lors d'un problème technique avec ce son aigu d'interruption. Il est intéressant de voir que le concept pratique d'intermédialité recoupe historiquement des moments intercalaires et interartistiques palliant des problèmes techniques et logistiques de la composition principale. Formes marginales et décalées d'une œuvre de la performance scénique, et dont la nature est intrinsèquement interdisciplinaire, l'intermède et l'intermezzo (intermedio) recourent le réseau de termes plus souples d'intervalle et d'interstice, qui ne constituent pas des moments de la performance, mais des espace-temps ouverts par la déconstruction, inhérents à toute composition artistique scénique. L'arrivée croissante des nouvelles techniques et technologie

va assouplir les formes rigides de la performance, favoriser leur accomplissement technique et forcer de penser dans une même reconfiguration réciproque tout médium, sans hiérarchie. L'intermezzo, l'interlude et l'intermède sont au cœur de cette déhiérarchisation intermédiaire.

5.5 Intermedia et dialectique des média

Un autre moment clef pour le développement du concept d'intermédialité est lors de la *Déclaration sur l'intermedia*⁵⁷ (1966) prononcée par Dick Higgins. Dans la continuité du manifeste sur le *Fluxus* publié en 1962 par George Macunas, Higgins (1984) va approfondir le concept d'intermedia⁵⁸. Un concept qui, malheureusement nous rappelle Picon-Valin (1998), a été obnubilé par celui moins fertile et efficace pour la théorie et la critique de « multimédia ». La notion de multimédia informe sur une multiplication des modèles et des dispositifs sans supposer d'interaction et d'influence réciproque. Sensible comme Marshall McLuhan aux influences des média de masse sur la sensibilité et la cognitivité, Higgins avance que les intermedia seraient des outils conceptuels en mesure de nous guider dans ces nouvelles formalités à venir en science sociale et en histoire de l'art, face à cet éclatement médiatique qui atteint la sphère artistique autant que toute la culture occidentale. L'approche conceptuelle des intermedia serait selon Higgins de « mettre l'accent sur la dialectique entre les média »⁵⁹.

⁵⁷ En ligne : <http://socphilqc.ca/pdf/Higgins%20-%20Interm%C3%A9dia.pdf>. Consulté le 20 avril 2019.

⁵⁸ Horizons. *The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

⁵⁹ En ligne : <http://socphilqc.ca/pdf/Higgins%20-%20Interm%C3%A9dia.pdf>. Consulté le 20 avril 2019.

C'est que les média se heurtent entre eux comme dans la tension dialectique primordiale entre la thèse et l'antithèse, mais surtout s'interpénètrent et s'influencent, ils se « coupent et se recourent » nous rappelle encore Jürgen Müller (1987). Un média traversé par un autre génère de nouvelles combinatoires, se reconfigurant dans un ensemble de relations qui lui confère un nouveau réseau structurel. L'intermedia chercherait à investir ces entrelacs dont elle serait le pont, cet espace qui fait cohabiter l'activité d'un média au travers d'un autre. C'est ce qu'Higgins et McLuhan pressentaient dans les années 60 à l'aube du virage électronique de la culture : un éclatement violent des activités culturelles et artistiques généré par cette croissance obèse des média de masse et donc par ricochet, des pratiques artistiques se modelant et se morcelant sur et par ces média, ce qui allait déstabiliser leur statut pratique et épistémologique pour de bon. La notion d'intermedia ouvre à une dialectique entre les différentes formes médiatiques et comme la déconstruction, le concept d'intermédialité questionne la hiérarchie des formes artistiques et permet de penser une transformation de tous les phénomènes artistiques entre eux.

La montée des nouvelles technologies va radicaliser ce phénomène pressenti par Higgins et McLuhan démultipliant les possibles dialectiques médiatiques. En 2000, *Remediation : Understanding new media* de Bolter et Grusin (qui fait écho à *Understanding Media* de McLuhan), va analyser la logique de ces nouveaux réseaux médiatiques. Avec le concept de « remédiation », les auteurs vont offrir une définition pratique de médium qui a encore une influence importante aujourd'hui :

We offer this simple definition: a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media. There may be or may have been cultures in which a single form of

representation (perhaps painting or song) exists with little or no reference to other media. Such isolation does not seem possible for us today [...] (p.65)

La remédiation est un complément terminologique majeur qui cautionne de manière exemplaire ce *redesign*, on pourrait dire refaçonnement, reconstruction de la structure déconstruite en morcellement médiatique, dont chaque médium porte les traces. La technologisation médiatique va engendrer une reconfiguration de tout média s'y rapportant, et donc de tout réseau médiatique :

Furthermore, media technologies constitute networks or hybrids that can be expressed in physical, social, aesthetic, and economic terms. Introducing a new media technology does not mean simply inventing new hardware and software, but rather fashioning (or refashioning) such a network. (p.17).

L'hypermédia théâtre fonctionne lui aussi par appropriation, et aussi par réseau. Il n'échappe pas à la logique de la réappropriation de tout média, lui qui dans l'intégration des technologies de scène audiovisuelles voit l'entière de son réseau médiatique (et donc compositionnel) se reconfigurer sans cesse. En effet si le théâtre est cet art « combinatoire et intégrateur » (2011, Elleström, p.28), ce phénomène a tendance à remédier son propre médium et donc à reconfigurer ses enjeux méthodologiques. Ce repositionnement épistémologique permet de mesurer les implications des nouvelles dynamiques d'hybridation et d'intermédialisation dont les nouvelles technologies affectent directement les arts vivants.

La composition scénique en tant que spécialisation cumulative des combinatoires de scène procède de plus en plus par réseau plus que par hybridation. Le médium-théâtre est par nature permeable, [...] *is associated with the blurring of generic boundaries, crossover and hybrid performances, intertextuality, intermediality, hypermediality and a self-conscious reflexivity that displays the devices of*

performance in performance. (Kattenbelt, 2006, p.11) L'intermédialité comme axe de recherche théâtrale est exemplaire dans cette idée d'effacement des frontières (l'effrangement entre les arts disait Adorno), aux croisements des dispositifs de performance qui la plongent dans une hypermédiation (une remédiation cumulative). L'intégration des nouvelles technologies dans la performance a donc évidemment un impact sur son dispositif de configuration compositionnel.

L'intermédialité est de plus en plus engagée dans cette prise de conscience de son propre objet hypermédial, en se situant au cœur de ces réseaux scéniques en constant remodelage, dans l'interface de ces effrangements, au sein de ces réalités mitoyennes « *in-between realities* ». Pour ce faire, elle vise à identifier et isoler des points de jonction, des milieux de rencontre : « [...] *where the different media meet and it is there – at the point of their meeting – that we locate intermediality in theatre and performance, which in turn triggers a response in the observer.* » (*Ibid*, p. 18).

Ces points de jonction dans l'accumulation de ces moments intercalaires que génère la complexification médiatique de son réseau, l'accumulation de ses interstices, reconfigurent sans cesse les modalités de production et de réception de l'hypermédia-théâtre. Ces points de rencontre sont en constant mouvement et se dissocient aussitôt établis, faisant procéder le concept pratique de l'intermédialité de cette méthodologie des interstices (*inter-stere/ se tenir entre*) et des intervalles (*intermezzo/ entre-milieu*). La posture méthodologique qu'ils inspirent dans leurs relations médianes pour la composition scénique y est inscrite : se tenir entre les média, dans leur point de rencontre. Attentive à ce jeu de renvois, la phase de recomposition vise à cartographier le refaçonnement des cartographies artistiques, par la façon même dont les écritures numériques

viennent remédier les enjeux des écritures traditionnelles. C'est ainsi que la composition scénique se voit elle-même reconfigurée par l'intermédialité. C'est une dynamique dont elle ne peut échapper mais dont elle doit plutôt révéler la processualité compositionnelle. La numérisation croissante de ces écritures scéniques refaçonne radicalement son réseau, dans l'isomorphisme des matériaux codés informatiquement.

5.6 Le réseau des écritures numériques

On ne se trouve plus aujourd'hui au début du tournant numérique des performances et de leurs études mais dans la période subséquente qui oblige déjà à repenser les anciens modèles d'écriture, de composition et de programmation dans leurs nouvelles modalités informatisées. Pour comprendre plus concrètement ce mouvement, un détour par les recherches fondatrices de Manovich sur l'informatisation de tout phénomène artistique ou culturel, est précieux. En 2001 déjà dans *The language of new media*, Manovic parle de ce changement de paradigme:

All existing media are translated into numerical data accessible for the computer. The result: graphics, moving images, sounds, shapes, spaces, and texts become computable, that is, simply sets of computer data. In short, media become new media. (2001, p.25).

La numérisation des écritures scéniques opère ainsi une recodification, et l'informatisation (*computerization*) vient modifier la fonction même de l'ordinateur qui interprète le programme, devenant lui-même un processeur médiatique. L'ordinateur, en codifiant, fonctionne lui-même comme un « *media synthesizer and manipulator* » (*Ibid.*), il menace ainsi de remplacer la fonction même du compositeur scénique comme manipulateur, synthétiseur des combinatoires en jeu sur la scène technologique. C'est que l'ordinateur opère ainsi lui-même une synthèse dialectique des données intermédiales par

codification et formatage. Cette dynamique permet de nouvelles écritures scéniques informatisées et modifie les principes de manipulation, synthétisation, déclenchement des anciennes qu'elle intègre dans son dynamisme.

Le métamédia théâtre aspiré dans cette dynamique intègre plus que tout autre médium les techniques et technologies les plus avancées et ne fonctionne peut-être plus autant par hybridation, juxtaposition ou démultiplication. À l'ère de son informatisation :

Such media hybridity does not necessary manifest itself in a collage-like aesthetics that foregrounds the juxtaposition of different media and different media techniques. As a very different example of what media remixability can result in, consider a more subtle aesthetics well captured by the name of the software that to a large extent made the hybrid visual language possible.⁶⁰

En effet, les programmes informatiques permettent bien plus qu'une hybridation, ils insinuent une carte réseau et s'insèrent dans la cartographie de création scénique: « *if we want to describe what new media does to old media with a single term, 'mapping' is a good candidate. Software allows us to remap old media objects into new structures -- turning media into meta-media.* »⁶¹. Remapping dit Manovich : *remédiation* de l'ancienne *mapp* par une nouvelle cartographie numérisée. Remapping qui permet une transformation des matières tout en augmentant la vitesse et l'efficacité de leur contamination. Cette informatisation des média transcode donc l'entièreté du réseau des écritures scéniques en lui insufflant une vitalité qui est aussi une menace à son authenticité si l'on n'arrive à maîtriser, coordonner ce nouveau réseau avec l'ancien. L'informatisation des techniques et écritures scéniques fournit une malléabilité, transmutabilité sans

⁶⁰ <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media>. Consulté le 21 avril 2019.

⁶¹ http://cttheory.net/cttheory_wp/understanding-meta-media/. Consulté le 21 avril 2019.

précédent, ce qui a aussi pour effet de réorganiser l'équipe de cocréation en donnant une place grandissante aux designers sonores et visuels. Munis de leurs propres outils, dispositifs informatiques, ces nouveaux créateurs permettent un travail de *remix* procédant d'une variabilité compositionnelle plus dynamique que jamais. Un nouveau réseau entre opérateurs, programmeurs, designers, concepteurs et artistes de la scène s'amalgame aux acteurs, chorégraphes, musiciens, etc. Le *network* du *cowork* est au cœur de cette enquête des nouvelles méthodes d'écritures scéniques. Chaque choix technique devenant un choix artistique, et la composition scénique, si elle ne veut point y succomber, assure la corrélation de ces techniques, formes et expressions scéniques en se plaçant *entre* le réseau informatique et le réseau humain.

5.7 Syncrétisme et isomorphisme

Pour cartographier ces nouveaux intervalles médiatiques et ces nouvelles modalités de cocréation, la phase de la reconfiguration scénique enquête des modèles de matérialisation par espacement et temporisation des média entre eux, modèles qui ne se suffisent plus de l'hybridation des partitions traditionnelles entre elles. On doit à *Mapping Intermediality in performance* (2010) d'avoir mis en lumière ce changement paradigmatique et la nécessité de recartographier (remapp) les termes de l'intermédialité naissants entre eux. La forme même de l'ouvrage incarne ce « network map » procédant d'une carte réseau de termes et de pratiques, de techniques et de concepts interconnectés. L'introduction de Robin Nelson « *Prospective mapping* » s'applique entre autres termes à réinvestir celui de « *syncretism* ». Évoqué par le truchement de Becquer et Gatti (2005), Nelson revitalise lui aussi la notion d'hybride qui implique souvent une relation hiérarchique où une pratique s'hybride à une autre et en mélange la différenciation. La pratique du syncrétisme relaye selon Nelson une configuration plus actuelle de l'éclectisme de la performance, évoquant un front hétérogène de différents éléments disparates dans une relation altérante

réciproque⁶². Le syncrétisme, dans son processus d'interrelations disparates, fournit un réinvestissement terminologique à l'hybridation des partitions pour accueillir la nouvelle logique compositionnelle réseau des écritures scéniques numériques. *Syncrétisme* voudrait dire : pratique d'un réseau hétérogène sans hiérarchie, ni compression ni annihilation des anciennes et/ou des nouvelles composantes d'une configuration scénique.

Or un programme de création, mixage et déclenchement audiovisuel fonctionne aussi, nous pourrions dire, par isomorphisme⁶³. Cette codification du corps, des voix, des sons et des images transforme les matières hétéromorphes en formats isomorphes. Une composition intermédiaire et technologique place donc par principe sur un même réseau les différents intervalles médiatiques, en permettant une corrélation entre les différences médiatiques sur un même front isomorphique. Cette corrélation est la trace et l'interaction même des dynamiques d'espace et de temporisation, car elles permettent de changer la perception de l'espace-temps. La composition reconfigurée et informatisée se présente sous la forme d'un réseau syncrétique qui recode la binarité dramaturgique de l'espace-temps en code isomorphe 0 et 1. Mais cela affecte bien plus que les codes de la composition, elle fait de ma scène intermédiaire un espace sensoriel amplifié et permet le passage entre une idée visuelle et une idée sonore, et vice versa.

⁶² Traduction et paraphrase de : « *a heterogeneous front of distinct [elements] in altered relations to each other* ». Cité par Nelson : Becquer et Guatti, 2005, p. 447.

⁶³ Sur les notions d'isomorphisme de la numérisation, et de transsubstantiation dont je traite plus bas, je me rapporte à l'article « Nouvelles rencontres entre corps et images » d'Armando Menicacci. Disponible en ligne : https://www.academia.edu/3614470/Nouvelles_rencontres_entre_corps_et_images. Consulté le 21 avril 2019.

Nous allons donc ici étudier les deux trajets de cocréation numérique qui ont bouleversé le réseau de collaboration des écritures et qui ont aussi incarné les hypothèses méthodiques principales de la phase de recomposition scénique dont le projet *Purifiés* en a constitué l'expérimentation. Ces deux types de composition sont le *patch* électroacoustique et le *vidéomapping, redesign* compositionnel de l'ensemble des écritures audiovisuelles. Ces nouveaux supports et dispositifs spatiotemporels de cocréation et de performance engagent à une phase de recomposition de tout le réseau de travail modifiant les modalités de l'espace-temps de la pièce de Kane. Ce réseau d'écritures chemine dans la mise en corrélation des repères par transcodage et permet de retraiter l'ensemble des média et de les faire interagir entre eux dans le processus même de composition scénique. Je me suis intéressé dans *Purifiés* à leur corrélation cartographique avec les cartographies de la Phase 1, leur redesign, et j'en expose ici la transversalité. Il s'agit d'y voir comment le *network* du *cowork* passe maintenant par son intermédialiation technologique. J'identifie techniquement et métaphoriquement ces nouvelles dynamiques d'écritures numériques en tant que patching et mapping, processus de mise en corrélation avec les autres cartographies. Elles n'arrivent pas en après-coup (tel que positionné dans l'explicitation écrite de ma méthode) mais constitue comme nous l'avons vu une transformation des supports de composition, une transsubstantiation des matières et des techniques. La composition scénique se doit de synthétiser, en amont du travail informatique, ces matériaux isomorphiques et favoriser leur contamination en vue de la reconfiguration scénique de l'espace-temps.

5.8 Le patch. Le patching. Le patchwork.

Le *patch* est un anglicisme technique difficilement traduisible, de plus en plus utilisé dans le jargon des arts de la performance. En informatique, le patch est ce qu'on nomme un « correctif », c'est une section de code qui vise à corriger le défaut d'un programme. Il vient se *patcher* (comme dans son équivalent

dermique) sur un tissu plus vaste afin de rectifier une anomalie de programmation. Le terme va être ensuite repris par la musique électronique. Le *patching* dénote alors l'action de câbler qui permet la relation, le lien, la liaison entre différents modules d'un synthétiseur. « Le sens a évolué et le mot sert aujourd'hui à désigner l'ensemble des paramètres nécessaires à la création d'une sonorité. Par extension, ce mot est parfois employé pour désigner la sonorité créée. »⁶⁴. Le terme technique de patch a donc évolué vers un motif compositionnel, son dispositif de création et le résultat archivé, performé. Dans un article intitulé « Le patch comme document numérique : Support de création et de constitution de connaissance dans les arts de la performance », Bonardy et Barthélémy situent ce changement de paradigme de la numérisation où création et documentation sont développées de pair comme nouveaux paradigmes technologiques, dans un rare essai sur le patch qui est pourtant à même de servir de motif terminologique fondamental :

Si le traitement de texte sur ordinateur s'est imposé comme usage associant de manière inséparable lecture et écriture, d'autres activités semblent avoir trouvé leurs paradigmes propres, associant envie de création et nécessité de documentation au sens large. Après plusieurs décennies marquées par l'invention d'instruments comme les synthétiseurs, la musique électronique s'est massivement déplacée vers une approche logicielle, notamment par le biais des langages graphiques permettant de construire à la volée des traitements sonores appelés patches.⁶⁵

Le patch constitue aujourd'hui un paradigme sonore somme toute révolutionnaire combinant support de composition et de mixage sonores, système de déclenchement et outil de documentation. Tel que présenté en récit de pratique dans une recherche sonore qui a débuté pour moi en 2015 avec Simon Chioini, l'électroacousticien peut grâce à des logiciels comme *Ableton* et *Max*

⁶⁴ En ligne : <https://www.zikinf.com/dico/?page=p>. Consulté le 5 avril 2019.

⁶⁵ En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01161067/document>. Consulté le 10 janvier 2019.

Live assurer la composition et l'arrangement de pistes électroniques, importer des matériaux sonores extrêmement variés, les manipuler en amont de la performance, les mixer et remixer, et les faire interagir (et donc les remixer de nouveau) avec les autres phénomènes de la performance en direct. Outil de grande autonomie compositionnelle et performative, le patch s'archive lui-même en temps réel, il se manipule selon un système graphique accessible, et peut se traiter en direct, en interrelation avec le reste des phénomènes scéniques. La création du dernier *CueLab* qui permet maintenant de synchroniser une console d'éclairage, un programme de vidéomapping et un programme de patching, offre une véritable révolution opérationnelle.⁶⁶

C'est ainsi que le patch et le patching me serviront de terminologie compositionnelle pour illustrer un processus de création sonore par couches (par patches), superposant différents traitements en amont et pendant la performance. L'intérêt porté ici à la notion de patch concerne bien sûr ses paramètres méthodologiques de dynamisation de la création sonore et musicale, mais aussi la sonorité/plage sonore créée et appliquée au reste du « *patchwork* » scénique. Nous désignerons donc par patch un espace sonore et ses modalités de mixage/remixage ; par patching le processus d'écriture et de mise en relation de différents matériaux sonores ; enfin par patchwork l'amalgame de patches, le réseau cartographique plus général des écritures sonores. Dans une perspective compositionnelle, le patch précise des motifs sonores qui pourront s'intégrer de manière fluide et multimodale au sein de la pièce, comme dans son expression corollaire : « patchwork ». Son éventuelle intimité relationnelle avec le *cue* et le

⁶⁶ Nous avons bien l'intention avec Lusignan, Chioini et Boisvenue de travailler avec ce type d'interconnectivité entre lumière-son-vidéo qu'offre la version 4 de *CueLab* qui se connecte maintenant sur *DMX*. Malheureusement le matériel d'Hexagram comportait dans certains cas des versions de logiciels à risque et nous avons été obligés d'abandonner cette recherche.

mapp (nous le verrons), mais aussi celle avec les performeurs actoraux et musicaux munis de divers microphones, sa malléabilité en régie avec tous les dispositifs scéniques qui lui fournissent des données sonores en direct, ont été déterminantes pour *Purifiés*. Le traitement de ces documents numériques sur logiciel ou module en temps réel (de création et de déclenchement) contribue par principe à la reconfiguration intermédiaire de la composition scénique, et renvoie à son réseau de termes, à son remodelage concret.

Le patchwork des patches (l'ensemble corrélatif des patches destinés à une même performance) renvoie à ce concept de *mapp*/cartographie, maintenant numérisée et transcodée, prête à une malléabilité technique plus fluide et efficace que les traitements cartographiques traditionnels. Ce patchwork constitue un réseau de matériaux sonores qui peut échanger avec d'autres réseaux numériques et se patcher à l'image et à la lumière. Ce cheminement compositionnel permettait de faire entrer des étendues sonores préliminaires (sans durée précise) en interrelation avec le reste des écritures, laissant ouvert le réseau interactif. Là où les cartographies de la phase 1 avaient buté (dans le cas des espaces didascaliques plus chargés comme nous l'avons exemplifié en phase 1 en rapport à la scène 10), le patching pouvait constituer un horizon relationnel jouable. Lorsque la nécessité figurative d'une indication sonore se distinguait comme langage réaliste, on sortait de la qualité atmosphérique et de ses capacités d'interaction en écriture. Enfin l'archive et le schématisme d'une telle infinie possibilité de variantes hétérochrones engendrées par un module de création aussi dynamique ne va pas de soi et le récit de pratique faisait part de cette agglomération technique difficile à intégrer dans un processus génétique et méthodique. Durant le processus de création, tous les cocréateurs et performeurs pouvaient accéder à l'évolution de ces documents sur *drive*, et par soucis méthodologique, Simon Chioini a archivé différentes versions afin de favoriser le présent commentaire génétique. Parfois patching et recomposition scénique, dans le contexte qui suit,

vont vouloir dire la même chose. Il s'agit de voir comment la recomposition intègre le dynamisme du patching dans son effort de recontextualisation pour les autres cocréateurs.

5.9 Le patching de *Purifiés*

Les premiers documents numériques qui se sont infiltrés dans l'écriture sonore globale étaient élaborés autour de la cartographie générale des sons, un patchwork de plages sonores tests en date du 4 août 2018 fourni par Chioini, que je diffuse alors au reste de l'équipe de cocréation. Importé dans le *drive* de l'équipe et présenté lors de la rencontre générale de conception, ce patchwork d'inspiration (plages d'essai on pourrait dire) comporte à ce stade différents documents informatiques minimalistes et relativement indéterminés. Chioini explore en étape préliminaire une série d'ambiances et de *tones* (écouter fichiers « Sc_Cleansed_Ambiance/Noise/Room »⁶⁷). À ce stade elles sont des essais sur le bruit, d'inspiration industrielle (dans le jargon on dit « *noise* »). Sa fonction scénique était d'emblée multifonctionnelle : interagir avec l'écriture guitaristique de Marion (et éventuellement la transcoder et la patcher) ; plonger les laboratoires chorégraphiques et actoraux dans des atmosphères sonores, se combiner avec le langage vidéographique pour élaborer une *cinématisation*⁶⁸

⁶⁷ À chaque fois qu'un document archivé sera cité, voir fichier du même nom dans : « Dossier d'archives numériques Berzi UQAM » disponible sur <https://archipel.uqam.ca/>.

⁶⁸ Ici je réfère au terme cinématisation employé fréquemment pour qualifier le travail hybride de Lepage entre réalisme télévisuel et théâtre. Il en est d'ailleurs question dans *Mapping intermediality in performance*, dans un article d'Izabelle Pluta : « Robert Lepage and Ex Machina : *Le projet Andersen* » (2005). Cette forme d'hybridation scénique est un sujet connexe d'envergure. En général, il y est question du travail de l'image sur la scénographie mouvante, œuvre picturale et cinématographique en mouvement. Le son y participe évidemment pour Ex Machina, mais dans le cas de *Purifiés* par contre, le patching visait à inverser les rôles. Il s'agissait de cinématiser par le son : évoquer des espaces, des saisons, des climats, des lieux, dans un travail d'ambiance sonore auquel le vidéomapping venait ajouter une texture relativement abstraite et se

scénique, évoquer des espaces, générer des passages entre les espaces extérieurs vers les salles (*Rooms*), et finalement leur enchevêtrement scénique.

Cette cartographie numérisée constitue donc à ce stade un ensemble relativement indéterminé dans l'espace-temps évoquant des propositions de texture, des ambiances, des tons, des bruits. Il ne s'agit pas alors pour Chioini de transposer, dénoter une didascalie, mais de plonger la cocréation dans une ambiance sonore à recomposer et intermédialiser, d'où son caractère relativement indéterminé et flottant. Elle me permettait enfin de penser une recomposition scénique des espaces dramaturgiques dans un temps à fixer. On pourrait même dire qu'il s'agissait d'une scénographie sonore : délimiter les espaces par le bais du son au lieu d'un décor planté et délimité sur scène. Ce qui permettait de plonger les laboratoires et les répétitions dans les espaces hétérogènes de la pièce ; de générer un continuum entre les espaces de la création, par la malléabilité technique de ces patchworks.

Chioini va dans un deuxième temps patcher certains fragments électroacoustiques à des fragments décomposés de la cartographie musicale de Marion, formant un autre réseau de transcodification sonore. Comme l'exemplifie les matériaux « Tristan tone » et « Tristan Echo » en date du 4 août 2018, Chioini remixe des fragments wagnériens décomposés de Marion sur certains essais précédents nommés « *tones* ». Se recompose alors des matériaux musicaux décomposés avec des patchs électroacoustiques formant un premier réseau de transcodification sonore. De cette nouvelle série se déclinera une série

patcher de nouveau pour former un amalgame audiovisuel évocateur et laissant place à l'imagination dans sa relation image-son.

de patchworks remixés entre la cartographie musicale de Marion et la cartographie des patchs numériques. Un processus qui va se complexifier et former un réseau synchrétique complexe dont l'exemple de la composition sonore autour des *Black Room* est exemplaire.

5.10 Le patchwork du « *Black Room* »

Afin de détailler plus spécifiquement encore ce processus de recomposition sonore (remixage des cartographies de la décomposition, des matériaux guitaristiques et des cartographies numériques), je vais ici décliner le développement musical des *Black Rooms*, cet espace déployé sur quatre scènes dans la version de Kane et qui appartient à la danseuse érotique de peep-show. Dès sa première occurrence, en scène 6, Kane indique: « *The Black Room - the showers in the university sports hall converted into peep-show booths.* ». La cartographie spatiale avait ainsi isolé l'espace d'un « peep-show », ce qui suppose un « compteur pour monnaie ; des volets, etc. », un dispositif interactif entre la danseuse et son voyeur. Y est inscrite dans la cartographie corporelle l'exigence à connotation sexuelle des danses érotiques dénotant un corps au départ « lascif et dansant », puis finalement un corps « docile ». Enfin dans la cartographie générale des sons, Marion dénote deux trames potentielles de matériau musical : « la musique assourdie (*beat* langoureux et/ou bruits de *porn*) ; l'interaction danseuse/guitare (matériau Wagner) ». Ainsi va se constituer une première stratification permettant de recouper les différentes exigences cartographiques de la décomposition didascalique.

Le patching des *Black Rooms* visait d'emblée à se patcher en direct aux chorégraphies de la danseuse érotique tout en permettant de recouper la logique du jeton qui active et éteint ce dispositif à volets (ou d'une vitre s'obscurcissant graduellement) grâce à une minuterie. Patching qui cherchait aussi à recouper ce qui dans la cartographie générale des sons isolait comme une ambiance de peep-

show, texture sonore « assourdie », continuum qui allait devenir un travail de niveaux et volumes de réverbération de gouttes d'eau de la douche convertie en « *peepshow booth* ». En testant différents matériaux « Tristan » en répétition avec Welsch, certains matériaux comme « TristanSpeghetti » vont sortir du lot et se modeler à une corporalité lascive et érotisante, tout en l'accompagnant dans ce devenir-docile. Partant de différentes variations wagnériennes plus langoureuses, Chioini va poursuivre la stratification du patching comme en fait foi le premier document test « Sc.6 Blackroom 1 min ». Comparant entre elles les étendues des différentes scènes de *Black Rooms*, les espaces dramaturgiques répertoriés entre chaque indication « *flap opens* » « *flap closes* », nous en sommes venus à un ratio d'une minute par jeton. Ainsi Chioini va patcher une série de fragments *tristans* sur des beats plus langoureux, en mode tube de peep-show, pour chaque jeton. Lorsque Tinker insère deux jetons, le tube associé est de deux minutes, trois jetons, trois minutes, etc. Ces tubes dans leur texture, leur variation, leur mix, viennent donc recouper non seulement les exigences sonores et corporelles, mais aussi dans leur durée, l'exigence espace-accessoire de la cartographie spatiale, transposant dans un patchwork sonore de différentes durées et textures, la double nécessité réaliste de l'utilisation de jeton et d'un système de minuterie et esthétique de l'espace érotique. En superposant le patch du continuum sonore de la *BlackRoom* dans des étendues, volumes, interactions avec les micros malléables en direct, s'y trouve entremêlée une recomposition cartographique numérique des exigences scéniques à la fois spatiales, techniques, corporelles et sonores.

5.11 Le patchwork des « *Fence perimeter* ».

En parallèle à ce premier ensemble de remixage sonore, Chioini compose un deuxième patchwork (il y aura finalement une cartographie numérique par espace). Cette fois-ci différents documents sont titrés selon les espaces extérieurs auxquels ils réfèrent et recourent ainsi la méthode de dédidascalisation des

indications scéniques comme le proposent ces documents informatiques en date du 13 novembre 2018⁶⁹ : « Fence-Hiver », « Fence-Cricket », « Fence-Rat », etc. Cette autre cartographie numérique sera elle-aussi remixée jusqu'à sa disposition sur scène, se superposant encore une fois avec les premières cartographies corporelle, spatiale et sonore et éventuellement la cartographie numérique vidéo, formant un autre réseau à patcher. Ainsi associés à leur espace dramaturgique et suivant le principe du scène à scène, ces documents traversent et explorent les lieux, les saisons, les éléments, enfin tentent une exploration des différentes exigences sonores extérieures de la partition de Kane. Ces documents prennent également le relais de la cartographie générale des sons, là où l'exigence sonore est plus figurative (entendre la pluie, entendre le feu, entendre des rats couiner ou grignoter, etc...).

Ces ambiances plus réalistes étaient donc reliées aux six scènes extérieures et devenaient des schémas de recomposition pour le développement chorégraphique et actoral. Dans le processus de création, ces patches auront aussi permis de plonger les comédiens dans une disposition scénique en répétition, et aussi aux autres écritures d'interagir avec leur oscillation. Le travail des corps exigé dans la cartographie corporelle (en particulier les corps larvaires de Rod et Carl dans le *Fence* puis le *patch of mud*) allait s'incorporer à ce patchwork sonore. Cet espace fluctuant et évolutif de scène en scène était ainsi caractérisé dans la cartographie spatiale : d'abord « neige tombante », puis « verdoyant, puis « se souillant » par la pluie, et enfin « aride » par le soleil et le feu. Une telle

⁶⁹ L'origine de ces documents remonte plus tôt dans le processus, mais leur archive date du moment où Chioini finalise ces documents sur son programme. La date du 13 novembre 2018 cautionne le moment où Chioini finalise ces documents en vue de la performance et non la création de ces fichiers, bien antérieure et avoisinant plutôt le mois de septembre 2018, dans le processus de création. Ils auraient donc pu être présentés en phase 1, mais leur teneur numérique se prêtait plus à la phase de recomposition intermédiaire que le patching global illustre.

hétérogénéité de l'espace scénique annonçait un réseau intermédial ouvrant à une nouvelle forme de cartographie numérique. Allait se mixer à ces exigences spatiales, corporelles et sonores la recomposition de textures vidéo, et éventuellement créer un alliage audiovisuel pour recréer des espaces de remédiation scénique du dehors, sur scène. Le mapping (qui peut se concevoir comme un patching d'un point de vue de dynamique de composition), constitue la deuxième ornière de recomposition numérique.

5.12 L'espace scénique : le map et le mapping⁷⁰

Mapper, c'est d'emblée une notion multimédia pratique qui exprime l'action de projeter sur des objets, une méthode courante qui se conçoit par exemple en modules *vj* par le biais de programmes et de logiciels informatiques comme *Isadora*, *Module 8* ou *MadMapper*, etc. C'est aussi un terme employé en vidéographie pour spécifier l'isolement des surfaces de projection (aussi appelées fresques lumineuses). C'est sur ce point d'ailleurs que se fondent l'écriture scénographique et vidéographique dans les démarches technologiques. Comme le souligne encore Pluta (2011) :

Il convient de remarquer que la redéfinition de l'espace théâtral est un trait caractéristique du théâtre contemporain qui recourt à l'« espace hétérogène» (...) La technologie permet, à son tour, d'explorer l'espace virtuel tout en restant dans le même endroit (...) l'espace scénique ne donne plus l'impression d'un espace clos tout en restant dans la même salle. Il perd son homogénéité et devient fractalisé. (p.87)

⁷⁰ Cette section, qui aborde le travail de vidéomapping de Jean-François Boisvenue, ne comporte pas de fichiers de création archivés puisqu'ils ont tous été corrompus dans les transferts. Ces fichiers d'effets auraient présenté des fichiers .VDMX de générateurs de texture relativement abstraits. En guise d'archive ultime, je renvoie donc à la captation « Purifiés_Sarah Kane_Nicolas Berzi » où l'on peut apprécier le travail vidéo dans son ampleur sur scène.

L'utilisation de ces programmes de vidéomapping est devenue monnaie courante dans le théâtre contemporain, mais leur développement méthodologique au sein du processus de cocréation est encore très naissant. Un peu comme les logiciels de patches, ces programmes permettent à la fois d'écrire/composer, générer des documents vidéo, et éventuellement de spatialiser (isoler des espaces scéniques par fresque lumineuse). Mais mapper c'est aussi recomposer la scène, car c'est définir les espaces de jeu, de production d'images, c'est déterminer toute la mise en lecture pour le public de la représentation vivante, et cela tout en dirigeant son regard : que voit-il et où doit-il regarder ? Composer une scène intermédiaire et technologique c'est donc en quelque sorte recomposer l'espace-temps de la fiction en mapping/patching de la représentation.

Les projecteurs vidéo qui permettent la diffusion, rediffusion d'images, sont aussi producteurs de *lumens* et influencent toute la question du visible/invisible sur scène et donc aussi par ricochet, de l'éclairage. Il s'agit ici de penser la vidéographie comme écriture scénographique, comme ce qui trace sur scène la disposition et la configuration des corps et des images. Mais comme les projecteurs projettent les images et isolent les espaces sur une scène technologique, il faut penser une méthode de « projection » mentale, là où la mise en scène est au-devant de la technologie et se projette dans la représentation, avant qu'elle n'ait lieu. Le mouvement compositionnel du mapping, pensé comme processus de création et non comme simple conception vidéo aux abords de la première, est ce qui permet de tracer méthodologiquement la carte de repères, les interstices entre l'espace mental de la création et l'espace scénique de la représentation. Je tente ici de démontrer comment ce que je nomme la

« mapp »⁷¹ vidéo est entrée en processus de recomposition avec l'ensemble des autres cartographies et permet, comme le patch, de recouper l'hypothèse méthodologique de la phase de recomposition intermédiaire.

En effet, là où les cartographies spatiales, sonores et corporelles avait repéré la fluctuation des indications scéniques extérieures de la partition de Kane : saisonnières, climatiques, variation d'éléments terrestres (l'eau, la neige, le feu, la boue, etc...), le mapping visait à développer une cartographie numérique de textures vidéo non figuratives. Dans le cadre de *Purifiés*, ce *patching* spatial et visuel de différents documents d'exploration a été créé par Jean-François Boisvenue sur des générateurs de textures à l'aide du programme *MadMapper*. Ces textures picturales en mouvement étaient déclinées selon les évocations du *Fence* (la pluie, la neige, la boue, le feu) et devenaient des éléments scéniques au sens littéral et figuré. Ce *mapwork* est à la fois un réseau de modules compositionnels mais performatifs, et peuvent permettre une délimitation extrêmement précise de projection sur des zones scéniques spécifiques tout en constituant un support de création.

C'est ainsi que les cartographies, le patching et le mapping allaient se recomposer entre eux. L'homogénéité de la partition dramaturgique se fractalise en espaces scéniques hétérogènes à faire interagir, interaction permise par les technologies audiovisuelles. La vidéographie est à la fois écriture d'images et de lumières et a influencé radicalement la question scénographique tant dans mon travail que dans le théâtre contemporain. Elle procède de cette fractalisation de l'unité de lieu sur

⁷¹ Je renvoie ici à la section : *Décomposition et cartographie* où il est question de l'intimité terminologique entre map, carte, cartographie et partition.

scène en espacements hétérogènes renouvelant l'expérience visuelle et spatiale du spectateur. Mais la stratégie recompositionnelle du mapping (la dynamique de patching du map) vise à élaborer ces nouveaux espacements vidéo par une reconfiguration sur scène de la déconstruction kanienne de l'unité de lieu et donc par conséquent du décor comme stratégie scénographique désuète. Nous nous imbriquons donc déjà dans la troisième phase : méthode de disposition scénique. Il s'agit de voir comment ce graphisme scénique multimodal recompose les cartographies traditionnelles spatiales et scénographiques, et entre en réseau avec les patchworks sonores, en complétant une reconfiguration audiovisuelle de l'espace scénique.

5.13 Recomposition du patchwork du Fence

Dans le cadre de *Purifiés*, l'intégration méthodologique de ces matériaux va participer à la coécriture du spectacle en amont de leur mise en dispositifs, au sein de la recomposition du patching et du mapping. Là où le patching avait recoupé les exigences didascaliques des espaces extérieurs en variations atmosphériques de différents « Fence », la composition vidéographique va développer un mapping de textures visuelles qui prendront leur valeur évocatrice seulement dans leur insertion réseau. Travaillant des textures « verdoyantes », « boueuses », « arides », les différents matériaux et effets vidéographiques développés par Boisvenue vont servir à la recomposition intermédiaire en se mixant éventuellement avec le patchwork sonore sur scène. Cet alliage audiovisuel va apparaître dans la phase disposition au sein de la partition scénique qui coordonne les dispositifs de déclenchement.

Déroulons en abrégé une lecture personnelle en chassé-croisé des exigences didascaliques des espaces extérieurs en scènes (1, 8, 13, 16, 20) cartographiées par l'équipe de cocréation en phase préliminaire. Nous pourrons ensuite

expliciter comment le mapping (et aussi le patching des sons) va remixer ces cartes en phase de recomposition intermédiaire. En scène 1, sensation d'« urgence » : « espace de refuge, de mort », « corps froid, corps dur » « il neige » sur Tinker et Graham, « Overdose de Graham ». En scène 8, la neige a apparemment fondu laissant Rod et Carl en corps « observateurs, neutres, incapables d'expression » battus et martyrisés par Tinker, séquestrés dans ce « *patch of mud* » où « un rat détail entre Rod et Carl », « s'attaque à la main de Carl ». En scène 13, « Carl se fait couper les pieds par Tinker », « pluie », une « douzaine de rats partagent l'espace avec Rod et Carl », « Rats emportent le pied de Carl », « corps inertes inconscients ». En scène 16, on se trouve toujours dans ce « *patch of mud* » : « Mort de Rod », « la plupart des rats sont morts ; le peu qui reste court frénétiquement ; Carl et Rod font l'amour pour la dernière fois ». En scène 20, « *patch of mud* » : « passage de la pluie à l'apparition du soleil ; écrasement ; aveuglement », « Grace maintenant est parfaitement semblable à Graham ; Elle porte les vêtements de Graham ; Carl porte les vêtements de Robin, c'est à dire ceux de Grace ; Carl tend le bras. Grace/Graham tient le moignon de Carl. ». Didascalie finale, reprise telle quelle dans la cartographie générale des sons: « *The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening* »⁷².

En rejouant (recomposant) différents chemins de traverse, les enjeux d'une cartographie coupaient et recoupaient une autre, puis une autre, créant un réseau cartographique : les corps dans l'espace, les éléments sur les figures, les rats avec les fragments de corps, le soleil aveuglant les corps, etc... L'expression utilisée par Kane « *patch of mud* », symbolisant à merveille cet amalgame scénique entre

⁷² Visionner la captation « Purifiés_Sarah Kane_Nicolas Berzi » à partir de 1:37:15 qui constitue la recomposition scénique de la Scène 20 de *Cleansed*. Carl et Graham/Grace sont dans le *Fence*.

son, lieu, espace, sensation, corps, etc... Afin de remixer ces corps dans l'espace (et ce que leurs cartographies respectives offraient en horizon scénique), le mapp des textures vidéo devait interagir sur eux. Au lieu de traiter chaque cartographie séparément, laissant les cocréateurs développer leurs outils scéniques respectifs, j'ai proposé de trouver des matériaux vestimentaires qui pourraient accueillir les textures vidéo, faisant cohabiter la recherche spatiale, vestimentaire, lumineuse, vidéo et sonore. La recherche vidéo exigeait une surface de projection sur laquelle nous pourrions filmer les effets, remixer audiovisuellement la scène. Par exemple dans le cas de la pluie, le patch « Fence-Pluie » recoupé à une texture bleutée d'ondes qui se mappe sur les corps pouvait recomposer une scène extérieure de pluie dans un théâtre, par la simple remédiation technologique croisée (entre le son et la vidéo). En projetant sur les corps, puis en filmant cette superposition, nous pouvions recréer un espace extérieur, à l'intérieur.

5.14 Conclusion sur la phase de recomposition

La phase de recomposition a graduellement révélé le travail réseau de la cocréation se recomposant en elle-même : « *network du cowork* » d'écritures par la transposition, transcodification, repatchage et remappage des cartographies de la phase de décomposition. Ces superpositions intermédiales exigent maintenant leur disposition avec les corps, les performeurs devant maintenant s'infiltrer et manipuler ce réseau. Le réseau syncrétique de la recomposition s'articule de manière réciproque avec le développement collaboratif, le tissu du *cowork*, par lequel les acteurs apprennent leur rôle au sein du dispositif intermédial. Il s'agit de faire évoluer le travail d'interprétation au sein même de ce réseautage entre partitions traditionnelles et documents numériques, réseau qui devient le nouveau « texte » à apprendre pour un comédien en devenir/ performeur/opérateur de scène.

L'intégration graduelle en laboratoire de création du réseau syncrétique, des patchworks sonores et du mapping vidéo est ce qui vient modeler la nature méthodologique du laboratoire de cocréation et recoder l'espace-temps de la partition dramaturgique en espacement/temporisation de la composition scénique. C'est dans la cohabitation de ce réseau de dispositifs, confinés dans un espace hétérogène fractalisé, que se joue l'intermédialisation de la phase finale, la disposition, modifiant la posture des performeurs, et celle de la partition scénique répertoriant cette nouvelle partition, qu'ils auront à performer, au quart de tour. La partition de Kane n'existe plus, sinon comme une image de référence à laquelle l'on retourne fréquemment pour valider, questionner un processus de disposition actorale et performatif. La partition des performeurs est maintenant la partition scénique qui cartographie graduellement la disposition scénique, de recomposition en recomposition, sur un corrélat temporel ordonné en signaux, pour orchestrer le déclenchement de la performance.

Les phases de la décomposition et de la recomposition ont généré la coordination de dispositifs de génétisation. Si le *Drive* fut le réseau utilisé pour percoler à l'équipe les cartographies, documents de recherche, fichiers audio et vidéo, l'exportation dans le « open source » ReCALL a permis une navigation par métadonnée pour coordonner l'écriture de cette thèse et la consultation ultérieure des différents documents de création en formats hétérogènes et numériques. La 3^e et ultime phase de la méthodologie de composition scénique, la disposition, recoupe ces deux instances terminologiques et ses dispositifs de création. La phase de la disposition dispose non seulement les corps des performeurs dans l'espace, mais aussi les dispositifs dans la scéno/vidéo-graphie, les dispositifs sonores favorisant l'immersion du spectateur. La disposition ré-orchestre (positionne et synchronise) avec les opérateurs performatifs, les régies qui déclenchent, toutes les opérations scéniques qui permettent l'articulation des expérimentations générées par le processus de recomposition.

CHAPITRE VI

LA DISPOSITION SCÉNIQUE

La disposition scénique est la troisième et ultime phase de la méthodologie de composition scénique. Son objet final est la partition scénique, disposée et performée devant public. Pour ce faire, elle se réapproprie l'ensemble des cartographies de la phase de décomposition, réinvestit le mouvement du patching et du mapping de la phase de recomposition, et se coordonne enfin autour d'un nouvel espace-temps par le *cuing* et le *spiking* d'une « partition de scène ». Elle ne garde pas la répétition du texte de l'acteur, la chorégraphie, la composition musicale, le développement technologique et le travail de conception lumière-son-accessoires dans des dispositifs séparés. Ce dispositif-réseau du laboratoire d'expérimentation recoupe l'ensemble discursif et technique de la composition scénique, ses stratégies opérationnelles (ses directives, ses annotations, ses pistes), mais il est aussi expérimentation de l'appareillage technique et technologique, sa recomposition audiovisuelle en laboratoire et ensuite sur scène. Ce mouvement qui mène du dispositif-*Cleansed*, au dispositif-intermédiaire sur scène ne relève pas d'un système théâtral a priori. La disposition n'élabore pas un système de conventions théâtrales, fournissant un sens « imposé » mais dispose (et donc dissémine) une organisation productrice de relations dont elle tente de formuler une stratégie performative. Réinvestissement méthodologique des pôles du pouvoir et du savoir d'un dispositif de scène.

Une méthodologie de la disposition scénique agence concrètement des formalités intermédiaires qui permettent de réunir sur un même dispositif d'expérimentation

le dit et le non-dit : le texte, la recombinaison intermédiaire des cartographies et des patches/maps, ainsi que les performeurs qui s'hybrident corporellement et vocalement à ce dispositif. La disposition est au fondement de l'assemblage duquel la composition scénique trace son tissage, c'est ici qu'elle dénote les concordances scéniques en vue de leur représentation. La mise en disposition a donc aussi, plus concrètement que jamais, fonction organisatrice d'espace et de temporisation. L'ensemble des pratiques hétérogènes du dispositif scénique mène à un espace hétérogène sur scène qui doit cependant trouver un corollaire dans le chantier de la création, et éventuellement une expression partitionnelle sur une ligne du temps de la performance. La disposition des dispositifs et des performeurs nécessite un réinvestissement épistémologique d'une « hétérotopologie » développée par Michel Foucault, et relayée par Gilles Deleuze et Giorgio Agamben, dont l'horizon géopolitique dans l'acte de création nous ouvre les espaces à relocaliser scéniquement.

6.1 Dispositif(s): concept et techniques

Dispositif vient du latin « *disponere* : disposer ». En décomposant le préfixe « *dis* » on peut traduire littéralement par : poser *ailleurs*. Tandis que « disposer de » au sens courant signifie « avoir à sa disposition », sous la main. *Poser ailleurs ce qui est sous la main*. Gardons ce jeu lexical en tête en enquêtant les termes de ce repositionnement terminologique. En français le terme « dispositif » est hautement polysémique, référant à au moins trois grands ensembles sémantiques : à la fois décisions et motifs juridiques, mécanismes et technologies, mais aussi, dans une perspective militaire, les moyens ou stratégies mises en plan. C'est pour cela encore qu'on ne peut délimiter une méthodologie du dispositif scénique sans en recontextualiser ses paramètres. Ce qui confère au sein de cette forte polysémie le dynamisme terminologique de la notion de dispositif, c'est qu'il a le potentiel théorique d'arrimer l'ensemble de ces significations. On doit au célèbre philosophe français Michel Foucault d'avoir

réconcilié les sphères techniques et discursives du concept de dispositif, une conceptualisation qui nous sera fondamentale dans un filage terminologique et interdisciplinaire jusqu'au dispositif carcéral de *Cleansed*. Dans un entretien de 1977 publié dans *Dits et Écrits*, Foucault résume et vulgarise, un travail de *cartographie*⁷³ du dispositif qu'il déploie depuis au moins *Naissance de la clinique* en 1963 :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] (1977, p. 299)

Ce qui se profile donc sous le concept de dispositif est un assemblage hétérogène de dispositifs organisé dans un même aménagement cartographique. Est « résolument » hétérogène le réseau que le dispositif « établit » entre ses dispositifs. Mais le dispositif ne s'établit pas lui-même. Il succombe à des stratégies d'arrimage entre savoir et pouvoir, entre technique et discours, le dispositif est l'élément et le réseau, l'outil et le support de transmission, de connexion de ces relations. Le dispositif se joue entre les termes particuliers de son dispositif général : voilà qui peut porter à confusion et faire se confondre les différents modèles conceptuels. Or qui manipule le dispositif et pour quelles fins est la question éthique qui ne peut jamais se taire dans son enquête pratique. Avant de voir comment l'artiste doit se réapproprier par principe et par méthode cette logique réseau du dispositif des dispositifs, il faut d'abord regarder à partir de quoi il procède d'un repositionnement éthique des modalités du dispositif, à

⁷³ Emprunt à la dénomination de Gilles Deleuze qui qualifie Foucault de « nouveau cartographe » dans : « Foucault », 1986. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. : « critique ».

partir de ce qui d'emblée relève du domaine gouvernemental⁷⁴ et disciplinaire.

6.2 Dispositifs disciplinaires : le panoptisme.

Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007), Giorgio Agamben rappelle que le terme général (et technique) dont se servait d'abord Foucault était celui de « Positivité », inspiré du jeune Hegel. Effectivement ce n'est qu'à partir de « Surveiller et punir : Naissance de la prison » (1975) que Foucault se sert de manière plus systématique de la notion, tout aussi générale et technique, de dispositif. Car il s'agit bien pour la société disciplinaire qui se forme depuis l'âge classique, raconte Foucault, de faire fonctionner le dispositif de manière positive (1975, p. 211) : une positivité de droit et de religion et souvent même dans l'intrication entre ces deux systèmes d'organisation du savoir et du pouvoir. Dans les dispositifs disciplinaires du 18^e et 19^e siècles, prenant le relais de la positivité disciplinaire décrite dans « L'histoire de la folie à l'âge classique » (1972), Foucault y voit une volonté de schématisation et de globalisation : « améliorer l'exercice du pouvoir en le rendant plus rapide, plus léger, plus efficace » (1975, p. 211). L'exercice au sens figuré a donc besoin d'un savoir technique qui matérialise cet exercice. Le dispositif permet de relier pouvoir, savoir et technique tant théoriquement que dans son exercice de domination étatique.

⁷⁴ Rappelons d'une part la logique de financement gouvernemental qui prévaut en art scénique au Québec, comme partout dans le monde, où la viabilité artistique dans un monde capitaliste dépend nécessaire d'un budget étatique. *Purifiés* par exemple, n'aurait pu avoir lieu sans une contribution technique et technologique de plusieurs centaines de milliers de dollars de la part d'Hexagram, un organisme hautement subventionné. Les mêmes caméras, micros, systèmes informatiques fournis par Hexagram pourraient aussi éventuellement servir l'armée. Ce que permet de telles organisations (comme Hexagram) et les artistes qui sont invités, est une réorientation du dispositif des dispositifs, en leur octroyant une fonction autre, qui dérive de son exercice de pouvoir sur le savoir pratique.

Mais c'est aussi, d'abord et avant tout, sur des bases négatives que s'est instituée la « société disciplinaire », par cette « hantise des contagions, de la peste, des révoltes, des crimes (...) des gens qui apparaissent et disparaissent, vivent et meurent dans le désordre. » (1975, p. 200). L'ensemble proliférant des dispositifs pénitentiaires, asilaires, des maisons de correction, des hôpitaux psychiatriques, avaient deux grandes visées. C'est que l'analyse extrêmement fouillée de Foucault révèle. D'abord, « imposer aux exclus la tactique des disciplines individualisantes » en les marquant, en les identifiant comme anormaux, en les marginalisant pour ensuite les modifier, les assainir, les normaliser et ce, en faisant « jouer contre [eux] les mécanismes dualistes de l'exclusion. » (p. 201). Exclusion d'une part, rejet du « mal social » incarné par les malades, les fous, les marginaux, mais aussi inclusion de l'autre, positivisme systématique où l'on marque le sujet différent pour le reprogrammer et le réinsérer « normalement » au sens d'un système homogène et fonctionnel. Il y a un logocentrisme de la discipline, un système.

Dans cette foulée positiviste d'une société disciplinaire plus efficacement disposée et disposante, le philosophe utilitariste Jeremy Bentham en collaboration avec son frère, vont dessiner à la fin du 18^e siècle, le premier véritable dispositif panoptique ou « panopticon » : configuration architecturale d'incarcération révolutionnaire. Ici la philosophie, l'idéologie et le schématisme utilitaristes (positivistes) sont au service d'une société disciplinaire à venir. Le bâtiment Bentham est ainsi décrit par Foucault (1975), comme le père du dispositif panoptique :

[...] 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 et 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 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 visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. (p. 201-202)

Le bâtiment panoptique réorganise le visible autour d'une tour, donne tout à voir au surveillant, qui veille d'en haut, sur-visibilité de toutes les cages, comme autant de points de vue, démultiplication des référents en « de petits théâtres » à observer. L'étude par Foucault du panopticon active la conceptualisation de dispositif de manière technique et généralisable. En effet il s'agit maintenant, non plus d'un schématisme de l'action d'urgence face aux « villes pestiférées » dans le but de repousser l'Anormal, mais bien plutôt de « définir les rapports du pouvoir avec la vie quotidienne des hommes » (p. 206-207). Le dispositif panoptique, par principe, ne repousse plus le mal, il le guérit et le rend à nouveau utile dans une schématisation disséminée à tous les espaces publics de l'homme. Ce schématisme va se déployer jusqu'à l'invasion disciplinaire des lieux privés du quotidien.

Deux ans après la mort prématurée du philosophe atteint du VIH, Gilles Deleuze va relayer le concept foucauldien de société de surveillance en étirant la conceptualisation foucauldienne jusqu'à celle de « société de contrôle »⁷⁵. Dans « Foucault » (1986), Deleuze reprend l'enseignement de ce « nouveau cartographe » du savoir : « Le savoir est un agencement pratique, un « dispositif » d'énoncés et de visibilité. » (p. 58). Le dispositif comme agencement pratique, « agencement concret » dit-il aussi parfois, se place à mi-chemin entre une institution du savoir et une exécution du pouvoir. Le dispositif arrime l'idéologie dans son positionnement conceptuel et géopolitique, un

⁷⁵ L'origine du concept se dessine à partir de 1986 autour de la publication de « Foucault », et serait un emprunt à l'écrivain William Burroughs.

appareillage étatique. « Postulat de la localisation, le pouvoir serait pouvoir d'État, il serait lui-même localisé dans un appareil d'État » (p. 33). Cette archéologie fouillée par ce « nouvel archiviste », ainsi qualifié par Deleuze, renvoie à cette science que Foucault voulait voir naître et qu'il a baptisé : « L'hétérotopologie ». Dès cette maintenant célèbre conférence de 1966 donnée à France-Culture intitulée « Les hétérotopies », Foucault énonce les rudiments de cette science à venir qui s'occuperait d'élaborer un savoir pratique agencé sur l'hétérogénéité des topos humains. Ces hétérotopies permettent déjà de distinguer, dans l'hétérotopologie foucauldienne, la distinction entre « utopie », « lieu » et « espace », espaces hétérogènes :

« [...] dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute [...] sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits [...] Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces. »⁷⁶.

Les espaces disciplinaires de la société de purification sont ces « contre-espaces », que les hommes organisent pour « effacer, neutraliser, purifier » tous les autres espaces. Ils visent une homogénéisation, et dans leur absolue différenciation, cherche à annihiler, toutes les différences topologiques. Hétérotopie mais aussi hétérochronie dit Foucault. L'archéologie du savoir enquête l'hétérogénéité de l'espace-temps. Dans « Pourparlers » (1990), Deleuze revient sur ce « nouvel archiviste » de la pensée qu'était Foucault : « L'archéologie c'est l'archive, et l'archive à deux parts : audio-visuelle (...) Il faut prendre les choses pour en extraire les visibilités (...) De même il faut fendre

⁷⁶ Retranscription de la conférence disponible en ligne

[<http://oiselet.philo.2010.pagespersoorange.fr/OC/Foucault.%20Conference.pdf>]. Consulté le 29 avril 2019.

les mots ou les phrases pour en extraire les énoncés. » (p. 132). Deleuze aimait recartographier le travail des pourfendeurs du savoir et du pouvoir qui en disséminant les différences faisaient contre-attaque au « rêve isomorphe » (1986, p. 69) d'une société dysphorique qui neutralise l'utopie hétérotopie. L'idéologie d'une « société disciplinaire » quadrille l'ensemble hétérogène des « patients » dans une organisation de dispositifs disciplinaires schématisés avec la vision panoptique : dispositif-clinique, dispositif-pédagogique, dispositif-carcéral, dispositif-médical, etc. Deleuze va s'appuyer sur cette cartographie archivée par Foucault, pour faire entrer le concept de dispositif dans le 20^e siècle, préfigurant à la « Société de contrôle » par les dispositifs infiltrés dans tous les faits et gestes de la vie intime, qui domine les sujets du 21^e siècle. Le gouvernement fabrique des sujets dociles, organise des systèmes de subjectivation.

6.3 Résistance et sousveillance

Toujours plus rapide, plus léger, plus efficace, le dispositif de surveillance et bientôt de contrôle est aujourd'hui infiltré partout, parasitant chaque lieu public, privé. Plus de recueillement, plus d'utopie. La numérisation des dispositifs permet maintenant une sousveillance : surveillance en l'absence du corps du surveillant, surveillance par réseau invisible pour le commun des mortels. La reprise deleuzienne de la cartographie de Foucault a eu la force de pressentir, au milieu des années 80, ce que les sociétés contemporaines ont confirmé avec un schématisme d'une efficacité redoutable : contrôle planétaire de la GAFA⁷⁷ par la dissémination des dispositifs de la quotidienneté, la définition d'un dispositif disciplinaire du panoptisme pouvant être réifié comme *modus operandi* d'un gadget d'Apple : « plus léger, plus rapide, plus efficace ». Agamben, en

⁷⁷ Google, apple, facebook, amazon.

recartographiant à son tour à partir de Foucault l'étymologie de dispositif, va ouvrir une piste méthodologique intéressante pour faire contrepoids à ce capitalisme du machin, pour détourner l'« apparatus » étatique : un guide du contre-usage vers un contre-espace.

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (2007, Agamben, p. 31). La traduction anglaise de « dispositif » n'est pas seulement « device » : bidule, machin, gadget, mais aussi « apparatus » : appareil. Agamben complète la généalogie d'apparatus en retournant à Martin Heidegger. Chez Heidegger : « Ge-stell signifie communément « appareil » *Gerät* [...] recueillement de cette dis-position (*stellen*) qui dis-pose de l'homme, c'est-à-dire qui exige de lui le dévoilement du réel sur le mode du commandement (*bestellen*). » (p. 27-28). Appareil étatique de commandement, d'enfermement, de propagande, de nettoyage de cerveau, appareil anti-révolte, l'appareillage du dispositif a la tendance fallacieuse de « désobjectiver » le sujet dans le réseau stratégique de son oppression. C'est par cet appareillage localisé aujourd'hui dans un « corps à corps » avec le sujet programmé que l'appareil d'état garde ses sujets bien disposés, dociles, tranquilles. La stratégie méthodologique proposée par Agamben « dans notre corps à corps avec les dispositifs » (p. 37) retourne aux sources théologiques du positivisme chrétien et du droit romain. Le concept qui servira de contre-usage, de restitution potentielle du dispositif au libre-usage de l'homme est la profanation. Profaner le dispositif c'est le pervertir, le faire dévier de sa fonction de contrôle, c'est enfin : « amener à la lumière cet Ingouvernable qui est tout à la fois le point d'origine et le point de fuite de toute politique » (p. 50).

Nous revenons au premier jeu lexical du dispositif : poser ailleurs ce qui est sous la main, pervertir l'étymologie qui outille l'État de ces appareils manœuvrables et qui lui permettent de surveiller, géo-localiser sans cesse à chaque coin de rue, nos moindres faits et gestes. C'est là que chez Deleuze, comme chez Agambem, acte de création recoupe acte de résistance. Le contre-usage des apparatus est un postulat de délocalisation : détourner l'usage de surveillance, de contrôle et de manipulation, user des machines pour faire la guerre à la surveillance. Avec les technologies numériques, on en vient au détournement de la « sousveillance » : système de surveillance personnalisé permis grâce au développement de gadgets audiovisuels portatifs. Ces mêmes gadgets qui donnent aussi à la scène des moyens techniques souples et efficaces de rediffusion audiovisuelle. C'est le rôle du compositeur de scène. Il re-cadre, ré-orienté, re-positionne l'espace-temps fournit par les dispositifs dans un nouveau corps à corps entre dispositifs et performeurs. On en vient aux dix commandements à l'âge de la digitalisation fournis par Douglas Rushkoff (2010) : « Program or be programmed »⁷⁸. Saisir le potentiel hétérogène de spatialisation et de temporisation des dispositifs pour dessaisir le réseau de son potentiel de contrôle. Résister à son envahissement : indiscipline du sujet-créateur qui détourne le dispositif de sa fonction disciplinaire.

6.4 Le dispositif scénique

Cet envahissement des dispositifs numériques a aussi atteint la scène (et la mienne), envahissement sur lequel l'investissement méthodologique précédent va s'arrimer. Le gouvernement et son appareil subventionnaire encourage d'ailleurs ce mouvement en octroyant de plus en plus de budgets pour le

⁷⁸ Article disponible en ligne : <http://catedradatos.com.ar/media/2013/04/Program-or-Be-Programmed-10-commands-ingl%E9s.pdf>. Consulté le 29 avril 2019.

développement de nouvelles écritures et technologies numériques de scène. La montée des nouvelles technologies et l'évacuation du support dramatique (et textuel) dominant a eu tendance dans les dernières années à donner une place prépondérante au dispositif scénique dans la théorie et la pratique. On s'appuie donc de plus en plus souvent aujourd'hui sur la notion de *dispositif technologique* ce qui, nous rappelle Julie Sermon⁷⁹, a une tendance pléonastique. Cela n'est pas sans rappeler l'expression tendancieuse de « nouveau média », qui masque la façon dont chaque média renouvelle les anciennes fonctions médiatiques. Le dispositif veut déjà dire, bien avant l'arrivée des nouvelles technologies, machine et machination, « *mekane* » : ensemble hétérogène de significations machinistes autorisées dans son étymologie. Mais il n'appartient plus uniquement aujourd'hui au simple domaine scénographique⁸⁰.

Dans une perspective contemporaine, le concept de dispositif est au croisement des pratiques artistiques et des maîtrises technologiques et cautionne l'intrication réciproque des moyens et des expressions artistiques sur scène. Le dispositif scénique c'est l'appareillage scénique mais aussi, les moyens d'agencement, les techniques d'assemblage, les stratégies mises en place pour recadrer, réorienter l'espace-temps de la scène. Le dispositif scénique réinvestit donc la construction scénographique, mais aussi toutes les autres formes et expressions scéniques dans

⁷⁹ Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques ? disponible en ligne sur le blog virtuel : Représenter/Expérimenter. <https://repex.hypotheses.org/>. Consulté le 19 avril 2019.

⁸⁰ À cet effet, on peut dire du théâtre à l'italienne qu'il est un dispositif scénique « frontal », un ensemble de conventions et de moyens de représentation rendus possibles par un appareillage de scène. La machination de scène apparaît déjà dans la taxinomie aristotélicienne. La montée des technologies numériques n'inaugure donc pas le dispositif de scène mais incite en quelque sorte à se le réapproprier, à renouveler méthodologiquement ce qui dans une perspective théâtrale a pu faire référence aux mécanismes scéniques (hydrauliques ou systèmes de poulies par exemple) opérés par des machinistes dans les théâtres classiques et aux tactiques corollaires de scénographie et de mise en scène.

son réseau stratégique. Cet investissement méthodologique n'est pas un pâle successeur du drame comme paradigme archaïque par celui des dispositifs techniques et technologiques comme paradigme post-moderne. Il ose bien plus fondamentalement un tour de force : arrimer un cadre d'expérimentation en réinvestissant la fonction programmatique et fonctionnelle à tout dispositif.

Ainsi fonction stratégique et communicationnelle, mise en réseau de mécanismes et de ses opérateurs, un dispositif scénique en amont de la représentation est un système organisé de relations et de connections mais aussi d'expérimentations. Il suppose toujours cet ensemble hétérogène entre la disposition de la performance et celle du public et par conséquent :

[...] l'implication de ceux par qui autant que pour qui il est institué ; il tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif. (Rykner, 2008, p.94)

Une réflexion méthodologique sur le dispositif demande donc de penser les dispositifs de création, technologiques, performatifs autant que la disposition psychique dans laquelle il plonge ceux par qui et pour qui, il est performé. L'intérêt méthodologique de la composition scénique est encore une fois tourné vers l'implication processuelle des actants de la performance. Il faut voir le dispositif comme un champ énergétique qui s'institue dans tout le processus de composition. Évidemment, son organisation dans l'espace-temps de la création dirige le champ de force de ce « front hétérogène » vers un public ultime, dans l'espace-temps de la performance vivante. Le dispositif est au cœur du réseau entre performeurs et spectateurs, perméable à l'influence des actants qui l'opèrent, du communicateur/directeur qui lui fournit ses motifs stratégiques et du public disposé à en recevoir la charge.

Le dispositif que j'ai mis en place pour la cocréation de *Purifiés* est un laboratoire d'expérimentation hétéro-scénique, un réseau collaboratif où les différents processus de création s'entremêlent et se recourent. Il est au croisement encore, entre le réseau (network) des média à l'activité collaborative de cocréation (cowork). Il s'inscrit, se trace et se définit au croisement des relations entre les dispositifs et les actants qui opèrent ces dispositifs, mais aussi des écritures qui s'intriquent et se recomposent scéniquement. Il serait la graduelle mise en place des relations entre les multiples appareils scéniques : l'actorat et la corporéité, les systèmes de mixage et de déclenchement, qui s'actualisent dans la mise en forme des dynamiques du patching et du mapping exposées en phase de recomposition scénique. En observant les relations entre les dispositifs et les substances corporelles, le compositeur scénique peut organiser sa partition générale : distribuer, synchroniser et segmenter (dispatch) sa partition scénique qui recompose le réseau décomposé entre le « dit » et « le non-dit », dans les interstices qu'il repère et actualise de nouveau, dans un schéma de scène. Il faudra donc retourner encore au dispositif-*Cleansed* qui délimite un espace-temps à reconfigurer sur scène, par le compositeur qui réorganise les matériaux de la cocréation en partition à performer.

6.5 Le dispositif *Cleansed*

L'injouable *Cleansed* en ce sens, comme motif de perversion scénique des dispositifs naturalistes et mimétiques, comme antisystème, incarne dramaturgiquement cette indiscipline envers les règles du jeu et du jouable. Ma cartographie de composition était le réinvestissement méthodologique de ce dispositif. *Cleansed* rejoue (recompose) les unités aristotéliennes de temps, de lieu et d'action, en disséminant sur 20 scènes, 4 saisons et plusieurs mois, le déroulement de la pièce, formant une étendue vivante et hétérochrone. Mais aussi, elle met en place un dispositif hétérotopique de purification, comme si Kane avait lu Foucault de fond en comble. Elle est en ce sens un dispositif inter-

*disciplinaire*⁸¹. La toute première ligne du texte s'occupe déjà de disposer, délimiter l'espace carcéral : « *Just inside the perimeter fence of the university* » (p.107). Le « *fence* », nous l'avons vu plus tôt, c'est le périmètre, la marge, la lisière (c'est ainsi que Pieiller l'a traduit). A *fence* c'est aussi un garde, un surveillant qui se tient sur une zone de surveillance à cheval entre les espaces. L'expression « *to fence off* » signifie d'ailleurs « *to surround or enclose* » : action d'encercler ou enfermer. Le *Fence* de *Cleansed* dissémine l'espace-temps à lui seul, non seulement par l'enchaînement des saisons et des climats dans lequel il varie, mais en constituant une séparation, une barrière, un grillage qui délimite les dispositifs disciplinaires d'une université désaffectée, un système d'enfermement avec ses cellules, et tous ses « petits théâtres ».

Contrôle de l'espace de surveillance, le *fence perimeter* remplit les fonctions positives et négatives de Foucault : empêche la contagion de l'extérieur, constitue la cloison entre le dehors et le dedans, entre la santé et la maladie, entre la pureté et la folie, et organise un bâtiment panoptique. Tinker surveille, il est le *fence* dans le *fence*. Il n'est pas décrit comme tel par Kane, elle ne décrit aucun de ses personnages, mais les marques didascaliques le suggèrent. À la scène 2, Rodney et Carl sont dans le *Fence*, c'est l'été, on entend les crickets chanter, ils s'échangent des bagues. Fin de la scène : « *They kiss. Tinker is watching.* » (p. 112). Scène 7, l'enfant Robin à qui on a donné les vêtements de Graham, s'emporte, il avoue son amour à Grace. À ce moment il est indiqué de nouveau : « *Tinker is watching.* » (p. 126). Plus tard dans la même scène Tinker entre dans la « *Round Room* » et saisit le papier de Robin sur lequel il essayait d'écrire le

⁸¹ Une image qui m'est apparue, somme toute cryptique, mais qui fait se jouer les niveaux entre dispositif-injouable et hétérotopie et qui donne le mouvement à la disposition d'une interdisciplinarité qui renverse la fonction disciplinaire du système sociétal auquel l'organisation dramaturgique de Kane renvoie. Ce renvoie a bien évidemment pour fonction de détourner les règles scéniques et d'en stimuler un *rematch* : c'est son inter et in-discipline intrinsèques.

nom de Grace : « *Fuck is that !* » lui dit Tinker, « *A flower.* » lui répond l'enfant. Tinker brûle le papier. Scène 8, Carl veut se faire pardonner par Rod, lui prouver son amour, mais il n'a plus de langue pour parler. Il se résigne donc à écrire dans la boue sa demande. Il est dit : « *Tinker is watching.* » (p. 129). La visibilité de Tinker est son pouvoir et le dispositif de la pièce est son système. Partout où une preuve d'amour veut se libérer, partout où une fusion veut se déployer, le garde-fou est là et guette, pour éviter que les êtres se libèrent de leur dispositif de purification.

Dans aucune de ces occurrences il n'est évoqué que les autres voient Tinker les regarder. C'est le principe du panoptique qui fut une des premières propositions de Boisvenue dans les discussions préliminaires sur le dispositif scénique. Car le panopticon permet d'assembler le dispositif de surveillance qui permet au surveillant (en l'occurrence Tinker) de surveiller ses prisonniers (ses « pensionnaires » dans le cas de *Cleansed*) sans qu'il puisse être inversement aperçu. Mais le recoupement entre *Cleansed* et la cartographie du dispositif disciplinaire/de surveillance par Foucault dépasse largement l'illumination de Boisvenue, dont les dimensions de l'Agora nous empêchèrent de réalliser⁸². Dans les premières propositions de Boisvenue, il manquait à mes yeux un approfondissement de la relation spatiale entre le « fence » et les « Rooms ». D'abord les dispositifs cartographiés par Kane constituent tous des dispositifs de purification, pour enfermer et surveiller les pensionnaires, les exclus : Carl et

⁸² En effet les premières discussions entre Boisvenue et moi-même tournaient autour de cette idée d'un dispositif scénique à étages. Dans ces plans-idées, Tinker est au 2^e étage, seul, les *rooms* au 1^{er} étage, deux de chaque côté d'une tour centrale, et le *fence* tout autour, au sol. Tous les espaces à vue du tortionnaire. À cet effet le document d'archive intitulé « planche inspiration panopticon » montrait cette avenue pressentie par Boisvenue. Les plans subséquents de Lusignan qui intègrent les dimensions de la salle, montrent bien l'inconsistance concrète du projet. Une reprise éventuelle du projet serait donc d'emblée dans le but de réinvestir dans une salle aux proportions adéquates, ces pistes panoptiques de la scénographie.

Rod, des homosexuels, seront jetés dans le *Fence* et grignotés par les rats (on se souvient du motif archivé par Foucault de la peste qui préfigure à la hantise des contagions, le *fence* de *Cleansed* peut aussi être interprété comme résistance à l'infestation, la pestifération par les rats) ; la *White Room* est un dispositif-sanatorium « *The university sanatorium* » (p. 112), qui rappelle les dispositifs-cliniques dont Foucault parle de long en large (en Scène 10 Grace y subira des électrochocs, c'est là aussi que Carl sera castré, Grace transformée en homme, etc.) ; la *Round Room* c'est le dispositif-pédagogique de l'écolier « *The university library* » (p. 123), Robin y apprend à lire et écrire, la forme circulaire suggérée « *Round* » est constitutive de tous les premiers dessins panoptiques qui visaient aussi une refonte des instituts académiques en dispositifs d'observation. La *Red-Room* est une salle de torture munie d'anneaux pour attacher ses victimes battues à coup de bâtons « *The university sports hall* » : ce dispositif de prisons secrètes de torture qui n'est pas sans rappeler un certain exercice militaire aujourd'hui documenté ; la *Black Room* enfin le « *peep-show booth* » : dispositif, machine de consommation érotique à gadget de minuterie, qui permet au pervers de venir décharger son fiel, qui dans le traitement spécifique de *Cleansed* rappelle aussi le dispositif-confessionnal, dispositif qui permet au sadique Tinker de purger ses péchés (et son amour impossible pour Grace) par la danseuse docile qui l'écoute sans le voir.

Or ces espaces hétéromorphes vont se décroisonner un à un, les dispositifs se pervertir au point d'être détruits, mise en pièces des pièces, démolition et annihilation de la structure disciplinaire et de tous les petits théâtres rendus visibles par la présence du surveillant ; la décomposition des espaces débute en scène 10, des mitraillettes vont cribler les murs du gymnase, une machine de guerre invisible qui fait abattre le ciment au sol « *The wall is being shot to pieces.* » (p. 133) ; En scène 12, lorsque Tinker active le courant des électrochocs sur Grace dans le sanatorium, la lumière produite les aveugle et les enveloppe

« *engulfs them all* » (p.135) ; Scène 19 la danseuse va traverser l'écran du « *booth* » et venir embrasser Tinker, ils font l'amour ; Scène 15, Tinker entre dans la bibliothèque et demande à Robin de brûler la boîte de chocolat qu'il voulait offrir à Grace en guise d'amour, il lui fait aussi brûler ses livres ; Scène 16, Tinker demande qu'on brûle le corps de Rod à qui il vient de trancher la gorge (p. 142) ; Scène 17 Robin tire un boullier des cendres et tente de trouver la formule pour échapper au dispositif, une fois qu'il trouve « *Thirty fifty-two sevens* », il se pend. Scène 18, Tinker a opéré Grace, elle a reçu la greffe du sexe de Carl. Elle se regarde dans le miroir, elle essaie de parler, le son sort finalement « *Felt it.* » (p. 146). Scène 19, la danseuse traverse l'écran du « *booth* » et va rejoindre Tinker, ils s'embrassent et font l'amour, elle s'appelle maintenant Grace. Scène 20, il pleut sur Carl et Grace maintenant dans le *Fence*, Carl est habillé en Grace qui est maintenant comme Graham, ils regardent le ciel : « *the sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the sound is deafening and the light blinding.* » (p. 151).

En retraversant ainsi la double logique de trans-substantiation des dispositifs et des êtres, se recomposait aussi la composition scénique de l'injouable auterisé par Kane. Un dispositif dramaturgique injouable qui se décompose sous nos yeux et engendre une transformation entre les corps (Grace et Carl) d'une dissolution entre les espaces. Réactiver ce mouvement transfuge en dispositif de travail, profaner la contagion interdisciplinaire au sein d'un dispositif réseau qui permette aux dispositifs numériques du patching et du mapping d'interagir avec les dispositifs musicaux, actoraux et chorégraphiques. En redynamisant l'intelligence des machines permettant le patching et le mapping au sein d'un nouveau cadrage de l'espace-temps, dans un nouveau corps à corps avec ces autres dispositifs, se rejouent les transformations dynamisées par le dispositif-*Cleansed*. L'espacement et la temporisation des espaces didascaliques décomposés en phase 1, recomposés en phase 2 et disposés en un nouvel

assemblage de l'espace-temps scénique arrivent maintenant à l'étape du « cuing » et du « spiking »⁸³, les deux formes compositionnelles qui mènent le compositeur à l'élaboration de la partition scénique. Pour le cuing et le spiking, il n'y a plus de distinction entre une machine qui fait un son, et un corps qui fait un déplacement. Cette respatialisation-resynchronisation reconfigure tous les dispositifs et les corps dans un même ensemble hétérogène à assembler.

6.6 Le cuing et le spiking.

Le « *cue* » et le « *spike* » sont deux termes techniques fondamentaux en arts scéniques qui n'ont pas à ma connaissance de traduction éloquente en français (tout comme la plupart des termes techniques de la composition scénique : patch, map, loop, fade in, fade out, noise, etc.). Ils sont tous deux des repères de l'espace-temps scénique. Le *cue* est un signal qui permet de déclencher une action à un moment précis. Par action j'entends toute activation scénique : une image, un mouvement, un mot, un déplacement, un cri, une lumière, un son, qui permet aux performeurs (acteurs, musiciens, danseurs, régisseurs) de se situer dans la temporisation de la performance. Le *cue* sert ainsi de tactique afin de coordonner les régies et les performeurs entre eux tout en régulant l'ensemble hétérogène des actions et énonciations scéniques sur une même ligne temporelle. Dans le jargon on dit un « filage » ou un « *cue to cue* », ce moment charnière entre la création et la première qui permet de coordonner l'équipe dans le nouveau réseau temporel par points de synchronisation entre différentes actions, exécutions scéniques. Ces *cues* sont souvent accompagnés d'un cahier de régie

⁸³ Ici j'utilise cuing et spiking comme motifs compositionnels en référence directe aux termes techniques « *cue* » et « *spike* ». Le *cue* est un signal d'exécution; le *spike* est un point de marquage, communément une bande fluorescente posée sur un praticable pour donner un repère au comédien. Ainsi les deux permettent un repérage dans l'espace et le temps : positionnement temporel et synchronisation spatiale.

ou d'une feuille de conduite qui dispose les commandes par numéros entiers (les décimales permettront ultérieurement de faufiler des nouveaux intervalles entre les cues), numéros qui sont programmés sur les machines de déclenchement audiovisuel.

Le « spike » est une marque (on aurait pu dire « marquage »), c'est un collant fluorescent qui permet aux acteurs de connaître leurs repères précis sur scène, traditionnellement leur « spot » : là où ils sont dans le point chaud d'un éclairage par lampe. Avec la précision d'interaction scénique exigée par la retransmission vidéo en direct, le spike va se disséminer sur scène, se complexifier et devenir fondamentaux à la constitution de différents cadrages vidéo précis à différents moments de la performance. Dans le cas de *Purifiés* par exemple, les acteurs qui jouaient Rod et Carl étaient couchés dans le « *Fence* » et avaient des spikes au sol et des spikes au plafond pour pouvoir voir leurs différents espacements filmés. Mais le spiking permet de positionner aussi le patching. Le positionnement des enceintes sonores dans l'espace par exemple, constitue aussi un motif de spiking. Dans le cas de *Purifiés*, nous travaillons avec douze haut-parleurs, dont quatre autour du public, ce qui permettait de spatialiser différents ensembles sonores à différents endroits dans la salle, déterminer différentes sources sonores simultanément. Cela permettait en l'occurrence de démultiplier des rats et en faire disparaître par le simple exercice d'un son spatialisé. Avec Chioini et Boisvenue nous réfléchissons même à un mapping du patching, où certaines couleurs sont associées à certains haut-parleurs permettant de rendre visible une source sonore. Dans les circonstances de ce présent projet nous avons remis l'idée à plus tard.

Spiker marque donc un lieu précis tandis que cuer marque un moment précis. Ensemble ils orientent l'entièreté des interactions entre dispositifs et performeurs

dans l'élaboration du nouvel espace-temps de la performance. Par extension, les méthodes de cuing et de spiking dynamisent les processus de composition scénique et permettent de disposer les dispositifs du réseau entre le patching, le mapping, et les performeurs (acteurs, musiciens, régisseurs). Sont ainsi synchronisées et spatialisées l'interaction et la corrélation sur une partition vivante de l'ensemble hétérogène des agents de la performance, autant les machines que les actants. Il sert à recouper la disposition globale et permet ses micro-variations sur scène, en permettant aux performeurs d'opérer au sein du dispositif scénique.

6.7 Le dispositif actoral : l'acteur intermédial

Au cœur de l'articulation entre ces nouvelles temporisations réseau et cette éventuelle spatialisation fractalisée de la scène, se situe le corps de l'acteur, et surtout son processus de création actorale. Vivifié par sa présence « en chair et en os », le dispositif intermédial se couple d'une véritable matérialité charnelle. Or dans les démarches théâtrales institutionnelles, nous savons que le travail en atelier de l'acteur est articulé encore aujourd'hui autour de la formation naturaliste du comédien et de l'incarnation du personnage. Son atelier est cependant de plus en plus hétérogénéisé, morcelé entre ces nouvelles dispositions interdisciplinaires et technologiques. Dans « L'acteur et l'intermédialité : nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique », Pluta nous rappelle que ces nouvelles dispositions :

[...] introduisent des configurations média-théâtrales, visant à présenter sur scène le fonctionnement de l'être humain dans toutes ses nuances, elles ont aussi déstabilisé la posture de travail du comédien, l'amenant à une expression actorielle hybride. (2011, p.135)

Le laboratoire de mise en scène, qui a été centralisé autour de la direction du comédien, ainsi que le « rôle » de l'interprète, sont brutalement disséminés par les nouveaux dispositifs à opérer sur scène. Les technologies audiovisuelles qui auréolent le dispositif intermédiaire convoquent une précision d'exécution complètement nouvelle. C'est que l'acteur devient lui-aussi régisseur, performeur convoqué dans le dispositif technologique et dont on exige beaucoup plus qu'une interprétation de son « personnage »⁸⁴. L'intermédialisation et la technologisation croissantes de la scène tendent donc à hybrider radicalement l'expression actorielle et modifier tout aussi sérieusement ses méthodes de travail. Sa voix, son corps, ses expressions faciales, ses mouvements les plus intimes peuvent être maintenant fragmentés, amplifiés, démultipliés, différés, etc... L'impact méthodologique d'une technologisation de l'actorat concerne surtout le texte à apprendre, annoter et maîtriser, un texte qui se dissémine graduellement en une partition intermédiaire d'actions scéniques à exécuter. Il devient performeur comme dans per-former : produire une série d'actions dans le temps. Actions scéniques qui incluent aussi la manipulation de dispositifs audiovisuels comme des caméras et des micros, des fils et une multitude d'engins, des positionnements de plus en plus précis. La complexification du cuing et du spiking de la composition scénique intermédiaire complexifie radicalement la performance scénique et le processus d'apprentissage de l'acteur. C'est aussi sa propre disposition psychologique sur scène qui est déstabilisée, disséminée en une hyper-conscience de détails techniques nouveaux. L'acteur/performeur interagit maintenant sur scène avec la régie, avec des artistes hors-scène, son incarnation psychologique est fractalisée et sa contribution extra-

⁸⁴ La notion de personnage (comme celle de drame) a bien sûr subi une importante crise et est presque tombé en désuétude. Mais nous hésitons à utiliser un subterfuge comme celui de « figure » ou de « personne ». Dans le cas de *Purifiés*, les « personnages » sont laissés à l'imagination, on ne connaît ni leur âge, ni leur apparence, etc. Ils ne sont que des noms qui portent des affects, des obsessions. Ils doivent eux-aussi être reconfigurés pour la scène suivant ces affects et ces obsessions (c'est que ce que l'absence de leur caractérisation autorise encore).

actorale amplifiée dans la dynamique réseau de la disposition scénique.

Les acteurs n'ayant pas une formation encore totalement adaptée à ces nouvelles dispositions scéniques, c'est donc bel et bien un des rôles méthodologiques fondamentaux de la composition scénique que de disposer d'un contexte de cocréation dynamique où le patching et le mapping, le cuing et le spiking sont simulés. Les concepts d'atelier et de répétition demandent eux aussi par conséquent à être déconstruits et intermédialisés. C'est dans un laboratoire lui-même recomposé en dispositif scénique de simulation que les acteurs s'entraînent à habiliter ce réseau d'écritures et de dispositifs, à manœuvrer dans cette remédiation du jeu et de la présence scénique avec les autres média qui refaçonnent son plateau. La mise sur pied d'un tel laboratoire de jeu reconfiguré est encore, il va sans dire, une méthodologie expérimentale. Ce renversement va à l'encontre de la formation de l'acteur qui doit constamment se réhabiliter à cette destitution des pôles constitutifs de son art et de son enseignement.

Cette hétérogénéisation de la présence et de l'incarnation actorale nécessiterait des approfondissements méthodologiques sur la corporéité technologisée, du direct versus le diffusé/préenregistré, des couches de médiation/remédiation dans lesquelles se stratifie sa présence complexifiée dans la performance. Un travail sur la cohabitation des corps des interprètes sur scène avec les machines et la diffusion de leurs propres avatars digitalisés, de leurs voix acoustiques qui vibrent sur des fréquences d'amplification et de modulation vocales, un travail qui couple toutes ses expressions corporelles à un champs médiatique hétérogène. À cet égard, la préoccupation du projet autour de *Purifiés* était de voir comment faire fonctionner efficacement la relation de l'acteur au dispositif patché et mappé ; comment puisse-t-il s'infiltrer dans le corrélat temporel et s'hybrider à l'espace fractalisé ; comment se projeter lui-aussi en création dans ces nouvelles formalités scéniques afin de préparer sa performance actorale.

6.8 Le dispositif laboratoire

C'est ce processus d'interactivité actorale qui dans la composition scénique globale de *Purifiés* a soulevé le plus de questions, d'inconfort et d'incertitudes. Impliqués très tôt, au tout début du processus de composition scénique, les acteurs ont commencé à travailler, avec les stagiaires en dramaturgie et moi-même, sur une partition de travail préliminaire organisée en répliques, pendant que les cocréateurs s'affairaient à décomposer en cartographies les espaces didascaliques en vue de leur recomposition scénique. Cette première étape de travail autour du dispositif du « dit » est organisée autour de ce qui est enseigné aux acteurs dans les écoles de théâtre : décortiquer le sens de ce qui est énoncé par les personnages, les nuances du dialogue, les relations de pouvoir et d'affect, les subtilités psychologiques non-dites qui en découlent, etc. C'est ainsi que la disposition actorale ne se débarrasse pas totalement des acquis de la Méthode naturaliste enseignée et percolée dans les institutions, elle en inclut sa dynamique de travail. D'une part donc, nous avons continué à travailler suivant le principe traditionnel de la répétition du texte-dit, en exploration, sous sa forme conventionnelle. Une partie des répétitions devant être ce à quoi elles ont été instituées : on répète, redit, ré-énonce le texte des dialogues, on travaille sa rythmique et ses nuances, le jeu entre les répliques, etc... La maîtrise parfaite des dialogues est à la base du cuing à venir, qui pourra se baser sur des phonèmes en performance pour marquer des repères.

En revanche, la méthode est disséminée ensuite dans un travail laboratoire intermédiatique, donnant aux répliques une fonction corrélatrice dans le réseau, démultiplication des référents textuels et audiovisuels. Cette destitution de la hiérarchie sémantique de la fonction énonciatrice est pour l'acteur un exercice d'humilité, il doit apprendre à s'insérer dans ce front hétérogène comme un patch parmi les patches, une image parmi les images. Mais dans le « en chair et en os » de son corps couplé aux dispositifs, il continue d'être le cœur battant, de faire

vibrer les affects impliqués, et donne vie à la machine à l'œuvre. Lui-aussi doit maintenant se programmer au quart de tour, se synchronisant avec la numérisation de l'espace-temps et la transcodification des signes. Aux répétitions textuelles, nous avons peu à peu greffé les ambiances sonores, les explorations chorégraphiques, afin d'hybrider graduellement la partition du « dit » avec les cartographies sonores et corporelles. Dans le cas du *Black Room* par exemple, le dialogue de Tinker et Woman est intriqué aux danses érotiques et à la minuterie qui recoupe la rythmique des scènes. Lorsque d'autres danses étaient rendues nécessaires : « *You are my sunshine* » entre Graham et Grace ou la « *danse of love* » de Carl à Rod : l'atelier actoral s'hybridait d'un atelier chorégraphique et musical.

Au travers de ce processus graduel d'hybridation actorale, la méthodologie de disposition scénique a déployé quatre phases laboratoires de disposition technologique, approfondissant l'interaction entre le dispositif actoral et les dispositifs du patching et du mapping. Les trois premiers laboratoires avaient lieu dans la salle d'expérimentation d'Hexagram⁸⁵ avec une partie de l'équipement que nous allions disposer sur scène, puis finalement lors d'une 4^e phase qui allait se dérouler dans la salle même où nous allions performer devant public, à l'Agora, du 28 novembre au 6 décembre, jour de première. Évidemment, ces laboratoires avaient aussi fonction de résidence technique, afin de tester le matériel technologique audiovisuel d'Hexagram que nous allions utiliser en salle, mais surtout, il s'agissait d'expérimenter l'hypothèse méthodologique d'une immersion des acteurs eux-mêmes, avant celle du public, en tant que matière vivante se couplant d'un dispositif expérimental.

⁸⁵ Du 9 au 12 octobre, du 30 octobre au 1^{er} novembre et du 14 au 22 novembre 2018.

6.9 Le dispositif scénique du *Fence*

Afin d'éclairer concrètement cette phase expérimentale échelonnée sur près d'un mois de laboratoires, je prendrai l'exemple du dispositif limite du patching-mapping du « *Fence Perimeter* ». Le *fence*, je le rappelle, est l'espace mitoyen, limitrophe entre l'extérieur et l'intérieur, entre la vie et la mort, entre l'amour et l'animalité. Afin de disposer en laboratoire d'une telle limite entre le dehors et le dedans, nous cherchons à intégrer un dispositif de captation au sol, où se déroulerait les cinq scènes extérieures du « *Fence* », au centre du plateau, alors que le reste des espaces seraient surélevés par des praticables l'entourant. De ce creux de scène pourraient se produire les effets climatiques de feu, de brouillard, de pluie, de neige. Il s'agissait de recomposer une surface de jeu qu'on ne peut voir qu'une fois rediffusée, mais qui se passe tout de même sur scène (sous la scène en l'occurrence). Renversement du corps et des perspectives, (au sens figuré et littéral) mais aussi renversement de la posture dominante du comédien : couché et non debout, regardant la caméra au plafond et non le public dans les yeux, déconstructions des repères scène-salle pour le public et l'acteur. Les premiers plans scénographiques produits par Lusignan et Boisvenue tentent de tracer cette limite entre scène, hors-scène, et espace remédié de projection. Dans le document du premier plan intitulé « *CLEANSED_plan v.1*⁸⁶ » en date du 15 octobre 2018, nous pouvons déjà visualiser le dispositif scénique conçu avec un trou au cœur du plateau formant une surface de jeu non visible directement pour le public : détournement de la visibilité du surveillant par une visibilité remédiée offerte au public. Le *fence* comme refuge, espace de latence entre la vie et la mort, ne se situait ni véritablement sur scène, ni hors scène, mais entre les deux, dans cette « *in-between reality* », propice à son intermédialisation.

Nous amenons le dispositif scénique limite en laboratoire. Afin de capter le

⁸⁶ À chaque fois qu'un document archivé sera cité, voir fichier du même nom dans: « Dossier d'archives numériques Berzi UQAM » disponible sur <https://archipel.uqam.ca/>.

travail des comédiens au sol et de rediffuser en direct ces scènes extérieures à la verticale, nous installons en laboratoire une caméra haute définition au plafond, en plongée zénithale. Cherchant à superposer à cette captation des textures fournissant une consistance visuelle aux climats, températures, éléments spatiaux induits, nous plaçons un projecteur vidéo en direction de la surface de jeu, au sol, là même où se trouveraient les corps rampants de Rod et Carl. Ce projecteur allait devenir un agent scénique, tandis que le projecteur relié à la caméra allait rediffuser la captation de cette superposition, sur le mur de fond de la salle. Nous cherchons ainsi à tester une première forme de réorientation spatiale, de reconstruction de l'espace du dehors qui consistait à reconstituer l'espace de jeu au sol et donc le corps des acteurs, et de les rediffuser sur des surfaces de projection qui se recomposent en direct. Expérimentation laboratoire de décomposition et de recomposition de l'interaction entre corps, mapping et recomposition du mapping.

Les textures vidéo travaillées en amont par Boisvenue sur *Madmapper* sont abstraites et de durée indéterminée (tout comme les premiers tests sonores « bruitistes » de Chioini). Pour réussir à mapper les corps dans l'espace, nous testons les projections au sol sur la peau nue, certains tissus vestimentaires de différentes opacités et couleurs, différents types de tissus de sol pour refléter la luminosité ou l'absorber, etc. Nous équipons aussi les acteurs de micros-cravates afin de projeter leurs voix, compressées et distordues de la corporéité exigée dans les espace-temps du *fence* (rampant, larvaire, en décomposition, cohabitant avec des rats, etc.). Nous tentons à ce stade de recomposer le travail « chorégraphique » des corps larvaires de Carl et Rod, leurs voix retransmises dans un quadrillage électroacoustique circonscrit par quatre haut-parleurs autour de ce « *patch of mud* », remixant le patch spatial avec le patch sonore, avec différentes textures vidéo mappées au sol qui recourent l'évocation des éléments spatiaux-climatiques (pluie, rat, boue, etc.) évoqués par les patches sonores.

L'espace-temps à tendance immersive⁸⁷ du dispositif-limite du *Fence* ainsi recomposé en laboratoire d'expérimentation, aura permis de plonger les acteurs dans une disposition psychosomatique de dispositif-limite qui les emprisonne dans un devenir-larvaire, les fusionnant à une stratification audiovisuelle. Une immersion psychique qui permettait aux acteurs de développer leur conscience scénique envers ce qui allait les confiner dans leur disposition sur scène. Disposition réseau de l'équipe de cocréation audiovisuelle qui aura permis de déclencher et mixer en direct ces patches et maps, dans une disposition laboratoire des dispositifs et des corps à contaminer entre eux. Cette coordination expérimentale et technique me projeta comme compositeur scénique dans un espacement de la performance. Le *fence* constituant l'un des dispositifs spatio-temporels de la performance, nous expérimentons également les autres dispositifs de *Cleansed*. Afin de synchroniser ces dispositifs scéniques entre eux, il fallait maintenant recouper les dispositifs technologiques, performatifs et actoraux d'un cuing et d'un spiking, dans une suite de repères temporels pour ordonner l'exécution de la partition de scène. Cette étape cruciale de la composition scénique cautionne l'aspect notationnel sous la forme d'un langage scénique : déclenchement, suite d'actions à exécuter, positionnements, etc. Il s'agit de la création d'une partition de scène qui recompose les espaces didascaliques en notations scéniques qui spatialisent et temporisent la performance.

⁸⁷ Je dis à « tendance immersive » puisqu'il ne s'agit pas pour le public d'une véritable immersion comme dans un « dôme ». Ici il est question de l'immersion des acteurs dans le dispositif, ainsi que le quatuor de haut-parleurs autour des gradins à l'Agora, favorisant une forme d'immersion audiovisuelle pour le public. Les comédiens sur scène n'entendaient pas la même chose que le public, ce qui a aussi engendré sa part de problèmes de repérages. À cet effet, des moniteurs sur scène qui rediffusent ce que le public entend, auraient été une possibilité.

6.10 La partition scénique de *Purifiés*

La partition scénique est un document qui reprend le texte-dit, les énoncés, l'enchaînement des phonèmes représentant une ligne de temps extensive avec le cuing et le spiking qui remplace maintenant la matière didascalique de la dramaturgie. Cette première trace de la partition scénique se crée durant le processus de cocréation avec les acteurs et sa rythmique, ses variations, ses pauses, enfin sa vitesse globale et donc sa durée ne sont pas écrites, mais rôdées dans le processus de répétition par les acteurs. C'est au compositeur scénique d'orchestrer avec les acteurs ces étendues qui cadencent la première ligne temporelle. Toutes ces sections phonétiques ont été minutées en répétition et permettaient aux acteurs de se positionner le plus précisément possible dans la synchronisation globale. Les matériaux sonores, musicaux et vidéos subissent le même traitement. Une fois que leur texture artistique a été approuvée, ils doivent encore être précisés dans leur temporisation et leur exécution scénique devra respecter ce « timing ». Le cuing permettra de segmenter l'orchestration globale. Ce qui orchestre ces différents actants, leur sert de repère, ce sont les cues, qui ordonnent le schéma temporel global, ses intrications dans la ligne temporelle du texte phonétique des acteurs.

Autour des cues qui font office de chef d'orchestre et de système de signalisation, les indications scéniques doivent parler le langage précis de la scène (en se référant aux noms des matériaux à déclencher). Dans le cas de *Purifiés*, cette partition de signalisation a connu plusieurs versions suivant les expérimentations jusqu'à la version finale exécutée devant public. La version que je commenterai ici, intitulée « Purifiés partition scénique », a été créée en date du 21 novembre et a connu des refontes jusqu'au 6 décembre. La partition reprend donc la version de travail du texte (les dialogues, monologues traduits par Évelyne Pieiller et adaptés en québécois par l'équipe dramaturgique dans l'ordre chronologique de la partition de Kane), celle-là dont a disposé chaque acteur en répétition (avec

son lot de correctifs fluctuants). Elle intègre également le schéma de recomposition intermédiaire des repères exécutables de scène qui s'adressent à l'ensemble des performeurs. Les seules didascalies de Kane qui restaient étaient celles qui ne posaient aucun problème d'interprétation et qui ne nécessitaient pas de reconfiguration.

Les indications destinées au jeu des acteurs (pouvant remplacer une didascalie par sa version scénique ou venant spécifier un aspect scénique entre les phonèmes) se doivent d'être disposées avec concision et netteté. Elles visent à coordonner les déplacements, intonations, laisser le moins de place possible à l'interprétation et donc aux oscillations. À titre d'exemple, en scène 1 de la partition scénique, on retrouve Tinker et Graham dans le dispositif-*fence*. La partition scénique déploie des descriptions nettes telles que : « ils se regardent », « Graham cherche une veine/ ils se couchent, main dans la main », descriptions qui visent à réduire au maximum la portée interprétative. Reprise par différents acteurs, dans différents contextes de création, elles pourraient être exécutées différemment, au même titre qu'une exécution musicale en performance fait toujours varier la partition source.

Une fois que ce premier traçage est en branle, c'est entre les scènes, dans les intervalles, les interstices, que le compositeur scénique orchestre le plus systématiquement les média. Si *Cleansed* débute sur une réplique de Graham « *I want out* », la partition scénique indique l'état des lieux qui précède la première réplique, au moment de l'entrée du public : prédisposition scénique. Ainsi disposé sur une durée indéterminée, ce que j'ai nommé « preset » par commodité est ce qui se passe sur scène durant toute l'entrée du public jusqu'au 1^{er} cue qui déclenche l'action suivante, amorce le véritable début de la représentation. « Patch fence-hiver+ projo fence bleu flair+ noise video sur toiles. ». La partition scénique évoque donc l'espace-temps dans lequel on imprègne d'emblée un

public suivant un langage médiatique entre le patching et le cuing spécifiant le nom des matériaux audiovisuels déployés (fence bleu, noise vidéo, patch-fence hiver) ainsi que l'effet le cas échéant : *flair*, *noise*. Les + indiquent que les effets sont simultanés et donc se superposent. Il est ensuite indiqué que le projecteur vidéo mappé sur le *fence* est déjà allumé, produisant une texture visuelle de « *flair bleuté* » : ce qui décrit de manière technique que son faisceau lumineux est visible grâce à un jeu de fumée reproduisant un effet scénique de nuit et de brouillard. Sur les toiles du fond est mappée une texture visuelle de « noise vidéo », qui peut se traduire par un « bruit vidéo », une sorte de parasitage visuel en noir et blanc évoquant dans notre cas la neige, que l'on entend aussi dans le patch électroacoustique nous immergeant auditivement d'une ambiance hivernale.

Le premier cue de la partition scénique (cue-lx d'une douche lumineuse sur Tinker) constitue la mise en branle de la partition, comme la première note exécutée dans un concert. Lx est le symbole de *lux*, un flux lumineux, et constituait notre code pour le cuing et le spiking de l'éclairage. Ce cue s'activait lors des représentations au moment de la fin de l'entrée du public pour déclencher la performance une deuxième fois, et ainsi fermer l'éclairage des gradins. C'est le chef régisseur qui ordonne cette commande, c'est lui-aussi qui permet la synchronisation des cues plus complexes qui exigent une synchronisation plus fine entre les différents régisseurs. La grande majorité des cues subséquents sont positionnés après un mot, car le phonème dans la performance ne laisse place à aucune confusion rythmique. Placé après un énoncé, le cue possède ainsi une précision de déclenchement et d'activation, de dissipation et de désactivation dans la performance vivante. La partition scénique dont toute l'équipe dispose permet à l'acteur de s'acclimater à l'importance d'une réplique pour que le cue déclenche le patching, le mapping et au régisseur ou au performeur musical de suivre le texte phonétique pour s'y synchroniser et déclencher ses actions.

Ainsi dans la partition scénique, un mot énoncé par un acteur peut déclencher une série d'actions. Les différents cues sont spécifiés dans leur signalisation, s'adressant alternativement à la lumière (cue-lx) à la vidéo (cue-vidéo) à la musique (cue-guitare) ou à l'électroacousticien (cue-son). Un cue peut être soit *in* (commande d'activation) soit *out* (commande de désactivation volumique ou lumineuse). Il se décline également en une série de gradations, par exemple en *fade in* (activation graduelle), en *fade out* (dissipation graduelle) en *snap* (à son plein rendement lumineux ou volumique automatiquement), etc... Les différentes gradations d'entrée/sortie concernant plus fréquemment la lumière et la vidéo, ces cues sont programmés sur les consoles de régie, généralement en secondes. Dans le cas du son, de la musique et de la vidéo, un cue déclenche un matériau à exécuter, dans le cas présent pour la guitare il sera indiqué « cue tristanloop » pour indiquer au guitariste où entamer la pièce ou « cue patch fence-hiver » pour donner à l'électroacousticien le signal de déclenchement d'un patch sonore.

La partition scénique recompose donc la partition dramaturgique en texte accompagné d'indications scéniques et des fragments de ce qu'on appelle des « cahiers de régie » avec une description de commandes et un certain mode de conduite en performance. Contrairement au cahier de régie, la partition scénique fait l'effort d'articuler sur un seul et même support les enjeux de tous les performeurs et régisseurs par le compositeur scénique. Évidemment chacun annoté sa partition individuellement pour lui donner une consistance disciplinaire. Il est le document qui, en amont de la représentation dans toute sa complexité, reflète le mieux sa composition, son œuvre scénique.

6.11 Conclusion sur la phase de disposition

La partition scénique que j'ai composée pour *Purifiés* ne constitue pas ce que j'envisage déjà comme une partition de scène en devenir. Elle permet cependant de visualiser le travail de recomposition et de disposition d'un point de vue schématique, on pourrait donc dire qu'elle constitue un devenir entre une cartographie et une partition de composition scénique. La véritable disposition des dispositifs scéniques, son archive la plus éloquente, est la captation en haute définition. Un tel processus aura révélé la relative incapacité du dispositif-texte à intégrer le dispositif réseau du *cowork*. Cette tentative de partition a été utile pour les régisseurs, mais n'était pas parfaitement performante pour les acteurs. Il aurait fallu intégrer une ligne de temps et une profondeur spatiale afin que le cuing et le spiking soient véritablement opérants pour ceux qui performant dans le dispositif. Aussi bien dire qu'il s'agit d'un problème de format et que la version texte ne suffit plus au devenir-partition de la composition scénique intermédiaire et technologique. La complexité du dispositif réseau de la composition scénique intermédiaire dont *Purifiés* fut une expérimentation radicale, exige un dispositif partitionnel qui soit lui-aussi un réseau isomorphe et donc puisse intégrer les matériaux numériques audiovisuels aux partitions musicales et dialogiques. Un dispositif qui permette la corrélation légère et performante entre mapping, patching, cuing et spiking en stratifiant sur des couches distinctes les différents média en jeu dans la performance. Une partition autosuffisante qui n'a plus besoin de son compositeur pour continuer à coordonner la troupe en performance.

CONCLUSION

Quant au lieu du théâtre, même débauche de travail chez le technicien, et même oisiveté forcée chez le spectateur : aucune responsabilité à le choisir, il est là tout fait, dessiné depuis longtemps, presque éternel entre ses trois cloisons de toile peinte et sa paroi précautionneusement levée de velours cramoisi; le regard du spectateur n'a nullement à le chercher, à le construire, à l'instituer : on lui sort tout pomponné, tout attifé de lambris d'époque, coupé pudiquement d'un ailleurs jugé indécent, puisque c'est celui où se prépare le mensonge. Le technicien est le père du spectacle ; le spectateur, lui, c'est l'enfant : il ne lui reste qu'à balayer d'un regard paresseux sauf, cet espace prudemment clos, colmaté de toutes parts, où pas un trou d'ombre ne puisse donner à fuir, à trembler et à rêver.

Qu'est donc l'homme en tout cela ? un objet, une matière inerte et frôleuse, qui subit le spectacle, et à qui l'on a volé le pouvoir admirable et admirablement humain d'instituer lui-même le lieu de son propre sacrifice.

Car ce que la scène fermée supprime, c'est un travail, c'est une liberté [...].

Le spectacle, c'est cela, c'est ce démêlement, c'est cette angoisse et cette gloire d'une séparation sans cesse combattue, c'est cette lutte de deux espaces et c'est cette naissance d'un lieu clair où tout se comprend enfin, hors d'une nappe aveugle où tout est encore ambigu.

-Roland Barthes

Que dirait le grand sémiologue français du designer qui est en train de devenir le père du spectacle de demain. On peut maintenant designer un spectacle avec un ordinateur et des voix de synthèses, des corps hologrammes et des univers scéniques en réalité virtuelle. La scène est plus hétérotopique et polymorphique que jamais et la prolifération des moyens d'expression plus étourdissante que jamais. Encore une fois dans le monde du

théâtre la question demeure : est-ce un enrichissement ou un appauvrissement ? Les ancêtres pédagogues, puristes de l'aura de la présence, susurrent dans une oreille pendant que dans l'autre on nous branche un casque d'écoute qui nous connecte à un robot. On en revient à la « partition générale massive de l'être » d'Agamben en une dichotomie qui se creuse toujours plus : « d'une part les êtres vivants (ou les substances), de l'autre les dispositifs à l'intérieur desquels ils ne cessent d'être saisis. » (2007, p. 29-30).

L'ère du saisissement généralisé, les êtres vivants couplés à leurs propres dispositifs dans un devenir-machine inquiétant. L'être humain a épousé son dispositif-outil dès sa primitivité pour survivre, alors qu'aujourd'hui on peut imaginer que le dispositif va sans doute *lui* survivre, rendant le vivant primitif à nouveau. L'être humain, comme le théâtre, est menacé par le dispositif de son propre dispositif, l'intelligence artificielle dessaisissant au maximum l'autonomie du vivant, infiltrant la maison, s'accrochant aux vêtements et bientôt modifiant le génome humain. La machine est au service d'un nouveau surhomme qui aura tous les dispositifs à sa disposition pour surveiller et contrôler son inventeur. Le panoptisme s'est numérisé, il surveille ses utilisateurs programmés au réseau de contrôle mondial. S'il n'était déjà plus possible de penser quelconque phénomène artistique ou culturel sans réfléchir à son électronisation, puis sa digitalisation, il n'est aujourd'hui certainement plus possible de continuer cette réflexion sans analyser, critiquer, profaner la contagion des dispositifs, comme une peste de rats électromécaniques qui nous guette. Il faut cependant y aller avec précaution, en amont des études pseudo-scientifiques, des rhétoriques insidieuses sur les « guides de bonne pratique » rappelle encore Agamben. La vraie disposition de la composition scénique ici déployée n'est autre que ce motif deleuzien : « acte de résistance », « machine de guerre » qui se retourne comme les contrôleurs étatiques. On ne doit pas chercher à justifier les usages du dispositif, mais bien plutôt se questionner sur les enjeux d'un dessaisissement et

d'un ressaisissement de ses pôles constitutifs : entre savoir et pouvoir, entre support de transmission et énonciation, entre visibilité et sousveillance.

La dramaturgie injouable détourne le littéraire de ses fonctions prédéterminées, pose défi, elle aussi est acte de résistance face au système. Müller et Kane ont cartographié ces scènes de guerre en ruines en déconstruisant le mensonge du « BLABLA » du téléjournal et d'un théâtre divertissant. Le compositeur scénique résiste à son tour et profane la disposition des dispositifs pour confronter le public, lui donner à voir un nouvel espace-temps où les performeurs et les machines, dansent en couple hybride. Subvertir le dispositif de ses fonctions et non le laisser lui-même pervertir ce qui le fait fonctionner et lui donne son sens : le geste, la voix, le corps de l'acteur, le performeur, le régisseur : une machine de guerre scénique. Il faut retirer la logique d'insinuation et de dissémination du dispositif, et le disséminer à nouveau, ailleurs. La composition scénique doit se tenir en amont des dispositifs dont elle se couple, et fournir au réseau, à l'ensemble, des fonctions qui profanent à leur tour la logique de dépossession du sujet à lui-même, qui fait de la machine un danger pour la liberté d'expression, de mouvement et d'énonciation. La composition scénique est aussi philosophie critique du dispositif préfigurant à la disposition scénique, ré-outillage de ses dispositifs à repeupler différemment, dans un nouvel espace-temps, celui d'une scène autre où le dispositif est détourné de ses modalités disciplinaires et perpétuent les espaces hétérotopes de l'imagination.

Kane a graduellement ôté de scène tout ce qui faisait du bruit pour rien, en ne laissant plus qu'un mot sur une page : dispositif de décomposition et de purification dramaturgique. De l'auteurisation à accueillir comme prise de risque, exigence recompositionnelle à l'injouable, s'est développée une nécessaire *coauteurisation* vers une *réauteurisation*. L'injouable exige une recomposition, il

se libère de son verrou technique ou éthique (il est déjoué) seulement en réseau d'expressions scéniques qui permettent à toute recomposition d'être composition polyphonique et chorale. Composer c'est réattribuer à ce chœur la capacité d'échanger pour combattre. Composer c'est réussir à organiser *ensemble* : « Ôter de scène » encore, la verticalité qui part du père-poète vers le démiurge metteur en scène et qui arborise vers le bas une vision de mise en scène, des règles, des conventions, un système, un logos, et l'homogénéité de sa besogne. C'est un anti-dressage envers l'action dramatique, ce qui est devenu monument et tradition dans l'enceinte théâtrale. Si la dramaturgie injouable s'occupe de déconstruire les règles mimétiques de ce dressage, le relais qu'elle exige scéniquement est aussi un acte de mise en pièces. La composition scénique horizontalise la division du travail scénique en accueillant les matériaux de sa fabrique sans valorisation, sans hiérarchie. Sorte de manifeste face à l'aliénation du technicien, du concepteur, du designer et de l'acteur qui se font réguler dans la machine-théâtre, face au système de ses valeurs pédagogiques. Dans le réseau du composer ensemble, chaque membre de l'équipe engendre son propre cheminement, sa propre cartographie, constitue son propre dispositif réseau qui, en connexion avec les autres, produit un dispositif arachnéen. De dresseur, traducteur, metteur, le compositeur scénique hérite plutôt de la tâche de *relayeur* de cette toile : agent de signalisation et de recirculation qui redistribue les cartes d'exploration pour en recomposer une carte de scène. Il cherche à incarner l'interface entre le texte et la scène, son cheminement, en rappelant à son équipe les obstacles à ne pas simplement éviter, escamoter ou simuler. Il se dispose lui-même entre les programmes, entre les média, entre les disciplines, pour repérer les interstices et incarner les « entre-deux », à l'écoute des intervalles. Il laisse proliférer les dissonances et les disjonctions.

C'est peut-être finalement la contribution insoupçonnée de cette recherche-création. Une première tentative archivée et commentée de dé-hiérarchisation de

la division des relations de travail dans ce réseau que j'ai tenté de relayer, par une méthode de déconstruction et d'intermédialisation collective où chaque collaborateur décompose les matériaux de sa pratique et la contamine au réseau de l'équipe. Un réseau qui contamine même, la lecture de la thèse. C'est le réseau contrapunctique d'une telle démarche, c'est son anti-taylorisme, sa transversalité et aussi par conséquent sa résistance. Désir de désaliénation artistique où personne ne succombe à une vision dominante, à un système, à une mécanique, où chacun procède à son propre parcours de création. Ce que le compositeur fait c'est assurer le passage entre le détissage et le retissage de la toile. Dans ce détissage : un patch peut contaminer un geste, une texture musicale peut contaminer une image, une idée visuelle engendrer une idée sonore, une idée corporelle générer une idée spatiale, et ainsi de suite... Cela produit donc aussi une transversalité non hiérarchique et verticale entre les arts, entre les espaces et creuse des passages entre les matières et les formes. Cette thèse écrite a tenté de laisser des traces visibles et lisibles de ce genre de contamination qui était devenu, dans le monde de l'intermédialité, un usage théorique courant.

En jouant ainsi les termes de ma propre interdisciplinarité se sont opérés de nombreux changements qui ont renouvelé un désir de changement pour ma pratique. Un désir de systématisation pour fournir une image d'un processus de cocréation scénique. Je parle bien sûr d'un désir. Cette thèse-crédation en a cartographié l'horizon, le devenir, le *methodos*. Elle n'est donc pas achevée. Il s'agissait d'un grand débroussaillage qui m'aura permis de mieux quadriller l'hétérogénéité des enjeux d'une scène technologique et interdisciplinaire en quête de modèle. Cette volonté intrinsèque à la pratique scénique d'un devenir-notation (et partition) est fondamentale pour affronter ses plus récentes métamorphoses. C'est que la mise en scène est un métamédium sans discipline institutionnalisée, elle se joue aujourd'hui au cœur de la numérisation de toutes les pratiques scéniques. Elle se constitue en un système de travail verbal, en une

charge monstrueuse d'annotations « indécidables et parcellaires », pour reprendre l'expression de Thomasseau. Dans une perspective scientifique, elle est encore un objet insaisissable, intransmissible, incomparable. Elle ne peut jamais se rejouer telle quelle pour la théorie, pour un public à venir, elle vit et meurt dans l'éphémère de sa performance. La qualité des enregistrements de scène va certainement contribuer à la théorie de la mise en scène en lui offrant des objets plus précis que jamais à étudier, c'est la contribution de Ronfard et de sa recherche concrète d'une notation de mise en scène en intégrant les captations en haute définition des répétitions et des performances. Mais entre recomposer une partition de mise en scène à partir de ces documents numériques de haute qualité, et composer à partir de zéro une mise en scène en intégrant ces dynamismes numériques, il y a un cheminement méthodologique à étayer et c'était la tentative de ces trois phases de la composition scénique. Cette thèse-crédation a voulu contribuer à matérialiser ce faire-scénique intermédial.

L'intégration des dynamismes du patching et du mapping au sein des cartographies interdisciplinaires a changé ma façon de voir cette image du relayeur, une redynamisation de mon dispositif de travail en dispositif réseau, en ré-autorisant les collaborateurs à une démarche scénique plus collaborative et contagieuse que jamais. Une redynamisation qui a confirmé certaines intuitions sur le cuing et le spiking comme marqueurs de l'espace-temps. Ils seraient les axes de cette partition en devenir. Si le cuing et le spiking permettent d'assurer une relation horizontale-verticale à l'espace-temps scénique, et qu'il puisse être infiltré dans sa composition par le patching et le mapping de l'écriture audiovisuelle numérique, se systématiserait un modèle d'écriture de scène qui assure une véritable transmission de la méta-partition de scène, dans la différenciation de ses caractères et dans la précision de ses cahiers de commande constitués sur un même support pour tous les média et tous les performeurs. Une partition qui orchestre le son, la voix, le mouvement, la lumière, l'image, le corps,

qui orchestre toutes les expressions du spectacle vivant sur un même support de création et de transmission. C'est cela qui pourrait offrir à la mise en scène une véritable autonomie, un autorat légal, une façon de traverser le temps, d'être reprise après la mort de son compositeur. C'est uniquement le dispositif métamédial et la partition de sa composition, de son orchestration et de sa transmission qui pourraient enfin la sortir de sa préhistoire.

LISTE DES RÉFÉRENCES

Adorno, T. W. (1962). Philosophie de la nouvelle musique. (H. Hildenbrand et A. Lindenberg, trad.). Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel ». (Original publié en 1958).

Agamben, G. (2007). Qu'est-ce qu'un dispositif. Paris : Éditions Payot et Rivages.

Appia, A. (1985) La mise en scène du drame wagnérien. Paris : Léon Chailley Éditeur.

- (1921) L'œuvre d'art vivant. Genève : Éditions Atar SA.

Aristote (texte, trad. et notes de Dupont-Roc, R et Lallot, J.). (1980). La poétique. Paris : Éditions du Seuil.

Artaud, A. (1964). Le théâtre et son double; suivi de Le théâtre de Séraphin. Paris: Gallimard, coll. « Idées ».

- (1961 et 1980 pour l'édition augmentée). Œuvres complètes volume II. Paris: Gallimard, coll. Nrf.
- (1964). Oeuvres complètes volume V. Paris: Gallimard, coll. Nrf.
- (1974). Oeuvres complètes volume VIII. Paris: Gallimard, coll. Nrf.

Auslander, P. (1999). Liveness: performance in a mediatized culture. My Librairy, London: Routledge.

Bardiot, C. (2015). Rekall. Performance Research: 20;6, p. 82-86; En ligne: [<http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2015.1111058>]

- Pour une génétique de la représentation. Prise 2. [Résumé en ligne] : [http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/genetique_prise2.pdf].

Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV. Paris: Éditions du Seuil, coll.: Essais.

- (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, coll.: Essais.

Barthélémy, J., Bornardi, A. *Le patch comme document numérique : support de création et de constitution de la connaissance pour les arts de la performance*. En ligne : [<http://architexte.ircam.fr/textes/Bonardi07a/index.pdf>].

Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A., Nelson, R. (2010). *Mapping Intermediality in Performance*. « Media Matters », Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bene, C, et Deleuze, G. (1979). *Superpositions. Richard III*, suivi de : *Un manifeste de moins*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Éditions Centre National de la Danse.

Boenisch, P. (2003). *coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre*. Theatre Research International.

Bolter, J.-D., Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Boucris, L., Freydefont, M. (2003-2004). *Arts de la scène, scène des arts : Premier lieu, premier temps, Brouillages de frontières : une approche par la singularité*. Vol. 1, *Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales.

- Vol. 2, *Deuxième lieu, Deuxième temps, Limites, Horizon, Découvertes : milles-plateaux*.
- Vol. 3, *Formes hybrides : vers de nouvelles identités*.

Brook, Peter (1977). *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. Pierres Vives. Paris : Éditions du Seuil.

Chapple, Freda et Kattenbelt, Chiel (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam-New-York: Rodopi.

Craig, Edward Gordon (1999). *De l'art du théâtre. Penser le théâtre*, Paris : Circé.

Corvin, M. (dir.). (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille-Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2. « Critique »*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions De Minuit.

- (1986). *Foucault*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- (1990). *Pourparlers*. Paris. Les Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

- (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Les Éditions du Seuil.
- (1972). *MARGES de la philosophie. « Critique »*, Paris : Les Éditions De Minuit.
- (1978). *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion.

Dort.B. (1986). *Condition sociologique de la mise en scène. Théâtres. Essais*; Paris: Éditions du Seuil.

- (1988). *La représentation émancipée. « Le temps du théâtre »*. Le Méjan : Actes Sud.

Doumet, Christian (dir.). (2001). *L'Art et l'Hybride*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

FAZIO, M., FRANTZ, P. (dir.). (2010). *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*. Paris : Desjonquères.

Féral, Josette (dir.). (2012). *Body remix : Pratiques Performatives*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Folco, A. et Ruset, S. (dir.). (2015). *L'injouable au théâtre*. Paris : Revue d'Histoire du Théâtre.

Fort, P.-L. (2003). *Sous le signe de la marge et de la marginalité : le théâtre de Sarah Kane*. Dans : *marginalités et théâtres*. Librairie Nizet.

Foucault, M. (1963) *Naissance de la clinique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. : Galien.

- (1966) *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Éditions Gallimard.
- (1972) *Histoire de la folie : à l'âge classique*. Paris : Éditions Gallimard.
- (1975) *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Éditions Gallimard

Grésillon, A., Mervant-Roux, M.-M. Dominique, BUDOR. (2010). Paris: *Genèses théâtrales*. CNRS éditions.

Grotowski, J. (1971). B. Levenson, C. (trad.). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : La cité.

Goodman, N. (1990). *Langages de l'art*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, coll. Hachettes Littératures.

Jolly, G. (2005). *Le théâtre de Sarah Kane : poétique de la violence*. Dans : *Le théâtre et le mal dirigé par Catherine Naugrette*, Revue d'études théâtrales, registres 9/10, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Kane, S. (2001). *Complete plays*. « Methuen drama », London: Bloomsbury.

- (1999). *Purifiés*. (trad.: Pieiller, E.). Paris: L'Arche Éditeur.
- (2001). *4.48 Psychose*. (trad. : Pieiller, E.). Paris: L'Arche Éditeur.

Larrue, J.-M. (2005). « Mettre en scène »: une approche intermédiaire. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039228ar/>.

- (2008) *Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive*. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039229ar/>.

- (2011). Théâtralité, médialité et sociomédialité. En ligne :
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13096/Theatralite-medialite-sociomedialite_Larrue.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- (dir., 2015) Théâtre et intermédialité. Les Presses Universitaires du Septentrion.

Larrue, J.-M., Pisani, G. (dir., 2014). Les archives de la mise en scène : Hypermédialités du théâtre. Les Presses Universitaires du Septentrion.

Larrue, J.M., Quéinnec, J.-P., Pisano, G. (dir., 2019). Dispositifs sonores : corps, scènes, atmosphères. Les Presses de l'Université de Montréal.

Le Coguiec, E. (2012). Pour une compréhension de la conception architecturale : étude réflexive de la conception du projet M.N.12 et de ses références. En ligne : [www.archipel.uqam.ca/5623/1/D2499.pdf]

Le Moal, P. (éd., 2008). Dictionnaire de la danse. Paris : Larousse.

Lehmann, H.-T. (2002). (trad.: LEDRU, P.-H.). Le théâtre postdramatique. Paris : L'Arche.

Lesage, M.-C. (dir., 2008). Théâtre et interdisciplinarité. Registres, no13, Paris: Sorbonne Nouvelle..

Lyottard, J.-F. (1973) Des dispositifs pulsionnels. Paris : UNION GÉNÉRALE D'ÉDITIONS.

- (1988) L'inhumain, Causeries sur le temps. Paris : Éditions Galilée.

Manovich, L. (2001). The language of new media. Cambridge: THE MIT PRESS.

McLuhan, M. (1968). (trad. :Paré, J.,.) La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique. Montréal: Les Éditions HMH.

- (1968). Pour comprendre les média : Les prolongements technologiques de l'homme. Montréal : Les Éditions HMH, coll. : Constantes.

Méchoulan, Éric (2003). L'intermédialité : Le temps des illusions perdues.

« Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des technique » ; no1.

Menicacci, A. Nouvelle rencontre entre corps et images. En ligne : [https://www.academia.edu/3614470/Nouvelles_rencontres_entre_corps_et_images]

Meyerhold, V. (trad.: Picon-Vallin, B., 1973). Écrits sur le théâtre Tome 1. Lausanne: La cite – L'âge d'homme.

- (trad.: Picon-Vallin, B., 1992). Écrits sur le théâtre Tome IV. Lausanne: La cite – L'âge d'homme.

Müller, J. (2010). Intermédialité : une nouvelle approche interdisciplinaire. Dans : Cinéma et intermédialité. Vol 10. no2-3.

Müller, H. (2000). *Werke* 3, Die Stücke 1. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

- (2001). *Werke* 4, Die Stücke 2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- (1985). Hamlet-Machine- Le père, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces. (trad. : Jourdeuil, J. et Shwarzinger, H.). Paris : Les Éditions de Minuit.
- (1985) Germania Mort à Berlin, précédé de Rivage à l'abandon, Médée-Matériau, Paysage avec Argonautes, Paysage sous surveillance et autres textes. Paris : Les Éditions de Minuit.
- (2001) Anatomie Titus Fall of Rome, suivi de Shakespeare une difference. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (2003) Manuscrits de Hamlet-Machine, Transcriptions-traductions. Paris : Les Éditions de Minuit.

Pavlovic, Diane (dir., 1987). La scène peuplée d'écrans. Revue jeu. No 44.

Pavis, P. (2007). La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives. Paris : Armand Collin. Coll. : U. Lettres.

- (2014) Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Paris : Armand Collin.

Perelli-Contos, I. (1988). Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale. Études littéraires, 20, (3), 13–25. En ligne : <https://doi.org/10.7202/500812ar>. Consulté le 21 avril 2019.

Picon-Vallin, B. (Dir.). (2001-2002). La scène et les images, Les voies de la création théâtrales 21, Paris, C.N.R.S Section «Arts du spectacle».

- (1998) Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images. « Théâtre XXe siècle », Lausanne : L'âge d'homme, 1998.

Piemme, J.-M. (Dir.). (1989) L'invention de la mise en scène dix textes de la représentation théâtrale 1750-1930. Archives du futur, Bruxelles Labor.

Pluta, I. (2011). L'acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique. Lausanne : L'Age D'Homme.

Rafis, V. (2012). Là que la mort vit. Sur les théâtres de Jon Josse, Sarah Kane et Rodrigo García. En ligne : [https://dspace.library.uu.nl/bitstream/1874/225152/2/rafis.pdf]. Consulté le 21 avril 2019.

Régy, C. (1998). Espaces perdus. Besançon : Les solitaires intempestifs.

- (1999). L'ordre des morts. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- (2002). L'état d'incertitude. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- (2007). Au-delà des larmes. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- (2011). Dans le désordre. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- (2011). La brûlure du monde. Besançon : Les solitaires intempestifs.

Ricoeur, P. (1985). Temps et récit III, Le temps raconté. Paris : Éditions du Seuil, coll. : L'ordre philosophique.

Ronfard, R. (2012). Notation et reconnaissance des actions scéniques par ordinateur. En ligne : [https://hal.inria.fr/hal-01389847/document]. Consulté le 15 avril 2019.

Rykner, A. (2008). Du dispositif et de son usage au théâtre. Dans : Devenir de l'esthétique théâtrale, no 88.

Sarrazac, J.-P. (1999). Antoine et l'invention de la mise en scène. Le Méjan : Actes Sud.

Salter, C. (2010). *Engangled : Technology and the Transformation of Performance*. MIT Press.

Stanislavski, C. (1984). *La construction du personnage*. (trad. : Antonetti, C.). Paris : Pygmalion.

- (1998). *La formation de l'acteur*. (trad. : Janvier, E.). Paris : Éditions Olivier Perrin.

Sermon, J. (2013). *Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques ?* disponible en ligne sur le blog virtuel : Représenter/Expérimenter. <https://repex.hypotheses.org/>. Consulté le 19 avril 2019.

Sermon, J., Chapuis, Y (2016). *Partition(s) : Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e, 21^e siècles)*. Les Presses du Réel.

Tackels, B. (2005). *Les écrivains de plateau I*. Besançon : Les solitaires intempestifs.

Thomasseau, J.-M. (2001). *Les manuscrits de mise en scène*. Dans : *L'annuaire théâtral, Méthodes en question*, no 29.

Vignal, M. (1996). *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse-Bordas Éditions; série In extenso.

Vitez, A. (2006). *Antoine Vitez*. (Léger, N., dir.). « Actes-Sud papiers, Mettre en scène », Paris : Actes Sud.

Warnet, J.-M. (2013) *Les Laboratoires : Une autre histoire du théâtre*. Lavérune : éditions L'Entretemps.