



HAL
open science

**DISPARITION DE L'HOMME ET MACHINERIE
HUMAINE SUR LA SCENE CONTEMPORAINE**
Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret
Jean-François Ballay

► **To cite this version:**

Jean-François Ballay. DISPARITION DE L'HOMME ET MACHINERIE HUMAINE SUR LA SCENE CONTEMPORAINE Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret. Musique, musico-
logie et arts de la scène. UNIVERSITE PARIS SORBONNE NOUVELLE, 2012. Français. NNT :
. tel-01662202

HAL Id: tel-01662202

<https://theses.hal.science/tel-01662202>

Submitted on 12 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ÉCOLE DOCTORALE 267 - ARTS ET MEDIAS
ARIAS-CNRS, UMR 7172

Thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat
en études théâtrales

Jean-François BALLAY

**DISPARITION DE L'HOMME ET MACHINERIE HUMAINE
SUR LA SCENE CONTEMPORAINE**

Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret

Thèse dirigée par Mme Marie-Madeleine MERVANT-ROUX

soutenue et présentée en public le 12 novembre 2012

Composition du jury :

- M^{me} Anne-Françoise BENHAMOU, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M^{me} Helga FINTER, professeur émérite, Université de Giessen
M^{me} Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, directeur de recherche, ARIAS-CNRS, Université
Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M^{me} Sally-Jane NORMAN, professeur, directrice du Attenborough Centre for the Creative
Arts, University of Sussex
M^{me} Marie-Dominique POPELARD, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé :

L'acteur est-t-il l'objet d'une nouvelle mise en cause radicale, un siècle après Maeterlinck, Jarry et Craig ? La discussion prend aujourd'hui une tournure inédite. Il ne s'agit plus d'écarter l'homme de la scène pour le remplacer par une marionnette idéale. Les acteurs artificiels, avatars, robots et autres doubles, semblent désormais pouvoir devenir autonomes. La question n'est pas seulement : qu'est-ce qui manque, lorsque l'acteur manque ? Mais aussi, qu'est-ce qui *ne manque pas* ? Pour étudier ce sujet, cette thèse s'appuie sur trois œuvres qui ont fait événement à l'orée du XXI^e siècle : *Les Aveugles* de Denis Marleau, *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, et *Re : Walden* de Jean-François Peyret. Elle introduit la conjecture anthropologique d'une « disparition » de l'homme. Expression problématique, qui est à entendre de prime abord au sens d'un retrait ou d'une instrumentation de l'acteur, mais qui sous-tend en arrière-plan d'autres enjeux : brouillage des frontières entre vivant et artificiel, perte du lien au monde, déclin de l'humanisme, effondrement écologique. Si l'homme devait disparaître, c'est peut-être au théâtre qu'il résisterait le plus longtemps à sa disparition. Mais la proposition peut s'inverser : n'est-ce pas là qu'il ne cesse de s'effacer avec le plus d'ostentation, jouant depuis toujours avec les oppositions apparence / réalité, apparition / disparition ? La thèse explore ces problématiques, en s'intéressant aussi bien à la scénographie, à la dramaturgie, à la relation acteur spectateur, et aux nouvelles machines qui transfigurent le dispositif scénique en une anamorphose visuelle, sonore, éminemment troublante, de l'être humain en train de disparaître.

Mots clés : acteur augmenté, avatar, double, machine, marionnette, réalité virtuelle, théâtre sans acteurs

Abstract :

Is the actor thrown back into doubt again, one century after Maeterlinck, Craig and Jarry ? The topic happens to be brought up to date. But the purpose is no longer to get rid of the actor, so that he could be replaced by puppets. Artificial actors, like avatars, robots and other doubles, are likely to get their autonomy soon, on stage. The question is not only : what is missing, when the actor is missing ? But also, what is *not missing* ? This thesis is based upon three performances that stroke the minds on the first decade of the 21st century : *Les Aveugles* by Denis Marleau, *Stifters Dinge* by Heiner Goebbels, and *Re : Walden* by Jean-François Peyret. Our conjecture is about human disappearing on stage, with a special focus on anthropological aspects. The notion of « disappearing » means, at first sight, the withdrawing of actors, but we show that other deep challenges stand in the background : body instrumentation, interferences between life and artificial, disconnection to the phenomenal world, mankind decline and ecological disaster. If the human being is supposed to disappear soon, it's probably on theatre stage that he will stand for a while. At the same time, isn't it on stage that he has been playing for ever with appearing and disappearing, reality and illusion ? This thesis explores these problems, dealing with all the aspects : scenography, dramaturgy, actors and spectators, technology and new machines that are completely transforming the stage into a visual, sound, and highly confusing anamorphosis, by which the human being is involved in a vanishing process.

Keywords : avatar, double, machine, prosthetic actor, puppet, theatre without actor, virtual reality

ARIAS (*Atelier de Recherche sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle*),
INHA, Galerie Colbert, 2 rue Vivienne, 75002 Paris, (<http://www.arias.cnrs.fr>)

Remerciements

Ce travail a bénéficié du soutien et de l'encouragement d'un certain nombre de personnes que je tiens à remercier vivement :

M^{me} Marie-Madeleine Mervant-Roux, qui a accepté de le diriger durant ces cinq années, en me consacrant son temps et ses conseils et qui, par ses relectures minutieuses, sa connaissance érudite et la discussion exigeante, m'a aidé à affiner mes axes de recherche et à mener à bien mon projet ;

M^r Jean-François Peyret, qui avait déjà dirigé mon mémoire de master, et qui a continué à m'accorder sa confiance en m'invitant à ses répétitions et en m'accordant des moments précieux d'entretien et de dialogue bienveillant ;

Les membres de mon jury, M^{mes} Helga Finter (rapporteur), Sally-Jane Norman (rapporteur), Anne-Françoise Benhamou et Marie-Dominique Popelard, qui ont accepté généreusement de lire mon manuscrit et de l'enrichir par leurs remarques ; qu'elles soient remerciées pour le regard attentif qu'elles ont porté sur ce travail ;

Les autres chercheurs, jeunes et moins jeunes, ceux de l'école doctorale Arts & Médias et, plus largement, ceux que j'ai rencontrés dans des groupes de travail, des séminaires, des colloques, où tous apportaient leur rigueur et leur enthousiasme pour la recherche ;

M^{me} Tocabens et son équipe du service des doctorats, qui effectue un travail utile pour permettre aux chercheurs d'avancer et de mener à bien leurs études ;

Ma compagne, Nata Marcillac, pour son soutien généreux, sa curiosité, son ouverture, sa confiance de chaque instant, qualités qui n'ont cessé de relancer mes efforts et d'entretenir mon envie d'avancer dans ce travail, et bien au-delà ;

Les amis de route, amateurs fervents de théâtre, en particulier Jean Lemoine et Claudine Vuillermet, qui se sont intéressés à mon sujet de recherche et ont accepté de relire mon manuscrit ;

Et tous ceux avec qui j'ai pratiqué le théâtre pendant de nombreuses années, avant même de chercher à l'étudier d'un peu plus près, et avec qui j'ai vécu de nombreux moments de bonheur ;

Derrière tous ces noms apparaissent les visages de ceux qui habitent mon expérience et nourrissent mon goût pour cet art si riche qui, bon an mal an, est au cœur de la civilisation, et qui en restitue les innombrables échos...

*« Il est bien des merveilles en ce monde,
il n'en est pas de plus terrible et fascinante que l'homme »*

Sophocle, Antigone

*« Mais Héra irritée de n'avoir pas vaincu sa rivale
fit que Pâris, croyant m'étreindre, ne saisit que du vent :
elle lui livra, non pas moi-même, mais ma vivante image
sculptée par elle dans un morceau de nuage »*

Euripide, Hélène

Table des matières

INTRODUCTION : ECARTER L'ETRE VIVANT DE LA SCENE ?	15
Le concept de « fin de l'homme » et le théâtre contemporain.....	18
La critique de l'acteur : une longue histoire	22
L'ascèse symboliste : écarter l'être vivant de la scène	25
Le pantin mécanique comme modèle de l'homme : Jarry, Craig	29
Un théâtre avec le corps <i>en moins</i> : Beckett	33
L'acteur/performer et ses doubles à l'ère du numérique	37
Le double numérique, entre théâtre et performance	42
Des doubles aux machines : de la substitution à la dissociation du corps ?	49
Deux grandes machineries à prendre en compte : le cinéma et la réalité virtuelle..	52
Plan de la thèse et méthodologie	54
I^{ERE} PARTIE : DISPARITION DE L'ACTEUR ET MACHINERIE HUMAINE	
CHEZ MARLEAU, GOEBBELS ET PEYRET	57
1. Denis Marleau : <i>Les Aveugles</i>, une « fantasmagorie technologique »	59
1.1 Bref aperçu sur le parcours de Denis Marleau et la compagnie UBU	59
1.2 La création de la pièce <i>Les Aveugles</i> (Montréal, 2002)	62
1.3 La réception du spectacle et les questions soulevées par ce dispositif.....	65
1.4 Conception et installation scénique du dispositif des <i>Aveugles</i>	71
1.5 Le travail d'acteur dans <i>Les Aveugles</i>	74
1.6 Le travail de l'acteur escamoté : esquisse d'une approche comparative.....	78
1.7 Pourquoi ce choix radical de faire disparaître les acteurs de la scène ?.....	84
1.8 Le paradoxe du double : le trouble intensifie la représentation	92
1.9 Un dispositif qui rend sensible le tragique de la condition humaine	99
2. Heiner Goebbels : <i>Stifters Dinge</i>, un théâtre des « choses »	107
2.1 Aperçu sur le parcours d'Heiner Goebbels	107
2.2 <i>Hörstück</i> et « théâtre musical », un théâtre de rupture	112
2.3 <i>Stifters Dinge</i> : « une composition pour cinq pianos sans pianistes, une pièce sans acteurs ».....	120
2.4 L'« esthétique de l'absence » de Heiner Goebbels	126
2.5 Le projet de <i>Stifters Dinge</i> : s'engager dans ces « Choses »	132
2.6 Quel statut attribuer aux « choses » de <i>Stifters Dinge</i> ?.....	140

3. Jean-François Peyret : <i>Re : Walden</i>, une expérience de l'homme diminué	151
3.1 Le projet <i>Re : Walden</i> : de l'homme diminué à l'homme augmenté	153
3.2 Le spectacle <i>Re : Walden</i> , compte rendu d'un spectateur	159
3.3 Le dispositif de <i>Re : Walden</i> , une machine sonore et linguistique	168
Le travail de conception sonore	169
La traduction automatique (l' « Interprète »)	177
3.4 Le jeu de l'acteur : quand l'humain imite la machine	184
La fonction et la place de l'acteur dans la machine théâtrale de Peyret.....	184
Improvisation, répétition, mémoire, dialogue homme/machine	191
4. Au-delà de la question de l'acteur: la machine à disparaître selon Peyret	201
4.1 Le <i>Journal de travail</i> , un “chemin de ronde” du processus de création	202
4.2 Littérature et scepticisme, ou comment ne pas (se) raconter d'histoires	204
Montaigne, « en moy n'y trouve à peu près que du vent »	207
Beckett, « vivre c'est être en train de disparaître »	210
4.3 La machine littéraire, ou comment se découvrir étranger à soi-même	213
Kafka, une machine sans issue.....	213
Musil, perdre le fil de la vie	221
4.4 L'entrée en théâtre comme disparition et comme décontamination	223
Sous le signe de la disparition : Müller, l'adieu à la pièce didactique	225
Sous le signe de la décontamination : le passage à la scène	230
4.5 Un théâtre qui “s'expose à la science”, un cerveau au risque de la scène	235
4.6 La « creative method », quand le moi incorporé disparaît.....	244
4.7 Interimède	256
II^{EME} PARTIE : LE THEATRE COMME MACHINE A EXPERIMENTER LA	
DISPARITION	259
1. La disparition comme geste poétique	263
1.1 Poétique de Mallarmé et disparition du poète	263
1.2 La poétique de Peyret : les anamorphoses du cerveau	268
1.3 La poétique de Marleau : la mécanique de l'invisible	272
1.4 La poétique de Goebbels: la texture du réel	276
2. La scène comme expérience	281
2.1 Comment caractériser cette “expérience où nous sommes plongés”?	281
L'expérience scénique des années soixante	282
Faut-il assimiler expérience scénique et performance ?.....	284
La notion d'expérience sur la scène contemporaine	286
Marleau, Goebbels, et Peyret : la disparition comme flux d'expérience	292
2.2 Penser l'espace scénique, machiner l'acteur: l'héritage des avant-gardes	296
Un espace-temps à habiter plutôt qu'à montrer	296
Les quatre formules historiques de l'expérience scénique au XX ^e siècle.....	299
Piscator.....	303
Meyerhold	304
Artaud.....	308
Brecht	311
De l'idéal de transformation à l'expérience de la disparition	313

3. Dispositif et configurations machiniques	317
3.1 La machine et son substrat épistémique	320
Importance de la configuration épistémique du dispositif.....	321
Qu'est-ce qu'une machine ?	324
Posture critique et machine : « un spectre hante »... la scène.....	328
3.2 Machines mécaniques : la marionnette et le cinématographe	332
Mécanisation et dématérialisation dans l'épistémè du cinématographe.....	334
Comparaison épistémique de la marionnette et du cinéma primitif	338
Les machines de Marleau : une mécanique de fantômes et de pantins	344
3.3 Machines paradoxales, chez Goebbels et Peyret.....	346
3.4 Machines à désorienter la scène : caméra, montage, mouvement.....	350
L'espace-temps du cinéma et la boîte optique du théâtre.....	354
L'épistémè du langage cinématographique	358
Mettre en mouvement et décentrer l'imagination du spectateur	365
Expérimenter la perte du lien entre l'homme et le monde.....	371
3.5 Machines et expérience immersive : la scène comme "réalité virtuelle" ?.....	374
Le dispositif scénique à l'ère des <i>Immatériaux</i>	375
Immersion, présence, réalisme - épistémè de la réalité virtuelle.....	379
Autonomie, interactivité, et objets virtuels.....	381
3.6 La machine de <i>Re:Walden</i> : jouer à disparaître soi-même.....	385
4. Phénoménologie d'une scène sans acteurs	395
4.1 Retour sur la question des doubles: approche anthropologique	401
Trois fonctions anthropologiques du « double »	402
Le rôle des trois fonctions du double, dans la dualité acteur/personnage	408
4.2 Le spectateur face aux acteurs virtuels: la "chair" des doubles	412
La « chair » invisible du corps dans le face-à-face.....	413
La « chair » des doubles dans les dispositifs spectaculaires.....	415
L'acteur escamoté et la « chair » de la marionnette	416
4.3 La question de la "chair" dans le cas de l'avatar numérique.....	419
Masque numérique et masque traditionnel – le problème de l'expression.....	422
Le masque numérique est-il conçu pour une existence scénique ?	424
Interaction acteur/spectateur dans les dispositifs de « doubles »	429
4.4 L'inquiétante étrangeté des doubles	431
Le concept d'inquiétante étrangeté chez Freud	431
L'inquiétante étrangeté des robots et autres anthropoïdes.....	433
5. Eléments pour une anthropologie théâtrale de la disparition	443
5.1 Horizon de la disparition	443
5.2 Disparition de la constellation subjective chez Peyret	448
5.3 La disparition comme catastrophe.....	451
5.4 Un scepticisme tragique : le futur antérieur catastrophique.....	453
5.5 L'autre face de la disparition : l'apparaître, la création de formes.....	463
5.6 Retour sur <i>Walden</i> , et son processus de disparition créatrice	468
5.7 Épilogue sur la disparition chez Marleau et Goebbels	476

OUVERTURE CONCLUSIVE : LA FORET OU L'HOMME DISPARAIT481

Paradigme de la disparition ou modèle de l'apparition ?.....	483
Expérience de la disparition et autonomisation du domaine sonore	487
Le jeu de cache-cache tragique entre Narcisse et Echo	492
La forêt des ténèbres où l'homme cherche sa voix : Maeterlinck.....	496
La forêt primitive traversée par les ombres humaines : Stifter	502
Le retour à la forêt comme mise en question de l'homme : Thoreau	508
Une forêt où se répètent les échos affaiblis du mythe de l'homme	514

INDEX.....517

1.1 Index des noms propres : auteurs, artistes.....	519
1.2 Index des noms propres : critique, essais, recherche.....	522
1.3 Index des œuvres.....	524
2. Index des notions.....	526

BIBLIOGRAPHIE.....529

1. Artistes et œuvres du corpus.....	531
1.1 Denis Marleau et <i>Les Aveugles</i>	532
1.2 Heiner Goebbels et <i>Stifters Dinge</i>	535
1.3 Jean-François Peyret et <i>Walden</i>	540
2. Ecrits sur le théâtre	545
2.1 Artistes & praticiens.....	546
2.2 Etudes sur le théâtre (hors corpus)	548
3. Arts visuels et sonores	559
3.1 Son, sonore, acoustique, voix, musique, radio (hors corpus).....	560
3.2 Cinéma, Photographie, Peinture.....	560
3.3 Arts numériques	562
3.4 Réalité virtuelle, jeu vidéo	564
3.5 Robotique, modélisation numérique	565
4. Sciences humaines et littérature	569
4.1 Psychanalyse	570
4.2 Philosophie.....	571
4.3 Anthropologie et représentation (masque, image, double)	574
4.4 Etudes littéraires.....	575

ANNEXES.....577

1. Denis Marleau, <i>Les Aveugles</i>	579
1.1 Parcours de Denis Marleau	579
1.2 Mises en scène de Denis Marleau.....	580

1.3 <i>Les Aveugles</i> , création au Musée d'art contemporain de Montréal.....	582
1.4 Montage et collage chez Méliès et chez Marleau.....	585
2. Heiner Goebbels, <i>Stifters Dinge</i>	587
2.1 Parcours de Heiner Goebbels	587
2.2 Œuvres de Heiner Goebbels	588
Spectacles de « théâtre musical »	588
Pièces audio (Hörstücke)	589
Installations.....	589
Compositions musicales	590
2.3 Création de <i>Stifters Dinge</i> , Théâtre Vidy-Lausanne, 13 septembre 2007	592
2.4 Musiques, textes et iconographie de <i>Stifters Dinge</i> :	592
3. Jean-François Peyret, <i>Re : Walden</i>	597
3.1 Créations et adaptations de Jean-François Peyret	597
3.2 Création de <i>Re : Walden</i> et collaborateurs	599
3.3 Le traitement automatique du langage naturel (TALN).....	601
3.4 La « creative method » de Jean-François Peyret.....	604
3.5 Tables d'occurrences sur le thème de la disparition, dans le Journal de travail...	609
4. Entretiens avec Jean-François Peyret.....	613
4.1 1 ^{er} entretien : sur <i>Re : Walden</i> (22 novembre 2011)	613
L'émergence du projet.....	613
Les quatre versions de <i>Re : Walden</i>	615
Les collaborateurs (musique, son, décor, traitement linguistique...).....	616
Le travail avec les acteurs.....	621
La réception du spectacle.....	627
4.2 2 ^{ème} entretien : collaborateurs et figures tutélaires (6 janvier 2012)	629
Travail de traduction, partition, traitement automatique du langage.....	629
Le travail sur le matériau sonore	634
Le projet du Théâtre & son Trouble	635
Figures tutélaires : Montaigne	638
La période des années soixante-dix, de l'agrégation à Brecht et Müller.....	639
Le passage à la mise en scène.....	643
Question du <i>je / il</i> , de Montaigne à Kafka	644
5. Iconographie de la IIème partie	651
5.1 Chap. 3.2 : Machines mécaniques : la marionnette et le cinématographe.....	651
Le disque stroboscopique	651
Le praxinoscope d' Emile Reynaud	652
5.2 Chap. 4.3 La question de la chair dans le cas de l'avatar numérique.....	653
Modélisation du visage : maillage et texture mapping	653
Stelarc	654
Catherine Ikam.....	655
Les mannequins troublants de Gisèle Vienne.....	656
Le robot hôtesse d'accueil, Actroïd DER2	657

INTRODUCTION :

ÉCARTER L'ÊTRE VIVANT DE LA SCÈNE ?

À l'orée du XXI^e siècle, deux spectacles de théâtre ont fait événement par l'absence complète d'acteurs : *Les Aveugles* de Denis Marleau (2002) et *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels (2007). La critique a donné un écho important à ces objets scéniques non identifiés, dans lesquels elle a vu se réaliser, à un siècle de distance, le projet de Maeterlinck d'« écarter entièrement l'être vivant de la scène »¹. De nombreux témoignages attestent la sidération du public face à ce geste artistique radical. Il ne s'agissait pas du simple retour d'une réflexion théorique, mais bien d'une réalité tangible, capable de provoquer un effet de surprise, voire de stupeur. Ces deux spectacles m'ont semblé, comme à d'autres spectateurs, imposer une problématique nouvelle, même si l'idée, par elle-même, rejoint une ancienne méditation sur la disparition de l'homme au théâtre, qui s'est transmise depuis le romantisme (Kleist) jusqu'au symbolisme et aux avant-gardes du XX^e siècle. Comment analyser cette coïncidence entre l'ancien et le nouveau, le déjà vu et le jamais vu ? Parmi les nombreux commentaires qui ont salué ces deux créations, relevons ce propos de Helga Finter :

« Un théâtre sans acteurs nous semble promis à l'avenir, avec *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels. On pourrait alors conclure à la fin imminente du théâtre. Or, il y a toujours une scène physiquement réelle et, en face, des spectateurs dans la salle ; il y a encore des corps en action, même s'ils sont "anorganiques", et pendant une durée de temps définie s'effectue encore une co-présence scène-salle. »².

¹ Maurice Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre » [*La Jeune Belgique*, 1890], *Œuvres 1*, éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 335.

² Helga Finter, « La voix atopique : présences de l'absence », in *Pratiques performatives*, dir. Josette Féral, Presses universitaires de Rennes, Presses de l'université du Québec, Rennes, 2012, p. 154.

La notion de « théâtre sans acteurs » fait ainsi son apparition avec *Stifters Dinge*. C'est en fait le dossier de presse qui la suggère (et l'impose), en présentant le spectacle comme « une œuvre pour piano sans pianiste mais avec cinq pianos, une pièce de théâtre sans acteur, une performance sans performer »³. Dans les revues spécialisées, je n'ai trouvé qu'un autre article contenant explicitement cette expression, chez une artiste new-yorkaise, Toni Dove, qui a expérimenté les médias électroniques dans des installations-performances en vidéo et en réalité virtuelle au début des années 1990⁴. Près de vingt ans plus tard, la notion de « théâtre sans acteurs », entendue comme un dispositif théâtral où les acteurs/performers seraient physiquement absents de la scène (comme dans *Les Aveugles*), ou remplacés par des machines (comme dans *Stifters Dinge*), reste pour l'instant un *signal faible* dans le paysage théâtral⁵.

Sur un registre un peu différent, un autre « metteur en scène », Jean-François Peyret, s'est singularisé en mettant les acteurs dans des situations déstabilisantes (pour eux, et pour les spectateurs), sans pour autant les faire disparaître. Dans un spectacle récent, *Re : Walden* (2010), il déplace les règles du *jeu* (et du *je*), en confrontant ses comédiens à des machines capables de dédoubler leur image, leur voix, et même leurs capacités cognitives. Peyret conçoit ses dispositifs comme de véritables *chantiers de pensée ludique*, où des technologies de pointe sont mises à contribution pour questionner tous les facteurs du spectacle : langage, voix, mémoire, musique, son, image... Ce chantier au long cours ne cesse, surtout depuis une quinzaine d'années, d'expérimenter ce qu'on pourrait appeler des *concepts scéniques* pour effectuer une remise en cause quasi systématique de la mimésis théâtrale, et donc de la fonction de l'interprète humain. Son laboratoire nous fournira une panoplie d'outils et de concepts pour étudier et tenter de comprendre ce qui est en jeu dans ce domaine du théâtre contemporain, auquel appartiennent aussi Marleau et Goebbels, qui, au-delà de telle ou telle modalité de substitution de l'acteur, confronte l'homme à une interrogation troublante et bouscule tout à la fois son identité subjective (individuelle, collective...), sa corporéité, et même sa propre conscience (de soi, du monde...).

³ Théâtre Vidy Lausanne, septembre 2007,

<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>.

⁴ Toni Dove, « Theater without actors : immersion and response in installation », MIT Press, Cambridge, 1994. L'une de ses œuvres est *Archeology of a Mother Tongue*, Banff Centre, Alberta, Canada, 1993.

⁵ Une requête « théâtre sans acteur » sur Google, fin juin 2012, ne donne que 81 pages, presque toutes liées à *Stifters Dinge*... à une exception près, dans un blog proclamant qu'« il n'y a pas de théâtre sans acteur. On n'imagine pas la scène sans acteurs », http://replique.cnt.asso.fr/billet.cfm/4155/les_acteurs_au_centre.html, 13/05/2011.

Ce faisant, les approches de Marleau, de Goebbels et de Peyret, aussi singulières soient-elles, s'inscrivent à part entière dans une histoire du théâtre qui traverse le XX^e siècle, et entrent en résonance avec ses moments les plus emblématiques : le symbolisme (Mallarmé, Maeterlinck...), qui a cherché à s'abstraire des contingences de l'homme empirique ; Jarry et les avant-gardes du début du siècle (Piscator, Meyerhold, le surréalisme, Artaud...), qui ont exploité presque toutes les facettes de la mécanique humaine et expérimenté de nouvelles façons d'explorer l'espace scénique ; le brechtisme, qui a opéré la plus profonde remise en cause de la mimésis depuis Aristote, tout en réaffirmant la fonction politique du théâtre au cœur de la cité (Brecht, Müller...) ; le nouveau théâtre des années cinquante, et en particulier Beckett qui a poussé à l'extrême la déconstruction des composantes fondamentales de la représentation (action, personnage...) et expérimenté toutes les technologies de son époque (radio, télévision...).

En même temps, Marleau, Goebbels et Peyret semblent s'avancer plus loin que la plupart des metteurs en scène actuels, par leur façon ostensible d'utiliser les technologies les plus sophistiquées, sans craindre de s'exposer à un rejet du public, qui reste en majorité largement technophobe. Peyret, en particulier, assume le risque, dans la plupart de ses créations, de couvrir la scène de machines (ordinateurs, caméras, projections...) que d'autres préfèrent tenir soigneusement dissimulées en régie. Contrairement aux domaines de la danse contemporaine, des arts plastiques, et du cinéma, le théâtre continue à être considéré par une grande partie de l'opinion comme le lieu mythique où l'homme apparaîtrait *à nu*, dans son corps, dans sa parole.

Peu de metteurs en scène ont osé affronter ce mythe aussi radicalement que Marleau, Goebbels et Peyret, tout en restant dans le champ théâtral. Avec eux, l'occasion se présente donc d'aborder plusieurs questions fondamentales pour le théâtre de demain : l'acteur en chair et en os restera-t-il indispensable sur la scène ? La technologie va-t-elle concurrencer l'être humain, jusqu'à lui substituer des doubles mécaniques ? Comment vont évoluer les frontières entre le théâtre, art du présent par excellence, et les autres arts de la représentation, si l'acteur vivant est soustrait de la scène ? Quels enjeux scénographiques et dramaturgiques se profilent derrière ces questions ? Quelle est la portée anthropologique d'un théâtre d'où l'acteur, et peut-être l'homme tout court, tendrait à disparaître ? Ces premières questions se sont posées à moi (et sans doute à d'autres spectateurs) de façon intuitive, à partir des trois œuvres évoquées ici.

Avant de nous lancer dans l'étude de ces trois spectacles, un rapide tour d'horizon nous permettra de préciser les contours de cette problématique. Le point de départ serait donc une hypothétique *disparition de l'acteur*, et, en arrière-plan, l'idée protéiforme, que nous suivrons dans ses variations, d'une *disparition de l'homme*. Ce tour d'horizon se déploiera selon deux perspectives qui relèvent en général de champs de recherche séparés : d'un côté, une perspective historique sur le théâtre du XX^e siècle (approche diachronique), et d'un autre côté, une perspective philosophique et intermédiaire sur les enjeux artistiques actuels dans le domaine du « numérique » (approche synchronique). En précisant que c'est le corpus associé aux œuvres de Marleau, de Goebbels et de Peyret qui nous incite à faire ce choix, malgré les difficultés qui en résulteront.

Le concept de « fin de l'homme » et le théâtre contemporain

Dans les années 1960-70, les sciences humaines et, avec elles, la plupart des mouvements artistiques et intellectuels ont été marqués par la « crise du sujet », dont le point d'orgue est la « fin de l'homme » thématifiée par Michel Foucault⁶. En même temps, comme pour faire contrepoint à ce que Freud avait nommé les « blessures narcissiques » de l'homme moderne, les techniques d'expression corporelle et de développement personnel se sont multipliées, affichant des prétentions à « libérer le sujet » en lui proposant des outils et des méthodes pour se connaître, s'exprimer, s'épanouir. Dans cette nébuleuse de discours, de quel « homme » s'agit-il ? Les sciences de l'homme ne sauraient constituer un milieu homogène d'où pourrait se dégager une notion unitaire d'« homme », sans parler des sciences cognitives et des sciences de l'information et de la communication. Cela n'empêche pas les hommes empiriques, individus et groupes, de se représenter eux-mêmes en fonction de leurs besoins, leurs valeurs, leurs croyances, leurs peurs, et de chercher à « persévérer dans leur être ». Et à tout le moins, à persévérer dans leur « corps » – une notion qui sera l'une de nos préoccupations dans ce travail.

Si une grande partie des discours et des concepts liés à la « fin de l'homme » ont été forgés dans les sciences humaines durant la période précédente, c'est à partir de la fin des années 1980 que semble s'être concrétisé ce paradigme sous la forme d'une possible « disparition » au sens strict du terme (à rapprocher des autres notions de « mutation » et d'« effondrement », au risque d'une certaine confusion conceptuelle que la doxa

⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

médiatique a tendance à amplifier). Ici, l'arsenal lexical et symbolique de l'eschatologie est prêt à faire retour, comme on le voit dans la concordance actuelle entre les thèmes du « corps » et de la « disparition/rédemption ». On ne doit pas se laisser surprendre par ce curieux mélange qui semble s'opérer sous nos yeux entre les pensées « subversives » (Derrida, Deleuze, Foucault, Baudrillard...) et les pensées « religieuses », pas plus que par les confusions en tous genres entre le « réel » et le « virtuel ».

Le moment charnière des années 1980, qui succède aux « Trente glorieuses », introduit une série de ruptures : l'essor du néolibéralisme, la montée de l'écologie, le tournant millénariste. Le thème du « changement », qui est devenu la tarte à la crème des discours managériaux et politiques, voit se profiler en arrière-plan celui de l'« effondrement » (Jared Diamond). La même période a vu annoncer la « fin des idéologies », et assisté coup sur coup à la chute du mur de Berlin (1989) et à la chute de l'empire soviétique (1991).

Ce moment historique (d'une soi-disant « fin de l'histoire ») n'aurait pas été ce qu'il a été sans le rôle des médias et, plus largement, des « nouvelles technologies ». La « société du spectacle », naguère auscultée par Guy Debord, prend un visage nouveau dans les années 1990, avec les bouleversements que les technologies numériques induisent à tous les niveaux de la vie quotidienne. Le spectacle auquel il est donné aux populations de tous les pays d'assister devient *hyper-théâtral*, tant par l'immensité du public (bientôt 10 milliards de spectateurs) que par le caractère spéculaire du dispositif médiatique qui se déploie à l'échelle de la Terre. La première guerre du Golfe, inaugurée le 17 janvier 1991 par une avalanche d'images hypnotiques, constitue un tournant décisif et l'on découvre avec effarement que l'illusion peut désormais être planétaire. Le « nouvel ordre mondial » proclamé à cette occasion marque la décennie et ne trouvera sa clôture qu'avec le 11 septembre 2001 qui, par sa radicalité, semble avoir effacé d'un trait le siècle passé. Effacé, ou intégré ? Il semble en tout cas évident que, lors de la dernière décennie du deuxième millénaire, la société s'est transformée en un théâtre-monde, tandis qu'en même temps le *world wide web* la transformait en un cerveau-monde.

La question de la disparition de l'homme, réactivée par la prise de conscience des limites écologiques de la planète, s'inscrit donc aujourd'hui dans une réalité sensible, tandis qu'elle était dans d'autres sociétés un horizon eschatologique. On peut discerner ici un paradoxe : la « perte du sens » est (à tort ou à raison) déclamée de nos jours sur tous les

tons, au moment où la possibilité de disparaître devient réelle et quasi *immédiate*. Il y aurait donc une possibilité de voir se superposer deux *disparitions* – l’une symbolique et l’autre physique – de ce qui s’est appelé, depuis les *Lumières*, l’humanité.

Sur le terrain scientifique et technologique, les développements de l’électronique, de l’informatique, de la robotique, ont pu contribuer à réactiver la thématique de la « fin de l’homme », tout en la déplaçant sensiblement, du terrain métaphysique vers le terrain cognitif. L’homme serait passible de *disparaître* désormais sous l’effet de prothèses en tous genres qui, tout à la fois, l’amplifient et l’effacent, transformant en signaux numériques les traces d’une « présence » fragmentée, distante, virtuelle... De sorte que la disparition pourrait avoir lieu autant par défaut que par excès. Les technologies cognitives et informationnelles qui ont envahi notre mode de vie sont-elles si incompatibles avec les techniques corporelles dont le succès ne semble pas devoir se démentir ? Certainement pas, bien au contraire. Les œuvres/performances actuelles de certains artistes comme Stelarc cherchent, semble-t-il, à miner les assises de ces deux catégories, posées en général comme antagonistes : le « corps » et la « technologie ».

Il n’est pas certain, d’ailleurs, que la thématique du corps, telle qu’elle se manifestait dans les performances et les happenings des années 1960-70, soit inchangée aujourd’hui. Ce « corps » qui s’inscrivait avec force dans un discours politique (cf. les notions de « biopolitique » ou de « souci de soi » chez Foucault) n’est pas tout à fait celui des années 2000, plus modelé par les normes du marketing, de la cosmétique et de la technologie. Cette omniprésence du corps ne serait-elle pas, en fait, le signe le plus évident de la « fin de l’homme » thématisée par Foucault ? Quel est ce corps contemporain qui s’expose partout, qui semble pouvoir jouir de tout, à la fois moyen et fin ultime du « moi » que le philosophe Robert Redeker a nommé *Egobody*⁷ ? Est-ce un (lointain) héritage de l’humanisme (pas sûr, à relire Montaigne...) ? Une réaction à un XIX^e siècle honni pour ses normes répressives ? Un défi matérialiste et hédoniste aux religions monothéistes ? Le point d’orgue de l’idéologie libérale, de l’individualisme, du consumérisme ? Ou encore une (sur)compensation à la succession d’*épreuves narcissiques* que la science a introduites dans la civilisation (Copernic, Darwin, Freud...), laissant l’individu (occidental) en apesanteur, face à la seule source d’inspiration qui lui reste : son *corps* ?

⁷ Robert Redeker, *Egobody, la fabrique de l’homme nouveau*, Fayard, Paris, 2010.

Le théâtre est l'un des endroits où l'opposition entre corps et technologie semble aujourd'hui la plus tranchée. Pour une grande partie du public, la scène théâtrale est l'un des derniers bastions où l'homme peut être transcendé dans sa chair – et ainsi rester *lui-même*. A contrario, la technologie apparaît comme la négation du corps, et donc de l'homme. Néanmoins (et peut-être pour cette raison précisément), il est intéressant d'analyser de quelle(s) façon(s) le théâtre peut gagner à se confronter à la technologie. En rappelant d'abord que la machine scénique n'a pas cessé d'évoluer depuis plusieurs siècles au rythme des inventions techniques, et s'est d'ores et déjà profondément transformée, dans les trois dernières décennies, avec l'informatique et l'électronique. En remarquant ensuite que les metteurs en scène, les auteurs, les acteurs sont plus lents à prendre en compte la technologie, souvent perçue comme exogène à leur « art ». Pourtant, comme le notaient deux chercheurs dans un colloque consacré à ce sujet, « si le théâtre interroge les technologies, en retour les technologies interrogent le théâtre et bien plus, l'humanité même de l'homme »⁸.

Cette observation nous donne l'occasion de préciser notre problématique de la disparition. Le terme est à entendre de prime abord au sens d'une disparition empirique de l'acteur, qui peut aller du simple escamotage (à l'instar du marionnettiste) à une complète substitution (comme dans le spectacle de Marleau), en passant par des appareillages et prothèses (acteur « augmenté »). Mais, comme le suggèrent les deux chercheurs cités à l'instant, la confrontation du théâtre et de la technologie réinterroge à la fois la présence corporelle de l'acteur, la perception du spectateur et, par le trouble qui s'introduit sur la scène, le regard que l'homme porte sur lui-même. Si le théâtre, lieu emblématique de ce qu'on a appelé la « présence », peut effacer le corps humain tout en restant du théâtre (comme cela semble être le cas des spectacles étudiés ici), ce n'est pas seulement la mise en cause de celui-ci qu'il faut instruire, mais, plus fondamentalement, un questionnement sur « l'homme ».

En tout état de cause, si l'homme doit « disparaître », c'est peut-être sur la scène théâtrale qu'il résistera le plus à cette disparition. Mais on peut aussi inverser la proposition : n'est-ce pas précisément là que l'homme a depuis toujours joué avec l'opposition entre apparition et disparition (masques, marionnettes, castelet, coulisses, rideau...) ? C'est en ce sens que nous proposons d'analyser ce qui se passe, aujourd'hui, selon cette conjecture à la

⁸ Lucile Garbagnati et Pierre Morelli, *Thé@tre et nouvelles technologies*, éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 7.

fois anthropologique et technologique d'une « disparition » de l'homme sur la scène. Nous envisagerons donc la question en la situant sur deux plans : celui de l'acteur empirique, et celui de « l'humanité même de l'homme ». Nous verrons si ce qui se passe empiriquement avec l'acteur sur une scène ne serait pas relié, par synchronicité, à la conjecture introduite par Foucault de la « fin de l'homme ». Commençons par la première question, en opérant un rapide retour historique destiné à préciser en quoi elle n'est pas neuve, tout en se posant aujourd'hui dans un contexte qui invite à la repenser en profondeur.

La critique de l'acteur : une longue histoire

Des prises de position « critiques » vis à vis de l'acteur/rhapsode/interprète ont jalonné l'histoire du théâtre, au point de vouloir l'éloigner de la cité, ou simplement de l'écarter de la scène, ou encore de lui demander de renoncer à sa fonction mimétique. Ces propositions artistiques et philosophiques constituent un faisceau de pensées et d'opinions sur les arts de la scène – théâtre, poésie, musique – voire sur l'homme en général. Les critiques adressées à l'acteur/interprète s'inscrivent dans des enjeux historiquement situés, et elles se déploient selon plusieurs dimensions :

1° Une dimension politique : le premier grand moment est la critique canonique de Platon concernant l'acteur/interprète, à qui il est reproché principalement de jouer un rôle néfaste dans le projet pédagogique/politique de la cité idéale. Cette critique se trouve notamment dans *La République* (livre III), ou également dans *Ion*. Au-delà de l'acteur, ce que vise Platon c'est la « mimésis », action de donner une apparence à une chose pour la faire passer pour ce qu'elle n'est pas. Un autre moment capital est la critique adressée par Brecht au théâtre fondé sur l'identification et la mimésis (qualifié un peu rapidement d'aristotélien), avec les modes de jeu d'acteur et de mise en scène qui l'accompagnent historiquement (le théâtre bourgeois, en fait, qui a prédominé au XIX^e siècle et au-delà). Enfin, ce qu'on peut considérer comme la troisième critique politique de l'acteur se trouve chez des hommes de théâtre qui dénoncent eux aussi la « mimésis » (le terme étant entre temps devenu un mot-valise...), mais cette fois au nom d'un investissement fantasmatique sur le « corps » (autre notion polymorphe qui se prête à toutes sortes de discours), à qui l'on demande, non pas d'être écarté de la scène, mais au contraire d'être *rendu à lui-même*, c'est-à-dire débarrassé de ses carcans, de ses « organes » ou de ses fonctions (sociales). Artaud serait la figure emblématique de cette troisième critique.

2° Une dimension esthétique : Un certain nombre de textes anciens et modernes (traités, études, essais...) témoignent de l'idée au long cours dans l'histoire du théâtre, qui cherche à tenir l'acteur à distance de la scène, pour lui préférer des substituts comme les marionnettes et autres objets (masques...). L'un des plus fameux est l'essai de Kleist sur la beauté et la grâce dans l'art de la marionnette. Le moment charnière pour notre étude est le symbolisme. Des hommes de théâtre et des poètes importants, au tournant du XX^e siècle, ont souhaité tantôt « la disparition élocutoire du poète » (Mallarmé), tantôt « écarter l'acteur de la scène » (Maeterlinck), tantôt le réduire à une (sur)-marionnette (Craig). L'argument était toujours à peu près le même : il tenait à la haute conception qu'ils se faisaient de leur art, et, symétriquement, à la piètre considération qu'ils avaient pour les comédiens de leur temps, portés sur l'emphase et le cabotinage. Un demi siècle plus tard environ, Beckett a, lui aussi, souhaité faire disparaître une part de l'homme qu'il jugeait incompatible avec sa vision de l'art et du monde. A contrario, il a privilégié, de plus en plus, des dimensions qui jusque là étaient évacuées ou au second plan : ainsi, à l'image et au corps il a substitué la voix et la musique.

3° Une dimension anthropologique : la mise en relation, voire la confrontation de l'être humain et de ses « doubles » n'est pas un simple jeu esthétique ; c'est d'abord une pratique rituelle, qui a des sources très lointaines, voire archaïques. Dans la Grèce ancienne, selon Vernant, les hommes avaient coutume de « remplacer » un mort absent (disparu à la guerre, ou en mer lors d'une tempête) par un « kolossos » – qui avait pour fonction d'éloigner l'âme errante du défunt et de protéger le groupe contre ses éventuels méfaits. C'est donc au-delà du seul champ théâtral que les mises en scène de « doubles », dans leur fonction de substitut de l'être humain, ont une portée anthropologique fondamentale.

Il semble assez vain de chercher à unifier ces approches critiques sous une théorie ou un concept englobants. Plusieurs difficultés surgiraient immédiatement. Tout d'abord, on ne peut pas intégrer sous un même angle critique des écoles de pensée aussi différentes que : le rejet de l'acteur et son expulsion hors de la cité (Platon) ; la volonté de lui substituer des doubles non humains (Maeterlinck, Craig) ; ou, selon une troisième voie, une « critique » qui consiste à *attendre toujours plus* de lui, voire, comme chez Artaud, à le transfigurer pour le débarrasser de ses « organes » et autres fonctions.

On pourrait restreindre le propos à la seule question d'« écarter *entièrement* l'acteur de la scène », telle qu'énoncée par Maeterlinck. Mais le risque serait inverse du précédent : un éventail trop étroit, qui ne laisserait plus grand-chose à étudier ou qui désamorcerait toute tentative de problématisation. Or, les spectacles et les metteurs en scène que nous étudierons ici nous incitent à établir une distinction entre les pratiques scéniques qui mettent en retrait l'acteur et l'idéologie qui consiste à souhaiter sa disparition. Escamoter l'acteur de la scène, comme chez Marleau ou Goebbels, n'implique pas une intention négative vis-à-vis de celui-ci. Sur un autre plan, une conception critique vis-à-vis de la « représentation » (et du « personnage »), comme chez Peyret (mais aussi chez Marleau et Goebbels), n'implique pas d'aboutir à un théâtre *sans acteurs*.

De ces deux difficultés symétriques, nous retiendrons pour l'instant ceci : une *disparition* de l'acteur ne saurait se réduire à la volonté de se débarrasser de lui, et de le bannir de la Cité comme le faisait Platon (ce qui, comme on le sait, est une façon de lui reconnaître un pouvoir considérable). Il ne s'agit pas non plus d'une simple dénonciation du « corps » ou de la « vie » qui habite l'être humain sur la scène (avec ses défauts, ses accidents...). Il nous faut donc prendre garde de ne pas céder à une (éventuelle) tentation de découper l'histoire du théâtre selon une ligne de fracture imaginaire entre les *partisans* de l'acteur et ses *adversaires*.

Je tenterai pourtant une formulation liminaire qui aura peut-être le mérite de tracer un fil conducteur au sein de cette disparité. Deux idées, qui semblent à première vue se rejoindre, méritent notre attention : la première consiste à *substituer à l'acteur des doubles artificiels* ; la seconde, plus radicale, consiste à *faire disparaître l'homme pour mieux faire œuvre d'art*. Nos trois spectacles de référence vont-ils se laisser approcher, voire caractériser, par ces deux idées ? En fait, on s'aperçoit vite que les deux énoncés ci-dessus recèlent encore des ambiguïtés. Par exemple, la fascination pour les « doubles » artificiels, substituts de l'être humain en chair et en os, évolue au cours du temps et change d'objet : fascination de l'époque classique pour les automates, de l'époque symboliste pour les marionnettes, de notre époque pour les robots ou les avatars numériques... Est-ce d'actualité aujourd'hui, si l'on considère notamment les approches de Marleau, de Goebbels, ou de Peyret ? De même, l'idée de *faire disparaître l'homme pour mieux faire œuvre d'art*, qu'on trouve chez les symbolistes et dans une partie des avant-gardes du XX^e siècle, devra être reconsidérée du point de vue de notre propre actualité.

Commençons par suivre la ligne directrice, qui se dessine en filigrane derrière la question de l'acteur : une fracture s'est établie, au XIX^e siècle, entre l'art et la société (Lessing, Baudelaire...). Le symbolisme est un moment capital de cette évolution.

L'ascèse symboliste : écartier l'être vivant de la scène

Avec ce qu'on appellera, a posteriori, le « symbolisme », c'est une position inédite de l'artiste dans la société qui s'affirme. La volonté d'abolir les conventions existantes répond à un désir d'ascèse et d'élévation, comme le notera plus tard José Ortega y Gasset : « Mallarmé fut le libérateur qui rendit au poème son pouvoir aérostatique et sa vertu ascendante »⁹. Il s'agit de bousculer les valeurs établies, d'en finir avec une littérature faite pour flatter les mentors et attirer le public ; et de susciter des images, des sonorités, des mondes inconnus. L'art, selon Mallarmé, renonce à toute « fonction numéraire » destinée à mesurer, comptabiliser, circonscrire le monde dans les limites et le cadre qui conviennent à « la foule ». Il faut pour cela, non seulement repenser la fonction du poète, mais aussi susciter un public d'un nouveau type. La poésie et la musique s'en trouvent renouvelées dans leurs fondements axiologiques et esthétiques. On en appelle à la disparition des normes, des formes habituelles, du corps, de la parole et des « idées » ; et au retrait du « souffle lyrique », du « phrasé » du déclamateur qui empêche de faire naître la voix/mélodie secrète, « virtuelle traînée de feux sur des pierreries » :

« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase »¹⁰

On a beaucoup glosé sur cette « disparition *élocutoire* du poète » prônée par Mallarmé. S'agissait-il d'une disparition pure et simple du « poète » ? Il s'est trouvé tout au long du XX^e siècle, et il se trouvera longtemps encore, des voix pour s'écrier que « le poète » ne peut disparaître¹¹ ; et d'autres, au contraire, pour l'abandonner à son sort, « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », scellant dans le tombeau son destin solitaire : « Le Poète suscite avec un glaive nu / Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu / que la mort

⁹ José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art* [Madrid, 1925], trad. A. Struvay, B. Vauthier, Allia, Paris, 2011, p. 46.

¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » [1893], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie/Gallimard, 1976, p. 248-249.

¹¹ On peut citer, par exemple, Gabriel Germain, *La poésie corps et âme*, éditions du Seuil, Paris, 1973.

trionphait dans cette voix étrange »¹². Un vaste champ de bataille idéologique a opposé deux camps, dans la postérité de « cette voix étrange » de Mallarmé qui a résonné tout au long du XX^e siècle. D'un côté, une réaction, toujours vive, qui revendique ou proclame le « souffle », la « voix », le « corps ». D'un autre côté, une esthétique de la disparition, conçue comme abolition des obstacles à la « poésie pure », à la musique, mais aussi à la « langue ». La liste est longue, de ces mots d'ordre à citer entre guillemets, dont on peut repérer jusqu'à aujourd'hui les résonances.

Le « symbolisme », sous l'égide de Mallarmé, a en tout cas ouvert une brèche dans laquelle des artistes importants se sont engouffrés, quitte à se démarquer du contexte historique de son apparition. Ses héritiers se préoccupent de faire advenir à une existence purement virtuelle cette « absente de tous bouquets », qui caractérise l'art émancipé de la représentation : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »¹³. Ce geste est-il nécessairement contradictoire avec l'affirmation du souffle et du corps ? Répondre à cette question supposerait de prendre quelques précautions vis-à-vis de ces notions un peu péremptoires – et d'en déplacer à la fois les contenus et les frontières. C'est une question que nous aurons l'occasion de nous poser, concernant les trois œuvres/spectacles étudiées plus loin.

L'autre grande figure du symbolisme qui va nous intéresser plus particulièrement dans notre étude est Maeterlinck. Son œuvre et sa pensée entretiennent une relation intime avec le *régime de l'invisible*. Le contexte de l'époque est traversé par cette question, aussi bien sous l'angle scientifique que mystique, sociologique, ou esthétique. Maeterlinck s'intéresse à tous ces aspects : dispositifs d'illusion optique, fantasmagories visuelles, cinématographe, et aussi, spectacles de marionnettes, ombres chinoises... Ces dispositifs ont pour lui le mérite de confronter le spectateur de théâtre à la question de la visibilité, comme le souligne Gérard Dessons : « Toucher à la question de la visibilité – voir et faire voir – revient à interroger le théâtre au lieu même où se pense traditionnellement son rapport à la représentation »¹⁴. Il s'agit pour lui de s'opposer au positivisme scientifique qui, par exemple, concevait la photographie comme un moyen de révéler au grand jour la

¹² Mallarmé, « Tombeau d'Edgard Poe », *Poésies*, Poésie/Gallimard, Paris, 1966, p. 94.

¹³ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 251.

¹⁴ Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Laurence Teper éditions, Paris, 2005, p. 20.

vérité des choses, et au naturalisme qui cherchait, dans la littérature (Zola...) ou au théâtre (André Antoine), à montrer l'homme dans sa réalité sociale et matérielle. Les symbolistes mettent en doute cette réalité perceptible des choses, prétendument visible et connaissable sous le scalpel de la science et des arts de la représentation.

Lorsque Maeterlinck cherche à rendre *visible* l'âme humaine, il ne s'agit pas de ramener celle-ci à une chose tangible, par un processus de matérialisation, mais plutôt de *déplacer le regard*. C'est le sens même du « visible » qui est inversé. Pour le dire autrement, « la quête de l'invisible relève d'une entreprise qui consiste à transformer les conditions de la connaissance »¹⁵. À la connaissance objective s'oppose un acte d'introspection ; l'objet du savoir s'évanouit au fur et à mesure que le regard y pénètre, comme le fera, un peu plus tard, la physique quantique. Dans cette approche, le regard ne porte pas tant sur les objets perceptibles que sur la façon dont ceux-ci se réverbèrent dans l'esprit. Le langage poétique constitue le moyen privilégié de sentir, en soi-même, la résonance de l'invisible.

Le théâtre ne doit donc pas, pour Maeterlinck, chercher à représenter le monde, ni à en être le miroir ; il doit plutôt faire sentir les vibrations secrètes de l'être et des choses. Par opposition à la scène naturaliste de Zola et Antoine, une *mission impossible* est confiée au théâtre (chez Maeterlinck mais aussi, à la même époque, chez Paul Fort et Lugné-Poe) : s'attaquer à l'*irreprésentable*. Les moyens scéniques sont comme inversés par rapport aux normes habituelles de la représentation : l'utilisation de la lumière n'a pas pour but de montrer la matière, mais d'en faire saisir l'insondable obscurité ; le langage ne doit pas se contenter de véhiculer une parole, mais plutôt de faire résonner, en creux, le *silence sonore* de l'âme humaine (« le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses »¹⁶) ; le drame ne doit pas représenter les actions extérieures des hommes, ni la psychologie des personnages, mais plutôt « faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre », et « faire voir l'existence d'une âme en elle-même »¹⁷.

Pour Maeterlinck, la scène est encombrée par l'acteur, qui fait obstacle à l'imagination et à l'Art : « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de

¹⁵ Gérard Dessons, *ibid.*, p. 26.

¹⁶ Maurice Maeterlinck, « Le silence », in *Le trésor des humbles*, (1896), luc pire, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 15.

¹⁷ Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », in *Le trésor des humbles*, *ibid.*, p. 101.

nos rêves »¹⁸. L'acteur, tout affairé à déverser sur la scène ses propres affects, sa propre histoire, ne fait que s'ingénier pathétiquement à imposer son personnage. Cet intermédiaire malencontreux et importun ne suscite, au mieux, que l'indifférence de Maeterlinck, et parfois son accablement lorsqu'il constate la *capacité de nuisance* de l'acteur : « Et maintenant, la porte d'ivoire est à jamais fermée sur Hamlet »¹⁹. À « l'enveloppe de chair » qui envahit la scène et fait de celle-ci un triste tableau vivant, trop vivant, il oppose les « immenses trésors » que l'imagination peut découvrir dans la lecture, seule apte à nous faire entrer dans « l'esprit » même du personnage. Ainsi, à propos de *Lear* : « Lorsque nous lisons, nous ne voyons pas Lear, mais nous sommes Lear. Nous sommes en son esprit. »²⁰. De même, seule la lecture de *Macbeth* fait exister l'œuvre, par la puissance des images qu'elle libère dans l'imagination : « nous apercevons du dedans les maisons et les paysages où ils vivent ; et non plus qu'eux nous n'avons besoin qu'on nous les montre du dehors »²¹. Le passage à la scène, en imposant la « présence active de l'homme », ne peut donc guère éviter de constituer une dégradation de l'œuvre de l'esprit :

« Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. [...] Mais voici que l'acteur s'avance au milieu du symbole. Immédiatement se produit, par rapport au sujet passif du poème, un extraordinaire phénomène de polarisation. Il ne voit plus la divergence des rayons mais leur convergence ; l'accident a détruit le symbole, et le chef-d'œuvre, en son essence, est mort durant le temps de cette présence et de ces traces. »²²

L'acteur vivant est rejeté, au motif qu'il attire trop l'attention sur lui, c'est-à-dire sur une chose anecdotique, accidentelle, éphémère, qui empêche de percevoir l'essentiel et annihile toute possibilité d'accéder à l'invisible. La présence de l'homme incarné est donc le contraire même du « poème » : « Le poème se retire à mesure que l'homme s'avance. Le poème veut nous arracher au pouvoir de nos sens et faire prédominer le passé et l'avenir, l'homme n'agit que sur nos sens et n'existe que pour autant qu'il puisse effacer cette prédomination du passé et de l'avenir par l'envahissement du moment où il parle »²³. D'où la fameuse préconisation, déjà citée, à laquelle nous aurons souvent à revenir, d'« écarter entièrement l'être vivant de la scène », pour le remplacer par une ombre « qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie » :

¹⁸ Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *op. cit.*, p. 197.

¹⁹ *Ibid.* p. 197.

²⁰ *Ibid.* p. 197.

²¹ Maeterlinck, « Introduction à la traduction de *Macbeth* », *op. cit.*, p. 557.

²² Maeterlinck, « Menus propos – le théâtre », *op. cit.*, p. 334.

²³ *Ibid.*, p. 335.

« Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais, mais l'absence de l'homme me semble indispensable. »²⁴

La question du double, qui a parcouru toute la littérature du XIX^e siècle (Hoffmann, Mary Shelley, Poe, Maupassant, Dostoïevski...), est reprise ici par Maeterlinck, mais avec une différence puisque, chez lui, le double n'a pas pour fonction d'inspirer la terreur. Les objets présentés sur la scène – masques, marionnettes, mannequins de cire – ne sont pas seulement des substituts à l'acteur vivant ; ils semblent, pour Maeterlinck comme pour Kleist, dotés de « puissances extraordinaires » :

« Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires ; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. L'effroi qu'inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte, vient-il de ce qu'ils sont absolument privés de mystère ? [...] ce sont des morts qui semblent nous parler. »²⁵

C'est cette puissance énigmatique des mannequins de cire, dont la voix étrange semble provenir d'un au-delà du réel, que nous retiendrons pour l'instant, avec Didier Plassard : « surgie d'une absence d'âme, cette voix qui traverse une matière morte résonne avec la solennité d'un oracle, plongeant celui qui l'écoute dans un effroi comparable à celui de l'homme primitif face à ses dieux »²⁶. Le poème scénique, chez Maeterlinck, est la forme d'un art théâtral encore à venir, à inventer, qui dresserait un pont vers un art ancien, que l'homme de la fin du XIX^e siècle semblait avoir perdu. Nous verrons, avec Denis Marleau notamment, si cette poétique trouve des échos dans notre théâtre contemporain.

Le pantin mécanique comme modèle de l'homme : Jarry, Craig

À la même époque, l'idée de remplacer l'acteur par des pantins mécaniques s'illustre d'une autre façon avec le cycle d'*Ubu*, « non plus actionné par une force invisible, mais mû par la seule énergie de l'instinct le plus bas »²⁷. La farce outrancière de Jarry s'en prend à l'homme sur un autre registre que celui de Maeterlinck. Ce n'est pas la présence trop charnelle de l'acteur qui est visée, mais plutôt la vacuité des conduites humaines : bêtise, cruauté, voracité, narcissisme. Plus qu'une satire sociale, à laquelle l'œuvre a souvent été

²⁴ Maeterlinck, « Menus propos – le théâtre », *op. cit.*, p. 335.

²⁵ *Ibid.*, p. 336.

²⁶ Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, L'âge d'homme, Institut international de la marionnette, Lausanne, 1992, p. 38.

²⁷ Didier Plassard, *ibid.*, p. 39.

réduite, le cycle d'*Ubu* apparaît comme une machine de démolition de l'homme, dont le pouvoir ravageur tient, en partie, à son absolu manque de sérieux qui le préserve par avance de toute tentative de récupération. Le spectateur peut bien chercher à s'esquiver, en reconnaissant dans Père Ubu les figures habituelles du conformisme (le Bourgeois...) ou de la tyrannie (Staline, Mussolini, Hitler...); il se trouve en réalité confronté à *l'essence de l'homme*, sous la forme de « cet alter ego insupportable sous l'apparence duquel il répugne à se reconnaître »²⁸.

Jarry invente un langage théâtral, aussi bien au plan dramaturgique que scénographique : ce théâtre est un art de l'espace, du décor, du jeu scénique, qui préfigure les avant-gardes des années vingt. Le personnage a une existence scénique qui s'inscrit dans un tableau, et dont la texture, les couleurs, les formes, les sonorités, sont élaborées en relation avec les autres éléments du décor : « Plus encore que de l'héraldique, cette intégration du personnage dans le décor tire son origine de l'évolution des arts plastiques, et particulièrement de la peinture des Nabis qui, effaçant toute profondeur, referme l'espace imaginaire de la toile en pure surface »²⁹.

Ubu emprunte au registre de la marionnette, mais en inversant les polarités du double : ce n'est plus le pantin qui se substitue à l'acteur dans sa fonction de représentation, c'est au contraire l'acteur qui trouve dans le pantin son modèle. Si l'acteur subsiste sur la scène, c'est chosifié dans son costume et ses accessoires³⁰, transformé en mannequin dont le masque impassible exprime, mieux que toute mimique humaine, une « poétique de l'interprétation dont le but avoué est de protéger le personnage de l'individu de chair et de sang qui passagèrement l'habite »³¹. Dans son discours prononcé à l'occasion de la première représentation d'*Ubu Roi*, Jarry indique ce qui a été demandé aux acteurs (et notamment à Firmin Gémier, qui interprète Ubu) pour se faire marionnettes sur la scène :

« Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir. [...] Il était très important que nous eussions pour être tout à fait marionnettes, une

²⁸ Charles Grivel, « Préface » de *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, Paris, 2000, p. 14.

²⁹ Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 42.

³⁰ Le « Répertoire des costumes » d'*Ubu Roi* décrit ainsi le Père Ubu : « Costume veston gris d'acier, toujours une canne enfoncée dans la poche droite, chapeau melon. Couronne par-dessus son chapeau... couronne et capeline blanche en forme de manteau royal... grand caban, casquette de voyage à oreilles... caban, casque, à la ceinture un sabre, un croc, des ciseaux, un couteau. Une bouteille lui battant les fesses... caban et casquette sans armes ni bâton. Une valise à la main dans la scène du navire. », manuscrit inédit, dans les Cahiers du Collège de Pataphysique, n° 3-4.

³¹ Didier Plassard, *op. cit.*, p. 45.

musique de foire, et l'orchestration était distribuée à des cuivres, gongs et trompettes marines [...] Car, si marionnettes que nous voulions être, nous n'avons pas suspendu chaque personnage à un fil, ce qui eût été sinon absurde, du moins pour nous bien compliqué... »³²

Mais c'est avec l'essai d'Edward Gordon Craig sur « L'Acteur et la sur-marionnette » (1908) que l'idée du pantin comme modèle de l'acteur va se diffuser à travers toute l'Europe. Plus largement, la réflexion de Craig ouvre la voie à un art de la mise en scène, émancipé de ce qu'on appelle aujourd'hui le *texto-centrisme* de la représentation. Il partage avec Maeterlinck le refus de l'illusion réaliste, et rêve d'un art pur au service de l'espace, de la lumière, du mouvement, privilégiant la suggestion, la rêverie, le silence, l'invisible. Le point important sur lequel il se dissocie de Mallarmé ou de Maeterlinck est la place moindre qu'il accorde au texte. Le décor est le premier élément de l'*art du régisseur*, qui s'adresse « à notre imagination d'abord, à nos yeux ensuite », et qui répond à la volonté de « créer un site qui s'harmonise avec la pensée du poète »³³.

L'art de la mise en scène suppose, dans le projet de Craig, un long apprentissage qui doit passer par trois étapes : la première se concentre sur l'*interprétation* du texte, la seconde sur la *représentation* dans l'espace, et la troisième est ce qu'il nomme la « Révélation » :

« Tandis que vous vous occupiez de personnifier, et de représenter, vous faisiez usage de matériaux dont on s'est toujours servi jusqu'ici ; c'est-à-dire du corps humain dans la personne de l'acteur ; de la parole, formulée par le poète et l'acteur ; du monde visible figuré au moyen de la mise en scène. Vous révélez désormais les choses invisibles, celles que perçoit le regard intérieur au moyen du mouvement, de la divine et merveilleuse force qu'est le Mouvement »³⁴.

Si Craig s'intéresse à la marionnette, c'est, dans la lignée de Kleist, parce qu'elle incarne le plus haut degré de la *danse* : « La marionnette est un modèle de l'homme en mouvement ». Le mouvement est pensé comme la quintessence de l'homme, dans la mesure où il révèle en lui les forces invisibles du divin. Le théâtre de l'avenir a pour vocation de révéler cette « chose dont l'homme n'a pas encore appris à se rendre maître, dont il ne soupçonne même pas qu'elle est là, toute prête à être abordée avec amour, invisible et cependant toujours présente, magnifique de séduction et prompt à s'enfuir »³⁵. Le Mouvement n'est pas seulement la musique de l'âme, c'est plutôt la musique elle-même qui découle du mouvement : « Comme deux sphères sont l'une à l'autre semblables, de même le

³² Alfred Jarry, Discours prononcé pour la première représentation d'*Ubu Roi*, 10 décembre 1996, in *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, 2000, p. 38-39.

³³ Edward Gordon Craig, « Du décor et du mouvement », in *De l'art du théâtre* [Londres, 1911], Circé, Paris, 2004, p. 53. Craig fait ici référence à Shakespeare, le poète créateur de formes, par excellence.

³⁴ Craig, « Le théâtre de l'avenir : une espérance » [1907], in *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 69.

³⁵ *Ibid.*

Mouvement ressemble à la Musique. J'aime à me rappeler que toutes choses naissent du Mouvement, y compris la Musique »³⁶. Craig souligne l'importance du mouvement et de la musique dans toutes les grandes traditions théâtrales, en Orient comme en Occident. L'essence de l'acteur est ainsi d'être danseur et chanteur, et la danse, avec la musique et le chant, est à l'origine du théâtre. Pour autant, ni l'acteur, ni le danseur, ni le chanteur ne peuvent prétendre à être « l'instrument parfait capable d'exprimer tout ce qu'il y a de parfait dans le mouvement »³⁷. Leur limite commune est le corps : « le corps humain se refuse à servir d'instrument même à l'âme. Toujours, il a le dernier mot, et en fin de compte ce qu'il révèle n'est qu'aveu de faiblesse... ou mensonge »³⁸.

L'art du théâtre, pour s'élever au degré suprême du Mouvement, doit permettre de s'abstraire des contingences corporelles. À l'instar du musicien, qui a besoin d'un instrument propre à exprimer le rythme et les sons, l'acteur gagnera à créer son instrument spécifique. C'est ce à quoi s'emploie Craig : « j'ai inventé et commencé de construire un instrument au moyen duquel j'ai l'intention de poursuivre sous peu cette recherche de la beauté. [...] Lorsque j'aurai achevé cet instrument et fait ses premiers essais, d'autres que moi en construiront d'analogues »³⁹. Cet art né du mouvement, qui tient à la fois de la danse, du mime, du jeu de masque, de la marionnette, laisse entrevoir, selon Craig, un temps prochain « où nous pourrons créer des œuvres d'art du Théâtre sans nous servir de la pièce écrite, sans nous servir des acteurs »⁴⁰.

On comprend ainsi que le concept de « sur-marionnette », que Craig élabore l'année suivante dans son essai éponyme, ne saurait désigner la seule poupée comme *le* modèle de l'acteur. Il s'agit d'une notion plus générale, qui fait table rase du corps et du jeu de l'acteur, et qui fonde son principe sur le long travail d'apprentissage du « Mouvement » auquel se livre Craig. Pour tendre vers cet idéal, la création de cet instrument qu'est la sur-marionnette suppose avant tout un *acte de destruction* du modèle dominant de l'époque ; il s'agit de se débarrasser de tout ce qui tient à la personne propre de l'acteur : « Du fait même que le théâtre moderne se sert de la personne du comédien comme d'instrument de son art, tout ce qu'on y crée revêt un caractère accidentel. Les gestes de l'acteur,

³⁶ Craig, *ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 70.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

l'expression de son visage, le son de sa voix, tout cela est à la merci de ses émotions »⁴¹. Et, plus encore, la sur-marionnette suppose de la part du comédien qu'il abdique son ego : « La super-marionnette, c'est le comédien avec le feu en plus, et l'égoïsme en moins »⁴², résume Craig, dans sa préface de 1910 à *De l'Art du théâtre*.

Les quatre auteurs que je viens d'évoquer, Mallarmé, Maeterlinck, Jarry et Craig se sont imposés comme les figures tutélaires des avant-gardes, dans les années vingt et trente. Dans le champ théâtral européen du XX^e siècle, ils restent des références incontournables qui ont influencé tout à la fois le modèle de l'acteur, la conception de l'espace, et la scénographie (lumière, décor, musique...). Didier Plassard identifie « trois grands axes de recherche » inaugurés par Jarry, Craig et Maeterlinck, dont on trouvera de nombreuses ramifications dans la période des avant-gardes (1910-1930) :

« Sous le signe de Jarry, l'effigie se fait masque déconcertant, machine de guerre lancée contre la forteresse de la dramaturgie bourgeoise, geste iconoclaste marquant l'interruption d'une nouvelle conscience ou d'un nouveau faire artistiques. Sous celui de Craig, écrivains, peintres et metteurs en scène explorent, à travers la marionnette et ses multiples avatars, les conditions de réorganisation du jeu théâtral en un langage unique, en une totalité plastique homogène : l'effigie est alors le laboratoire de toutes les utopies dramatiques ou spectaculaires. Sous le signe de Maeterlinck, enfin, elle devient médiatrice entre le visible et l'invisible, lieu d'une action non plus représentée mais réelle, et d'une révélation – ou du moins d'une interrogation – sur les destinées de l'homme et du monde qu'il s'est créé »⁴³.

Pour ce qui nous concerne, notre question sur une éventuelle *disparition de l'acteur* en ce début de XXI^e siècle nous amène à enjamber (provisoirement) ces périodes foisonnantes des avant-gardes, qui ont vu se développer de remarquables variations/inflexions autour des trois modèles posés par Jarry, Craig et Maeterlinck. La question de « l'acteur en effigie » analysée par Plassard, aussi fructueuse soit-elle pour envisager notre époque actuelle (et notamment l'approche de Marleau, qui comme on sait recourt fréquemment à des mannequins et automates), ne s'impose pas d'emblée pour caractériser les démarches de Goebbels et de Peyret. On pressent que d'autres repères nous seront nécessaires pour appréhender les enjeux esthétiques de spectacles comme *Stifters Dinge* et *Re : Walden*.

Un théâtre avec le corps *en moins* : Beckett

Beckett m'intéressera également dans cette étude, d'abord parce qu'il est une référence majeure pour Marleau et pour Peyret, et aussi parce que son œuvre représente, en quelque

⁴¹ Craig, « L'acteur et la sur-marionnette » [1908], in *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 76.

⁴² Craig, *De l'art du théâtre*, *ibid.*, p. 34.

⁴³ Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 57.

sorte, le *seuil asymptotique de la disparition*. Chez lui, l'individu est toujours *en train de disparaître un peu plus*, et pourtant il ne cesse d'être *encore là* – ce qui le rend éminemment théâtral. La condition humaine, chez Beckett, pourrait sans doute se résumer par la formule du « moindre meilleur pire » :

« Le meilleur pire. Néant le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire. À défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire. »⁴⁴

La disparition comme asymptote, donc. Aussi près s'approche-t-on du néant, du non-être, il reste encore une marge, à la manière dont les séries mathématiques peuvent converger vers un point limite sans jamais l'atteindre tout à fait. La découverte de Beckett, avec ce système de la série, c'est que, dans un espace-temps réduit à presque rien, se trouve encore autant à dire, à faire voir ou entendre. Dans l'espace infinitésimal qui sépare le personnage beckettien de sa disparition se loge, pliée dans ce *presque rien*, une longue succession de minuscules occupations, dans lesquelles se libère un humour tragique : la parole, les petites joies, le commerce avec les choses ordinaires, le monologue de la conscience, le soin infini que chaque personnage met à « épuiser » le possible, sans jamais y disparaître complètement.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que Deleuze se soit intéressé à la fois à Leibniz et à Beckett. Les notions de « pli » et d'« épuisement » sont deux clés complémentaires de son commentaire. Appliquant son analyse du « pli baroque » au roman de Beckett, il note : « Malone est une monade nue, presque nue, étourdie, dégénérée, dont la zone claire ne cesse de se rétrécir, et le corps d'involuer, les réquisits de fuir. Il lui est difficile de savoir ce qui lui appartient encore, "selon sa définition", ce qui ne lui appartient qu'à moitié et pour un moment, chose ou animalcule, à moins que ce soit lui qui appartienne, mais à qui ? »⁴⁵. Et dans son essai sur l'« Épuisé », en postface au recueil de *Quad* : « Beaucoup d'auteurs sont trop polis, et se contentent de proclamer l'œuvre intégrale et la mort du moi. Mais on reste dans l'abstrait tant qu'on ne montre pas "comment c'est", comment on fait un "inventaire", erreurs comprises, puanteur et agonie comprises : ainsi *Malone meurt* »⁴⁶. Dans ces termes, l'*optimisme* de Leibniz entre en résonance avec l'humour de Beckett.

⁴⁴ Samuel Beckett, *Cap au pire*, éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 41.

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibnitz et le baroque*, éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 147.

⁴⁶ Gilles Deleuze, « L'épuisé », in *Quad, et autres pièces pour la télévision*, éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 62-63.

Deleuze fait observer « combien l'optimisme de Leibniz est étrange. Encore une fois, ce ne sont pas les misères qui manquaient, et le meilleur ne fleurit que sur les ruines du Bien platonicien. Si ce monde existe, ce n'est pas parce qu'il est le meilleur, c'est plutôt l'inverse, il est le meilleur parce qu'il est, parce qu'il est celui qui est »⁴⁷. Autrement dit, le « meilleur des mondes », ce serait, à peu de chose près chez Beckett, celui du « moindre meilleur pire » évoqué plus haut.

Beckett, à l'occasion, évoque la disparition de l'acteur, comme dans cet entretien accordé à une biographe américaine en 1973 : « Not for me these Grotowskis and Methods. The best possible play is one in which there is no actors, only the text. I'm trying to find a way to write one. »⁴⁸. Ici, l'absolu du texte s'oppose à la contingence du corps sur scène. Mais on ne peut pas dire que l'acteur soit rejeté du théâtre de Beckett. De même que le moi ne disparaît jamais tout à fait, de même, l'acteur ne disparaît que dans ses enveloppes extérieures, la personne, les gestes, le corps...mais le dispositif beckettien lui réserve cet espace à *déplier* (leibnizien), cette disparition en cours, où un fragment de son corps, et en dernier lieu sa voix, sont requis pour en propager l'écho. C'est sans doute la trajectoire de l'œuvre : de *Godot* à *Catastrophe*, peu à peu, tout disparaît – sauf l'écho des voix.

Dans le manuscrit de sa pièce de jeunesse *Eleutheria* (qu'il ne souhaitait pas voir publier), Beckett rédige une « note sur la disposition de la scène et l'action marginale », dans laquelle il indique : « L'action marginale, aux deux premiers actes, doit être menée avec le maximum de discrétion. La plupart du temps il s'agit seulement d'un site et d'un être en stase »⁴⁹. Ce « site » et cet « être en stase » caractérisent, selon le chercheur américain Mc Millan, les briques de base d'un véritable *Discours de la Méthode* de l'œuvre à venir⁵⁰. Dans ces termes quelque peu heideggeriens – « site » et « stase » – on peut voir encore une trace métaphysique de la pensée, mais aussi l'annonce d'une dramaturgie et d'une scénographie qui vont progressivement concentrer la condition humaine dans une « place » (site/stase), celle de l'acteur, ou plutôt d'une bouche, d'un visage, environnés par le vide (de la scène, du monde...).

⁴⁷ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibnitz et le baroque*, op. cit., p. 92.

⁴⁸ Samuel Beckett, propos recueilli en juin 1973, in Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, New York, Summit Books, 1978, p. 513.

⁴⁹ Samuel Beckett, «Notes, extraits d'*Eleutheria*», in *Samuel Beckett*, dir. Pierre Chabert, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 112.

⁵⁰ Dougal McMillan, « *Eleutheria* : le Discours de la Méthode inédit de Samuel Beckett », in *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 101-109. Relevons la conclusion de l'article : « *Eleutheria* est une préparation : on vide le plateau », op. cit., p. 109.

Le « site », où l'être humain se trouve réduit par sa condition, est le lieu (théâtral) d'une impossible libération, d'une impossible catharsis, ou, dans une autre terminologie, d'un éternel purgatoire. « Eleutheria », titre de cette pièce écrite en 1947 (et que Beckett présentera plus tard à Roger Blin, avec *En attendant Godot*), est le mot « liberté » en Grec. Dans cette pièce (didactique) de jeunesse, il s'agissait pour Beckett de jouer, métaphoriquement, avec le couple liberté/contrainte, et de produire une réflexion critique sur la tradition théâtrale occidentale, lieu d'une promesse de catharsis toujours réaffirmée, jamais tenue : « Comme le suggère son titre grec, *Eleutheria* est l'assertion de liberté à l'égard des contraintes imposées par tous les prédécesseurs dans l'art dramatique. [...] Ceci implique d'abord la liberté d'échapper à l'obligation de provoquer une catharsis dramatique, catharsis qui n'existe pas dans la vie. »⁵¹.

La « stase » est cette position/situation, de plus en plus immobile, *statique*, des personnages de Beckett plongés dans l'attente, dont le corps va progressivement se trouver « incarcéré » : « Car, comme le suggère la danse de Lucky, l'être humain chez Beckett est pris dans un filet : il ne peut se mouvoir que dans les limites des mailles de ce filet, dans l'espace précis où les deux amis se trouvent emprisonnés. [...] Le thème de l'incarcération est l'un des thèmes majeurs de toute l'œuvre théâtrale de Beckett. »⁵². La « stase » de l'être humain représenté par Beckett, et la mise en scène de l'acteur qui en dérive, va prendre des formes de plus en plus réduites : un organe, un trait épuré, une parole étioyée. Dans cette épure, dans cette réduction, se tient, sans « ex-tase » possible, l'acteur/personnage. Ainsi, dans l'Acte III d'*Eleutheria*, le Spectateur prononce cette phrase digne de *Fin de partie* : « Non, si je suis toujours là, c'est qu'il y a quelque chose dans cette histoire qui me paralyse littéralement et me remplit de stupeur. »⁵³.

Le statut du corps de l'acteur, dans ce théâtre de la stase se dessine donc progressivement. Disparaît-il ? Est-il chosifié ? Mécanisé ? Est-ce une image, un reflet, un fantôme ? Ce sont là des aspects, mais qui ne disent pas l'essentiel. Il semble que sa « chair », s'il en a une, soit avant tout l'abstraction du « texte », de la « voix » : « Tout dément ici un théâtre de l'image. Ce que certains metteurs en scène approchent, avec les textes de Beckett, c'est donc un corps fantasmé, que présentifie la scène, un irreprésentable qui suggèrent un

⁵¹ Dougal McMillan, « *Eleutheria* : le Discours de la Méthode inédit de Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 103.

⁵² James Knowlson, « Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale », in *Samuel Beckett*, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 288.

⁵³ Samuel Beckett, « *Eleutheria*, extraits du manuscrit inédit », in *Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 130.

timbre de voix, une qualité de présence. Un corps qui est ce qu'il est non pas tant de par le "jeu" que de par le texte »⁵⁴.

L'un des acteurs les plus emblématiques du corpus beckettien est David Warillow, dont Josanne Rousseau retient une certaine façon de jouer le retrait, la diminution, la réduction du corps de l'acteur : « Ce qui me paraissait proprement beckettien, alors, c'était un *en moins*, l'enfouissement du corps. On jouait la même chose que dans d'autres dramaturgies, mais avec un *en moins*. Moins de déplacement, moins de gestes, une gestuelle ramenée à un tout petit lexique, moins de corps. »⁵⁵ ... jusqu'à atteindre un « degré zéro de l'acteur » :

« Le travail de Warrilow m'a donc paru être plus que tout autre la production d'un corps beckettien, la réalisation sur scène d'un fantasme littéraire de corps. [...] Chez Warrilow, c'est tout le corps qui est produit comme corps neutre, inerte, inactif, improductif. Le moins expressif possible. Corps de rêveur, corps lesté de mort, à la voix détimbrée, monocorde. Corps aux antipodes du corps travaillé de l'acteur, exhibant mimiques, gestique, costumes, comme les fétiches d'un certain savoir-faire théâtral, d'un professionnalisme. Un degré zéro de l'acteur. Position paradoxale car elle semble nier la raison d'être de l'acteur et son mode d'existence sur le plateau. »⁵⁶

Beckett nous montrera donc une voie (voix) de la disparition qui, tout en empruntant certes au paradigme de la marionnette dans les premières œuvres (*Godot, Ô les beaux jours !, Fin de partie...*), prend peu à peu le large par rapport à cette référence obligée. L'utilisation qu'il fait des technologies nous permet d'identifier un autre paradigme, dont on ne peut guère ignorer les résurgences actuelles, avec le *numérique* et le *virtuel*. Le point que je voudrais souligner pour l'instant, c'est la façon dont Beckett exploite ces technologies, non pas simplement en les mettant au service d'une dramaturgie *déjà là*, mais en pensant dans un même mouvement créateur, à la fois, la technique, la scénographie, la dramaturgie, l'acteur – et, *last but not least*, le tragique contemporain. Ce n'est bien sûr pas un hasard si des metteurs en scène qui s'essaient aujourd'hui à penser, eux aussi, ces différents facteurs, citent Beckett comme l'une de leurs références majeures.

L'acteur/performer et ses doubles à l'ère du numérique

À partir des années 1970-80 avec la vidéo, puis avec les technologies numériques dans les années 1990, l'acteur s'est vu progressivement confronter à des objets scéniques que nous appellerons provisoirement des « doubles ». Ce fut d'abord la vague des images en tous

⁵⁴ Josanne Rousseau, « Le corps du fantasme », in *Samuel Beckett*, éditions Privat, *op. cit.*, p. 222.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 221-222.

⁵⁶ *Ibid.*

genres, fixes et animées, projetées sur des supports variés (écrans, panneaux de décor, tulles...), dans la lignée des avant-gardes du XX^e siècle qui avaient déjà largement utilisé des écrans sur la scène. En France, Béatrice Picon-Vallin a effectué de nombreux travaux sur ces avant-gardes, russes, allemandes, italiennes et a commenté leurs filiations actuelles. Son ouvrage consacré à Meyerhold, en 1990, a ainsi analysé les relations entre théâtre et cinéma, notamment dans son chapitre sur *Le Revizor*, en montrant que l'influence du cinéma sur le théâtre est loin de se limiter à des projections sur des écrans scéniques⁵⁷. Mais le primat de l'image, dans les années 1980-2000, a nettement focalisé les esprits. La notion de « théâtre de l'image » s'est rapidement imposée dans la littérature spécialisée, à partir des expériences de créateurs comme Robert Wilson, Matthias Langhoff ou Georges Lavaudant, pour ne citer que ceux-là⁵⁸. La référence au cinéma et à la peinture a caractérisé ce théâtre de l'image⁵⁹, et c'est la scénographie proprement dite, notamment la lumière et les à-plats obtenus par l'utilisation de tulles, qui *fait image*, plus que la vidéo, dont on sait qu'elle a peiné à s'imposer sur les scènes (sans doute à cause de l'utilisation stéréotypée qui en a été faite, mais aussi à cause de la résistance du milieu théâtral à la technique).

À la génération suivante, avec l'arrivée du numérique, l'image vidéo s'est intégrée plus intimement à la scénographie, par exemple avec des metteurs en scène comme Robert Lepage, Guy Cassiers, Simon McBurney ou Kristoph Warlikowski. Lepage, figure de proue de ce théâtre de l'image à l'ère du numérique, est l'un de ceux qui ont le plus contribué à renouveler la réflexion, non pas tant sur l'image, que sur le regard lui-même et sur son rapport au réel : « devant l'enfilade d'images aux structures inédites, aux textures nouvelles, aux perspectives éclatées, le regard est soumis à de véritables décalages visuels, à des démantèlements perceptifs, qui sont autant d'épreuves qui ébranlent les modalités de la perception et les codes du visible qui ont prévalu jusqu'ici »⁶⁰.

La figure du double est également en train de se renouveler avec l'arrivée d'artefacts anthropomorphes, qui vont des avatars aux masques numériques ou aux robots. Sur la

⁵⁷ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Les voies de la création théâtrale, CNRS éditions, Paris, 1990.

⁵⁸ On trouve une synthèse sur ce sujet dans *La scène et les images*, sous la direction de B. Picon-Vallin, Les voies de la création théâtrale, CNRS éditions, Paris, 2001. Cf. aussi *Les écrans sur la scène – tentations et résistances de la scène face aux images*, dir. B. Picon-Vallin, éditions L'âge d'homme, 1998.

⁵⁹ Cf. par exemple, la revue *Ligéïa*, dirigée par Giovanni Lista ; notamment le dossier « Du tableau à la scène », n° 2, Paris, juillet-septembre 1988.

⁶⁰ Chantal Hébert, Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Presses de l'Université de Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 19.

scène, ces *nouveaux doubles* apparaissent encore assez peu⁶¹. Franck Bauchard a souligné les ambiguïtés de cette résistance que la scène théâtrale oppose à la technique en général, et au numérique en particulier : « Les rapports du théâtre et de la technologie sont aujourd'hui placés sous le signe du paradoxe. Autant la technologie est demandée en coulisse afin de faire progresser les performances de la régie [...], autant il existe une résistance à son exhibition sur la scène »⁶². Il interprète cette opposition récurrente comme le signe d'une véritable sanctuarisation de la scène et d'une idéalisation de la co-présence : « Tout se passe aujourd'hui comme si la recherche de la spécificité du théâtre passait par une sanctuarisation de la scène vis-à-vis des moyens modernes d'information et de communication. Face à la radio, la télévision, et maintenant le cyberspace, le théâtre se définit désormais comme un espace fondé sur la co-présence de l'acteur et du public »⁶³.

Dans cette même période, on a assisté à un retour en force de la marionnette, art protéiforme qui s'avère doué pour se marier avec les nouvelles technologies. En témoigne l'abondance des événements artistiques et de la littérature sur le sujet. Aux Etats-Unis, un festival international de la marionnette a consacré, depuis 1992, le renouveau de cet art. L'un des membres du Bread and Puppet Theater, John Bell, a analysé la permanence de la marionnette sur la scène (et dans la rue) tout au long du XX^e siècle, et a pointé sa place privilégiée dans les arts de la performance⁶⁴. Dans l'espace francophone, la revue *PUCK*, sous l'égide de l'Institut international de la marionnette, a consacré un certain nombre de numéros aux relations que la marionnette entretient avec les autres arts et techniques de notre temps⁶⁵. Parmi les nombreux praticiens qu'il faudrait évoquer, on peut signaler les témoignages d'artistes comme Claire Heggen ou Philippe Genty, rassemblés dans un

⁶¹ Le Centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve a consacré en 2003 un dossier à « l'acteur, la technique et les arts » qui explorait quelques-unes des questions de l'acteur face à ses images, de l'acteur interfacé, ou de l'acteur virtuel... « L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine », dir. Jean-Louis Besson, *Etudes théâtrales*, n° 26, 2003, p. 59-100.

⁶² Franck Bauchard, « Le théâtre, lieu de résistance face au tout numérique ? », Séminaire « Interdisciplinarité des arts numériques », CIREN, Paris 8, 13 novembre 1998.

⁶³ Franck Bauchard, *ibid.*

⁶⁴ John Bell, « Puppets and performing objects in the twentieth century », *PAJ: a Journal of Performance and Art*, vol. 56 (19-2), New-York, mai 1997, p. 29-46.

⁶⁵ *PUCK La marionnette et les autres arts*, dir. Brunella Eruli, éditions l'Entretemps et Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières. On peut signaler aussi le lancement, en 2009, du « Portail des Arts de la Marionnette » (PAM), autour de l'Institut International de la Marionnette, désigné porteur de projet, ce portail regroupe en réseau le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières, le musée d'Amiens, le musée des marionnettes du monde, le Théâtre de la Marionnette à Paris, le Théâtre Jeune Public de Strasbourg, THEMMAA, et l'UNIMA internationale. Le PAM rassemble 21 partenaires organisés en réseaux régionaux, dont les fonds reflètent les pratiques et arts de la marionnette, les théâtres d'objets, théâtres d'ombres, théâtres de papier et arts associés.

ouvrage bilingue publié aux éditions de l'Institut international de la marionnette⁶⁶. Claire Heggen conclut son article en soulignant la façon dont la pratique de la marionnette l'a elle-même « déplacée, délogée de la place centrale de l'acteur » et lui a « ouvert d'autres possibles du corps ». À l'opposé d'une tradition de l'acteur cabotin, projetant son propre ego vers le public, le marionnettiste découvre l'importance capitale de l'*objet*, qui « favorise l'émergence et la création de nouveaux modes de relation avec le public. L'objet [...] lui offre d'apparaître comme lieu de résistance à sa disparition dans le lieu même de l'effacement et de se manifester contre sa dématérialisation »⁶⁷. Un autre praticien, Zaven Paré, s'est fait connaître comme le pionnier de la « marionnette électronique ». Dans un article consacré à ce thème, Clarisse Bardiot décrit ces créatures, « dont la tête est souvent une image projetée à l'intérieur d'un masque, et le corps, un assemblage grinçant de tout un mécanisme contrôlé électroniquement »⁶⁸.

En ce qui concerne les *doubles numériques*, ce sont surtout les domaines de la danse et des arts plastiques qui explorent, de façon beaucoup plus libre que le théâtre, les nouvelles technologies pour questionner à la fois le corps, l'espace et le temps, dans les arts de la représentation. De Merce Cunningham (*Trackers*, 1991, *Biped*, 1999...) à Martine Époque (Montréal), on a pu assister à de nombreux spectacles qui convoquent des *performers numériques* en tous genres sur la scène⁶⁹. Normand Marcy (UQAM) analyse ainsi les possibilités de la performance numérique, avec une visée qui déborde le cadre habituel de la mimésis pour porter toute l'attention sur le mouvement :

« Notre hypothèse de recherche est donc qu'il est possible, grâce à un système de capture du mouvement, de transposer le mouvement d'une *forme-poids* vers une *forme-lumière* en préservant quelque chose de typiquement humain, notamment la *personnalité du mouvement*. Or, celle-ci semble acquérir sa singularité par la manière dont un corps gère le phénomène de la gravité. C'est-à-dire, par le poids, une variante qu'on ne retrouve pas dans l'univers virtuel et qui est donc particulière à la réalité terrestre. Cette hypothèse a pour effet de déplacer la capture du mouvement de sa fonction purement technique pour la rediriger vers une perspective philosophique et sociologique. Cela, dans la mesure où cette *personnalité du mouvement* pourrait apparaître comme

⁶⁶ Philippe Genty, « Notes de travail – un voyage entre perception, ressenti et interprétation », in *Passeurs et complices*, dir. Lucile Bodson, Margareta Niculescu, Patrick Pezin, éditions l'Entretemps / Institut International de la Marionnette, Montpellier, 2009, p. 213-229. Claire Heggen, « Le corps de l'acteur-marionnettiste, communication d'une expérience de formation », *ibid.*, p. 181-201.

⁶⁷ Claire Heggen, « Le corps de l'acteur-marionnettiste, communication d'une expérience de formation », *op. cit.*, p. 201.

⁶⁸ Clarisse Bardiot, « Marionnettes électroniques », in *CE :7, magazine des écritures numériques et des arts de la scène*, CECN, n° 8, Mons/Maubeuge, février 2008, p. 34-35.

⁶⁹ Martine Époque, Denis Poulin, Normand Marcy, « NoBody Danse: L'interprète et le numérique » CD-ROM, in *Corps numériques en scène*, publication hybride, rencontres internationales de la scène numérique d'Enghien-les-Bains, co-édition Centre des Arts d'Enghien-les-bains / La lettre volée, direction de la publication Dominique Roland & Philippe Franck, 2008.

le révélateur d'une transmission culturelle (voire idéologique) potentiellement opérable à travers le conduit des interfaces numériques de capture, de traitement et d'analyse du mouvement. Or cette fonction nous permet de percevoir ces interfaces comme un outil de connaissance du monde. »⁷⁰

Dans l'espace francophone européen, plusieurs lieux emblématiques ont contribué, depuis une quinzaine d'années, au développement des pratiques numériques hybrides. Le festival des « Bains numériques », au Centre des Arts d'Enghien-les-Bains a proposé un grand nombre de performances numériques qui permettent de suivre les avancées technologiques et esthétiques sur la scène⁷¹. On peut citer aussi les lieux de création numérique, comme Le Fresnoy, studio des arts contemporains à Tourcoing, dirigé par Alain Fleischer⁷² ; le Centre des écritures contemporaines et numériques à Mons/Maubeuge⁷³ ; la Maison des arts de Créteil, où se déroule chaque année le festival EXIT (parmi les thèmes de ces dernières années : « Robots », « Immersion », « Nouveaux monstres »...) ; la Ferme du Buisson, scène nationale à Marne-la-Vallée ; ou encore Le Cube, un espace culturel, à Issy-les-Moulineaux, entièrement dédié à la création numérique. Florent Aziosmanoff, directeur de ce lieu et artiste multimédia, envisage une prochaine mutation du corps scénique avec le développement de la robotique. Selon lui, il va devenir possible de « tricher » avec les perceptions du spectateur, qui ne saura bientôt plus distinguer nettement les performers humains et les personnages artificiels sur scène, marionnettes, automates ou robots, qui acquièrent une autonomie de plus en plus poussée⁷⁴.

Les *nouveaux doubles* ont donc une capacité – ou faudra-t-il bientôt parler de *compétence* ? – à jouer des rôles sur la scène, et au-delà. Ce sont des acteurs en puissance, ou plutôt des *performers*, qui ne se contentent pas de concurrencer l'acteur tel que Platon l'avait très tôt caractérisé : un « hupocrates » qui se dissimule derrière son « personnage » pour *faire croire* et créer l'illusion. Ces doubles de l'ère numérique apprennent peu à peu, entre les mains expertes des ingénieurs et par l'imagination des artistes, scénographes, metteurs en

⁷⁰ Normand Marcy, « Au-delà du joujou technologique », LARTEchUQAM, *L'observatoire Leonardo des Arts et des Techno-Sciences*, <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/noBodyDanse.php> [consulté le 25/01/2011].

⁷¹ Cf. notamment le numéro *Corps numériques en scène*, rencontres internationales de la scène numérique d'Enghien-les-Bains, *op. cit.*

⁷² « Le mot studio indique un lieu d'études mais aussi un lieu de production : l'objectif du Studio national est de permettre à de jeunes créateurs de réaliser des oeuvres avec des moyens techniques professionnels, sous la direction d'artistes reconnus », <http://www.lefresnoy.net/>.

⁷³ Revue *CE :7*, Centre des écritures contemporaines numériques (CECN), dir. Pascal Keiser, Mons, Le Manège, scène nationale de Maubeuge, dir. Didier Fusillier.

⁷⁴ Florent Aziosmanoff, « Scènes humanoïdes pour œuvres comportementales », *Corps numériques en scène*, *op. cit.*, p. 75-79.

scène, chorégraphes, designers, à *entrer dans le jeu* (mimétique ou non), sinon au même titre que les performers humains, du moins dans une relation complexe de confrontation-concurrence-augmentation. Ils contribuent à reposer la question du corps, à repenser l'espace de la scène et la relation avec le spectateur, et finalement à réinterroger l'image que l'homme se fait de lui-même.

Parmi les travaux sur ces questions, citons notamment Sally-Jane Norman qui, depuis une vingtaine d'années, consacre ses travaux aux différentes formes de performances technologiques, tout en s'intéressant à la spécificité du fait théâtral. Ses recherches, théoriques et pratiques, l'ont amenée à analyser ce qui change, dans l'expérience des participants, du fait de l'utilisation des nouveaux médias de communication et de simulation : modifications de l'espace et du temps, interactions entre des événements distants, interconnexions de corps en réseau, brouillage des frontières entre le vivant et l'artificiel, coopération de l'homme et de la machine⁷⁵. Récemment, un ouvrage collectif de chercheurs québécois et français, réunis sous la direction de Josette Féral et Louise Poissant, a proposé un état des lieux des « pratiques performatives » à l'ère du numérique. Ces auteurs s'intéressent à la façon dont « les nouvelles technologies contribuent à l'évolution des langages scéniques, modifiant les conditions de représentation et intensifiant les effets de présence et les effets de réel »⁷⁶. Différents dispositifs de projection et d'immersion sont donnés en exemples, dans lesquels le performer « est confronté à un Autre virtuel, à la fois personnage et partenaire ». Selon Josette Féral, le corps semble conserver une place centrale dans ces dispositifs, dans la mesure où « il constitue encore la trace incontestée de l'homme dans ces espaces où la déréalisation fait loi. Contre-point d'une culture du virtuel, le corps semble rester au cœur des dispositifs (scénique, interactif, immersif) »⁷⁷.

Le double numérique, entre théâtre et performance

Ces *pratiques performatives numériques* nous incitent à revisiter la question classique du double acteur/personnage, pour prendre en compte une configuration plus complexe, dans laquelle le corps s'articulerait avec ses doubles virtuels, non plus nécessairement au service

⁷⁵ Cf. par exemple Sally-Jane Norman, « Anatomies of Live Art », in *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*, dir. Maaïke Bleeker, Amsterdam University Press, 2008, p. 187-204

⁷⁶ *Pratiques performatives (Body Remix)*, dir. Josette Féral, Presses universitaires du Québec, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*

d'une *représentation* mais, plus largement, d'une *performance*. La question ne se limite pas, du reste, au seul *performer*, puisque le corps dont il s'agit est aussi celui du spectateur, qui est amené à interagir avec le dispositif. Dans ces conditions, il devient parfois difficile de distinguer théâtre et installation, spectateur et acteur, espace fictionnel et espace immersif. De fait, une grande partie de la recherche actuelle tend à délaisser ces catégories, et privilégie un axe d'étude centré sur la performance numérique, notion très large qui s'applique presque indifféremment à tous les arts de la représentation aujourd'hui.

En France, Clarisse Bardiot a consacré de nombreux travaux à ces questions, depuis sa thèse soutenue à Paris 3 en 2005, où elle s'est intéressée aux différents dispositifs de « théâtre virtuel ». L'auteur regroupe sous cette notion « un corpus d'œuvres internationales, présentées par leurs auteurs comme relevant du genre théâtral, et qui comprend des mises en scènes conçues pour le réseau ou le plateau, des dispositifs immersifs, des installations, des CD-ROMs... »⁷⁸. Selon elle, « les théâtres virtuels invitent à repenser les composantes fondamentales du théâtre occidental moderne : l'espace, l'acteur et le spectateur, l'écriture et la mise en scène ». Dans ce travail, Clarisse Bardiot analyse la relation performer-spectateur, et interroge la *présence*, qui est « l'un des aspects essentiels des théâtres virtuels : corps de l'acteur-subjectile, qui rend l'interactivité tangible et insuffle la vie aux automates numériques ; corps du spectateur-interprète et du spectateur-observateur, dont l'action et la perception multimodale ouvrent sur la synesthésie »⁷⁹.

La littérature anglosaxonne n'est bien sûr pas en reste, dans ce domaine. Ainsi, le britannique Steve Dixon a consacré un imposant volume au thème « Digital performance » (2007), où il analyse les effets des technologies numériques sur les pratiques contemporaines de la performance (théâtre, danse, installation, réalité virtuelle...)⁸⁰. L'auteur s'intéresse aux changements qui affectent à la fois la représentation du corps, de l'espace et du temps, et consacre un chapitre au thème du « double digital », qui nous intéresse plus spécifiquement pour le champ théâtral. Prenant appui sur Artaud, il souligne

⁷⁸ Clarisse Bardiot, *Les théâtres virtuels*, thèse de doctorat sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, 2005, résumé.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Steve Dixon, *Digital Performance – a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007. Steve Dixon est né en 1956 à Manchester, où il a étudié les arts de la performance ; il a lui-même été acteur, et a suivi une carrière universitaire, à l'Université de Salford, puis de Brunel en Angleterre. Il a créé en 1994 la compagnie Chameleons Group, un groupe de recherche dans le domaine de la performance multimédia. Dans ses travaux théoriques, il s'appuie souvent sur l'œuvre de Walter Benjamin et sur la *French Theory* (Derrida, Barthes, Baudrillard).

que la thématique du double relèverait d'une « vision primitive et spirituelle à l'œuvre dans un théâtre du sacré et de la transcendance »⁸¹. L'auteur du « Théâtre et son double » identifiait déjà un double par excellence dans la figure du totem au Mexique. « Les discours sur la cyberculture, poursuit Dixon, réinscrivent aujourd'hui cette dialectique artaudienne à l'ordre du jour », dans la mesure où le *virtuel* nous invite à réinterroger notre rapport à l'invisible, à l'absence, à la mort. Le corps dont Artaud a fait l'expérience est un corps disloqué, démembré (« sans organe »), investi d'une puissance destructrice qui le dépasse – et donc à l'opposé du modèle fonctionnel et organique du corps médicalisé, socialisé, normalisé. De même, les outils de conception et de représentation du corps dont on dispose désormais avec le numérique feraient éclater les repères habituels et rationnels du corps humain. L'utilisateur d'images numériques fait l'expérience étrange d'un corps humain déformé, fragmenté, défiguré.

Dixon identifie quatre catégories de *doubles* dans ce contexte contemporain, en fonction du critère d'unité du moi/corps, et plus précisément en fonction des distorsions qui peuvent être opérées sur le modèle du corps : le double comme « reflet », comme « alter ego », comme « émanation d'un esprit », ou comme « mannequin manipulable ».

Le double comme reflet : la mise en scène d'une image/miroir, avec des effets de distorsion du corps, a été testée de multiples façons, par l'usage de la vidéo dès les années 1970, comme on l'a dit plus haut. Ces distorsions peuvent résulter du jeu de symétrie/dissymétrie que permet le *miroir vidéo* : l'artiste américain Dan Graham (né en 1942) s'est ainsi joué de la surprise que peut produire un double vidéo, du fait que la polarisation droite/gauche n'est plus inversée comme dans un miroir (*Public Space/Two Audiences*, Biennale de Venise, 1976). Les distorsions peuvent aussi résulter d'un léger décalage temporel entre l'original (le performer en scène) et son double vidéo, comme dans *10 Backwards* (1999) où la performeuse anglaise Niki Woods s'est enregistrée au préalable en train de manger des céréales, et où elle rejoue cette même séquence en direct sur scène, face à son double. Autre effet possible : le double peut reproduire, non pas une seule image miroir, mais trois, quatre ou plus, avec des effets kaléidoscopiques qui démultiplient les propriétés déformantes du « double/reflet ». Ou bien encore, la vidéo numérique peut transformer de l'intérieur la figure de l'original : dans le dispositif *Liquid*

⁸¹ « Artaud's notion of theater's double is a primitivist and spiritualized vision of a sacred, transformational, and transcendental theater », Steve Dixon, *op. cit.*, p. 241.

Views (Fleischmann, Strauss, Bohn, 1993), le visiteur se trouve confronté à son double vidéo en train d'onduler comme une nappe d'eau, grâce à un procédé de mixage numérique qui permet de « mélanger » l'image captée du visiteur et l'image ondoyante d'une surface d'eau. D'infinies variantes de ce dispositif peuvent être réalisées au moyen des techniques de mixage et de déformation des images numériques, comme on le verra aussi avec *Re : Walden*. Elles constituent autant de variations sur le mythe de Narcisse.

Une autre altération par dédoublement du corps est le type « alter ego », que Steve Dixon rapporte à une dualité/gémellité qui habiterait la psyché humaine. On en trouve de symptomatiques exemples dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle : le *Double* de Dostoïevski (1846), le *Horla* de Maupassant (1887), ou le *Golem* de Gustav Meyrinck (1915). Le cinéma a très souvent exploité ce thème, à travers des figures mythiques de dédoublement diabolique, comme le fameux *Mister Hyde* de Victor Flemming (1941) ou, plus récemment dans des *blockbusters* comme *Volte Face* de John Woo (1997). La caractéristique générique de ce double de type « alter ego » est d'être plus qu'une image, un véritable « autre » qui se confronte en chair et en os au protagoniste en cherchant généralement à prendre sa place. Dans cette version fantastique, le double « alter ego » est la face d'ombre de l'individu. Au théâtre, la dimension fantastique passe quelque peu au second plan, mais un effet de trouble sur le spectateur est produit, comme dans *Les Aveugles* mis en scène par Denis Marleau. Steve Dixon donne peu d'exemples de cet « alter ego » sur la scène (il cite notamment une de ses propres créations avec sa compagnie le Chameleons Group, *The doors of serenity*, 2002), sans doute parce que les technologies de l'illusion scénique qui permettraient de créer de véritables alter ego ne sont pas encore très développées. On peut cependant évoquer ici l'artiste Catherine Ikam, qui s'est spécialisée dans ce type de double en collaborant avec des laboratoires scientifiques de pointe (le MIT notamment). Dans ces installations, un avatar interagit avec le visiteur, par l'intermédiaire de capteurs de mouvement disposés dans la salle, créant la sensation troublante d'être vu par le double (*Alex*, 1996, *Elle*, 2000, *Oscar*, 2005).

La troisième catégorie repérée par Steve Dixon, le double comme « émanation de l'esprit », est liée aux croyances *primitives* qui attribuent à l'âme la propriété d'héberger un *esprit* à l'intérieur du corps, capable de sortir en certaines circonstances comme le sommeil ou la transe. Cette dimension mystique relève de la magie et du chamanisme, que l'on trouve, selon Dixon, dès l'origine du théâtre, en Grèce antique, en Inde, au Japon... Le

performer serait lui-même une sorte de chamane, capable de puiser en lui des forces occultes jusqu'à matérialiser sur la scène son double psychique. Les pratiques du masque et la chorégraphie se prêtent bien à l'évocation de ces entités issues des profondeurs de la psyché. Avec les technologies du *virtuel*, les notions d'esprits, de corps astral, d'aura, se trouveraient réactualisées, dans des dispositifs visant à brouiller les frontières entre le visible et l'invisible. Des artistes inspirés par ces traditions mystiques cherchent, selon Dixon, à explorer et interroger les possibilités « d'union mystique entre l'ordinateur et l'être humain »⁸². Un exemple est une performance de la danseuse suédoise Susan Kozel, évoluant sur scène en compagnie de son double, sous forme d'une aura lumineuse scintillant sur le sol autour d'elle (*Contours*, MEDEA, Malmö University, 1997). Autre exemple qu'on peut citer dans cette catégorie: la danseuse belge Michèle Noiret a créé, à Luxembourg en 2007, *Lointains intérieurs*, un duo chorégraphique où les deux performers *augmentés*, appareillés de capteurs sans fils, transmettaient leurs « sensibilités » à leurs doubles par d'infimes modifications gestuelles, dans un « environnement technologique subtil, capable de dilater les rumeurs sonores et visuelles des corps »⁸³.

Enfin, la quatrième catégorie de double identifiée par Dixon est celle des « mannequins manipulables », dont l'*avatar* numérique est le modèle-type, héritier emblématique de la marionnette. Parmi les nombreux exemples qu'on pourrait évoquer ici, le Brésilien Claudio Pinhanez a créé, en collaboration avec le MIT, un avatar/clown scénique piloté par ordinateur : *It/I : A computer theater play* (1997). Dans ce dispositif, l'acteur interagissait avec son avatar par le moyen d'un système de capteurs. De façon générale, ce double « cybernétique » joue à brouiller les frontières entre l'organique et l'artificiel, comme on le constate dans l'œuvre de l'artiste Stelarc (*Movatar*, 2000, *Prosthetic Head*, 2002)⁸⁴. Au cinéma, la technique de « motion capture » utilise des procédés sophistiqués de captation et de simulation des mouvements humains : « les performers ont aussi utilisé des technologies numériques pour ajuster leur propre activité corporelle aux conditions de représentation d'un mannequin manipulable »⁸⁵. Le jeu d'acteur, dans la phase de

⁸² « It explores the mystical union of computers and human beings », Dixon, *ibid.*, p. 256.

⁸³ Pascal Chabot, Clarisse Bardirot, « De deux points de vue », *CE :7, Centre d'écritures contemporaines numériques* (CECN), n° 8, septembre 2008, p. 23.

⁸⁴ cf. Stelarc, *Mécaniques du corps*, édition du Centre des Arts d'Enghien les Bains, juin 2009, publié à l'occasion de l'exposition éponyme, dir. Dominique Roland.

⁸⁵ « Performers have also used computer technologies to convert their own physical bodies to the condition of a manipulable mannequin », Dixon, *op. cit.*, p. 266.

« capture », s'apparente ainsi (d'une façon qui méritera toutefois d'être analysée de plus près) au jeu du marionnettiste et de sa créature.

Cette comparaison avec la marionnette a été presque constante dans l'histoire du cinéma, comme l'analyse Helga Finter dans un article de synthèse historique sur ce sujet⁸⁶. Mais, depuis une vingtaine d'années environ, l'art de la marionnette a bénéficié, comme on l'a dit plus haut, d'un regain d'intérêt considérable, non sans lien avec l'essor des nouvelles technologies : « Depuis une bonne vingtaine d'années, elle [la marionnette] avait orienté son regard vers les arts plastiques, le théâtre, la danse, les images virtuelles, le cinéma d'animation, la musique contemporaine et tout ce qui avait une connotation de recherche expérimentale », observe Brunella Eruli⁸⁷. Les pratiques actuelles n'hésitent pas, bien souvent, à combiner les techniques de manipulation issues de la tradition avec les techniques de simulation numérique. Ainsi, le chercheur américain Steve Tillis (St-Mary's College of California), compare le processus de création et de simulation d'un avatar numérique avec la sensation ressentie par le marionnettiste vis-à-vis de sa créature :

« The figure I have just created has the beautiful sheen of polished wood. As it walks along, its face catching the light just so, I feel a little proud--and more than a little amazed. For I have neither touched nor carved into the figure, and I control it with neither strings nor rods. This figure – which, if I were to continue my labors, I could place amidst similar figures in a production of, say, Hamlet – has never had any tangible existence. It is nothing more, and has never been anything more, than a series of computer commands that have resulted in a moving image on a screen. »⁸⁸

Pour parachever ce tour d'horizon sur les quatre catégories de doubles (numériques), Dixon conclut son chapitre en faisant un rapprochement avec le concept de l'« Autre » développé par la psychanalyse, de Freud (la notion d'inquiétante étrangeté) à Lacan (la théorie du stade du miroir). Selon lui, la théorie de la pulsion de mort peut s'appliquer aux différentes formes de doubles, depuis la psyché archaïque jusqu'à l'époque du numérique : « ces anciennes croyances dessinent une ombre sinistre » qui semble planer sur le double numérique, ce qui expliquerait la « fascination que nous procurent les images spéculaires »⁸⁹. L'annonce d'une disparition de l'humain sur scène au profit des avatars et

⁸⁶ Helga Finter, « La marionnette et le cinéma d'art : images animées, miroirs brisés, corps morcelés », *PUCK, Les marionnettes au cinéma*, n° 15, Institut International de la Marionnette & éditions L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2008, p. 57-62.

⁸⁷ Brunella Eruli, « A la croisée des chemins : la marionnette », in *Passeurs et complices*, dir. L. Bodson, M. Niculescu, P. Pezin, éditions L'Entretemps / Institut International de la Marionnette, 2009, p. 63.

⁸⁸ Steve Tillis, « The art of media puppetry in the age of media production », *The Drama Review*, vol. 43.3, New-York, 1999, p. 182.

⁸⁹ Dixon, *op. cit.*, p. 270.

des cyborgs prendrait alors l'allure d'une sombre prophétie. Ainsi la boucle serait en passe de se refermer sur elle-même, qui avait pris sa *source* dans le mythe de Narcisse.

Cette étude du « double » à l'ère du numérique a le mérite de faire intervenir des problématiques importantes que nous analyserons plus en détail. Si on la considère de façon empirique sous l'angle des performances réalisées, la question du « double » pose celles de la *distorsion* du corps et de l'*acteur augmenté*, plus que celle de la *disparition* : là où le double apparaît, le corps/moi est mis en question dans son identité supposée.

Mais l'approche de Dixon me semble être limitée par sa façon d'hypostasier les formes empiriques et historiques de doubles sous la catégorie générique du « numérique », comme si ces formes avaient depuis toujours attendu son avènement pour devoir être catégorisées. On devra revenir sur cette question des doubles, en essayant de la reprendre sous un angle anthropologique sans s'appuyer a priori sur le paradigme numérique⁹⁰. Mais, du moins, cette approche montre l'intérêt d'explorer, de façon un peu plus systématique, les arts de la représentation en repartant non pas tant du « double » comme catégorie (qui n'est sans doute pas universelle, ni stable dans le temps), que des conditions de représentation et de réception qui sous-tendent la mise en scène des corps empiriques, où s'imbriquent le vivant et l'artificiel. Au-delà de la question des doubles, c'est celle des corps appareillés dont il s'agit, celui de l'acteur/performer et celui du spectateur, qui se trouvent pris les uns et les autres dans une configuration qu'il nous faudra étudier de plus près.

On peut aussi prendre acte du fait que les quatre catégories proposées par Dixon caractérisent plus les arts de la *performance* en général, que le *théâtre* proprement dit (où le multimédia et le numérique sont encore largement tenus à l'écart de la scène). La distinction ne se pose guère dans la culture anglo-saxonne, mais elle se pose, comme on sait, dans la culture française des arts du spectacle. Nous aurons donc à revenir sur cette distinction qu'on a coutume de faire entre performance et théâtre. D'autant plus que, au-delà des performances sensori-motrices du corps (artificiel ou pas) dans l'espace, il semble qu'on manque encore de recul pour aborder les implications dramaturgiques des nouveaux doubles, au théâtre. Nous verrons si les approches de Marleau, Goebbel et Peyret nous permettent d'avancer sur ce terrain encore largement inexploré par la recherche.

⁹⁰ Je le ferai en m'appuyant sur les travaux de Jean-Pierre Vernant, qui a lui-même tenté une synthèse des *doubles* dans la Grèce archaïque et dans la Grèce classique.

Des doubles aux machines : de la substitution à la dissociation du corps ?

La question des doubles à l'ère du numérique masque peut-être une autre problématique, que le spectacle de Heiner Goebbels va nous suggérer : dans *Stifters Dinge*, seules les machines sont présentes en scène. Non seulement l'acteur est évacué, mais aucun double ne vient se substituer à lui. Cet OVNI scénique suscite alors une remarque, dont on pressent déjà l'importance pour notre propos : à travers toutes les avant-gardes et par-delà les expérimentations radicales effectuées au long du XX^e siècle pour remettre en cause les modèles hérités (notamment le théâtre de texte), une chose semble n'avoir jamais été mise en cause : la présence de « performers », vivants ou artificiels, sur la scène. Mais, depuis que l'ordinateur a envahi la scène, il se pourrait que ce socle fondamental vacille, comme le suggèrent Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos : « l'essence du théâtre à l'ère technologique semble s'être décentrée, passant du jeu de l'acteur au jeu de formes »⁹¹.

De fait, le dispositif de *Stifters Dinge*, en évacuant toute présence anthropomorphe, privilégie ce qui, dans la réalité concrète de la scène, résiste à la législation de la mimésis et est susceptible de *travailler* dans la perception sensorielle du spectateur. Il semble que ce spectacle révèle à l'audience le potentiel qui réside dans *tout ce qui reste* sur la scène, une fois celle-ci débarrassée des conventions de la représentation qui s'attachent au jeu de l'acteur. Et *tout ce qui reste*, ce sont des éléments hétérogènes que Goebbels juge essentiels à l'événement théâtral : musique, texte, sons, décors, lumières... et machines.

De même, chez Jean-François Peyret, le motif de la machine appelle un travail de *dissociation généralisée* de la matière théâtrale – corps, voix, texte, instruments – qui s'inscrit explicitement dans l'héritage de Beckett. Son approche, loin de mettre l'acteur à l'écart, esquisse les bases d'un modèle original du *jeu*, qui échappe presque complètement aux modèles traditionnels de la mimésis et semble ouvrir des perspectives très vastes. La « poïétique » de Peyret aboutit à créer sur le plateau une sorte d'*impromptu* sonore et visuel, qui tient à la fois de la choralité et du travail instrumental de la musique.

En s'emparant du *Walden* de Henry David Thoreau, Peyret multiplie les interactions scéniques entre l'humain et la machine. Celle-ci est presque partout : machine à écrire, machine à penser, machine à jouer, machine à traduire, machine à créer de la musique et

⁹¹ Chantal Hébert, Irène Perelli-Contos, « Théâtre et (nouvelles) technologies : un espace d'interactions », in *Thé@tre et nouvelles technologies*, dir. Lucile Garbagnati et Pierre Morelli, éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 53.

du son, machine à produire un monde d'images virtuelles... Le paradigme de la machine, matérialisé par l'ordinateur, passe par le corps des acteurs, par l'écrivain, le compositeur, les chercheurs en traitement du langage naturel, et finalement le spectateur. La machine-écriture, chez Peyret lecteur de Thoreau, *se nourrit* de l'expérience humaine et la convertit en un texte, qui ne cesse pas de s'écrire, de se réécrire, un texte qui était déjà là, dans le langage, à l'œuvre dans l'expérience en train de se vivre. Selon le même principe, l'ordinateur est utilisé, dans *Re : Walden*, comme machine à transformer l'expérience en texte : cette machine se nourrit du lexique anglais de l'époque, et propose des traductions automatiques en direct pour jouer en polyphonie avec les acteurs, mis à rude épreuve.

On peut se demander quel statut et quelle place Peyret accorde à cet « animal » qu'est l'acteur. Sa position à ce sujet semble se situer à l'écart de deux points de vue extrêmes qui jalonnent l'histoire du théâtre au XX^e siècle. À une extrémité, la position qu'on pourrait qualifier de naturaliste, qui place l'acteur sur un piédestal et s'attache à remarquer ses performances (talent d'interprétation, qualités corporelles, énergie...) ; à l'autre extrémité, la défiance des symbolistes envers l'acteur, jugé *trop humain*, et présenté comme la pâle et disgracieuse copie de la marionnette. Peyret refuse ces deux points de vue et adopte une position plus ambivalente, qui peut sembler contradictoire, en privant l'acteur de sa performance mimétique, tout en déclarant que tout son théâtre repose sur lui.

Nous verrons que, chez Peyret, la question de la machine n'est pas principalement sensori-motrice, mais cognitive. Le jeu, contrairement à la tradition qui passe par Jarry, n'est pas centré sur la mécanique gestuelle du performer. Du coup, la question subsidiaire qu'il introduit est la suivante : la mécanique mimétique étant bannie, que faire de l'homme sur la scène ? Cette question ouvre la problématique d'un nouveau venu au théâtre : le cerveau. La scène devient une machine/cerveau qui interagit avec les acteurs, avec le public. Le cerveau/corps humain, en tant que *machine-plus-que-machine*, devient une préoccupation incontournable dans la recherche théâtrale et *poïétique* de Peyret.

Dès lors, une question se pose à la scène, qui provient, en quelque sorte, de l'extérieur du théâtre (sciences cognitives, biologie, techniques de l'ingénieur) : la société contemporaine est traversée, de part en part, par la question du vivant et de l'artificiel. Les frontières de l'humain tendent à devenir de plus en plus floues. Il ne s'agit plus, comme à l'époque des Lumières, de savoir si l'homme est une « machine », et s'il se démarque de l'animal.

Peyret renverse la perspective : la question est d'observer, concrètement sur une scène, si l'homme peut arriver à faire aussi bien qu'une machine. Il s'inspire en cela d'Alan Turing, qui a proposé un test décisif permettant d'évaluer l'écart cognitif entre un humain et un ordinateur. Cet écart tend aujourd'hui vers zéro. En même temps, on commence peu à peu à mieux distinguer ce qui sépare radicalement le fonctionnement du cerveau et celui d'un ordinateur⁹². La robotique domestique renouvelle, depuis une dizaine d'années, la réflexion sur les frontières du vivant et de l'artificiel, jadis réservée au domaine du fantastique⁹³. Par une approche pluridisciplinaire (mathématiques, électronique, informatique, psychologie, biologie, anthropologie, phénoménologie...), elle analyse et expérimente le continuum homme-machine-animal⁹⁴, non plus seulement du point de vue des performances cognitives (logique, calcul, mémoire...) mais aussi du point de vue de l'autonomie, de l'interactivité, et de la « Forme » (Gestalt) du corps, en particulier la phénoménologie du visage⁹⁵. Ce secteur technoéconomique ne se contente pas de créer un marché considérable, il bouscule l'être humain dans son sentiment de supériorité et l'interroge sur sa prétendue *nature*, comme le faisait, au début des années quatre-vingt, le film *Blade runner* au cinéma. Ainsi, une femme robot, hôtesse d'accueil très *réaliste* répondant à l'acronyme « Actroïd DER2 », a fait sensation en 2006 au « Akiba Robot Festival »⁹⁶...

Les implications possibles de ces nouvelles machines mimétiques dans le domaine du théâtre méritent alors d'être envisagées de près, sans attendre que l'acteur ne soit, lui aussi,

⁹² Cf. par exemple Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitives et expérience humaine* [New York, 1992], éditions du Seuil, Paris, 1993.

⁹³ Nous aurons notamment l'occasion de revenir sur la notion d'*uncanny valley*, qu'on peut traduire par « seuil d'inquiétante étrangeté », dont la référence est la publication de Masahiro Mori, « The uncanny valley », *Energy*, 7(4), p. 33-35, 1970, citée et traduite plus récemment par Karl Mc Dorman, « Androids as an experimental apparatus: why is there an uncanny valley and can we exploit it ? », Department of adaptative machine systems and frontier research center, Osaka University, XVII annual conference of the cognitive science society, Stresa, Italie, Juillet 2005.

⁹⁴ David Hanson, « Exploring the aesthetic range for humanoïd robots », University of Texas, 2006 (<http://www.androidscience.com/proceedings2006/6Hanson2006ExploringTheAesthetic.pdf>).

⁹⁵ La littérature sur ces sujets est immense, et déborde largement notre étude. Mais on peut citer, parmi les auteurs de référence: Frederic Pighin, Jamie Hecker, Dani Lischinski, Richard Szeliski, David Salesin, « Synthesizing realistic facial expressions from photographs », *Computer Graphics Annual Conference, SIGGRAPH*, 1998. En France: Daniel Thalmann, « Animation du visage », *Virtual Reality Lab*, <http://ligwww.epfl.ch>, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1999. Aux États-Unis : Yuencheng Lee, Demetri Terzopoulos, Keith Waters, « Realistic modeling for facial animation », *Computer Graphics Proceedings, Annual Conference, Series, ACM SIGGRAPH*, Los Angeles, 1995, p. 55–62. Et plus récemment : Peter Jaeckel, Neill Campbell, Chris Melhuish, *Towards realistic facial behavior in humanoids – mapping from video footage to a robot head*, Bristol Robotics Laboratory, 2007.

⁹⁶ « Les Actroïds sont des robots de la dernière génération, qui ont l'aspect d'êtres humains et dont le visage est capable de reproduire quelques expressions, comme le sourire. Ils sont destinés à des fonctions d'accueil et de renseignements du public. » <http://www.innovationpratique.com/2008/11/21/330-une-hotesse-daccueil-qui-repond-au-doux-nom-de-der-2/index.html> (consulté le 01/08/2012). Cf. annexe 5, Fig. 12 et 13.

remplacé par des humanoïdes⁹⁷. Si l'on se projette, par un exercice de pensée, vers ce futur probable, il peut être utile de se demander dès maintenant, non pas tant comment résister à l'invasion des machines, mais plutôt à quelles conditions l'acteur conservera un *avantage compétitif*. C'est en ce sens que Jean-François Peyret s'est depuis longtemps intéressé à la relation entre l'acteur et ses doubles, qui a commencé à se poser avec les images vidéo, puis les avatars et les robots. Sa position consiste justement à dépasser l'acte de résistance, voire de rejet, et à assumer l'effacement de l'acteur *dans sa fonction mimétique*, pour proposer une tout autre perspective, une autre *règle du jeu* théâtrale :

« Mettez un comédien sur une scène ; projetez ensuite une image vidéo, le regard du spectateur sera immédiatement attiré par elle. Qu'est-ce qui le fera revenir, ce regard, au comédien ? La promesse de quelle émotion ? C'est pour moi la seule question posée désormais au théâtre, car celui-ci ne peut plus tirer sa force de sa représentation, encore moins de sa puissance d'illusion, mais au contraire de sa capacité de présentation, et je dirais corollairement de sa capacité à vider le regard du déjà vu ou du trop vu. »⁹⁸

Deux grandes machineries à prendre en compte : le cinéma et la réalité virtuelle

Ces remarques préliminaires, qui nous ont mené du paradigme (ancien mais toujours actuel) de la marionnette à celui de la machine, nous incitent à rapprocher les dispositifs de Goebbels, Peyret et Marleau de deux autres grands dispositifs contemporains producteurs de formes : le cinéma et la « réalité virtuelle ». Au cinéma, la machine (la caméra, les micros et autres appareils embarqués) se substitue par avance au regard du spectateur, à la fois par le cadrage, le mouvement et la profondeur de champ qu'elle impose. Dans les dispositifs de Goebbels et de Peyret, il se pourrait que quelque chose du même ordre se produise. Dans ces conditions, peut-on parler d'« immersion », au sens des techniques de réalité virtuelle ? Dans quelle mesure la scène est-elle, en soi, une « réalité virtuelle », comme le propose Mark Reaney, scénographe et concepteur de dispositifs numériques⁹⁹ ? Immersion sonore et visuelle du spectateur ? Immersion de l'acteur ? Quel type d'interaction a lieu entre l'acteur et les machines dans ces dispositifs scéniques si particuliers ? Que se passe-t-il, dans le dialogue homme/machine sur la scène ? Le

⁹⁷ Au motif, par exemple, que ces derniers coûteront bientôt moins cher que la main d'œuvre humaine...

⁹⁸ J.-F. Peyret, « Texte, scène et vidéo », in *Les écrans sur la scène – tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., p 284.

⁹⁹ « L'art du théâtre a beaucoup en commun avec le phénomène de la réalité virtuelle (RV). Une représentation théâtrale et une expérience de RV sont toutes les deux basées sur le temps, n'existent que pendant la durée où les participants humains y sont engagés. Tous les deux se basent sur la création d'un univers fictif conçu pour distraire, informer, éclairer », Mark Reaney, « Art en temps réel: théâtre et réalité virtuelle », séminaire CIREN, Université Paris 8, mars 2000, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney/ciren/ReaneyFr.htm>.

spectateur, dans cette expérience non mimétique, change-t-il de statut ? Est-il lui aussi invité à « jouer » avec la machinerie ?

Ainsi, la question d'une éventuelle *disparition de l'acteur* ne se pose peut-être plus comme elle a pu se poser à l'époque du romantisme (Kleist), puis du symbolisme (Maeterlinck, Craig). Notre étude des dispositifs de Marleau, de Goebbels et de Peyret va-t-elle déplacer cette problématique ? Le paradigme du double, au théâtre, se trouvera-t-il, par la même occasion, recouvert, ou dépassé, par celui de la machine ? Machine non seulement *performeuse*, mais aussi machine parlante, machine exprimant des sentiments, machine pensante, machine à mémoire... Il nous faudra préciser de quelles *machines* il s'agit.

Est-ce la disparition du *corps* de l'acteur qui est visée, ou s'agit-il d'autre chose ? Là encore, Jean-François Peyret déplace la perspective : « les comédiens ne sont pas utilisés ici pour leur talent d'imitateur, leur habileté à *traiter* le texte, un texte qui existe déjà (incarner un personnage, donner vie à des mots qui sont déjà définitivement fixés par l'auteur), mais comme instruments de recherche et d'invention »¹⁰⁰. Les machines scéniques pourraient dès lors être considérées, non pas tant comme ce sur quoi est transférée la mimésis (fonction classique des doubles), mais plutôt comme des *agents performers* qui participent, parmi d'autres éléments, à un processus d'écriture scénique, toujours en train de se modifier et de se reconfigurer.

Cette machine à fantasme qu'est le numérique mérite donc d'être observée à travers des formes disparates et peut-être non catégorisables, et les concepts proposés par la psychanalyse (de Freud et de Lacan) pourront s'avérer utiles pour cette étude. Il se peut en effet qu'un « étranger habite la maison du moi » (J.-B. Pontalis), et que doubles et machines convoquent, de diverses manières, cette altérité sur la scène contemporaine. Il se peut aussi que le thème de la « disparition » trouve un concentré évocateur dans la fameuse anecdote de la « bobine » que le petit-fils de Freud s'amusait à faire disparaître puis apparaître et ainsi de suite, dans un jeu de « répétition » sans fin destiné, selon l'interprétation freudienne, à apaiser son angoisse quand sa mère n'était pas là (disparition par excellence). De même, au théâtre, c'est bien, depuis toujours, à la fois l'*apparaître* et le *disparaître* qui sont en jeu.

¹⁰⁰ Jean-François Peyret, Alain Prochiantz, *Variations Darwin*, Odile Jacob, Paris, 2005, p. 8.

Plan de la thèse et méthodologie

La première partie présentera et décrira les trois spectacles qui sont à l'origine de ce travail, dont ils constituent le fil conducteur et le principal matériau de réflexion : *Les Aveugles* de Denis Marleau (Montréal, 2002), *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels (Vidy-Lausanne, 2007), et *Re : Walden* de Jean-François Peyret (Paris, 2010). Bien que ces trois metteurs en scène ne s'apparentent pas à une même famille esthétique (il semble qu'ils ne se connaissent pas personnellement), plusieurs aspects de leurs œuvres les rapprochent et, à ce titre, retiendront notre attention : la radicalité de leur geste de création, qui prend des libertés avec la « présence » de l'acteur sur la scène ; la façon de s'engager dans le processus de création, en s'entourant d'artistes et de spécialistes d'autres disciplines ; leur curiosité vis-à-vis des technologies les plus contemporaines et la créativité avec laquelle ils les mettent en œuvre ; leur intérêt particulier pour le registre sonore, et le soin avec lequel ils l'intègrent dans leur processus de création. Il se trouve en outre que, dans les trois spectacles étudiés, ils ont choisi de travailler sur trois grands auteurs nés au XIX^e siècle, Adalbert Stifter (1805-1868), Henry David Thoreau (1817-1862), et Maurice Maeterlinck (1862-1949). Je me concentrerai sur la description des dispositifs, sur leur processus de création, et sur la réception du public, ce qui me permettra de commencer à instruire la question de la disparition. Dans le prolongement de ces trois études, je proposerai une rapide traversée de l'œuvre écrite et scénique de Jean-François Peyret, dont les propositions et commentaires nous aideront à nous projeter au-delà des trois spectacles particuliers qui sont pris ici en exemple.

Tel sera l'objet de la seconde partie : il s'agira de réfléchir à la question de la disparition (au sens que nous avons commencé à évoquer jusqu'ici), tout en gardant un contact assez étroit avec nos trois spectacles emblématiques. Nous proposerons d'abord une analyse de ce que nous appellerons le geste *poiétique* des trois metteurs en scène (chapitre 1). J'entends par là que le travail de création, chez Marleau, Goebbels, et Peyret, tend à produire une *œuvre de l'esprit* (Valéry), qui cherche à s'émanciper des normes de la représentation pour privilégier une expérience esthétique d'un autre ordre. Ces artistes sollicitent chez le spectateur d'autres modes de réception que l'identification : notamment, une attention aux différents registres de langage (acoustique, musical, littéraire, plastique...) et une activité cognitive et sensorielle qui se rapproche de la pensée créatrice.

Nous nous intéresserons alors à la scène, et en particulier à l'expérience qui s'y déroule du fait de ce geste poétique singulier qui aboutit, dans deux des trois spectacles, à écarter l'acteur (chapitre 2). Que deviennent les catégories de l'espace et du temps, lorsque les conditions habituelles du théâtre ne sont plus respectées (pas d'action dramatique, absence d'interprètes, dissociation de l'image et du son ...) ? Comment se déplace le point de vue du spectateur ? Qu'en est-il de l'architecture scénographique ? On ne peut guère envisager ces questions sans effectuer un retour historique sur les grands courants qui ont expérimenté la plupart des configurations possibles de la scène : exploration de nouveaux rapports scène/salle, modification des aires de jeu, scènes transformables, utilisation des marionnettes (prises comme *modèle critique de l'acteur*, chez un Maeterlinck ou un Jarry), installation de dispositifs de projection, recherches sur la lumière, sur l'acoustique... Plus proches de nous, les expérimentations des années soixante et soixante-dix, dans le registre de la performance ou du happening, seront également évoquées, pour évaluer dans quelle mesure les trois dispositifs étudiés ici prolongent ou renouvellent toutes ces modalités historiquement situées. Nous nous demanderons s'il faut les considérer en rupture avec les projets esthétiques et les visées politiques de leurs prédécesseurs. Il s'agit aussi de voir en quoi l'expérience du spectateur est différente, le cas échéant.

Nous examinerons ensuite le dispositif et ses dimensions technologiques à travers la notion de machine, dont l'ordinateur est la pièce maîtresse, du fait de sa fonction d'intermédialité (chapitre 3). Quelle « machine » ? La question est complexe car les techniques mises en œuvre ne sont pas homogènes. On peut voir cohabiter, sur une même scène, des images (vidéo/cinéma), des masques, des marionnettes, des avatars, des automates. Ce qui amène une question : comment ces choses peuvent-elles, le cas échéant, fonctionner ensemble et prendre sens pour les spectateurs (d'hier et d'aujourd'hui) ? Leurs conditions d'existence reposent sur des configurations plus générales qui peuvent être propres à chaque époque. Nous essaierons de les mettre en évidence, pour appréhender le mode de fonctionnement scénique de ces dispositifs – et leur réception.

Cela nous conduira à étudier de plus près l'épistémè qui sous-tendait, à la fin du XIX^e siècle, l'utilisation des marionnettes et l'apparition de l'image cinématographique, puis à celle qui accompagne l'invention du langage cinématographique, dans les années vingt et trente. Nous nous intéresserons aussi aux technologies numériques de l'image et du son, en analysant de plus près l'usage qui en est fait pour créer des personnages artificiels et les

installer sur une scène, en face d'un public. Il sera utile de comparer la situation d'un spectateur de théâtre, comme celui de *Stifters Dinge* ou de *Re : Walden*, avec celui d'un utilisateur immergé dans un dispositif de réalité virtuelle ou interagissant avec des avatars dans un jeu vidéo. L'évolution des relations entre l'homme et la machine a-t-elle une influence sur les conditions de production et de réception sur une scène de théâtre ? L'expérience du spectateur et des acteurs confrontés à des artefacts est-elle assimilable à une *immersion* dans un monde virtuel ?

Nous nous intéresserons alors à la relation acteur/artefact/spectateur, lorsque l'acteur est *escamoté* de la scène, en nous demandant dans quelle mesure il peut être remplacé par des doubles artificiels qui deviendraient progressivement aussi *compétents* que lui (chapitre 4). Nous utiliserons plusieurs outils d'analyse, pour prendre en compte aussi bien la technique elle-même que les conditions de jeu et les conditions de réception. Nous partirons de la question du « double », telle qu'elle s'est formulée historiquement, pour l'appréhender sous un angle anthropologique : quelle relation l'homme entretient-il avec les doubles ? Comment cette question du double permet-elle d'articuler la relation entre la réalité et le régime de la représentation ? Nous essaierons ensuite de comprendre comment le processus de conception des doubles numériques peut aboutir à une installation scénique, et surtout quelle relation expérientielle s'établit avec le spectateur. C'est un angle phénoménologique qui sera adopté, pour analyser notamment jusqu'à quel point un double peut *prendre chair* sur une scène.

Nous pourrions alors prendre du recul par rapport à la scène elle-même pour élargir la question de la disparition (chapitre 5). Au-delà de la phénoménologie de la scène et du point de vue des participants, nous proposerons l'esquisse d'une *anthropologie théâtrale de la disparition*. Nous verrons quelles implications peut avoir le choix d'écarter l'être vivant de la scène. Nous reviendrons pour cela à la réflexion personnelle de Jean-François Peyret, qui contient des éléments et des notions utiles pour cette analyse. On pressent intuitivement que la problématique de la disparition se déploie à deux niveaux : le premier serait celui du dispositif scénique et de la place que l'acteur et ses doubles y occupent ; le second, celui de l'homme lui-même, dans ses dimensions empiriques et symboliques, tel qu'il se trouve mis en question dans ce moment particulier de l'histoire où nous sommes.

I^{ÈRE} PARTIE :

DISPARITION DE L'ACTEUR ET MACHINERIE HUMAINE

CHEZ MARLEAU, GOEBBELS ET PEYRET

1. Denis Marleau : <i>Les Aveugles</i> , une « fantasmagorie technologique ».....	59
1.1 Bref aperçu sur le parcours de Denis Marleau et la compagnie UBU	59
1.2 La création de la pièce <i>Les Aveugles</i> (Montréal, 2002)	62
1.3 La réception du spectacle et les questions soulevées par ce dispositif.....	65
1.4 Conception et installation scénique du dispositif des <i>Aveugles</i>	71
1.5 Le travail d'acteur dans <i>Les Aveugles</i>	74
1.6 Le travail de l'acteur escamoté : esquisse d'une approche comparative.....	78
1.7 Pourquoi ce choix radical de faire disparaître les acteurs de la scène ?.....	84
1.8 Le paradoxe du double : le trouble intensifie la représentation	92
1.9 Un dispositif qui rend sensible le tragique de la condition humaine	99
2. Heiner Goebbels : <i>Stifters Dinge</i> , un théâtre des « choses »	107
2.1 Aperçu sur le parcours d'Heiner Goebbels	107
2.2 <i>Hörstück</i> et « théâtre musical », un théâtre de rupture.....	112
2.3 <i>Stifters Dinge</i> : « une composition pour cinq pianos sans pianistes, une pièce sans acteurs ».....	120
2.4 L'« esthétique de l'absence » de Heiner Goebbels	126
2.5 Le projet de <i>Stifters Dinge</i> : s'engager dans ces « Choses ».....	132
2.6 Quel statut attribuer aux « choses » de <i>Stifters Dinge</i> ?.....	140
3. Jean-François Peyret : <i>Re : Walden</i> , une expérience de l'homme diminué.....	151
3.1 Le projet <i>Re : Walden</i> : de l'homme diminué à l'homme augmenté	153
3.2 Le spectacle <i>Re : Walden</i> , compte rendu d'un spectateur.....	159
3.3 Le dispositif de <i>Re : Walden</i> , une machine sonore et linguistique	168
Le travail de conception sonore	169
La traduction automatique (l'« Interprète »)	177
3.4 Le jeu de l'acteur : quand l'humain imite la machine.....	184
La fonction et la place de l'acteur dans la machine théâtrale de Peyret	184
Improvisation, répétition, mémoire, dialogue homme/machine.....	191

4. Au-delà de la question de l'acteur: la machine à disparaître selon Peyret	201
4.1 Le <i>Journal de travail</i> , un “chemin de ronde” du processus de création	202
4.2 Littérature et scepticisme, ou comment ne pas (se) raconter d’histoires	204
Montaigne, « en moy n’y trouve à peu près que du vent »	207
Beckett, « vivre c’est être en train de disparaître »	210
4.3 La machine littéraire, ou comment se découvrir étranger à soi-même	213
Kafka, une machine sans issue	213
Musil, perdre le fil de la vie	221
4.4 L’entrée en théâtre comme disparition et comme décontamination	223
Sous le signe de la disparition : Müller, l’adieu à la pièce didactique	225
Sous le signe de la décontamination : le passage à la scène	230
4.5 Un théâtre qui “s’expose à la science”, un cerveau au risque de la scène	235
4.6 La « creative method », quand le moi incorporé disparaît.....	244
4.7 Intermède	256

1. Denis Marleau : *Les Aveugles*, une « fantasmagorie technologique »

La biographie du metteur en scène Denis Marleau, né à Valleyfield, Québec, en 1954, est suffisamment connue pour qu'il soit inutile, ici, d'y revenir de façon détaillée. On peut trouver une riche information dans diverses sources disponibles publiquement. Outre le site Internet de la Compagnie UBU¹⁰¹, mentionnons plusieurs numéros spéciaux importants qui lui ont été consacrés ces dernières années, dans des revues très accessibles pour le public et les chercheurs¹⁰², ainsi que plusieurs ouvrages nourris d'entretiens¹⁰³ et des travaux de recherche¹⁰⁴ qui apportent une somme de renseignements et d'éclairages sur l'œuvre scénique de Marleau¹⁰⁵. On trouvera une liste plus complète en bibliographie.

1.1 Bref aperçu sur le parcours de Denis Marleau et la compagnie UBU

Après des études au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, Denis Marleau séjourne en France (1976-78) où il enrichit sa connaissance du théâtre contemporain, lors de stages et surtout en tant que spectateur découvrant les maîtres européens (Strehler, Chéreau, Vitez, Mnouchkine, Brook, Kantor). Ses premières créations, au début des années quatre-vingt, sont principalement des « spectacles-collages » conçus à partir de textes puisés dans les avant-gardes historiques du début du XX^e siècle (Dada, Jarry...). Il explore, dans cette période, « plusieurs modalités de jeu - le modèle de la marionnette, le jeu grotesque, le personnage-choral, la frontalité »¹⁰⁶. En outre, il est attiré par « des matériaux littéraires récalcitrants au théâtre, débris de textes ou morceaux choisis qu'il réorchestre en partitions virtuoses ou dérapages verbaux » (site UBU). Les premiers lieux emblématiques où il

¹⁰¹ Site de la Compagnie UBU, <http://www.ubucc.ca/>.

¹⁰² En particulier : « Modernité de Maeterlinck - Denis Marleau », dir. Yannic Mancel, *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002. Le numéro spécial réalisé par Clarisse Bardiot autour du spectacle *Une fête pour Boris*, « Machinations théâtrales », *Patch*, n° 10, dossier « Acteurs / Machines, Denis Marleau, Christophe Huysman », octobre 2009. Et le dossier réalisé par Florent Siaud : « Autour de *Une fête pour Boris* », *Théâtre/Public*, n° 199, « Le son du théâtre, II Dire l'acoustique », 2011-1 ; ce dossier contient des entretiens avec Nancy Tobin (création sonore), Julien Eclancher (régie son), Nicolas Bernier (musique électroacoustique).

¹⁰³ Celui de Sophie Proust en particulier, *Denis Marleau*, Actes Sud / Papier, Arles, 2010.

¹⁰⁴ Voir en particulier : Hélène Jacques, *Un théâtre de l'écoute. Statut du texte et modalités de jeu dans les mises en scène de Denis Marleau*, Thèse de doctorat, direction Chantal Hébert, Université Laval, Faculté des Lettres, département de Littérature, Québec, 2010.

¹⁰⁵ Cf. annexe 1 pour la liste des spectacles de Denis Marleau.

¹⁰⁶ Hélène Jacques, *op. cit.*, p. v.

produit ses créations se situent eux-mêmes au carrefour des activités intellectuelles et artistiques, plutôt que dans des établissements spécifiquement théâtraux (Musée d'art contemporain de Montréal, Centre Georges Pompidou à Paris).

En 1982, Marleau fonde la Compagnie UBU, avec laquelle il va créer, en trente ans, une quarantaine de spectacles. Sa pratique de la scène « croise la musique et l'histoire de l'art, l'installation et les nouvelles technologies dont l'enjeu est toujours le texte en relation avec le monde et la présence humaine. »¹⁰⁷. Elle se réclame d'une certaine distance par rapport à un théâtre psychologique ou réaliste.

Au début des années 1990, la démarche théâtrale de Marleau s'oriente vers « des grandes formes scéniques ». Sa confrontation à l'œuvre de Beckett¹⁰⁸ marque une inflexion dans son esthétique de la scène. Sa conception de l'acteur, notamment, évolue vers un mode de jeu retenu, non démonstratif. Pour caractériser ce « tournant » qui s'observe dans le jeu d'acteur chez Marleau, Hélène Jacques identifie deux styles de jeu, qui s'articulent avant et après la rencontre de Beckett : « Une rupture dans le parcours de Denis Marleau est véritablement opérée lors de la rencontre avec l'univers beckettien, qui fait basculer une pratique fondée sur l'exposition à une approche du texte et du jeu s'appuyant sur un principe de réduction »¹⁰⁹.

Ces deux styles de jeu, l'« exposition » et la « réduction », sont à voir comme des moyens complémentaires, selon Hélène Jacques, qui peuvent être mis à contribution pour servir la « parole de l'auteur », soit en extériorisant la performance scénique et en créant ainsi une émulation du public, soit en minimisant les effets externes et en suscitant dans l'audience une participation plus recueillie, attentive au plaisir des sens (en particulier de l'ouïe). La mise en scène des *Aveugles* en 2002 constituera sans doute (comme nous allons le voir) le moment le plus révélateur de cette seconde approche.

Au fil du temps, Marleau approfondit sans cesse son rapport au « texte », travaille sur les *classiques* (modernes et contemporains) : Büchner, Lessing¹¹⁰, Wedekind, Goethe, Tchekhov, Shakespeare, et aussi Koltès, Thomas Bernhard, Pessoa, Jon Fosse ; tout en s'affirmant comme découvreur d'auteurs moins connus : Normand Chaurette, José Pliya,

¹⁰⁷ <http://www.ubucc.ca/>.

¹⁰⁸ En particulier : *Cantate grise*, 1990, *La dernière bande* et *Pas moi*, 1994.

¹⁰⁹ Hélène Jacques, *op. cit.*, p. 272.

¹¹⁰ Création de *Nathan le Sage* dans la Cour d'Honneur d'Avignon en 1997.

Gaétan Soucy. Pourtant, la pratique de Marleau n'est pas « texto-centriste » au sens étroit (et péjoratif) du terme. Il ouvre sa dramaturgie très largement au-delà de la littérature, et ne cesse de s'intéresser aux autres champs artistiques et techniques. Non pas pour les intégrer de façon démiurgique dans sa « machine scénographique », mais plutôt sur le mode de la collaboration complice avec des musiciens, des plasticiens, et aussi des techniciens (vidéo, son...). Il travaille ainsi en compagnonnage, depuis le début des années 1990, avec le compositeur Denis Gougeon et le sculpteur scénographe Michel Goulet.

En novembre 2000, Marleau est nommé à la tête du Centre National des Arts d'Ottawa (poste qu'il avait d'abord refusé) où, jusqu'en 2007, il va mettre en œuvre une politique de large ouverture internationale, de croisement entre les disciplines, de voisinage entre des auteurs *classiques* du répertoire et des auteurs *contemporains* qu'il considère comme « innovateurs ». Dans son rôle de direction il affiche une volonté de décroiser les frontières entre le « répertoire » et la « découverte », ce terme ne devant pas être réservé spécifiquement aux « jeunes auteurs » mais à tout texte digne d'intérêt, de quelque époque ou de quelque horizon que ce soit.

En plus de ses fonctions de programmation et de mise en scène, Marleau lance diverses initiatives visant à favoriser la diffusion et la transmission du théâtre et des arts. C'est ainsi qu'il crée les Laboratoires du Théâtre français et fonde la revue *Les Cahiers du Théâtre français*. Pour cela il fait appel à Paul Lefebvre qu'il charge en particulier d'animer les rencontres avec le public, de développer les événements tournés vers l'enfance, et de développer le théâtre en régions. Aux *Laboratoires du Théâtre français*, qui sont des formes d'ateliers (« classes de maîtres »), il invite des figures du paysage théâtral international, traducteurs, metteurs en scène, auteurs (André Markowicz, Stuart Seide, Wajdi Mouawad, Alain Françon, Daniel Danis, Normand Chaurette, la metteuse en scène Brigitte Haentjens, le bulgare Galin Stoev).

Dans la dernière décennie, Marleau a continué à œuvrer dans cet esprit pluridisciplinaire et se fait désormais assister sur le plan dramaturgique par Stéphanie Jasmin. Citons, parmi ses spectacles récents, *Othello* (Shakespeare, 2007), *Le Complexe de Thénardier* (J. Pliya, 2008), *Ce qui meurt en dernier* (N. Chaurette, 2008), *Une fête pour Boris* (Th. Bernhardt, 2009), *Jackie, drame de princesse* (E. Jelinek, 2010), *Agamemnon* (Sénèque, 2011, Comédie Française).

Dans cette riche production, ouverte sur tous les arts, nous allons revenir ici sur la création, en 2002, de la pièce de Maeterlinck, *Les Aveugles*, écrite en 1890. Cette mise en scène, outre le succès international qu'elle a obtenu, a sans doute constitué le point d'orgue dans la trajectoire esthétique de Marleau, et dans l'histoire de la compagnie UBU qui fêtait par la même occasion ses vingt années d'existence : « À la fin février, Denis Marleau retourne à Maeterlinck et au Musée d'art contemporain par le biais d'une oeuvre hybride tirée du texte *Les Aveugles* : une fantasmagorie technologique où vidéo et environnement sonore font apparaître la figure du double, entre la vie et la mort, qui a surgi déjà à maintes reprises dans les spectacles d'UBU »¹¹¹.

1.2 La création de la pièce *Les Aveugles* (Montréal, 2002)

Lorsque Denis Marleau décide de monter *Les Aveugles*, il fait un choix esthétique radical puisqu'il va s'agir d'expérimenter un dispositif où aucun acteur n'est présent sur la scène. Il prend ainsi au pied de la lettre la déclaration de Maeterlinck déjà citée :

« Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? »¹¹².

Dans cette déclaration célèbre entre toutes, l'auteur, rappelons-le, réagit surtout au mode de jeu des acteurs et aux attentes du public bourgeois de l'époque : tirades ampoulées, cabotinage, exhibitionnisme ; cette façon de faire ne convient pas au poète symboliste, en quête d'un théâtre qui susciterait l'imaginaire du spectateur plutôt que de lui donner un banal divertissement. Il fréquente les petits théâtres où l'on voit des spectacles de marionnettes, et s'intéresse à cet art qui répond mieux à son goût pour la poésie visuelle, l'imagination, l'étrange, le fantastique¹¹³. Il y découvre un substitut avantageux à l'acteur. Dans le même temps, Maeterlinck se passionne pour les découvertes physiques et les inventions techniques ayant trait, de près ou de loin, à l'optique (loupes, verres, lentilles...) et à ses effets de fantasmagorie visuelle. Il est fasciné, notamment, par le « Fantoscope » de

¹¹¹ Dossier de presse, *Les Aveugles, fantasmagorie technologique*, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 2003.

¹¹² Maurice Maeterlinck, « Menus propos – le théâtre », *Œuvres I*, éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 335.

¹¹³ « Si les personnages ne signifient que lorsqu'ils sont traversés par une voix dont ils sont les inconscientes incarnations, on peut penser que des marionnettes seront plus appropriées que des acteurs pour représenter les héros de tragédies modernes. », Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, op. cit., p. 114.

l'abbé Etienne-Gaspard Robertson, un peintre belge de l'époque du Directoire, touche-à-tout et « physicien aéronaute », qui allie sciences physiques et occultisme pour transporter le public dans le pays des rêves et des fantômes¹¹⁴.

Fidèle en cela à la vision de Maeterlinck, Marleau met la technologie au service d'un travail de peintre symboliste avec la matière, en combinant les possibilités plastiques du masque et de la vidéo : « Cette matière inanimée qui reçoit le visage lumineux de l'acteur le rapproche peut-être de cette entité "qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie", comme l'a postulé Maeterlinck pour qui "l'absence de l'homme était indispensable au théâtre". Par ailleurs, l'un des pouvoirs du masque est de saisir l'essence des choses, d'aller en profondeur au lieu de rester à la surface »¹¹⁵. Il ajoute : « Notre séance des *Aveugles*, qui se déroule aussi dans une chambre noire, évoque sans conteste les premières innovations des artistes et hommes de science qui, à l'aube de l'ère moderne, s'appliquèrent aux problèmes de la lanterne magique et plus tard au cinématographe. »¹¹⁶.

La première a lieu au Musée d'art contemporain de Montréal le 28 février 2002. Le titre de Maurice Maeterlinck est complété par l'expression « Fantasmagorie technologique »¹¹⁷. A propos du texte de Maeterlinck, le dossier de presse indique :

« Fable sur la fragilité de la condition humaine écrite en 1890, la pièce *Les Aveugles* est issue d'un premier cycle dramaturgique de Maurice Maeterlinck (1862-1949) dans lequel on retrouve *La Princesse Maleine* (1889), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Intérieur*, *L'Intruse* et *La Mort de Tintagiles* (1894). Ces pièces hantées par la mort se caractérisent par un langage minimaliste et répétitif, proféré par des êtres qui n'arrivent pas à communiquer et qui se trouvent confrontés aux limites du langage pour exprimer l'inexprimable. »¹¹⁸

Pour mémoire, voici, en quelques mots, l'intrigue de la pièce telle qu'elle est présentée dans le dossier de presse :

« Douze visages surgissent de l'obscurité. Six visages de femmes et six d'hommes. Des regards qui ne se croisent pas, qui ne portent sur rien de précis ou qui s'absentent à nous... Ils sont tous aveugles. Immobilisés dans une forêt obscure où ils s'étaient assoupis, ils attendent leur guide.

¹¹⁴ Emmanuelle Sauvage, « Les fantasmagories de Robertson : entre "spectacle instructif" et mystification », Conférences en ligne du Centre canadien d'études allemandes et européennes, vol. 1, n° 2, décembre 2004.

¹¹⁵ Louise Ismert (propos recueillis), « Une fantasmagorie technologique, entretien avec Denis Marleau », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 106.

¹¹⁶ Louise Ismert, *ibid.* p. 106.

¹¹⁷ Le spectacle crédite les personnes suivantes : mise en scène, Denis Marleau, avec la collaboration artistique de Stéphanie Jasmin ; réalisation vidéo, Pierre Laniel ; design sonore, Nancy Tobin ; consultant à la réalisation et au montage, Yves Labelle ; montage vidéo, Michel Pétrin ; réalisation des masques, Pierre Laniel et Claude Rodrigue ; maquillage, Angelo Barsetti et Elaine Hamel. Avec les deux acteurs Céline Bonnier et Paul Savoie.

¹¹⁸ Dossier de presse, *Les Aveugles, fantasmagorie technologique*, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 2003.

Alors ils se parlent pour meubler l'angoisse, pour s'assurer qu'ils ne sont pas seuls. Ils écoutent avec peur ou avec espoir les bruits qui émergent du noir, autour d'eux. Leur guide ne répond pas, ne répond plus. Les aveugles, ne sachant plus s'il fait jour ou nuit et se situant dans une sorte d'espace métaphysique entre la vie et la mort, se sentent abandonnés. »¹¹⁹

Dans la didascalie introductive, Maeterlinck installe un décor nocturne, celui d'une « ancienne forêt septentrionale » sur une île ; un personnage apparaît, mais il restera muet pendant toute la durée de la pièce : il s'agit d'un « très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir ». Sa position immobile, contre un tronc d'arbre, sa face livide et ses yeux fixes suggèrent qu'il est mort. Marleau n'a pas conservé ce personnage central, et s'est concentré sur les douze aveugles, ainsi décrits dans la même didascalie : « À droite, six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. À gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes, également aveugles, sont assises en face des vieillards ». Ainsi, dans le texte de Maeterlinck, la mort se tient au beau milieu du groupe des Aveugles. Mais ceux-ci ne le savent pas. Ils attendent le retour de celui qui ne reviendra pas. Leur attente, c'est la pièce elle-même. Eux aussi sont « enveloppés d'un large manteau noir » : la nuit. Nous sommes au cœur des ténèbres. Aveugle parmi les aveugles, le spectateur est condamné à l'attente, immobile sur son siège. La description visuelle de ce lieu perdu dans la nuit va permettre à Marleau, comme on le verra plus loin, de concevoir une scénographie très riche en images sonores : « De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, non loin du prêtre, dans la nuit. Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, ça et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages ».

La pièce de Maeterlinck plonge ainsi le lecteur dans un univers étrange. Pourtant, la forte impression que la « fantasmagorie technologique » de Denis Marleau a produite sur de nombreux spectateurs ne tenait pas seulement au texte, mais aussi au fait, troublant et paradoxal, de ne pas bien savoir si les acteurs étaient présents *en chair et en os*, ou s'il s'agissait d'un habile tour de prestidigitation. Le spectateur voyait en effet, à quelques mètres devant lui, le *même* visage d'un homme et le *même* visage d'une femme reproduits simultanément en six exemplaires, à la fois identiques et autonomes, formant un chœur de « doubles » dialoguant entre eux dans la nuit¹²⁰.

¹¹⁹ Dossier de presse, *Les Aveugles*, Théâtre de la Cité Internationale, *op. cit.*

¹²⁰ Cf. annexe 1, Fig. 1.

Les Aveugles s'est rapidement imposé sur la scène internationale, s'inscrivant comme un événement clé dans le paysage théâtral des années 2000. A partir du recueil de différents articles de presse, il est possible de se rendre compte de la façon dont ce spectacle a été reçu, de la fascination qu'il a provoquée, et des questions qu'il a soulevées.

1.3 La réception du spectacle et les questions soulevées par ce dispositif

Pour commencer sur une note personnelle, j'ai pu constater, lorsque j'ai assisté au spectacle en 2003 au théâtre de la Cité Internationale à Paris, que la représentation publique avait lieu dans une ambiance particulière, une sorte de fascination recueillie. Dès l'entrée dans la salle, des instructions étaient données aux spectateurs pour les inviter à se regrouper silencieusement à proximité de la scène, la jauge de la salle ayant été réduite de façon à créer une symbiose entre salle et scène. Le choix d'un éclairage diffus et faible créait une atmosphère de pénombre dans l'ensemble de l'espace, rendu homogène. Cette façon d'estomper la barrière habituelle scène/salle est soulignée par Hélène Jacques :

« Immergé dans un espace où la frontière entre la salle et scène est presque disparue, dans la mesure où le public est placé très près en face des masques des aveugles dispersés dans un espace restreint, et plongé dans la même noirceur que ces derniers, le spectateur écoute un texte proféré par des têtes en suspension, les visages de deux acteurs filmés. Sommes-nous encore au théâtre lorsque l'acteur a disparu, lorsqu'il ne reste de lui qu'un fragment de corps ? »¹²¹

Des coussins étaient disposés au sol, ce qui contribuait à induire une façon différente de « participer » à ce qui allait avoir lieu. Cette mise en condition donnait la tonalité et permettait la descente dans le noir et l'apparition des « aveugles » au milieu de la nuit.

A la sortie, les gens hésitaient à applaudir, préférant visiblement demeurer dans un état réceptif de recueillement et de méditation. Rarement on avait vu une telle symbiose entre une pièce et sa réalisation scénique, l'une comme l'autre provoquant une atmosphère de mystère qui touche au mysticisme (un peu à la manière, imagine-t-on, des séances de magnétisme au XIX^e siècle). La technologie elle-même, contrairement à beaucoup de spectacles, se donnait à peine à voir, elle restait en retrait du champ de perception, comme une présence agissant dans l'ombre. L'on pouvait ainsi à loisir se laisser attirer dans cet univers intemporel et poétique.

¹²¹ Hélène Jacques, 2010, *op. cit.*, p. 208.

Stéphanie Jasmin, la collaboratrice de Marleau, observe la réaction des spectateurs à la fin du spectacle en soulignant cette hésitation à rompre la magie par des applaudissements :

« La vidéo provoque cette même étrange proximité pourtant décalée d'avec la réalité. Et cet effet de réalité, dont les rouages sont invisibles, contribue peut-être au trouble ressenti devant la fantasmagorie technologique que Denis Marleau a créée avec LES AVEUGLES. Un trouble qui s'avère perceptible dans la réaction des spectateurs, du silence total observé pendant et tout de suite après la séance aux applaudissements hésitants, incertains et parsemés qui suivent parfois ; esquissés puis résorbés devant l'absurdité d'applaudir des machines et des projections... »¹²²

Dans le sous-titre « fantasmagorie technologique », la fantasmagorie l'emporte sur la technologie, et le spectacle de Marleau a surtout l'attrait et le charme des séances d'illusion optique d'autrefois. On pense à la fascination qu'ont pu exercer, tout au long du XIX^e siècle, le fantastique, l'occultisme, le magnétisme. L'invention de la photographie avait aussi fasciné le public, notamment en milieu rural¹²³. Mais Marleau semble surtout ressusciter des sensations proches de la magie des spectacles de prestidigitation (Robert Houdin...), des lanternes magiques, des pantomimes lumineuses (praxinoscope d'Emile Reynaud...) et bien sûr du cinématographe des frères Lumière qui a produit, comme on sait, une véritable sidération sur les premiers spectateurs¹²⁴. Peut-on remonter encore beaucoup plus loin, en évoquant (à titre de spéculation) la légendaire frayeur du public athénien lors des premiers spectacles de la tragédie¹²⁵ ? Dans cette généalogie merveilleuse

¹²² Stéphanie Jasmin, « Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur. », *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, dir. Yannic Mancel, n° 73-74, Paris, juillet 2002, p. 42.

¹²³ Cf. l'essai de Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 1931, in *Œuvres II*, Folio/Gallimard, p. 295-321. Benjamin, notamment, cite un témoin contemporain des daguerréotypes, M. Dauthendey : « Au début, on n'osait pas regarder longtemps les premières images ainsi produites. On était intimidé par la netteté des figures, et l'on croyait que les minuscules visages des personnes représentées sur la plaque pouvaient vous voir... », *op. cit.*, p. 302.

¹²⁴ Daniel Banda, José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Champs / Flammarion, Paris, 2008. Ces auteurs citent par exemple le témoignage de Maxime Gorki, découvrant en juillet 1896 l'invention des frères Lumière, et relatant son expérience : « Soudain, l'écran est agité d'un étrange tremblement et le tableau s'anime » (p. 48), « On dirait que ces hommes sont morts, et que leurs ombres sont condamnées à jouer aux cartes en silence pour l'éternité [...] Cette vie grise et silencieuse finit par vous troubler et vous opprimer [...] Vous oubliez peu à peu où vous êtes, d'étranges images surgissent dans votre tête... » (p. 50)

¹²⁵ Sur cette question de la fascination des Grecs face au spectacle des masques au théâtre, cf. mon mémoire de Master, « Performance scénique et consistance discursive dans *Hélène* d'Euripide », Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2007. On peut citer ici Charles Segal : « L'ouvrage antique intitulé *La vie d'Eschyle* souligne le don remarquable de cet auteur pour l'*ekplexis* – pour frapper le spectateur à l'estomac par des effets visuels irrésistibles. Lorsque apparurent les Furies dans les *Euménides*, assure *La Vie*, des enfants perdirent connaissance et plusieurs femmes firent une fausse couche. L'exactitude de cette anecdote est douteuse mais il est probable qu'elle reflète bel et bien l'esprit de son art », « L'homme grec, spectateur et auditeur », Harvard, in *L'homme grec*, J.-P. Vernant, Seuil, Paris, 1993, p. 308. Pour une approche anthropologique de ces questions, cf. J.-P. Vernant & F. Frontisi-Ducroux, « Figures du masque en Grèce ancienne », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. II, Maspero, 1972, La Découverte, Paris, 1986. Par exemple : « Dionysos est un dieu avec qui l'homme ne peut entrer en contact que dans un face-à-face : impossible de le regarder sans tomber du même coup dans la fascination de son regard, qui vous arrache à vous-même », p. 39, et « Quand

se dessine la figure mythique d'un *spectateur primitif*, intemporel, découvrant pour la première fois une forme qui a « l'apparence de la vie sans avoir la vie ». Maeterlinck, en tout cas, n'hésitait pas à faire ce saut en arrière.

Aujourd'hui, ce *spectateur primitif* a rarement l'occasion de se réveiller. Les arts et les techniques anciennes de la fantasmagorie impressionnent difficilement le public, habitué à toutes sortes d'illusions et d'artifices spectaculaires. La lecture du texte de Maeterlinck peut certes, par elle-même, envoûter le lecteur par son climat fantastique, et une mise en scène *classique* basée sur des marionnettes peut tout à fait charmer le public d'aujourd'hui. Mais il est rare que celui-ci retrouve cette sorte de fascination primitive qu'avaient éprouvée les spectateurs du cinématographe des frères Lumières et de Méliès. Or la mise en scène de Marleau semble avoir provoqué une impression de cet ordre.

En examinant la formulation des coupures de presse et des analyses consacrées aux *Aveugles*, ce qui caractérise le plus nettement les sensations ressenties, et qui explique sans doute le succès de la pièce, c'est le sentiment d'« inquiétante étrangeté » qu'elle a suscité : « l'objet inanimé ressemble étrangement à la vie qu'il imite. Le spectateur ne sait plus très bien ce qu'il regarde »¹²⁶ ; « Avec ces deux fantasmagories technologiques, il aborde une fois de plus la scène comme "un lieu d'étrangeté", élaborant une sorte de sonate des spectres pour notre temps »¹²⁷ ; « La fantasmagorie provoque un sentiment d'étrangeté se rapprochant même, parfois, de l'atmosphère de terreur qui règne dans le drame de Maeterlinck »¹²⁸, « un moment de théâtre qui pourrait bien se résumer ici à l'inquiétude du vivant »¹²⁹.

Le phénomène fantomal d'*apparition* semble tenir à un effet combiné de la dramaturgie et de la scénographie. Ce qui frappe, c'est la symbiose entre l'univers suscité par le texte lui-même et l'apparition spectrale des visages et des voix. Pour le spectateur, il n'y a pas d'un côté le texte, et de l'autre la scénographie, mais un seul et même phénomène, hybride et complexe, où l'ordre symbolique et l'ordre sensoriel s'intriquent étroitement. Le registre spectral des acteurs se manifeste aussi bien dans la voix que dans l'image, l'une et l'autre

ils ont sous les yeux Agamemnon, Héraclès ou Œdipe, figurés par leur masque, les spectateurs qui les regardent savent que ces héros sont à jamais absents, qu'ils ne peuvent être là où ils les voient... », *ibid.*

¹²⁶ Marie Labrecque, « L'acteur et son double », *Voir Montréal*, 28 février 2002, <http://www.voir.ca/portal/>.

¹²⁷ Site de l'Alliance française d'Ottawa, « Les inclassables », novembre 2004,

http://www.af.ca/ottawa/culture/recommandations/les_inclassables.htm.

¹²⁸ Hélène Jacques, 2010, *op. cit.*, p. 240.

¹²⁹ Sylvain Campeau, « Théâtre d'androïdes », revue *ETC*, n° 59, Montréal, 2002. p. 42.

étant désincorporées (comme on va le voir plus loin). Certains spectateurs/auditeurs ont sans doute été plus sensibles à l'univers des voix et à la bande-son ; d'autres, aux masques/visages. Au-delà de la diversité des sensibilités (dont on ne peut pas dire grand-chose, faute de données), la dimension fantomale du spectacle semble en tout cas s'être imposée dans l'expérience des spectateurs. Si l'on en juge par les réactions évoquées dans la presse, il semble bien que, comme en 1895-96 lors des premières projections du cinématographe, une grande partie du public ait eu la sensation de se trouver en présence de « fantômes », et que la sensation de « présence » était d'autant plus forte qu'on ne savait pas si l'être vivant était absent ou non de la scène.

À côté de cette magie visuelle et auditive, ressentie de façon assez unanime, une question a partagé l'auditoire : l'absence des acteurs sur la scène change-t-elle la nature du spectacle ? Est-ce encore du théâtre ? Faudrait-il plutôt considérer ce spectacle comme une installation ? Il semble qu'on ait affaire, pour de nombreux commentateurs, à un objet hybride. Le rapprochement avec d'autres arts de la représentation comme le cinéma, la peinture, la vidéo semble s'imposer. Que disent, à cet égard, les spectateurs, et notamment les journalistes, critiques et chercheurs qui y ont assisté ? Hélène Jacques, dans sa thèse, évoque certaines de ces réactions :

« Cette exploration interartistique a pour conséquence, dans le cas précis des *Aveugles*, de confondre la critique, qui peine à nommer cet objet conçu lors d'une résidence au Musée d'art contemporain de Montréal. « Est-ce du théâtre, une installation, de la vidéo, un art du masque, un peu de tout ça ? » (Labrecque, 2002 : 44) se demande Marie Labrecque. « Installation vidéo », « théâtre technologique » selon les uns (Delgado, 2002 : D12), « sculpture vidéographique » (Daigneault, 2002: 27) ou « sculptures visagières » selon les autres (Campeau, 2002 : 41), telles sont quelques-unes des dénominations utilisées pour parler du spectacle - au Québec et lors de la création seulement : partout ailleurs durant la longue tournée du spectacle on s'interroge aussi sur la manière de qualifier la forme singulière présentée. »¹³⁰

Il faudrait aussi interroger les premiers intéressés, c'est-à-dire ceux qui ont fait et produit le spectacle. La notice biographique, sur le site de la compagnie UBU, semble plutôt hésitante : « il [Marleau] conçoit et réalise un cycle de fantasmagories technologiques dont la première tirée d'un texte de Maeterlinck, *Les Aveugles*, sorte d'objet hybride entre l'installation et le théâtre de masques [...] »¹³¹. Mais le dossier de presse, élaboré pour les représentations au Théâtre de la Cité internationale, à Paris en 2003, tout en employant une

¹³⁰ Hélène Jacques, *op. cit.*, p. 210.

¹³¹ Site de la compagnie UBU, <http://www.ubucc.ca/>.

formulation nuancée, affirme finalement le statut de « théâtre » pour *Les Aveugles* et celui de « metteur en scène » pour son créateur :

« Créée par Denis Marleau dans le cadre d'une résidence de création au musée d'Art contemporain de Montréal en février 2002 et présenté au Festival d'Avignon la même année, cette expérimentation, si elle emprunte des formes plus associées aux arts visuels et à l'installation vidéo, demeure une œuvre théâtrale liée à son parcours de metteur en scène. »¹³²

Marleau lui-même, interrogé par Joëlle Gayot sur ce point, semble préférer ne pas trancher, et entretient une certaine ambiguïté à cet égard :

« J. Gayot : Vous parlez d'installation pour définir le projet ? Un mot qui relève plus des arts plastiques ?

D. Marleau : Privée de cette présence de l'acteur vivant, on pourrait penser que cette fantasmagorie créée à partir des *Aveugles* procède d'un art de la représentation mimétique, au même titre que la peinture ou le cinéma. Le masque joue en effet une chose absente et effectivement il est fait d'une tout autre matière que ce qu'il représente. Par contre, l'installation, qui est une notion d'art contemporain, est moins restrictive du point de vue de son rapport à l'espace : on déambule autour de l'œuvre, on peut marcher, regarder, flâner, partir et revenir quand bon nous semble. Avec les *Aveugles*, c'est à un autre type d'expérience que le spectateur est convié, puisque les séances sont données à un moment précis de la journée et à heure fixe. Sans compter la présence d'une rampe technique où sont dissimulées des machines à illusions qui relèvent encore de la scène théâtrale où se déroule véritablement une rencontre entre un espace dramaturgique et un public. »¹³³

Il ajoute : « *Les Aveugles*, tel que je l'ai conçu, est un objet scénique hybride, entre la séance de marionnettes et l'installation. »¹³⁴. Pour finalement donner une indication qui nous incite implicitement à considérer que *Les Aveugles* est *tout de même* bien un spectacle de théâtre, avec un texte, une dramaturgie et un travail de mise en scène, qui ne laissent pas de doute sur leur théâtralité :

« J'ai imaginé cette expérience d'abord en m'appuyant sur les visions de Maeterlinck qui a eu l'intuition de « retourner à un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. » Les stratégies scéniques que j'y ai développées correspondent selon moi aux enjeux du texte, aux diverses strates de sens qui le composent. Avec Beckett, j'ai abordé le fantomal sans recourir aux nouvelles technologies. Je n'en ressentais pas la nécessité. En revanche, l'intégration de la vidéo m'a permis d'explorer d'autres territoires du double spectral, comme ceux de Tabucchi, Pessoa, Goethe, mais pour moi l'enjeu est toujours le texte, on n'y échappe pas et c'est lui qui guidera mes choix. »¹³⁵

Si l'on en juge par la dernière phrase citée ici, Marleau place au centre de ses préoccupations théâtrales, en premier lieu « l'enjeu du texte », et ensuite, à un niveau qu'il semble considérer comme moins central, la dimension scénographique (visée ici implicitement à travers les expressions « le fantomal » et « territoires du double spectral »).

¹³² Dossier de presse, *Les Aveugles, fantasmagorie technologique*, Théâtre de la Cité internationale, Paris, 2003, (<http://www.theatredelacite.com/pdf/lesaveuglesdossierpresse.pdf>).

¹³³ Propos recueillis, in Joëlle Gayot, 2003, *op. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

Le caractère hybride et pluridisciplinaire du théâtre – jeu d'acteur, scénographie, travail sonore, vidéo... – est donc présenté comme *au service du texte*. La démarche de Marleau se veut théâtrale, dans l'acception suivante : porter son attention à l'*enjeu d'un texte* et mettre en œuvre un *système de représentation* scénographique adapté à cet enjeu. C'est ce que retient Hélène Jacques :

« Le "système de représentation" qui englobe les composantes des différentes disciplines convoquées, dans *Les Aveugles*, c'est-à-dire la vidéo, la sculpture, l'installation, le théâtre, est bel et bien théâtral, dans la mesure où le spectacle s'appuie sur un texte dramatique et parce que la tension entre les spectateurs et les acteurs - même si leur présence est médiatisée -, pendant le hic et nunc de la représentation, est maintenue. »¹³⁶

Si une partie du public et des journalistes s'est tout de même demandé *si c'est encore du théâtre*, à quoi faut-il l'imputer ? Par contraste avec ce qui se passe souvent (le public de théâtre étant largement technophobe, contrairement à celui de la danse), ici l'usage de la technologie n'est pas mis en cause :

« Les expérimentations d'intégration vidéo ont toujours été perçues avec une certaine inquiétude dans le milieu théâtral. [...] parce que cette intrusion technologique sur la scène de formes de médiatisation de la présence humaine va à l'encontre de ce qui fût l'essentiel du théâtre comme spectacle vivant : la présence, justement. [...] On ne pouvait trouver sujet plus approprié pour Marleau, qui a effectivement choisi de bannir toute présence humaine de la scène pour la remplacer par des projections vidéographiques. [...] L'effet est saisissant. »¹³⁷

Dans *Les Aveugles*, en effet, la technologie est presque invisible et le public, comme la presse, semble avoir apprécié cette utilisation discrète de la vidéo, qui traduit pleinement l'univers de Maeterlinck où c'est justement d'invisible qu'il s'agit. C'est donc, au bout du compte, la question de l'absence des acteurs sur scène *en soi* qui retient le plus l'attention, et qui suscite des questions. Comment Marleau est-il parvenu à bousculer ainsi son auditoire, à le toucher au point de le ramener, comme on l'a dit, à la situation mythique d'un spectateur primitif, qui éprouverait la sensation physique de voir apparaître des fantômes ? Même si cette question est peut-être mal posée, ou plutôt difficile à instruire, la mystérieuse alchimie qu'a créée *Les Aveugles* nous invite en tout cas à nous intéresser de plus près à la conception et à la réalisation de ce dispositif.

¹³⁶ Hélène, Jacques, 2010, *op. cit.*, p. 209.

¹³⁷ Sylvain Campeau, Revue *ETC*, n° 59, 2002, p. 41-42. <http://id.erudit.org/iderudit/9704ac> (18/03/2011).

1.4 Conception et installation scénique du dispositif des *Aveugles*

Le processus de création et de (re)présentation des *Aveugles* s'apparente, comme on va le voir, à la création d'une *œuvre* autant que d'un *spectacle*. Ma présentation vise, dans un premier temps, à essayer de pointer, dans ce processus, les éléments qui peuvent s'assimiler tantôt à une création plastique, tantôt à un tournage de cinéma/vidéo, tantôt à des répétitions théâtrales, ou encore à ce qui ne peut, précisément, relever d'aucun des genres établis. Plusieurs publications récentes, issues d'entretiens avec Denis Marleau, Stéphanie Jasmin et Nancy Tobin, ont apporté des informations importantes et détaillées à ce sujet¹³⁸, tout en soulignant les limites de l'exercice qui consiste à réduire le processus de création à un exposé. Ces informations sont néanmoins très utiles. Voici donc les principaux éléments que nous retiendrons.

La sculptrice Claude Rodrigue a effectué un travail de moulage sur le visage de deux acteurs, Paul Savoie et Céline Bonnier. Puis des masques ont été fabriqués à partir de ces moulages, en vue de démultiplier les visages des deux acteurs et d'y projeter des images vidéo. Plusieurs prototypes ont dû être testés, aussi bien, par exemple, pour améliorer leur rendu final que pour ajuster leur taille en fonction de l'effet produit sur le plateau.

En parallèle à ces opérations de moulage, a commencé un « tournage » vidéo d'un genre particulier. Dans cette étape, Paul Savoie et Céline Bonnier ont eu à interpréter successivement les « trames » complètes de chacun des douze personnages, tandis que le réalisateur les filmait en vidéo : « la pièce était filmée en durée réelle pour chaque personnage, avec ses répliques et ses temps d'écoute », précise Denis Marleau¹³⁹. Nous reviendrons plus loin sur les conditions matérielles de ces enregistrements vidéo, et sur ce que cela induisait en ce qui concerne le jeu des acteurs.

Par ailleurs, un travail de conception et de réalisation du son a été effectué par Nancy Tobin. Il s'agissait, à un premier niveau, de restituer l'environnement nocturne de la forêt évoqué dans les didascalies (le souffle du vent dans les arbres, un vol d'oiseau, le bruissement des taillis, le bruit des vagues au loin...) ; mais aussi, plus subtilement et de

¹³⁸ On peut consulter en particulier, dans les ouvrages et travaux déjà cités : Sophie Proust, *op. cit.*, p. 48-62. Hélène Jacques, *op. cit.*, p. 241-266. Ainsi que le dossier réalisé par Florent Siaud, entretien avec Nancy Tobin, « La poétesse de l'ombre », in *Théâtre/Public, Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique*, n° 199, Gennevilliers, 2011-1, p. 62-66.

¹³⁹ Denis Marleau, propos recueillis in Sophie Proust, *op. cit.*, p. 53.

façon plus *fantastique*, de jouer sur d'imperceptibles décalages entre le registre réaliste du son et un registre plus artificiel, afin de *composer* un véritable « contenu émotionnel relié à l'action de la pièce »¹⁴⁰. Pour cela, Nancy Tobin a choisi de retravailler la texture des sons qu'elle avait retenus dans un premier temps, en amplifiant légèrement les basses et hautes fréquences afin d'obtenir, pour l'ensemble de la partition sonore, une consistance homogène et une dimension presque allégorique, qui contribuent à la fantasmagorie du spectacle : « I decided to suggest to the director Denis Marleau that every sound's texture could be emphasized either in the low frequencies or in the high frequencies. Not only did this approach gave a certain homogeneity to all the sounds, but also helped to find ideas for the more poetic sounds like the star-breath-night sound ! »¹⁴¹. Cette précision souligne l'importance accordée, dans la pièce de Maeterlinck comme dans le projet de Denis Marleau, à toute cette part intangible, subtile, de l'ouïe qui, plus encore que la vue, contribue de façon souterraine à la dramaturgie.

Un travail de « montage » (d'un genre particulier) a été ensuite nécessaire pour recombinaison toutes les trames vidéo et les installer dans l'espace. On peut noter à ce propos que, tout en étant proche des *conditions de tournage* du cinéma en studio (celui, artisanal, de Méliès notamment), le dispositif des *Aveugles* reproduit – ou plutôt *simule* – les *conditions scéniques* d'une pièce de théâtre, dans lesquelles les répliques sont (en général) échangées en direct entre les différents acteurs. Ici, il s'agissait d'arriver à un résultat analogue, mais avec des masques ; c'est-à-dire qu'il fallait produire l'illusion d'un véritable dialogue sur scène, entre les douze masques/personnages – non seulement en les *animant* mais en les *synchronisant*, en leur donnant un rythme choral. Dans cet ordre d'idée, on pourrait rapprocher cette forme de *surimpression* des différentes sources d'images et de sons dans l'espace au procédé de montage par surimpression de la pellicule chez Méliès, destiné à créer les doubles de son célèbre « homme orchestre » (cf. Annexe 1, Fig. 3).

Le travail de montage/installation répond ici à des enjeux esthétiques, dans la mesure où il ne s'agissait pas simplement de *coller* des morceaux et de les combiner mécaniquement : « Après avoir tourné toutes les trames des *Aveugles*, je me suis retrouvé au Musée d'Art contemporain au beau milieu d'une boîte noire avec douze masques animés plantés là devant moi. Il fallait les orchestrer finement entre eux, travailler sur le rythme, entre les

¹⁴⁰ Nancy Tobin, propos recueillis, in Hélène Jacques, 2010, *op. cit.*, p. 247.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 247.

répliques. »¹⁴². Marleau utilise des métaphores qui évoquent une sorte de jeu créatif et musical (en insistant sur la musique) : « Je me sentais tour à tour comme un compositeur, un chef d'orchestre, un enfant seul dans sa chambre qui peut modifier tout ce qu'il veut comme par magie. »¹⁴³ Dans ce rôle d'orchestration, il insiste sur l'impression qu'il a, d'avoir affaire à du *vivant*, plutôt qu'à des supports matériels : « Je dirigeais des acteurs qui n'étaient plus là. Et pourtant, ils continuaient à m'émouvoir. Je réalisais profondément qu'avec le regard et seulement la voix, l'acteur pouvait être immensément présent, au plus près de la sensation et de la pensée »¹⁴⁴. En somme, lui et son équipe étaient à ce moment les premiers spectateurs d'un *théâtre sans acteurs*, dont ils pouvaient néanmoins ressentir physiquement la présence.

Lors de la représentation en public, la diffusion des sons se faisait par un ensemble de haut-parleurs dissimulés, pour les uns, en dessous de chacun des masques/visages afin d'identifier la source des paroles et, pour d'autres, sur la scène et dans la salle afin d'immerger les spectateurs dans l'environnement nocturne de la forêt. En ce qui concerne les masques, on peut noter qu'ils ont une fonction d'écran – au sens cinématographique du terme puisqu'il s'agit d'une (vidéo)-projection – mais avec plusieurs particularités qui tirent le dispositif vers une installation. Ici, la surface où se projette l'image est un volume dans l'espace, et, comme le souligne Stéphanie Jasmin, le travail du vidéaste (Pierre Laniel) s'apparente à celui de la sculptrice (Claude Rodrigue) qui a modelé le visage de l'actrice (cf. Annexe 1, Fig. 2) :

« Le technicien vidéaste prend un des masques entre ses mains et l'ajuste légèrement de haut en bas, de droite à gauche, pour recueillir la projection vidéo, image du même visage. Du vrai visage de l'actrice, la sculptrice a pris la forme, une empreinte opaque, silencieuse et figée, tandis que le technicien, sur cette empreinte replace le contenu, l'image du visage coloré, sonore et mouvant. »¹⁴⁵

Le dispositif de Denis Marleau se démarque encore de celui de la salle de cinéma par un autre aspect : dans les conditions habituelles de projection d'un film en salle, l'écran est, sans ambiguïté, perçu et vu par le public en tant que surface de projection bien distincte de l'espace fictionnel ; au contraire dans *Les Aveugles*, le dispositif n'est pas *montré* (on ne voit ni les vidéoprojecteurs, ni les rayons lumineux projetés sur les masques) et les images

¹⁴² Denis Marleau, in Sophie Proust, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Stéphanie Jasmin, « Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur. », *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, n° 73-74, juillet 2002, *op. cit.*, p. 40.

apparaissent, non pas en tant qu'images projetées sur un écran, mais en tant que visages/masques d'acteurs qui semblent jouer « ici et maintenant » devant le public ; l'ambiguïté théâtrale est toutefois pleinement assumée, car le spectateur se doute que quelque chose lui est caché.

En première formulation, nous retiendrons ici la façon dont ce dispositif utilise la vidéo (puis la rend invisible) *pour faire du théâtre*. Pour être plus précis, on peut distinguer : 1°, *la phase de fabrication*, qui s'inscrit dans une filiation avec le cinématographe artisanal des origines (en plus du « fantascopie » de Robertson revendiqué par Marleau, on pense aussi à Méliès et ses techniques de « trucage », de « collage », d'escamotage de l'acteur derrière la série de ses doubles¹⁴⁶) ; 2°, *les conditions de représentation* qui relèvent bien du théâtre, *en dépit du fait* que l'acteur n'est pas sur la scène au moment où il apparaît au public. Est-ce cela qui explique l'aspect « fantasmagorique » du spectacle ? Le fait est que Marleau parvient, comme on l'a dit plus haut, à créer une ambiance de magie *fin de siècle*, que l'on avait en général perdue, aussi bien au cinéma qu'au théâtre, depuis longtemps.

La référence au cinématographe est explicitement soulignée par le mot « fantasmagorie » dans le sous-titre du spectacle. De quelle façon le travail scénographique parvient-il à ce résultat ambivalent ? Est-ce par une combinaison sophistiquée du travail sur la lumière, le son, la disposition des masques et la projection des images vidéo ? Ces images, doubles de l'acteur vivant, se substituent à celui-ci d'une façon surprenante, voire sidérante pour le public d'aujourd'hui, comme ont pu le faire en leur temps les inventions de la photographie et du cinématographe. Un siècle après la découverte des frères Lumière, *Les Aveugles* ont fait soudain redécouvrir – sur une scène de théâtre – l'*inquiétante étrangeté* d'un spectacle « vivant » dont les acteurs semblaient à la fois présents *et* absents.

1.5 Le travail d'acteur dans *Les Aveugles*

Avant de nous attacher au travail très particulier des acteurs pour *Les Aveugles*, il faut préciser que ce que nous allons pointer ici ne peut pas être généralisé à l'ensemble des créations de la compagnie UBU, où la place de l'*acteur vivant* n'est jamais niée. Denis Marleau est un metteur en scène qui déclare aimer travailler en équipe, dans un climat de confiance. Dans sa relation avec les comédiens, il a souvent privilégié un compagnonnage,

¹⁴⁶ Cf. *La magie Méliès*, film de Jacques Mény, 1997, DVD, Sodaperaga – La Sept/Arte, Paris, 2001.

une complicité qui se renforce d'un projet à l'autre, pendant plusieurs années¹⁴⁷. Concernant le jeu d'acteur, il a expérimenté un grand nombre de pratiques : le masque, le clown, la corporéité, la gestuelle, la voix, le chant ou la musique.

Mais, au-delà de cette diversité des pratiques, c'est le *style* du jeu qui a évolué, et cela, comme on l'a déjà indiqué, à partir de son travail sur l'œuvre de Beckett au début des années 1990. D'un style plutôt porté sur l'extériorisation et l'adresse au public, privilégiant le verbe haut, l'apostrophe et l'outrance (Ubu...), il est passé progressivement à un style qui refuse tout effet démonstratif, recherchant au contraire l'oubli de soi, la plongée dans un monde infra émotionnel, l'élimination des signes expressifs trop lisibles. Ce qu'Hélène Jacques, dans sa thèse, nomme « réduction » :

« la "réduction" englobe plusieurs modalités de jeu que l'on retrouve surtout dans les spectacles créés après 1994. Dans *Les Reines*, les deux versions de *La Dernière Bande* et *Les Aveugles*, les acteurs réduisent leurs mouvements sur la scène, privilégiant parfois carrément l'immobilité complète, et présentent une interprétation dépouillée, épurée du texte afin de l'offrir « directement » au public, sans ajouter d'effets superflus qui viendraient en brouiller la perception. »¹⁴⁸

Avec *Les Aveugles*, Marleau radicalise cette démarche. Il effectue un travail spécifique avec les acteurs puisqu'il ne s'agit pas, comme dans le spectacle vivant auquel on est habitué, de *répéter* un spectacle en vue de le *rejouer*, de le re-présenter chaque soir en public ; il s'agit au contraire d'élaborer et de construire un dispositif, en vue de le *fixer*, à la manière du cinéma (du moins d'un certain point de vue), c'est-à-dire d'en faire une *œuvre* qui sera reproduite à chaque séance, non pas nécessairement à l'identique parce que le public réagira sans doute différemment d'un jour à l'autre (sans compter qu'une part d'imprévisible sera toujours possible du côté de la régie), mais une « reproduction » au sens où tout aléa lié au jeu des acteurs sera écarté d'emblée, comme au cinéma. Pour le dire en une formule rapide et toute provisoire : la contribution des acteurs va être mise *dans la boîte*.

Marleau place les deux acteurs, Paul Savoie et Céline Bonnier, dans une situation fortement contrainte : cadrage serré, statisme, sobriété, intériorité, dépersonnalisation, pour faire servir le texte et seulement le texte, à l'exclusion de la subjectivité de l'acteur, de son corps, de ses humeurs, de ses accidents, de son énergie propre. Il semble en cela tout à fait *fidèle* au souhait de Maeterlinck : « À plusieurs égards, l'installation-théâtre conçue par

¹⁴⁷ Sophie Proust, *op. cit.*, p. 33 sq.

¹⁴⁸ Hélène Jacques, *Un théâtre de l'écoute. Statut du texte et modalités de jeu dans les mises en scène de Denis Marleau*, *op. cit.*, p. 269.

Denis Marleau actualise, donne une forme concrète aux intuitions et rêves de Maeterlinck, les masques vidéographiques s'apparentant à une alternative à l'acteur, laquelle libère le personnage de la présence envahissante de "l'homme" sans toutefois l'exclure complètement de la scène »¹⁴⁹.

A ceci près que, dans cet énoncé, on ne sait pas bien ce que pouvaient être les « intuitions et rêves » de Maeterlinck, qui n'a pas vraiment formulé de théorie précise sur ce que devrait être le jeu d'acteur... Ce que nous savons de ses « intuitions » ne se manifeste, en quelque sorte, qu'en *négatif* (au sens photographique), à travers sa critique de l'acteur (de son époque), et l'expression de sa préférence – par report – pour les marionnettes ou pour d'autres formes « anciennes » (« Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces »¹⁵⁰). Maeterlinck savait bien ce dont il ne voulait pas au théâtre, mais il n'avait pas une idée concrète de la scène, comme l'ont remarqué un certain nombre de metteurs en scène et de chercheurs (Meyerhold, Régy, Dessons, Plassard)¹⁵¹. A contrario, Marleau donne une réalité scénique, non pas tant aux intuitions présumées du *critique* Maeterlinck, mais plutôt au *poète*, qui a créé un univers de mots et suscité des images mentales chez le lecteur. Marleau, qui dans son parcours se situe tantôt en tant qu'« interprète » d'un auteur (Beckett), tantôt en tant qu'« auteur de mise en scène », est ici plutôt « auteur de mise en scène », parce que Maeterlinck, contrairement à Beckett, n'était pas « metteur en scène » :

« J'ai l'impression d'être un auteur sur certains chantiers, et pas sur d'autres. C'est selon la nature des projets et des œuvres que je monte. Avec Beckett je me considère comme un passeur au service d'une poésie [...] Beckett nous propose des images qu'il faut essayer de reconstruire sur le plateau [...] Avec Maeterlinck c'est le contraire, puisque à partir d'une partition comme *Les Aveugles*, qui est un théâtre où l'action vit surtout par la pensée du personnage, j'ai voulu inventer une forme scénique qui correspondait à cette relation au monde intérieur. »¹⁵²

Voyons donc les conditions matérielles de « tournage » de ces *Aveugles*, qui ne sont pas sorties des limbes, ni d'une hypothétique « armoire aux possibles » (Bergson) imaginée par

¹⁴⁹ Hélène Jacques, *op. cit.*, p. 240.

¹⁵⁰ Maurice Maeterlinck, *Menus propos, op. cit.*

¹⁵¹ Ainsi Gérard Abensour note : « Si l'on parle maintenant du rapport qu'entretient le symbolisme avec le théâtre, on peut se demander au premier abord s'il n'y a pas entre ces deux notions une contradiction dans les termes. Ne s'agit-il pas de deux réalités antagonistes ? », in « Meyerhold et le Symbolisme », Éditions de l'EHESS, *Cahiers du monde russe*, Paris, 2004/3, vol. 45, p. 592. De son côté, Gérard Dessons formule la question autrement, en indiquant que, pour Maeterlinck, « Le caractère positivement irréalisable de certaines indications désigne le discours comme la véritable scène, le véritable théâtre, seul lieu où ce qui est montré de ce qui se passe est ce qui se dit », in *Maeterlinck, le théâtre du poème*, éditions Laurence Teper, Paris, 2005, p. 56.

¹⁵² Denis Marleau, in Sophie Proust, 2010, *op. cit.*, p. 31.

Maeterlinck, mais d'un long processus d'expérimentation par essais/erreurs du metteur en scène Marleau et de son équipe.

Durant ces séances d'enregistrement en vidéo, le travail d'acteur était, comme on s'en doute, entièrement concentré sur le texte et sur le jeu facial. Le texte était dit de façon très sobre, sans pathos, en découpant les mots, d'une voix retenue, allant jusqu'au murmure à certains moments. En même temps, le visage devait rester assez neutre (regard intériorisé, expressions à peine esquissées), et surtout parfaitement immobile à l'intérieur du cadre de la caméra – une condition indispensable pour que, lors de la projection sur scène, l'image obtenue s'ajuste exactement aux masques, en particulier la bouche et les yeux. Cela impliquait aussi un travail d'immobilité du reste du corps, celui-ci devant « contenir toutes ses pulsions physiques lorsque, par exemple, le cri est commandé »¹⁵³. Ces contraintes de jeu, destinées à produire, au montage, une démultiplication des personnages, rapprochent, sur ce point aussi, la démarche de Marleau et celle de Méliès, comme on peut s'en rendre compte si l'on compare ces deux citations :

Méliès : « Les vues, entre autres, jouées par un seul personnage, et dans lesquelles la pellicule est exposée successivement jusqu'à dix fois consécutives dans l'appareil à enregistrer, sont d'une difficulté telle que cela devient un véritable casse-tête chinois. L'acteur jouant dix fois des scènes différentes, doit se rappeler exactement à chaque seconde, pendant que la pellicule défile, ce qu'il a fait au même moment pendant les passes précédentes, et l'endroit exact où il se trouvait sur la scène. »¹⁵⁴

Marleau : « L'acteur doit travailler dans une fixité quasi-totale afin que l'image ne déborde pas du support du masque où elle sera projetée par la suite. [...] L'acteur était immobilisé dans une chaise modifiée en sorte de carcan. Il devait se caler dans celle-ci et avait la tête enserrée dans des guides qui l'aidaient à ne pas bouger. En plus, les séquences étaient longues puisque la pièce était filmée en durée réelle pour chaque personnage, comme une sorte de long plan-séquence. Cela exigeait un énorme travail de précision et de concentration. »¹⁵⁵

Ces contraintes techniques sont orientées vers l'esthétique de la scénographie, qui vise le pouvoir de fascination du masque en scène :

« Il m'apparaît surtout que cette réduction ultime du personnage entraîne une intensification de la présence spectrale de sa figure. Cette matière inanimée qui reçoit le visage lumineux de l'acteur le rapproche peut-être de cette entité «qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie», comme l'a postulé Maeterlinck pour qui «l'absence de l'homme était indispensable au théâtre». Par ailleurs, l'un des pouvoirs du masque est de saisir l'essence des choses, d'aller en profondeur au lieu de rester à la surface. »¹⁵⁶

¹⁵³ *Ibid.* p. 53.

¹⁵⁴ Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » [1907], in Daniel Banda, José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Champs / Flammarion, Paris, 2008, p. 106.

¹⁵⁵ Propos de Denis Marleau, in Sophie Proust, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 104.

Un autre aspect du travail mérite d'être souligné. Pendant l'enregistrement des « trames vidéo », l'acteur était virtuellement plongé dans l'ambiance de la pièce, au moyen d'une oreillette qui lui diffusait les répliques des autres personnages (ce qui a supposé un processus itératif puisque, lors des premiers enregistrements, l'ensemble des voix n'était pas encore disponible et il fallait donc qu'une personne de l'équipe de tournage dise les répliques des partenaires). Au cours de chacun de ces enregistrements, Paul Savoie et Céline Bonnier ont pu ainsi, progressivement, *simuler* leur situation de jeu, *en faisant comme s'ils se trouvaient sur la scène* en présence des onze autres personnages, alors qu'ils se trouvaient en réalité seuls pour enregistrer leurs partitions¹⁵⁷. Dans ce « comme si » réside une spécificité du travail demandé par Marleau à ses deux acteurs.

Il y a donc, c'est le moins qu'on puisse dire, un *écart* important entre l'expérience que fait l'acteur des *Aveugles* pendant son travail et l'expérience *qu'il aurait faite* si le metteur en scène lui avait donné l'occasion, comme c'est l'usage, de jouer en scène, devant le public. En revanche, il se peut que cette expérience particulière s'apparente à d'autres situations de jeu. Notamment lorsqu'on demande à l'acteur de *s'escamoter*, c'est-à-dire de *ne pas se présenter directement en face du public*. Ces situations sont nombreuses mais on peut en repérer quelques unes parmi les plus emblématiques, à titre comparatif.

1.6 Le travail de l'acteur escamoté : esquisse d'une approche comparative

Il est tentant de nous tourner en premier lieu vers le cinéma, en nous intéressant à ce qu'on appelle le « travail devant la caméra » et au processus de réalisation qui s'en suit. Ce qui se passe durant le tournage d'un film, aussi bien en studio qu'en plein air, n'a en général pas grand-chose à voir avec ce qui sera montré dans la salle au moment de la projection (pas seulement à cause du montage, mais aussi du cadrage, de la lumière, de la prise de son, etc, bref tout ce qui caractérise le cinéma). Cet écart entre *ce que fait l'acteur* et *ce qu'il en reste à la fin* est évidemment déterminant quant au mode de jeu à adopter et aux compétences demandées. Il lui faut, d'une façon ou d'une autre¹⁵⁸, accepter de *projeter son être-là* vers un *futur en attente*, celui de la représentation (ou plutôt de la projection). On peut parler, en ce sens, d'un « devenir-fantôme » de l'acteur de cinéma. Phénomène bien connu, et largement analysé dans la littérature cinématographique...

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 50-54.

¹⁵⁸ Formule qui me permet de ne pas entrer dans les détails ici.

A contrario, l'artifice théâtral se produit, comme on sait, « ici et maintenant », dans le *présent* de la représentation, et c'est tout entier dans ce présent-là que l'acteur de théâtre doit s'inscrire¹⁵⁹. Or, pour *Les Aveugles*, les deux comédiens ont dû se prêter à un exercice qui contredit cette pratique du « ici et maintenant », et qui s'apparente plus au « devenir-fantôme » que j'évoquais à l'instant. On remarquera qu'on trouve ici une réponse à l'interrogation de Maeterlinck, en 1890 : « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? »¹⁶⁰. À un détail près : la réponse est rétroactive puisque, comme on le sait, Maeterlinck a dû attendre cinq ans pour voir une « forme symbolique » totalement inédite, lors de la première projection en public du cinématographe des frères Lumière¹⁶¹...

Revenons à l'acteur devant la caméra, dont l'image capturée constitue l'une des « formes symboliques » possibles, invoquées par Maeterlinck. L'expérience très particulière d'un « devenir-fantôme », que l'acteur de cinéma ressent plus ou moins consciemment, demande un apprentissage d'un genre très particulier : il n'est pas du tout naturel d'intégrer dans son propre jeu ce subterfuge qui consiste à laisser capter son image afin de la faire revivre plus tard (même si certains comédiens semblent y parvenir naturellement...). Dans le dispositif de travail des *Aveugles*, la difficulté était probablement du même ordre, et sans doute encore accentuée du fait de la démultiplication de l'image de Paul Savoie et de Céline Bonnier. Denis Marleau témoigne, du reste, de la difficulté éprouvée par ses acteurs à cet égard : « Ainsi, Paul Savoie s'est senti perdu dans une expérience qui l'isolait complètement et qui lui donnait l'impression de jouer tout seul alors qu'il était en dialogue avec des hétéronymes joués par lui-même »¹⁶².

Pour continuer sur cette question du jeu devant la caméra, on peut se demander de quel mode de jeu au cinéma l'on pourrait rapprocher celui des *Aveugles*. Ici, ce sont des *fantômes* qu'il s'agit de créer, mais non pas des *visages* dans lesquels le spectateur serait invité à découvrir un paysage intérieur habité, comme chez Dreyer ou Bergman¹⁶³. En revanche, un certain cinéma fantastique pourrait servir utilement de référence. Je pense par

¹⁵⁹ Je suis bien conscient de ce que cette assertion a de généralisant, mais c'est en tout cas ce qu'expriment une majorité de praticiens et de penseurs du théâtre : Brook, Mnouchkine... les écarts par rapport à cette exigence du « présent » existent, et il est intéressant de les étudier, mais ce ne sont justement que des écarts.

¹⁶⁰ Maurice Maeterlinck, *Menus propos – le théâtre*, *op. cit.*

¹⁶¹ Était-ce pour lui « la réponse » attendue ? Sans doute pas d'ailleurs...

¹⁶² *Propos de Denis Marleau*, in Sophie Proust, 2010, p. 51.

¹⁶³ Cf. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1992.

exemple à un film comme *Les Yeux sans visage* de Georges Franju, peut-être aussi aux films de David Lynch, ou bien, dans un tout autre registre, aux masques inexpressifs qu'on peut trouver aujourd'hui dans des blockbusters tels que *Minority report* ou *Matrix*.

Cherchant une autre « forme symbolique », on pourrait se tourner aussi vers le « masque neutre » au théâtre (popularisé par Jacques Copeau). C'est le mot « neutre » qui nous inciterait à faire cette comparaison. Pourtant, celle-ci ne va pas de soi, pour une raison qui me paraît essentielle : le travail sur le masque neutre met en mouvement *tout le corps*, c'est même l'une de ses fonctions. Que ce soit au théâtre ou au cinéma, il est rare, en effet, que le jeu de l'acteur ne mette pas en mouvement quelque chose, soit le corps, soit les « mimiques » du visages, soit simplement le regard. De même en ce qui concerne la voix. Dans *Les Aveugles* rien de tel. L'acteur est statique sur son siège et les masques sont fixes.

Peut-on, pour continuer notre tour d'horizon, faire référence aux marionnettes, comme nous y invite Maeterlinck lui-même ? Le masque-écran des *Aveugles*, une fois débarrassé de son corps d'origine devient certes une « chose », une matière comparable au bois ou au carton de la marionnette. Mais celle-ci (comme l'acteur masqué) se meut toujours en quelque partie de son corps, par le jeu subtil des fils invisibles, comme le remarquait Kleist. Il n'y a pas, dans *Les Aveugles*, cette équation secrète entre la matière, le mécanisme et l'énergie potentielle du vide qui les met en mouvement. Projetées sur leurs masques-écrans, les ombres des visages aux yeux mi-clos ne sont pas *aériennes* ; ce sont plutôt des gisants, moitié endormis, moitié morts.

Pour revenir au cinéma, la situation de jeu des *Aveugles* peut également faire penser au travail du doublage. L'acteur-doublure doit se projeter vers l'acteur-icône : installé debout à un pupitre, face à l'écran où est projeté le film (voix originales coupées), il doit incarner vocalement ce « double iconique » de façon aussi synchrone que possible – et l'on ne conservera que sa voix, intégrée à un *corps étranger*. Dans *Les Aveugles*, Paul Savoie et Céline Bonnier devaient, quant à eux, dire leur texte assis sur une chaise en écoutant les autres personnages jouer la pièce et en se projetant, eux aussi, dans leur futur double iconique, le masque. Là aussi, on ne conservera que leur visage et leur voix, matérialisés dans un *corps étranger*. Il y a donc des similitudes et des différences. Première similitude : dans l'expérience de travail des acteurs de doublage, c'est *l'autre* en face qui est vécu par eux comme un « double iconique » ; alors même que dans le rendu final qui sera présenté

au public, ce seront eux qui seront considérés, à tort ou à raison, comme les « doublures ». Deuxième similitude : dans les deux cas, les corps des acteurs sont « écartés » du résultat final, au profit de leurs doubles.

Mais les deux situations présentent aussi des différences qui, au passage, jettent un doute sur cette notion intuitive du double. Dans le cas du doublage au cinéma, il y a une *division* du « personnage » (qui, ne l'oublions pas, est lui-même le double par excellence) en deux entités complémentaires : d'un côté, l'acteur-icône de la version originale apparaît en image à l'écran tandis que, d'un autre côté, l'acteur-voix est crédité au générique comme « doublure » dans la langue vernaculaire de diffusion (sauf bien sûr dans la VOST). Dans *Les Aveugles*, peut-on parler d'une telle « division » du personnage ? A première vue, oui : d'un côté, les enregistrements (images-voix) *prélevés* sur les corps de Paul Savoie et de Céline Bonnier, et de l'autre côté les masques-écrans, montés sur trépieds, auxquels vont se superposer les images-voix des acteurs. Il y a bien une certaine division, mais elle est plus complexe, à tel point qu'il n'est pas sûr que le terme de « division » soit pertinent : 1° l'entité iconique des *Aveugles* n'est pas homogène, elle est obtenue par la *composition* spatiale d'une sculpture (la matière des masque) et d'une image (l'image vidéo) ; 2° de surcroît il faut ajouter à cela la démultiplication en six personnages ; 3° l'entité vocale de ces aveugles sera quant à elle fortement dépendante de l'architecture scénique qui sculpte un espace singulier (ce qui est plus complexe que le problème de l'acoustique de la salle au cinéma).

Cela nous renvoie à une différence plus générale entre cinéma et théâtre, qui ne concerne plus spécifiquement *Les Aveugles*, mais qui se surajoute à la particularité du dispositif : au cinéma, le processus se divise entre une étape de production (dont le terme est l'objet *film*) et une étape de distribution (dont le terme est la diffusion en salle) ; au théâtre, les deux étapes interagissent en permanence : chaque soir il faut re-produire (et pas seulement reproduire) intégralement le spectacle (qui n'est pas un objet) en présence du public. Même si dans *Les Aveugles*, les acteurs ont été « écartés entièrement de la scène », on constate que c'est la matérialité du théâtre (scène, architecture...) qui résiste à la *mise en boîte*.

Un autre axe de comparaison, dans lequel on peut chercher les « formes symboliques » attendues par Maeterlinck, est le masque numérique, dans le cinéma de synthèse et le jeu vidéo. Dans ces deux domaines, l'*acteur vivant* est employé comme modèle original du

personnage virtuel (son avatar), ce qui présente une analogie avec l'emploi de Paul Savoie et de Céline Bonnier. La technique de « motion capture » consiste, comme on sait, à enregistrer en 3D les corps-mouvements et les expressions faciales de l'acteur (par un appareillage de plusieurs dizaines de capteurs). Le processus de création enchaîne ensuite des opérations de modélisation puis de simulation, en vue d'obtenir un personnage/avatar qui sera perçu comme *autonome* dans le film ou dans le jeu vidéo¹⁶⁴. On parle à cet égard d'« acteurs virtuels », pour désigner tantôt les acteurs humains qui ont participé au tournage et prêté leur apparence aux avatars, tantôt les avatars eux-mêmes. Dans ces dispositifs, l'acteur humain est donc entièrement escamoté (« écarté ») – ce qui n'empêchera pas le spectateur averti de percevoir intuitivement le corps vivant qui *habite* le corps de synthèse de l'avatar, dans un film comme *Avatars* de James Cameron¹⁶⁵.

C'est surtout par cette dernière remarque, me semble-t-il, que la distinction avec *Les Aveugles* est fructueuse – et complexe. On peut en effet observer (pour l'instant de façon empirique et conjecturale) que l'acteur qui *habite* l'avatar du film de synthèse lors de sa projection au cinéma ne se manifeste pas de la même façon que les visages-voix de Paul Savoie et Céline Bonnier qui *hantent* les masques-écrans dans *Les Aveugles*. Dans le cas des masques numériques, l'acteur humain qui a servi de modèle à son avatar se manifeste à nous (spectateurs du film de synthèse ou utilisateurs du jeu vidéo) sur le registre sensorimoteur, un peu comme le marionnettiste est présent, bien qu'invisible, dans la gestuelle de sa marionnette. Dans le dispositif des *Aveugles*, on a affaire à un autre type de manifestation, qui relève plus, comme on l'a vu, d'une *présence spectrale*. Pour le moment, contentons-nous de poser cette formulation provisoire comme une hypothèse, qu'il sera intéressant de développer en temps voulu, dans un cadre plus large.

Pour finir notre tour d'horizon des « formes symboliques » de substitution, la comparaison la plus pertinente, et la plus inattendue peut-être, ne serait-elle pas celle de la photographie à ses débuts, dans les années 1840-50, lorsque le temps de pose était très long par rapport à ce que nous connaissons aujourd'hui, où l'instantanéité nous est devenue *naturelle*¹⁶⁶ ? Il

¹⁶⁴ La différence principale est liée à l'interactivité du jeu vidéo. Je n'insiste pas pour le moment sur cette distinction, mais j'y reviendrai dans la seconde partie (chapitre 4).

¹⁶⁵ Cet exemple est intéressant à approfondir, et j'y reviendrai.

¹⁶⁶ Le très bel ouvrage sur les calotypes, réalisé à l'occasion d'une exposition récente à la BNF, apporte un commentaire très intéressant à ce sujet. Il nous rappelle en effet la relativité toute subjective de la notion de « temps de pose ». En effet, si aujourd'hui un temps de pose d'*une seconde* est considéré comme long (une photo ordinaire en milieu normalement éclairé se réalisant typiquement avec une vitesse d'ouverture de

fallait alors maintenir les sujets immobilisés, la tête enserrée par derrière afin d'éviter tout mouvement parasite. En ce temps des origines de la photographie, les *corps irradiés* dont les images restent déposées, pâles et inertes sur la plaque sensible, nous apparaissent comme les fantômes par excellence, dont les deux comédiens du dispositif des *Aveugles* seraient les héritiers.

« Avoir les allures de la vie sans avoir la vie » indiquait Maeterlinck. C'est ce que Marleau parvient à faire advenir sur la scène, en conservant l'ombre-voix des acteurs et en la *composant* avec des sculptures (les masques-écrans) dans la pénombre. Il le fait, non pas simplement par une « captation » des ombres, mais par une mise en situation initiale de jeu des deux comédiens, en position assise, visage cadré, immobile, où l'acteur doit *se retirer* de son propre corps, se faire matière inerte, endormie ou presque, plongée dans un abîme intérieur sans affect. Les « ombres » qui, *in fine* sur la scène, ont « les allures de la vie sans avoir la vie », sont des doubles complexes. De quels doubles s'agit-il au juste ? Notre parcours ne nous aura pas entièrement éclairé sur cette question, au contraire. Nous avons évoqué le processus de création, puis esquissé des pistes de comparaison avec d'autres sortes de doubles. Mais plus on en sait sur le dispositif, plus on allonge la liste empirique de ces « formes symboliques », hâtivement qualifiées de doubles, plus la question semble inépuisable¹⁶⁷. La notion de « double » est-elle suffisamment explicite pour rendre compte de ces *Aveugles* ? En attendant de revenir de façon plus conceptuelle sur ce problème, on peut dire, à ce stade, que ces doubles apparaissent comme *ce qui reste*, et se recompose en image et en voix, après le travail de plongée dans la matière immobile du corps qu'ont dû

l'ordre de 1/100^e à 1/1000^e de seconde), il n'en allait pas de même au milieu du XIX^e siècle. D'une part, les temps de pose exigeaient plusieurs minutes, voire plusieurs dizaines de minutes. D'autre part, culturellement, la notion de temps de pose était associée à l'art du portrait. La valeur d'une œuvre d'art était associée à un temps de travail, à une durée. Le temps de référence de l'art se mesurait en jours, semaines, mois, ou même en années. À ce titre, toute valeur artistique était refusée à la photographie, ravalée à une question technique ou, au mieux, scientifique (cet état de fait s'étant maintenu, comme on le sait, jusqu'à un stade tardif du XX^e siècle). L'historien Michel Frizot souligne l'importance de ce changement de paradigme, qui nous fait considérer les temps de pose de la photographie primitive comme *très longs* : « L'extrême brièveté de l'action menant à une photographie est certainement la caractéristique la plus frappante au XIX^e siècle, alors que, pour nous, habitués à considérer l'instantané comme consubstantiel à toute photographie, cette durée paraît très longue et anti-photographique. [...] A un moment où seule l'implantation récente des chemins de fer va nécessiter l'usage de la minute, la seconde est une notion d'exception dans un monde qui n'a aucun usage de cette durée en dehors des expérimentations scientifiques. », « Motif et motivation, éléments d'un discours esthétique », in *Les primitifs de la photographie – le calotype en France, 1843-1860*, dir. Sylvie Aubenas & Paul-Louis Roubert, Gallimard/BNF, Paris, 2010, p.107.

¹⁶⁷ L'analyse comparative, esquissée ici, n'en est pas moins utile, me semble-t-il, car sans elle nous passerions simplement à côté du problème.

opérer, en eux-mêmes, les deux acteurs des *Aveugles*. Une plongée qu'on peut caractériser, symboliquement, comme une *mort* de l'acteur, nécessaire pour que le fantôme apparaisse.

1.7 Pourquoi ce choix radical de faire disparaître les acteurs de la scène ?

La problématique qui nous intéresse ici peut se formuler, pour l'instant, à peu près comme suit : qu'est-ce qui amène un metteur en scène comme Denis Marleau à « écarter entièrement l'être vivant de la scène » ? S'agit-il d'ailleurs vraiment d'écarter l'être vivant ? Et en quel sens ? Veut-on voir l'acteur « disparaître », ou à tout le moins veut-on le mettre un peu de côté, le dissimuler ? Ou peut-être, cherche-t-on à le mettre en concurrence avec des artefacts, pour tester les limites des uns et des autres ? Pour revenir à Maeterlinck, la question qu'il posait il y a plus d'un siècle¹⁶⁸ reprend toute son actualité avec la mise en scène de Marleau. C'est donc avant tout la façon dont l'un s'empare du rêve de l'autre, à un siècle d'écart, qui nous intéressera ici. Qu'est-ce qui se loge dans cet écart temporel, historique, esthétique, technique ?

Chez Maeterlinck, l'humain est « écarté » au motif qu'il fait obstacle à une pure poésie de l'invisible. Chez Marleau, nous avons vu qu'il ne s'agit pas de remplacer l'acteur par quelque chose de *mieux*, de plus *parfait* (comme les marionnettes pour Maeterlinck). Il n'y a pas de jugement de valeur, semble-t-il, mais nous devons vérifier si c'est bien le cas en examinant de plus près ses propos. On ne peut pas non plus voir dans sa démarche une surenchère technologique destinée à produire des effets spectaculaires, tout au contraire.

Dès lors, quel attribut donner à l'acteur dans le spectacle de Marleau ? A défaut de parler de mise à l'écart, au sens d'un rejet, peut-on parler de *disparition* ? Rien n'est moins sûr, puisque l'acteur intervient à un moment donné dans la création (à l'instar du cinéma de synthèse, de l'animation, du doublage...). S'agit-il plutôt d'un jeu d'*escamotage* comparable au théâtre de marionnettes ? L'acteur serait-il ici une sorte de sur-marionnette comme le souhaitait Craig ? Un pantin manipulé par un créateur démiurge à la Kantor ? Ou une marionnette comme on en rencontre dans le théâtre bunraku, qui ne consiste nullement à dissimuler l'être humain, celui-ci restant très présent aux côtés de sa créature ? Il est

¹⁶⁸ « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? », *Menus propos – le théâtre*, 1890, *op. cit.*

certain que la référence à la marionnette est explicite dans les propos de Marleau. Mais elle n'est qu'un élément, qui ne suffit pas à expliquer sa démarche artistique, loin s'en faut.

On remarquera ici que, depuis 1890, hormis le choix de monter cette pièce comme un spectacle traditionnel de marionnettes, personne n'avait encore pris au pied de la lettre l'injonction de Maeterlinck. Écarter l'être vivant de la scène et le remplacer par une ombre a consisté, pendant plus d'un siècle, à se tourner vers des poupées et des pantins. Mais l'*écarter* de cette façon est une idée originale qui n'a pas manqué, comme on l'a vu, de frapper l'auditoire. Or, si l'on en croit Marleau, son propre choix d'écarter l'acteur du plateau s'est effectué avant même d'avoir pris connaissance du souhait de Maeterlinck :

« J'ai arrêté dès le début la prémisse suivante : il n'y aura pas d'acteurs sur la scène ; et cela avant même de lire cette phrase de Maeterlinck qui souhaitait replacer l'acteur au théâtre "par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie". »¹⁶⁹

Dans le parcours de Marleau, le principe d'escamoter l'acteur sur la scène a pris forme progressivement, au terme d'un travail au long cours sur le masque, la vidéo, le jeu de l'acteur, dont l'un des moments clés fut, en 1997, *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (d'après le récit d'Antonio Tabucchi). Il s'explique a posteriori sur ce sujet lors d'un entretien avec Clarisse Bardiot, en compagnie de sa collaboratrice Stéphanie Jasmin, en 2009 : « Cette recherche sur la vidéo mise au service du personnage se décline depuis une douzaine d'années en plusieurs variations, car elle toujours conçue et rêvée en écho ou en réponse à un texte et à un imaginaire particulier »¹⁷⁰. Après avoir expérimenté, depuis la création de la compagnie UBU, les différents registres de la mise en scène, s'étant intéressé à la dramaturgie, à la littérature, à la musique, aux arts plastiques, aux nouvelles technologies, et avoir utilisé, déjà à diverses reprises, le masque et la vidéo, l'idée de remplacer l'acteur en chair et en os par un dispositif de projection d'images vidéo sur des masques *était dans l'air*, dans le travail de Marleau, et il n'avait pas besoin de connaître la citation de Maeterlinck. Il s'avère, du reste, qu'il avait trouvé le principe dans les expositions de Tony Oursler (*Dispositifs*, 1992), où les œuvres présentées consistaient à vidéo-projeter des « yeux » sur différents objets, notamment des sphères (*Eyes*), produisant un singulier effet de vie. Marleau évoque l'impact que cela a eu sur sa propre démarche théâtrale :

¹⁶⁹ Propos de Denis Marleau in Sophie Proust, 2010, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁰ Propos de Denis Marleau, Stéphanie Jasmin, « Acteurs / Machines, Denis Marleau, Christophe Huysman », dir. Clarisse Bardiot, revue *Patch* (CECN), n° 10, Mons, octobre 2009, p. 10.

« Ma première source d'inspiration provient des installations de l'artiste américain Tony Oursler que j'ai découvertes au CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, au milieu des années 1990. J'ai eu envie d'intégrer à la scène cette technique de projection vidéo lorsque je travaillais sur l'adaptation du récit d'Antonio Tabucchi, *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa*. La représentation du double m'a toujours beaucoup intéressé. »¹⁷¹

Dans le parcours artistique de Marleau, la technique de projection vidéo sur des masques n'est donc pas une nouveauté. Il ne manquait plus que l'idée d'en radicaliser le principe : combiner ce procédé avec un travail de moulage à partir du visage des acteurs – pour les faire disparaître *in fine* de la scène. De sorte que, lorsque Marleau s'intéresse à la pièce de Maeterlinck, qui instille l'étrange ambiance d'un groupe d'aveugles perdus à la nuit tombante sur une île, la *force symbolique* de l'œuvre rencontre tout naturellement *l'idée scénographique* : faire jouer ces aveugles par des *fantômes d'acteurs*.

Le dispositif de Marleau provient donc moins de l'*application* du précepte de Maeterlinck, celui d'écartier les acteurs de la scène, que d'une succession de hasards et de nécessités liés à la pratique du metteur en scène, et à sa culture littéraire et artistique. Un exemple presque canonique de rencontre d'un auteur et d'un metteur en scène (à un siècle de distance)... Est-ce tout ? Loin s'en faut. L'expérience concrète de la scène ne se réduit pas à des problèmes pratiques ou techniques. L'univers de l'artiste se nourrit d'autres choses, qu'il va puiser ailleurs, dans son imaginaire, dans ses lectures, dans sa culture artistique. Regardons de plus près quels sont les enjeux associés à ce choix de l'acteur escamoté.

Voici, pour commencer, un extrait qui pourrait synthétiser à la fois la « question » du spectateur *averti* et la « réponse » du metteur en scène :

« Joëlle Gayot : En escamotant du plateau la présence des comédiens, vous touchez également certaines limites de la représentation ? »

Denis Marleau : Je m'intéresse de plus en plus à ces notions d'absence et de présence. Comment rendre, par exemple, un texte présent en travaillant sur l'absence de l'acteur, qu'il soit en scène ou non. Dénué de son individualité, l'acteur peut dégager autant de tension dramatique, et ce sont de telles prémisses qui ont fondé les recherches de Meyerhold sur une poétique posturale capable de restituer la pensée du texte. Mais avec les *Aveugles*, le spectateur est convié à vivre une expérience différente de la durée, du temps. Et puis, la pièce parle de l'attente dans la nuit où le spectateur est amené lui aussi à vivre une expérience de la cécité. Au fil de la séance, il sera peu à peu happé par la réalité suggestive des masques. À un moment donné, il arrêtera, peut-être, de se demander qui est là face à lui, il lâchera prise pour vivre une expérience de perception, aussi captivante sur le plan de l'oreille que du regard. »¹⁷²

¹⁷¹ Denis Marleau, Stéphanie Jasmin, « Acteurs / Machines, Denis Marleau, Christophe Huysman », *op. cit.*, p. 10.

¹⁷² Joëlle Gayot, entretien avec Denis Marleau, Passions Théâtre (résumé), 2002 (http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=6375#dosspresse).

On notera que la question posée ici n'est pas : « En escamotant du plateau la présence des comédiens, *quel est votre propos ?* », ce qui serait peut-être une question plus (trop) ouverte. La réponse attendue, on le voit, est orientée par la seconde partie de la question : « *vous touchez également certaines limites de la représentation* ». Nous avons affaire à une spectatrice avertie, une spécialiste du théâtre. Marleau répond-il en se situant sur la première partie de la question (escamoter la présence des comédiens) ou sur la seconde (un discours sur le fameux problème de la « représentation ») ? Essayons de voir de plus près ce qu'il en est, en suivant cet extrait, phrase après phrase.

« Je m'intéresse de plus en plus à ces notions d'absence et de présence », commence-t-il par indiquer. Absence et présence de quoi, de qui ? De l'acteur ? De l'homme ? De la vie (Maeterlinck) ? C'est en fait de la présence du « texte » qu'il s'agit¹⁷³. La phrase de Marleau (« comment rendre un texte présent en travaillant sur l'absence de l'acteur ? »), dans sa structure même, pose une hiérarchie : la question de la présence ou de l'absence de l'acteur est *subordonnée* à celle, plus essentielle, de la présence du texte.

Travailler « sur l'absence de l'acteur », ce n'est donc pas s'amuser à le faire disparaître, à voir ce qui se passe lorsqu'il n'est plus là... c'est faire subir aux corps et aux voix des acteurs un processus de transformation et de recomposition, au service d'un texte. C'est de dramaturgie qu'il s'agit, et la question sur les « limites de la représentation » paraît donc tout à fait située dans le cadre qui préoccupe Marleau. Faut-il en déduire pour autant que la question de la présence/absence de l'acteur serait, en soi, dénuée d'intérêt ? On aurait tort de conclure trop vite. Voyons la suite.

« Dénué de son individualité, l'acteur peut dégager autant de tension dramatique ». La « tension dramatique » nous confirme que l'on suit bien le fil conducteur de la question posée. Mais l'idée supplémentaire qui est introduite ici tient au mot « individualité ». Il ne faut pas perdre de vue l'optique de Maeterlinck, à un niveau prosaïque : se débarrasser de *l'ego* de l'acteur. Ce dernier, comme on sait, avait au XIX^e une forte tendance à l'emphase et au cabotinage. Est-ce cela qui est visé avec le terme « individualité » ? Certainement pas. Non seulement parce que l'époque a changé, mais surtout parce que l'expression utilisée est « dénué de son individualité ». Ce qui, dans la phrase précédente, était appelé

¹⁷³ Cf. Jeanne Bovet, « Corps et âmes, présences et absences (la voix médiatisée chez Denis Marleau et Robert Lepage) », *Théâtre/Public, Le son du théâtre. I. Le passé audible*, n° 197, Gennevilliers, 2010-3, p. 97-101. L'auteur souligne notamment : « Mais les voix des *Aveugles* sont d'abord et avant tout porteuses de texte, et c'est à ce titre que leur usage virtuel semble véritablement se distinguer des visages. », p. 98.

« absence de l'acteur » devient soudain « dénué de son individualité ». Que veut dire Marleau ? S'agit-il du corps ? De la personnalité ?...

On peut ici ouvrir une parenthèse, en se référant à deux autres entretiens de Marleau. Avec Marie Labrecque, il explique la nécessité d'opérer un « retrait de soi » dans le domaine de la création artistique, et cela concerne aussi bien l'acteur que le metteur en scène : « Il y a encore des acteurs qui pensent qu'ils sont plus importants que la pièce elle-même. Ça peut marcher. Comme il y a des metteurs en scène qui pensent qu'ils peuvent faire n'importe quoi avec une œuvre. Pour moi, le retrait de soi est aussi une valeur positive en art, une façon de travailler »¹⁷⁴. Avec Louise Ismert, voici la question et la réponse dans leur intégralité :

« L. Ismert : Dans ses réflexions sur le théâtre, Maeterlinck écrit : "Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui". Par ailleurs vous avez dit : "la théâtralité trouve sa source dans le corps de l'acteur". En élargissant ici votre champ d'expérimentation, en montant *Les Aveugles* sans la présence physique d'aucun acteur sur scène, vous exercez un déplacement de la théâtralité. Où en situez-vous la limite ?

« D. Marleau : Cette phrase de Maeterlinck donne à penser que trop souvent, la personnalité de l'acteur prend le dessus sur le texte. Une attitude compréhensible à son époque où régnait l'acteur romantique et emphatique dont il reste encore quelques traces sur nos scènes. Les auteurs symbolistes ont cherché conséquemment à retrouver un lien plus immédiat entre le spectateur et le texte, sans intermédiaire, comme dans l'acte intime de lire un livre. Au fond, le pantin chez Jarry, le "Livre" de Mallarmé, la super-marionnette de Craig, toutes ces conceptions participent du même besoin de délester le théâtre de ses affects et de ses lourdeurs. Dans cette ligne de pensée, ma conception de la représentation et du jeu de l'acteur a indubitablement évolué. Et avec *Les aveugles*, j'ai pu en effet explorer une nouvelle dimension de la théâtralité en allant jusqu'à faire disparaître le corps des acteurs et en laissant toute la place au jeu des voix et des visages animés. Une conception qui me semble actualiser l'esthétique théâtrale de Maeterlinck qui partage des affinités électives avec les idées fulgurantes d'Artaud, où l'on trouve la même récusation de la psychologie, de la subjectivité des sentiments et d'une rhétorique du discours, et ce, pour leur imposer en bloc un théâtre métaphysique, un théâtre de la cruauté. »¹⁷⁵

Nous disposons donc d'utiles compléments qui éclairent nettement ma question précédente sur l'expression « dénué d'individualité ». Premier point éclairé : rappel du contexte de l'époque où écrit Maeterlinck (emphase de l'acteur), avec un ironique ajout concernant notre époque (« dont il reste encore quelques traces sur nos scènes »...); deuxième point : confirmation de l'importance du « texte », chez Maeterlinck et les gens de théâtre de son temps (de langue française); importance soulignée par la référence à l'auteur canonique lorsqu'il s'agit du « livre » : Mallarmé ; il s'agissait bien (nous le savions) de

¹⁷⁴ Denis Marleau, propos recueillis, in Marie Labrecque, « Denis Marleau, l'acteur et son double », VOIR.CA, 28/02/2002, [h http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=19952](http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=19952).

¹⁷⁵ Louise Ismert, « Une fantasmagorie technologique, entretien avec Denis Marleau », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, *op. cit.*, p. 107.

« délester le théâtre de ses affects et de ses lourdeurs » ; Marleau indique ici qu'il se situe tout à fait dans cette « ligne de pensée » (comme en témoigne son parcours antérieur) ; mais il précise que sa « conception de la représentation et du jeu de l'acteur a indubitablement évolué » : avec le projet sur *Les Aveugles*, la disparition du corps de l'acteur est pour lui l'occasion de faire un « travail » bien spécifique ; il s'agit de laisser « toute la place au jeu des voix et des visages animés ». Ici, une autre référence : Artaud, « où l'on trouve la même récusation de la psychologie, de la subjectivité des sentiments et d'une rhétorique du discours ». Voilà donc ce que contenait, dans l'entretien avec Joëlle Gayot, l'expression « dénué de son individualité »¹⁷⁶. C'est le théâtre de la cruauté qui, en plus de la référence au symbolisme, est en ligne de mire. Du même coup, la « question de la représentation » a trouvé son éclairage avec cette référence à Artaud. Ce sont bien les « limites de la représentation » qui éclatent. Ou qu'il s'agit de faire éclater.

Nous pouvons maintenant revenir à l'entretien avec Joëlle Gayot. Denis Marleau ouvre une autre dimension dans la suite de sa réponse : « avec les *Aveugles*, le spectateur est convié à vivre une expérience différente de la durée, du temps ». C'est la question du spectateur qui est maintenant introduite. Du côté de l'acteur il s'agissait, on l'a vu, de porter toute l'attention sur la voix et le visage ; du côté du spectateur, il s'agit de le convier à « vivre une expérience différente du temps, de la durée ». Des deux côtés, scène et salle, c'est, comme nous allons le voir, une *expérience* que le théâtre propose. Continuons à suivre le fil de la citation.

La « représentation » se mue en « expérience » : au « fil de la séance » (notion de durée, au sens bergsonien), « le spectateur est amené lui aussi à vivre une expérience de la cécité », « il sera peu à peu happé par la réalité suggestive des masques », « à un moment donné » (encore la *durée*), il arrêtera peut-être de se demander qui est là face à lui (expérience) ; il lâchera prise pour vivre une expérience de perception, aussi captivante sur le plan de l'oreille que du regard ». La voix et le visage de l'acteur, l'oreille et le regard du spectateur. La symétrie est complète. Ce que confirme Marleau, un peu plus loin dans le même entretien :

« J.Gayot : En recréant une chambre noire sur le plateau, vous tentez de mettre le spectateur dans les mêmes conditions de cécité que les acteurs ? »

¹⁷⁶ J'ai bien conscience qu'il convient de rester prudent en comparant plusieurs articles. Mais, en l'occurrence, les questions sont très voisines, l'époque est la même (2002), et les termes sont plus que voisins : « dénué d'individualité », « psychologie » et « subjectivité des sentiments ».

« D. Marleau : Une situation miroir qui ramène le spectateur au centre de la poétique maeterlinckienne. Il sera aveugle, au milieu des aveugles, au-devant d'un "drame statique" où rien ne bouge. Au théâtre, il est plutôt rare que le spectateur se trouve dans un tel rapport de symétrie entre scène et salle. »¹⁷⁷

Puisqu'il s'agit d'une « expérience », plus que d'une « représentation », la fameuse *coupure sémiotique* que le théâtre instaure entre la scène et la salle est relativisée, au profit d'une *continuité phénoménologique* entre des vivants. Les uns effectuant une expérience dans le *jeu*, les autres dans le *regard* et l'*écoute*, selon un processus qui les conduit à rompre avec la position habituelle, frontale et symbolique, du spectateur. Celui-ci est invité à ne plus « se demander qui est là face à lui » et à « lâcher prise », pour « faire une expérience de perception ».

Il s'agit donc fondamentalement de *se concentrer sur le phénomène de la voix et de l'ouïe*. Dans le contexte de la pièce, le sens de l'ouïe est particulièrement aiguë par le sentiment d'*inquiétude* dont le groupe est le siège (d'où l'emploi fréquent, dans les articles, de la notion d'*inquiétante étrangeté* introduite par Freud, sur laquelle nous reviendrons) :

« Même si on peut reconnaître le bruit de la mer, le souffle du vent, l'objectif est d'entretenir l'inquiétude. Les aveugles perçoivent ces bruits, mais à des degrés divers de sensation, sans pouvoir les identifier avec certitude. Ce flou auditif entraîne des confusions et des effets de brouillage qui bousculent aussi la perception du temps ou de la durée. Les cloches au loin ; est-ce qu'elles sonnent les douze coups de midi ou de minuit ? On ne peut pas savoir. »¹⁷⁸

Marleau en tire des potentialités au plan scénographique :

« Dans *les Aveugles*, il est souvent fait allusion aux bruits environnants : la mer, la forêt, le vent, des pas. Comment restituer cet environnement sonore inquiétant ? Ce travail sur l'espace sonore apporte une nouvelle couche d'interprétation. Le son est traité de manière réaliste, mais sans que l'on puisse définir tout à fait son origine ou sa source. »¹⁷⁹

A l'instar d'un Claude Régy qui plonge la scène dans une pénombre pour mieux aiguë les sens des spectateurs, Marleau est donc très attentif, lui aussi, à une *phénoménologie de la perception*. L'ordre du symbolique (langage, sens...) n'est pas seul en jeu, il importe avant tout, ici, de considérer l'ordre sensoriel. Une manière de rappeler que le théâtre a lieu « ici et maintenant », dans un espace partagé où les sens sont tout aussi sollicités que les affects et la raison.

L'occultation des acteurs n'entraîne donc nullement une perte de réel, dans la mesure où tout ce qui, sur le plateau, contribue à solliciter les sens est pourvoyeur de réel. Le fait

¹⁷⁷ Joëlle Gayot, entretien avec Denis Marleau, *Passions Théâtre* (résumé), 2002, *op. cit.*

¹⁷⁸ Denis Marleau, propos recueillis, in Joëlle Gayot, juillet 2002, *op. cit.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

d'« écarter entièrement l'acteur de la scène » n'entraîne donc pas que le spectateur se trouve dans les conditions du cinéma ou de la télévision. L'*ombre* des acteurs reste ici très présente. Par cette façon d'installer les masques-écrans et les voix, cette *ombre* plane physiquement sur la salle (pas seulement sur la scène), et interagit, par les sens, avec les spectateurs.

Mais ce qui permet de concentrer l'attention des spectateurs, non seulement sur les visages, mais aussi, et peut-être plus encore, sur les sons et les voix qui émanent de ce groupe d'aveugles, qu'est-ce au juste ? Est-ce, par elles-mêmes, l'étrange beauté de ces masques et la tonalité feutrée de ces voix ? La sidération du spectateur face à l'absence totale des acteurs ? Ou bien un doute intrigué, face à l'indétermination de cette présence/absence ? L'entretien avec Joëlle Gayot apporte un éclairage sur cette question :

« J.G. : C'est une entreprise qui creuse dans deux directions : désorienter le spectateur tout en aiguisant ou en réveillant certains de ses sens ?

« D.M. : C'est ce double mouvement qui m'intéresse. Il s'agit en effet d'une expérience qui peut déconditionner la perception du spectateur, ou du moins inquiéter son regard. Parce que, avec *les Aveugles*, la représentation ne repose plus sur la présence vivante de l'acteur mais s'appuie, au contraire, sur son absence. »¹⁸⁰

L'absence des acteurs « désorienterait » ainsi les spectateurs et « déconditionnerait » leur perception, éveillant leur curiosité et leur attention. Toutefois, les choses n'étaient pas aussi préméditées qu'on pourrait le croire. Dans un autre entretien, Denis Marleau indique qu'il n'avait pas prévu de créer une « confusion » sur la question de la présence/absence : « Je n'avais pas réellement cette intention de vouloir créer une perception chez le spectateur entraînant la confusion de la présence de quelqu'un en face de lui qui était là ou n'était pas là »¹⁸¹. Jusqu'à quel point l'absence des acteurs est-elle le point central, tant dans la réaction du public que dans l'intention de Marleau ? Le point crucial, pour le metteur en scène, était, comme on l'a vu, de créer une ambiance scénique propre à susciter une attention aiguë de l'assistance, de solliciter ses sens (la vue et l'ouïe) et son imagination. Mais qu'est-ce qui s'est réellement passé dans le public, lors des tournées ? Marleau confesse en tout cas avoir été, d'une certaine manière, dépassé par le phénomène : « Je ne pouvais tout simplement pas mesurer à quel point j'allais m'engager dans une voie de recherche qui atteindrait cet état de mise en cause, de mise en doute d'une réalité

¹⁸⁰ Entretien avec Joëlle Gayot, juillet 2002, *op. cit.*

¹⁸¹ Denis Marleau, in Sophie Proust, 2010, *op. cit.*, p. 57.

physique du personnage. Cela a effectivement jeté un trouble chez beaucoup de spectateurs mais ce n'était pas mon objectif premier »¹⁸².

Si nous revenons à Maeterlinck, la question d'« écarter entièrement l'être vivant de la scène », et cette autre : « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? », restent toutes deux en suspens. Sans être éludées, elles sont légèrement décalées. En soustrayant l'acteur à la scène, Marleau ne cherche pas à « écarter l'être vivant » puisqu'il le ramène, en quelque sorte, par une autre porte : l'expérience phénoménologique que nous avons vue se profiler au cœur du projet est résolument l'expérience d'un « vivant », dont les sens sont mis en éveil, particulièrement l'ouïe et la vue. L'acteur est, au pied de la lettre, « remplacé par une ombre, un reflet, une projection de « formes symboliques » ; son double a bien « les allures de la vie sans avoir la vie »... Était-ce le propos de Maeterlinck ?

On pourrait se contenter de passer outre cette question, si on la réduisait à un problème de « fidélité à l'auteur ». Mais ce n'est pas l'objet dont je m'occupe ici. Du reste, le courant symboliste, dont Maeterlinck fut l'une des grandes figures, n'est nullement révoqué par Marleau, qui s'est longtemps intéressé à cette époque du tournant du XX^e siècle dans ses premières créations. Il y ajoute à présent une touche phénoménologique (qui n'était certainement pas déjà là dans ses spectacles des années 1980-90). Nous avons noté, à cet égard, qu'il nous dit « ma conception de la représentation et du jeu de l'acteur a indubitablement évolué » et, juste après, il ajoute que l'attention qu'il porte maintenant à la sensorialité dans un spectacle contribue à « actualiser l'esthétique théâtrale de Maeterlinck ».

1.8 Le paradoxe du double : le trouble intensifie la représentation

Cette attention que la mise en scène de Marleau porte à la perception (l'ouïe et la vue) et aux *phénomènes*, c'est-à-dire à ce qui *apparaît*, n'est sûrement pas assimilable à l'attrait de Maeterlinck et de ses contemporains pour le spiritisme et le magnétisme, mais il y a bien du « fantôme » (en Grec, *phainesthai*, apparaître) dans la façon dont il s'approprie le poète

¹⁸² Denis Marleau, in Sophie Proust, 2010, *op. cit.*, p. 57.

symboliste : « La représentation du fantôme, de l'esprit ou de l'âme humaine, qui traverse toute l'histoire du théâtre, est au cœur même de la dramaturgie de Maeterlinck »¹⁸³.

Et, avec cette question du fantôme, l'influence de Kantor se fait jour de façon évidente. Marleau souligne à différentes reprises à quel point il a été marqué, dans son expérience de spectateur de théâtre, par le metteur en scène polonais. Notamment par *La classe morte* : « J'ai vu *La classe morte* au moins trois fois. Kantor est l'une de mes sources les plus profondes, les plus intérieures et inatteignables, une influence consciente ou non de mon approche du théâtre »¹⁸⁴. Il suggère la façon dont ce spectacle a bouleversé ses conceptions et, plus encore, sa pratique de la scène :

« [...] *La Classe morte* de Tadeusz Kantor, que j'ai reçue au Festival de Nancy comme une expérience extrême qui venait remettre en question énormément de croyances et de règles que j'avais apprises au Conservatoire. Face à cet objet théâtral, j'ai beaucoup résisté ; je n'ai pas tout de suite aimé et, curieusement, ce spectacle m'a hanté longtemps et marqué de façon définitive. »¹⁸⁵

Monde de fantômes, omniprésence de la mort, du masque, du pantin, les thèmes et les images scéniques de Kantor ont laissé des traces visuelles fortes : « Les acteurs de Théâtre Tricot 2 avaient l'air vieux et jouaient avec des poupées aux visages de cire qu'ils faisaient tourner en rond en psalmodiant des chants incompréhensibles, comme des marionnettes sans vie [...] »¹⁸⁶. Chez Kantor, les fantômes sont si présents qu'ils semblent s'autonomiser par rapport aux conventions de la fiction, et s'incarner dans l'espace réel du plateau. Phénomène paradoxal et étrange qui, aux yeux du spectateur Marleau, est intimement lié à l'irruption physique de Kantor dans l'espace de la représentation :

« Ce qui m'a le plus troublé dans cette représentation, c'est l'extraordinaire liberté que Kantor se donnait en se plaçant au cœur de sa création, au milieu de tout ce qui vivait ou ne vivait pas autour de lui, les êtres humains et les choses, tout un univers qui prenait ainsi son énergie, son rythme, sa coloration. Un monde de fantômes et d'objets créés de toutes pièces comme une extension de sa personne. »¹⁸⁷

Ainsi, plus que de « représentation », c'est de « création » qu'il s'agit, comme si l'artiste metteur en scène fracturait la frontière entre représentation et réalité pour imposer son geste démiurgique au spectacle. Au point que, après la mort de Kantor, les dernières

¹⁸³ Denis Marleau, propos recueillis, in Clarisse Bardiot, « Machinations théâtrales », in revue *Patch*, n° 10, dossier « Acteurs / Machines, Denis Marleau, Christophe Huysman », Mons, octobre 2009, p. 10. (<http://issuu.com/cecendeux/docs/pactch10-2009.10.22-pagebd>).

¹⁸⁴ Denis Marleau, propos recueillis, in Clarisse Bardiot, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁵ Denis Marleau, propos recueillis, in Sophie Proust, 2010, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁶ Denis Marleau, *ibid.* p. 24.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

représentations publiques de *La Classe morte* semblaient comme vidées de vie : « J'ai revu trois ou quatre fois *La Classe morte* jusqu'à sa dernière reprise à Montréal au FTA, qui m'a désarçonné à cause de l'absence de Kantor qui venait de mourir. Un vide immense se voyait littéralement sur la scène. La troupe jouait sans lui et c'était très difficile de comprendre ce qui motivait les acteurs »¹⁸⁸.

La lecture que Marleau fait de Maeterlinck entre en résonance avec ces thématiques. Il conçoit ses aveugles, fantômes perdus sur leur île à la nuit, à la manière des poupées mortes/vives de Kantor. Comment donner vie à ces fantômes ? Faut-il, d'ailleurs, leur donner vie, au sens d'une imagerie ou d'un artifice de représentation ? Ne vaut-il pas mieux les laisser à leur condition intermédiaire entre la mort et la vie, entre la réalité et l'imagination ? Et pour cela, quoi de plus approprié que des acteurs qui seraient présents, tout en étant absents de la scène ?

Risquons une hypothèse, à titre provisoire en attendant de l'étayer de façon plus théorique. La disparition des acteurs pourrait, dans le cas de Marleau, constituer un *geste* du metteur en scène qui prend acte d'un paradoxe du théâtre : il ne suffit pas qu'un acteur incarne un personnage pour que la magie opère, on reste dans le simple illusionnisme de l'acteur « hupocritès » condamné par Platon (*La République*, III) ; s'il n'y a que cela, le spectateur ne voit qu'un « vide immense » sur la scène. Quel vide ? Qu'est ce qui manque à l'acteur, même lorsque *tout est là*, même lorsqu'il possède la maîtrise de son art ? Cette question apparaît comme l'autre face de Janus de l'autre question, incontournable dans toutes les écoles d'art dramatique : qu'est-ce que l'acteur *plein*, c'est-à-dire maître de son art ?

Ce qui manque à l'acteur – radicalement – serait ainsi ce que sa mise à l'écart volontaire nous invite à découvrir. Ou mieux encore : cette mise à l'écart nous indique peut-être, tout à la fois, *ce qui, banalement, manque lorsque l'acteur manque, mais aussi ce qui ne manque pas*. Lorsque l'acteur manque, par exemple quand on le remplace par des effigies, des images, ou des machines, n'est-ce pas simplement le corps, la vie ? C'est ce qu'on peut appeler la réponse *banale* (sans jugement de valeur). Elle suppose l'évidence de l'équation : l'homme c'est le corps, le corps c'est la vie. Mais la réussite de la pièce de Marleau/Maeterlinck vient bousculer cette évidence. Au demeurant, depuis Kleist, aucun

¹⁸⁸ Denis Marleau, *ibid.*

amateur de théâtre de marionnettes ne songe à regretter le « corps » ou la « vie » ; on vante plutôt la « magie » de l'être artificiel, la « poésie » du spectacle.

Mais la question, « qu'est-ce qui manque à l'acteur ? » nous suggère de voir aussi *ce qui ne manque pas* lorsque l'acteur manque. Une fois « retiré de la scène », que se passe-t-il ? On peut se demander si la magie du théâtre disparaît ou si, au contraire, il ne reste pas quelque chose que *nous manquions à voir* lorsqu'il était physiquement là. Le personnage, tout simplement ? Cette réponse semble un peu prosaïque, mais après tout, c'est bien ce qu'il en semble a priori. Il ne resterait que le personnage, immatériel, presque comme à *l'état pur...* Mais est-ce ce à quoi nous invite Marleau, lorsqu'il cherche à amener le spectateur vers une « expérience » sensorielle particulière : voir et entendre *cela qui n'est pas là*, et que d'habitude nous ne voyons pas ? D'habitude, c'est-à-dire lorsque le corps de l'acteur faisait écran à cette expérience possible ; lorsqu'il nous imposait l'*ambiguïté* de son être, son caractère « hupocritès », qui *est* et qui *n'est pas* ce qu'il semble être : la personne *versus* le personnage. Une autre hypothèse : l'expérience, ici, est celle d'un trouble, comme on l'a souligné. La vision du personnage suffit-elle à créer un tel effet ? Cela semble peu probable. À quoi tient donc le trouble, ici ?

L'option radicale retenue par Marleau dans *Les Aveugles* semble réussie (si l'on en juge à l'unanimité de la réception, sur laquelle nous allons revenir plus loin). Elle l'est, mais non pas tant comme prouesse technique. Si tel avait été le cas, il n'aurait pas manqué de voix pour dénoncer une fois encore la technologie au théâtre et clamer les vertus du corps, de la vie, de l'« homme ». Or c'est, je crois, justement parce qu'il n'était pas question de « vie », mais de fantômes. Au sens des fantômes de Kantor ou du théâtre de marionnettes : ces fantômes sont peut-être des créatures artificielles, mais s'ils peuvent produire une si vive sensation et susciter une « expérience » forte chez le spectateur, c'est parce que, d'une manière ou d'une autre, ils attirent toute son attention sur *ce qui se passe* – lorsque manque la vie (dans son état ordinaire). D'où, sans doute, l'intérêt constant que porte Marleau à la question du « double » : « La représentation du double m'a toujours beaucoup intéressé. Dès mes premiers spectacles sur les avant-gardes dada ou sur des textes de Samuel Beckett jusqu'aux personnages que j'ai dupliqués dans *Maîtres anciens*, c'est une dimension, pour ne pas dire une obsession, qu'on trouve dans tout mon parcours de mise en scène »¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Denis Marleau, passage recueillis, in Clarisse Bardiot, 2009, *op. cit.*, p. 10.

Mais pour que cela fonctionne, certaines conditions particulières sont indispensables. La plus évidente est la nécessaire maîtrise artistique du procédé d'escamotage et de dédoublement. Maîtrise que l'on mesure aisément, par exemple, dans la tradition du théâtre bunraku au Japon. C'est ce que Marleau a cherché à acquérir, à sa manière, dans ses expériences, surtout à partir du travail sur Tabucchi/Pessoa, qui constitue « le point de départ qui a orienté la recherche de solutions techniques et surtout l'invention de nouvelles méthodologies dans le travail de répétition et de représentation. »¹⁹⁰. Mais une autre condition doit être repérée et énoncée. Elle a trait à tout ce que nous avons essayé d'explicitier dans les pages précédentes, en partant de la question des « limites de la représentation » et en arrivant à la thématique du « fantôme », en passant par cette dimension phénoménologique de l'« expérience » sensorielle, dans laquelle la vue et l'ouïe étaient sollicitées.

Le spectacle proposé par Marleau noue ces aspects de façon complexe – et paradoxale. Sur la question de la « représentation », il en « repousserait les limites », si l'on en croît l'entretien avec Joëlle Gayot évoqué précédemment. Jusqu'à un certain point tout de même... car le spectacle respecte la convention de la narration et le dispositif va plutôt dans le sens d'une surenchère de l'illusion théâtrale ; les *ficelles* sont cachées (par exemple, les vidéo projecteurs ne sont pas repérables, les trames vidéo sont soigneusement réglées pour s'ajuster aussi parfaitement que possible aux masques). De ce point de vue, on est loin du geste d'irruption *intuitu personae* de Kantor au milieu de ses « créatures », dont Marleau souligne pourtant l'effet produit sur lui. Pourtant, comme le suggérait Joëlle Gayot dans son interview, la création de Marleau « touche certaines limites de la représentation », ce que nous avons traduit par une autre formulation : le spectacle suscite une expérience sensorielle forte par laquelle le « réel » fait irruption dans la fiction – d'où le caractère fantasmagorique du spectacle.

Ici, Marleau est peut-être plus proche de Kantor que nous ne l'indiquions à l'instant, pour la raison suivante. Dans les deux cas (en l'occurrence, *La Classe morte* et *Les Aveugles*), *le réel fait irruption dans la représentation*, d'une façon qui aboutit paradoxalement à *intensifier* l'effet produit sur le spectateur. Pourtant, les choses ne se passent pas du tout de la même façon. Voyons cela de plus près.

¹⁹⁰ Denis Marleau, *ibid.*, p. 11.

L'action par laquelle le « réel » fait irruption est, dans l'un et l'autre cas, non seulement d'un ordre différent, mais quasiment opposée : la présence physique de Kantor, d'un côté, l'absence des acteurs sur la scène, de l'autre côté. Mais ces deux actions ne s'opposent que du point de vue de la scène, non pas du point de vue de la salle. En effet Kantor comme les acteurs sont du même côté de la rampe, et, de ce côté-là (la scène), l'un arrive, les autres disparaissent. Mais si l'on examine les choses du côté du spectateur, il en va tout autrement. L'*expérience* qu'il est amené à faire dans l'un et l'autre cas présente bien des points communs, et cela non pas uniquement à cause de la *thématique* du « fantôme » qui s'impose dans les deux spectacles.

Dans *La classe morte*, le spectateur (Marleau, en l'occurrence, ou tout autre spectateur) est frappé par l'arrivée d'un *acteur supplémentaire* qui vient *déjouer* ce que font les autres acteurs. De quoi s'agit-il ? Est-ce un « personnage » comme les autres ? Il s'avère que non. Son rôle est particulier. Est-ce du « théâtre dans le théâtre » (comme chez Pirandello par exemple) ? Non plus. Ou pas tout à fait. C'est bien le « réel » qui a surgi. C'est Kantor, c'est le metteur en scène. Il joue, et il ne joue pas. Il travaille, et il regarde. Il vient brouiller les cartes. Est-il en train de transformer la « représentation » en une « répétition » ? Cela suggère, en tout cas, qu'il existe peut-être un continuum entre répétition et représentation. Et, par la même occasion, que le spectateur n'est, lui-même, pas nécessairement celui qu'il croyait être : assister à une répétition ne consiste pas dans le même *regard* que d'assister à une représentation. Cela suggère aussi que les acteurs en chair et en os ne sont, en un sens, que des pantins. Qu'ils sont moins, peut-être, que les poupées et autres fantômes qui hantent la scène. Que la *vie*, en définitive, est faite de la même étoffe que les *choses*, et qu'il existe un continuum troublant, voire tragique, entre la vie et la mort.

Dans *Les Aveugles*, nous l'avons vu, le spectateur est frappé par l'arrivée d'un groupe d'*acteurs tous identiques*. De quoi s'agit-il ? Quels sont ces acteurs, doubles d'eux-mêmes ? Des masques ? Des acteurs en chair et en os, ou des marionnettes vivantes ? Où est le subterfuge ? Le spectateur fait l'*expérience de voir double*. Il sait bien que ce qu'il voit ne peut pas être ce qu'il voit. Il sait qu'il est le jouet d'une illusion, sans savoir laquelle. Dès lors, il ne peut s'empêcher de *scruter* davantage le noir qui environne ces visages clones. Scruter le noir, percer le secret caché de ces voix énigmatiques. Tout semble irréel. Tout est donc *réel*. Car l'irréel dans la fiction ne peut se maintenir longtemps

en tant que pure fiction. Face à un phénomène paradoxal (six visages identiques), le spectateur sort très vite de l'espace clos de la représentation. Il fait l'expérience, comme chez Kantor, d'un continuum entre la « représentation » et le « réel ». Il expérimente sa condition de spectateur, qui est là, non pas seulement pour croire à un récit et passer un bon moment, mais aussi pour ne pas croire *tout à fait* à ce qu'il voit et entend. L'expérience de douter de ses propres sens. Pas uniquement de douter de la véracité d'un récit. Et pour quelques instants, il pénètre réellement dans le monde de Maeterlinck. Il devient lui-même aveugle parmi les autres aveugles, perdu sur une « île ». Et, là aussi, comme dans *La classe morte*, le *vivant* qu'est le spectateur ressent en lui-même le continuum qui existe peut-être entre la vie et la mort.

Pour revenir à la proposition énoncée plus haut – *le réel fait irruption dans la représentation*, d'une façon qui aboutit paradoxalement à *intensifier* l'effet produit sur le spectateur – il nous reste à justifier le choix de ce verbe « intensifier ». Nous venons de voir en quoi consiste cette *intensification*, et à quoi elle tient dans les deux cas : à l'enjeu même du théâtre, depuis qu'il existe, en Grèce classique ou en Orient. Un acteur survient devant un public et interprète un rôle ; grâce à sa maîtrise technique, il parvient à faire croire – à demi – au public qu'il *est* son personnage, ou plutôt il parvient à se faire oublier lui-même pour que le spectateur croie voir le personnage en chair et en os. Tel *n'est pas* l'enjeu essentiel du théâtre... Il manque quelque chose, qui fait que la « représentation » a toujours été en *crise*, depuis le théâtre antique (y compris dans les traditions orientales) : pour produire son effet maximum (lequel ? n'est pas la question ici...), il faut que le spectateur ne soit pas simplement dans la position de *croire*, mais, de façon beaucoup plus complexe, d'être *troublé par un sentiment ambivalent qui le partage entre croyance et doute*. D'où l'effet d'intensification. Faisons ici l'hypothèse provisoire que c'est, peut-être, une *fonction du « double »*. Les douze aveugles de Marleau ne sont pas simplement des doubles en tant que reproductions mécaniques ; ils sont des doubles qui ne peuvent pourtant pas exister ensemble. *Fonction paradoxale*, qui fait vaciller la frontière entre le réel et son double, la fiction. Nous reviendrons de façon approfondie sur cette hypothèse, en nous appuyant sur un appareillage théorique plus développé. A ce stade, elle semble intuitivement se dégager du spectacle de Denis Marleau.

Ajoutons que, dans ce processus paradoxal, nous avons vu ici que le « fantôme » constitue peut-être l'état de *l'être* le plus paradoxal qui soit, entre vie et non-vie. Il n'est pas

étonnant, dès lors, de le voir *apparaître* (*phainesthai* en grec) au moment propice, pour inviter le spectateur à faire l'expérience très particulière du théâtre.

1.9 Un dispositif qui rend sensible le tragique de la condition humaine

Il me semble utile de prolonger cette analyse, où l'on a esquissé la dimension phénoménologique du théâtre de Marleau (à travers les notions de « perception », de « réel », de « fantôme »), par une interrogation anthropologique : est-ce que la façon radicale dont Marleau monte *Les Aveugles* (comme « pièce », comme « dispositif », comme événement spectaculaire, comme « expérience ») nous dit quelque chose de spécifique, ou de problématique, sur la « condition humaine », l'existence, la vie et l'absence de vie ? Plus précisément (s'il faut rétrécir le champ de la question précédente...), dans quelle mesure Marleau renouvelle-t-il, ou prolonge-t-il le thème du « tragique de l'homme » qui est présent chez Maeterlinck ? Et notamment, le choix esthétique qui consiste à « écarter entièrement l'acteur de la scène » participe-t-il, en quelque manière, du résultat ? Dans cette interrogation, « *Les Aveugles* » devra être pris dans ses dimensions dramaturgiques et scéniques, et donc considéré aussi bien en tant que : pièce, dispositif, expérience.

Le tragique de Maeterlinck, l'attente face à la mort qui plane sur l'existence humaine, s'exprime pleinement à travers le dispositif de Marleau. Les spectateurs expérimentent presque physiquement cette condition des aveugles. Citons deux témoins privilégiés :

« Le spectateur assistant à la « fantasmagorie technologique » que Denis Marleau a conçue à partir de la pièce *Les Aveugles* de Maeterlinck est ainsi convié à partager « l'expérience des ténèbres » des personnages (Marleau cité dans Ismert, 2002 : 18), leur doute par rapport à ce qu'ils entendent ou croient entendre, leur pressentiment de l'effrayante imminence de la mort. »¹⁹¹

« Tous ces personnages, du cercle limité de lumière dont ils émanent et par lequel seulement ils en viennent à exister pour nous, ne sont qu'attente. Une attente grâce à laquelle advient un moment de théâtre qui pourrait bien se résumer ici à l'inquiétude du vivant, dépassé par un environnement où il ne peut que se perdre et être à l'affût de cette perte inévitable.»¹⁹²

Une écriture scénique du tragique avait déjà trouvé sa forme emblématique dans le théâtre contemporain. On sait à quel point le théâtre de Beckett, sur lequel Marleau a beaucoup travaillé, a marqué son temps et est devenu l'une des œuvres les plus caractéristiques du XX^e siècle, après que Nietzsche eut formulé la « mort de dieu » et que les hommes eurent

¹⁹¹ Hélène Jacques, 2010, *op. cit.*, p. 208.

¹⁹² Sylvain Campeau, « Théâtre d'androïdes », revue *ETC*, n° 59, Montréal, 2002, p. 42.

fait l'expérience d'Auschwitz. Maeterlinck, dans le contexte symboliste de la fin du XIX^e siècle, préfigure en quelque sorte Beckett, et Marleau semble intégrer ces deux héritages : « On peut aisément voir une préfiguration de Beckett dans cette pièce écrite en 1890, où douze aveugles égarés dans la forêt attendent un guide qui ne reviendra pas. Image d'une humanité dans les ténèbres... "Les aveugles parlent pour exister, et ils disent parfois des vérités étonnantes de lucidité sur la condition humaine, et surhumaine" »¹⁹³.

Le même climat ressort de cette évocation de Denis Marleau à propos des *Aveugles*, et de leur résonance sur la condition de l'homme :

« D. M. : Cette expérience de l'invisible se traduit dans *Les Aveugles* par une épreuve de la nuit, une interprétation désespérée de ce que les personnages y perçoivent. Ils tentent de mettre des mots sur ce qu'ils entendent, ils nomment les sensations qui les traversent, ils *imagent* ce qu'ils ne voient pas. Dire les choses ou les deviner est mieux que de s'anéantir dans les vertiges de l'incertitude et de l'angoisse. Et sur la nature de ces bruits, ils ne s'accordent pas toujours. L'incertitude reste totale, et cette cécité collective devient métaphore de l'incapacité de l'homme à voir l'invisible, c'est à dire l'incompréhensible sens de l'existence. Comme si l'homme ou la femme étaient enfermés dans une nuit noire, sans lumière ni guide pour les aider à la traverser. »¹⁹⁴

Reprenons maintenant, à partir de Maeterlinck, le matériau premier dont il va s'agir pour explorer le questionnement qui est le nôtre ici. Chez Maeterlinck (ou en tout cas dans la première partie de son œuvre, où s'inscrit *Les Aveugles*), on sait l'omniprésence de la thématique de l'*invisible*¹⁹⁵, considérée comme la marque la plus évidente du tragique de la condition humaine. Historiquement, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, cette thématique est *dans l'air du temps*, comme on l'a déjà rappelé à plusieurs reprises : littérature fantastique, spiritisme, occultisme, magnétisme (naissance de la psychanalyse), inventions techniques dans le domaine de l'optique (essor de la photographie, naissance du cinéma), goût du public de foire pour les attractions scéniques basées sur l'illusionnisme et la prestidigitation (Méliès va en tirer le parti qu'on sait). Maeterlinck s'intéresse à tout cela. Mais ce n'est pas le côté ludique, pas plus que l'adhésion au positivisme scientifique, qui le caractérise. Les instruments ne sont pas, pour lui, le moyen de rendre visible l'invisible, mais plutôt une façon de scruter toujours plus cet infini inaccessible qu'est le mystère du monde, comme le résume Hélène Jacques :

¹⁹³ Marie Labrecque, 2002, *op. cit.*

¹⁹⁴ Denis Marleau, propos recueillis, in Louise Ismert, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁵ Par exemple : « son théâtre [celui de Maeterlinck] ne travaille pas à partir du visible (et en ce sens il est totalement étranger à la société du spectacle qui se contente de montrer, c'est-à-dire de donner à voir ce qui est immédiatement visible) mais tente de faire passer dans le champ de notre regard, fût-ce fugitivement, ce qui d'ordinaire lui échappe complètement », Arnaud Rykner, « Maeterlinck à la scène : le jeu, le sens et la vision », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, *op. cit.*, p. 65.

« La science positiviste rend visible grâce à ses instruments ce que l'œil nu ne perçoit pas. Mais l'entreprise de Maeterlinck, au contraire, ne consiste pas à rendre visible l'invisible. Fasciné comme ses contemporains par l'invisible, Maeterlinck l'est tout autant par l'inconnu, et tandis que le scientifique éclaire, rend connu l'inconnu et visible l'invisible, l'artiste, lui, le révèle, le fait voir sans l'expliquer ; il fait réaliser au lecteur, au spectateur, l'immensité de ce qu'il ignore. »¹⁹⁶

L'invisible, c'est le domaine de l'au-delà par excellence. Et pour Maeterlinck, l'existence est tout entière orientée vers son terme, la mort, et vers ses limites, les confins de l'imaginaire, l'inconscient, la folie. Le but qu'il assigne au théâtre est de « faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre »¹⁹⁷. Sa conception du théâtre, qui au plan esthétique et social s'oppose au « théâtre bourgeois »¹⁹⁸, est cohérente avec cette vision du monde qui est la sienne : il s'agit de rompre avec la lourdeur du jeu, l'emphase des acteurs, les règles classiques de composition, pour amener le public à voir autrement les choses. Le traitement dramaturgique doit se débarrasser des actions grandiloquentes, sur les grandes envolées, et se porter sur des sujets du « quotidien », sur les choses les plus banales de la vie qui sont les plus aptes à susciter le fantastique.

L'art doit donc être un moyen de faire travailler les sens, non pas tant pour se satisfaire d'un savoir d'expérience sur le domaine sensible, mais plutôt pour prêter attention aux phénomènes les plus ténus. Cela concerne non seulement la vue mais, peut-être plus encore, l'ouïe. Pour une raison évidente : voir ce qui est à peine visible, ou tout à fait invisible, est bien ce que les aveugles sont habitués à faire – et il est bien connu que l'ouïe devient le sens privilégié. Les aveugles, dans la pièce de Maeterlinck, sont donc les représentants incarnés de la condition humaine ; ils sont en quelque sorte, la pointe extrême de l'humanité qui a pour mission de scruter les confins du monde sensoriel : « Comme il [le guide] leur semble tarder quelque peu à se manifester, ils s'inquiètent, d'autant plus qu'ils n'ont rien d'autre que de vagues pressentiments, liés à leurs perceptions auditives, olfactives et tactiles pour essayer de deviner ce qui se passe autour d'eux »¹⁹⁹. En outre, pour entendre dans le noir, il faut s'immobiliser. La position statique est importante pour Maeterlinck, sur un plateau de théâtre, afin de ne pas rompre bruyamment le charme, le mystère, et l'attention portée aux petites choses qu'on ne discerne qu'au bout d'un temps d'acclimatation (il n'est pas étonnant que Claude Régy ait été l'un des metteurs en scène

¹⁹⁶ Hélène Jacques, 2010, *op. cit.*, p. 225.

¹⁹⁷ Maurice Maeterlinck, *Le tragique quotidien*, *op. cit.*, p. 487.

¹⁹⁸ Arnaud Rykner, « Maeterlinck à la scène : le jeu, le sens et la vision », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹⁹ Sylvain Campeau, 2002, *op. cit.*, p. 42.

les plus attentifs à Maeterlinck). Tout cela est explicite dans le texte des *Aveugles*, et dans les didascalies. Marleau respecte donc de très près ces données de base. Une question qu'on peut se poser est la suivante : cette fidélité au texte aurait-elle la même teneur et les mêmes effets si, au lieu des masques-écrans que Marleau donne à voir en les inscrivant dans l'espace obscur, c'étaient les corps et les visages d'acteurs réels ? Le point de vue des spectateurs, à cet égard, semble unanimement se laisser fasciner par l'absence des corps :

« Or, cette inquiétude ici n'est pas palpable dans le frémissement des corps (puisqu'il n'y en a pas). Ce n'est pas ici le spectacle de subjectivités inquiètes, bavardes et remplies d'elles-mêmes que nous examinons. C'est une inquiétude sans battement, aux répliques inchoatives, comme de guingois; une inquiétude sans autre frémissement que celui du moiré de l'image vidéo. »²⁰⁰

Qu'est-ce qui, dans cette *absence des corps*, contribue à rendre sensible au spectateur le tragique de la condition humaine ? Peut-on appréhender ce phénomène en invoquant la puissance de fascination du « double » ? Voyons cela de plus près.

Un premier élément à prendre en compte nous est fourni par Denis Marleau : le passage par les masques lui permet de rendre les visages tous identiques, ou presque. Et cela lui semble une bonne façon de rendre anonymes, indifférenciés les « personnages », auxquels Maeterlinck, du reste, n'a pas attribué de noms. Ce dépouillement et cette indifférenciation sont ainsi des façons de symboliser la condition humaine :

L. Ismert : Une des exigences de la pièce réside dans le traitement extrêmement dépouillé des personnages. Vous avez choisi de pousser plus loin encore cet enjeu et de ne travailler qu'avec deux comédiens, un homme et une femme. Pourquoi ?

D. Marleau : Dans pareil contexte fictionnel, ce n'est pas tant le personnage qui m'intéresse, mais l'humanité qui s'en dégage. L'idée de ne prendre qu'un seul homme pour interpréter les douze aveugles va dans ce sens, car elle instaure la dimension originelle de l'existence : une femme et un homme face à la vie et à son mystère. Une femme et un homme qui évoqueraient tous les autres, une réduction générique et spécifique afin de représenter l'espèce humaine. Dupliquer leurs figures anonymes dans l'obscurité, par la vidéo, creuse ainsi l'approche de Maeterlinck qui n'a différencié ses personnages que par leur âge (jeune ou vieux) ou la particularité de leur handicap (aveugle-né ou pas, sourd, muet ou folle). »²⁰¹

Marleau ajoute aussitôt une brève indication, qui pourrait passer inaperçue dans le contexte de la référence à Maeterlinck, mais qui ouvre des pistes sur l'actualisation possible à laquelle il nous invite également : « En contrepartie et à une autre échelle, ce dispositif qui engendre la multiplication d'une même personne rappelle que nous vivons dans un monde capable de pratiquer le clonage d'une cellule-souche humaine »²⁰².

²⁰⁰ Sylvain Campeau, *ibid.*

²⁰¹ Denis Marleau, propos recueillis, in Louise Ismert, 2002, *op. cit.*, p. 104.

²⁰² Denis Marleau, *ibid.*

Que vient faire ici ce thème du clonage ? Voici au moins quelque chose qui n'est sûrement pas présent chez Maeterlinck. Mais qui, à la réflexion, pourrait bien s'avérer essentiel dans la mise en scène de Marleau. Cela pour au moins deux raisons, sur lesquelles je ne m'attarderai pas trop, mais qu'il me semble utile de mentionner.

La première raison : le thème du clonage, et sa portée dans la société actuelle. Marleau se veut attentif à la science de sa propre époque, la nôtre, tout comme Maeterlinck a pu l'être à la sienne. Ainsi, à l'intérêt que les contemporains de Maeterlinck portaient, presque unanimement, aux sciences physiques (l'optique, l'électromagnétisme), répond aujourd'hui l'intérêt pour d'autres domaines scientifiques ; et au premier chef, la biologie. Le clonage est sans doute l'un des problèmes actuels dont la portée est la plus considérable. En quelques mots : le clonage touche immédiatement à l'identité, c'est-à-dire à l'une des préoccupations suprêmes de l'individu contemporain (« est-ce que j'accepterais d'être dédoublé ? », « comment serait-il possible que je sois dédoublé, moi qui suis unique dans l'univers ? »...); en même temps, il touche au fantasme d'immortalité (dont Michel Houellebecq a tiré parti dans *La possibilité d'une île*) ; la question subséquente serait : comment l'individu se partagerait-il entre son angoisse de voir son double prendre sa place et son désir effréné de ne pas mourir ? Le clonage, dans ces conditions, apparaît bien comme l'un des problèmes les plus significatifs de ce qu'on peut appeler *aujourd'hui* la condition humaine. L'identité et l'immortalité étant peut-être les deux choses qui *manquent* le plus à l'individu, mais aussi à la société entière (nations, communautés, humanité).

On rejoint finalement Maeterlinck, tout en inventant une forme symbolique nouvelle que celui-ci ne pouvait sans doute pas imaginer. On pourrait, dans une *expérience de pensée*, chercher un paradigme actuel qui puisse remplacer celui de l'« invisible », attaché, comme on l'a rappelé, aux sciences, aux techniques et aux arts de la fin du XIX^e siècle. Trouverait-on alors quelque chose du côté du clonage ? Gardons cette question pour plus tard.

La seconde raison que j'évoquais plus haut, pour justifier la réponse de Marleau, est le thème du double. Celui-ci, pourrait-on dire, est contenu dans ce que nous venons d'énoncer à propos du clonage. Mais le double a d'autres résonances, évidentes, qui nous intéressent particulièrement ici. Il nous ramène bien sûr au théâtre, à l'acteur, au problème de la représentation. C'est la notion qui articule parfaitement, d'une part le théâtre, et d'autre part les enjeux éthiques, métaphysiques (sans doute aussi politiques) du clonage.

Si l'on résume, nous avons affaire à un tableau quasi cosmique de la condition humaine, qui nous présente des êtres fantomatiques errant, perdus sur une île à la nuit, scrutant l'invisible, guettant le moindre indice sonore qui les guiderait sur le chemin du retour et qui donnerait sens à leur étrange promenade. Quant à nous, spectateurs, nous voici aveugles nous-mêmes, rendus impuissants à *voir* ces aveugles puisqu'ils ne sont *pas là*, ils sont absents ; ce que nous percevons presque physiquement face à ce tableau, c'est l'illusion de la vie, l'illusion de l'identité, de l'immortalité (mirage de la duplication des êtres). L'être humain sans identité individuelle, sans traits distinctifs, molécule intermédiaire inscrite dans une longue série de figures aveugles, perdues au cœur de la nuit. Dans ce *tragique des doubles* – les aveugles de Maeterlinck/Marleau se dédoublent spontanément comme les cellules d'un organisme embryonnaire, dans un processus biologique qui les englobe, tandis que le spectateur est réduit à chercher, à guetter, à scruter les signes d'un réel désespérément inaccessible.

Le premier élément que je voulais souligner était ainsi lié à la reproductibilité des « doubles » et à la condition tragique de l'homme découvrant, dans son propre miroir, cette sorte de clonage existentiel dont il est le lieu, et qui l'empêche de voir, au-delà de l'uniformité de son monde, le réel *tel qu'il n'est pas à voir*. Mais un autre élément, moins évident et cependant peut-être plus capital, doit être repéré. Il s'avère que ces doubles – marionnettes ou autres formes paradoxales – n'ont pas besoin d'être vivants pour paraître *le plus vivants*. C'est ce que matérialise la mise en scène de Marleau : ses masques/écrans ont « les allures de la vie sans avoir la vie ». En outre – et là c'est Maeterlinck qui parle – ce sont ces êtres situés à la frontière entre la vie et la non-vie qui semblent localiser en eux-mêmes une puissance que la vie, à elle seule, ne suffit pas à faire sentir. Ces êtres pas tout à fait vivants, dont on ne sait pas bien s'ils sont matériels ou immatériels, ne sont pas tant situés du côté de la mort, que du côté de ce monde intangible et comme sans épaisseur qu'est le « poème » :

« Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires ; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. L'effroi qu'inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte, vient-il de ce qu'ils sont absolument privés de mystère ? [...] ce sont des morts qui semblent nous parler. »²⁰³

²⁰³ Maeterlinck, « Menus propos – le théâtre », 1890, *op. cit.*

Ce serait là, me semble-t-il, dans cette relation intime entre le « vivant » et le « langage », qu'il faudrait chercher ce qui, dans *Les Aveugles*, est peut-être de nature à toucher au plus près notre « condition humaine ». Ou, plus précisément, notre condition *intermédiaire* d'être fantomal où se tissent ensemble la matière organique et l'immatérialité symbolique du langage. Ce serait là, dans cette texture paradoxale des fantômes, que l'invisible règnerait, à l'intérieur même du visible.

Et lorsque Maeterlinck repousse ce qu'il nomme l'« homme » (ou, s'agissant du théâtre, l'acteur de chair), il faut nettement distinguer entre deux états de la condition humaine : le premier est celui que Maeterlinck appelle de ses vœux – état de créature intermédiaire entre la chair et la poésie, que l'on devrait considérer comme l'homme réel, ou mieux, l'*homme-poème* – tandis que le second est ce que l'homme devient dans la société, lorsqu'il descend de sa condition surnaturelle pour s'épaissir dans les conventions et les lourdeurs du monde ordinaire : « Le poème se retire à mesure que l'homme s'avance. Le poème veut nous arracher au pouvoir de nos sens et faire prédominer le passé et l'avenir, l'homme n'agit que sur nos sens et n'existe que pour autant qu'il puisse effacer cette prédomination du passé et de l'avenir par l'envahissement du moment où il parle »²⁰⁴.

Le dispositif proposé par Marleau crée, comme on l'a vu (par la pénombre, le silence, les sons, l'immobilité, la lueur fantomatique des visages et leur étrange dédoublement), des conditions sensorielles propices non seulement à *restituer* corporellement – phénoménologiquement – l'univers de Maeterlinck, mais aussi à nous faire nous-mêmes *voyants* en tant qu'aveugles parmi les aveugles, dans la mesure où ce que nous sommes invités à chercher ne nous est pas donné, pas montré. Ce qui *manque* et s'absente – et dont l'absence des acteurs constitue à cet égard une sorte de mise en abyme – trouve ainsi une forme de « réalité » intangible mais sensible. Marleau semble être parvenu, grâce au geste radical de sa scénographie, à amener le spectateur vers ce grand invisible qu'est « le poème » selon Maeterlinck. L'utopique rêverie symboliste a pu, le temps d'une représentation, quitter le monde des limbes d'un *impossible théâtre*, que nul n'avait sans doute cru voir un jour devenir un *théâtre du réel*. Ce qui explique, sans doute, une certaine qualité de silence des spectateurs pendant et à la fin du spectacle.

²⁰⁴ Maeterlinck, *ibid.*

2. Heiner Goebbels : *Stifters Dinge*, un théâtre des « choses »

La biographie de Heiner Goebbels sera évoquée brièvement, comme je l'ai fait pour Denis Marleau, avant d'en venir à notre thématique principale. Je m'en tiendrai aux informations disponibles (notamment sur son site Internet²⁰⁵), aux notices proposées dans les dossiers de presse, au site de l'Ircam qui répertorie ses principales œuvres et les prix qu'il a obtenus²⁰⁶, et surtout à un certain nombre d'interviews et d'articles que l'on trouvera en bibliographie. La liste de ses spectacles est donnée dans l'annexe 2.

2.1 Aperçu sur le parcours d'Heiner Goebbels

Né en 1952 à Neustadt an der Weinstraße (dans le Land de Rhénanie-Palatinat), Heiner Goebbels vit à Francfort-sur-le-Main depuis 1972. Il s'adonne très tôt à la musique et s'y implique activement, ce qui lui donne l'occasion de faire de nombreuses rencontres, importantes pour la formation de sa conscience artistique et politique. Dans les années soixante-dix, il entreprend des études de sociologie et s'implique dans des mouvements gauchistes. Son goût pour *le politique* et l'influence qu'ont eue sur lui les grandes figures de la contestation issues du mouvement de 68 (Joschka Fischer, Daniel Cohn-Bendit) ne se démentiront pas par la suite et imprégneront, d'une manière ou d'une autre, sa vision critique sur la société – et accessoirement, sa perception de l'aura et de la « présence » sur une scène de théâtre. A la fin de son cursus de sociologie (1975), il réalise toutefois que c'est bien la musique qui doit occuper le centre de sa vie : « j'ai remarqué que ma passion pour la musique n'était pas seulement un dada, mais qu'elle faisait vraiment partie de mon identité »²⁰⁷. La découverte de l'œuvre de Hanns Eisler²⁰⁸ compte pour beaucoup dans cette élection de la musique, conçue en tant que pratique engagée, qui se nourrit et s'entrecroise avec tous les autres domaines de la pensée et de l'action. Goebbels rend ainsi hommage à Eisler, dans un entretien en 2004 avec Stathis Gourgouris :

« I think all this started in the mid-70s. Listening to Eisler changed my life. His work conveyed to

²⁰⁵ Site de Heiner Goebbels, <http://www.heinergoebbels.com/>.

²⁰⁶ <http://brahms.ircam.fr/heiner-goebbels>.

²⁰⁷ Heiner Goebbels, propos recueilli, Raphael Pieschacón, entretien (en français) sur la notion de théâtre musical, ARTE, avril 2004.

²⁰⁸ Hanns Eisler (1898-1962) a été élève d'Arnold Schönberg à Vienne où il a passé sa jeunesse ; plus tard, installé à Berlin, sa pratique de la musique a acquis une ambition politique ; il a collaboré avec Bertold Brecht pour qui il a écrit un certain nombre de partitions musicales.

me that there is a way in which music and politics can be linked, not by forming one layer upon another but by incorporating the political within the musical material. That's what I learned from him, and that's what made my decision to study music after sociology. »²⁰⁹

En 1976, il fonde avec plusieurs amis le « Sogeannten Linksradiakalen Blasorchester » (« orchestre à vent radical de gauche » ou « Fanfare qualifiée d'extrême gauche » selon les traductions). Ce groupe se constitue, non pas tant pour se produire en concert, que comme moyen de happening et d'intervention dans la vie intellectuelle et politique de Francfort. Ce brassage artistique dans l'engagement répond, selon ses propres termes, à son besoin viscéral d'ouverture et de décloisonnement des pratiques artistiques, bien plus qu'à une nécessité esthétique de rénover les genres : « We tried to develop the way how we were living together, how we were making demonstrations. We tried not to exclude anything »²¹⁰. À cette époque, il joue aussi en duo avec le saxophoniste Alfred Harth (entre 1976 et 1978), puis crée le groupe de rock expérimental Cassiber (1982-92). À la fin de cette décennie, en 1978, il entre dans l'institution et devient directeur musical au Schauspiel Frankfurt.

Au milieu des années 1980, Goebbels compose, interprète et met en scène ses propres œuvres, et il ne cessera dès lors de cumuler les prix internationaux (une trentaine, obtenus un peu partout en Europe !). Dans le domaine spécifiquement « musical », il compose pour des ensembles de musique contemporaine et collabore avec des grands orchestres (notamment le Junge Deutsche Philharmonie – sa première grande expérience de composition orchestrale, pour *Surrogates City* – et le Berliner Philharmonike).

Mais très tôt, il s'avère que sa pratique musicale se constitue et s'élabore surtout au contact des gens de théâtre, de radio, de cinéma, tout en se nourrissant de l'art contemporain dont il est friand depuis son adolescence : « I always considered music to be boring without an external frame of reference. Music was most interesting to me when it had a reference to the non-musical world »²¹¹. Son travail de composition l'amène ainsi à créer des œuvres spécialement conçues pour le théâtre (notamment pour Matthias Langhoff), le cinéma (Helke Sander...), ainsi que la radio (en particulier sur les écrits de Heiner Müller). Il développe un genre spécifique de « mise en scène de concert » en intégrant une véritable

²⁰⁹ Heiner Goebbels, « Performance as Composition », entretien Stathis Gourgouris, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 78, vol. 26, n° 3, New-York, septembre 2004, p. 4.

²¹⁰ John Tusa, « interview with Heiner Goebbels », transcription d'interview, BBC, Londres, 3 mars 2003, (http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/goebbels_transcript.shtml).

²¹¹ Heiner Goebbels, « Performance as Composition », *op. cit.*, p. 4.

dimension théâtrale, ce qui le différencie peu à peu des milieux purement musicaux (*The Man in the Elevator*, 1987, *The Liberation of Prometheus*, 1993...). Sa collaboration avec Heiner Müller pendant une dizaine d'années, et l'exploration qu'il n'a cessé de poursuivre à partir de l'œuvre de l'auteur est-allemand, est fortement liée à la richesse du travail musical et rythmique que ces textes lui permettent de faire, comme l'observe Hans-Thies Lehmann : « Le plaisir que le compositeur prend aux textes de Müller vient du fait qu'ils comportent des offres formelles, que chacun propose une forme musicale différente »²¹². Goebbels revient sur cette expérience, dans son entretien avec Stathis Gourgouris déjà mentionné. Ce dernier l'interroge sur ce qui nourrit sa relation à la littérature, et lui demande ce qu'il puise chez Müller pour son propre processus de création. Les matériaux textuels sur lesquels il aime travailler, répond-t-il, se trouvent en général chez des auteurs qui s'émancipent de la narration et s'attachent à la musicalité, à la forme, à la structure :

« I think that, generally speaking, the kinds of texts I like to work with are always by authors who strongly consider the matter of literary form and structure as important as the content, the semantics. Hence the few authors that reach this level for me: Gertrude Stein and Heiner Muller – who have a lot in common, by the way – and Kafka, and Edgar Allan Poe in a way »²¹³.

En 1993, Goebbels met en scène sa première œuvre de « théâtre musical », *Ou bien le débarquement désastreux* (sur des textes de Conrad, Ponge, Müller), au Théâtre des Amandiers à Nanterre, puis en Allemagne et en Belgique. Suivront d'autres créations où il développe de plus en plus une double expérience de composition musicale et de mise en scène : *The Repetition* (1995), *Black on White* (1996), *Max Black* (1998), *Hashirigaki* (2000)...

Par ailleurs, Heiner Goebbels réalise des installations sonores, notamment à l'occasion de la réouverture du Centre Georges Pompidou à Paris, en collaboration avec les artistes Norbert Meissner, Mischa Kuball, Michal Rovner (lumières et vidéo). Ses enregistrements, édités sous le label ECM-records, ont été régulièrement primés par la critique²¹⁴. Sa pièce musicale et théâtrale *Eraritjaritjaka – Musée des phrases*²¹⁵ a été récompensée par six grands prix à Paris, Varsovie, Belgrade, Edimbourg et Francfort. Il a obtenu des distinctions dans de nombreuses institutions : l'Académie des Arts de la scène de

²¹² Hans-Thies Lehmann, in *Dossier de presse de Max Black*, Théâtre Vidy Lausanne, 1998, (<http://www.billetterie-vidy.ch/imports/imports0910/envente0910/01maxblack/DVmaxblackFR.pdf>, consulté le 07-09-2011).

²¹³ Heiner Goebbels, « Performance as Composition », *op.cit.*, p. 6.

²¹⁴ Prix Italia, Hessischer Kulturpreis, Goethe Plakette der Stadt Frankfurt, European Theatre Prize...

²¹⁵ *Eraritjaritjaka – Musée des phrases*, d'après des écrits de Elias Canetti, Théâtre Vidy-Lausanne, avril 2004, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, décembre 2004.

Francfort, l'Académie des Arts de Berlin, le Dartington College of Arts, le Wissenschaftskolleg (l'Institut d'études avancées) de Berlin. Il est également professeur et membre de l'Institut des Études sur le théâtre à l'Université Justus Liebig de Giessen et, depuis 2006, Président de l'Académie du Théâtre de Hesse. Il est l'auteur de nombreux articles et conférences, et d'une anthologie *Komposition als Inszenierung* (Francfort).

Heiner Goebbels s'est donc essentiellement distingué par son expérience à la croisée de la musique et du théâtre. Il est particulièrement reconnu, et invité dans les festivals et les théâtres, en tant qu'artiste qui crée « d'un geste artistique profondément personnel, des formes hybrides et singulières »²¹⁶. Je m'intéresserai ici à des pièces de « théâtre musical » dans lesquelles Goebbels fait entendre des « corps sonores » sur la scène plutôt qu'une action dramatique : *Eislermaterial* (1998), *Eraritjaritjaka – Musée des phrases* (2004) et surtout *Stifters Dinge* que j'ai eu l'occasion de voir à Avignon en 2008, où cette pièce s'est imposée au public.

Dans ces pièces de « théâtre musical », ce n'est pas tant l'*interprétation* de l'acteur ou du musicien, au sens classique, qui l'intéresse, mais la performance spécifique qu'il leur demande (par exemple le travail rythmique et vocal très poussé d'André Wilms), en lien avec un travail de sonorisation acousmatique. Ces « paysages sonores » (*soundscape*s, *landscapes*), inspirés de John Cage et de Gertrude Stein, s'adressent à l'imaginaire du spectateur/auditeur et ne cherchent nullement à lui *raconter une histoire*. Il s'agit plutôt de considérer les mots comme des notes de musique, de faire travailler la structure rythmique du texte, de solliciter l'expression vocale des acteurs au service de ce rythme, et de favoriser une étroite imbrication des notes et des mots, des instruments et des voix, en maintenant ses distances vis-à-vis de l'opéra : « I think my particular field is more the gap between opera and theatre. I'm interested less in singing than in the spoken word. And I am interested in linking the spoken word closely with music »²¹⁷. Goebbels cherche des façons non académiques de vocaliser et de rythmer un texte, et il puise, pour cela, dans des formes populaires et/ou ethnologiques : « I can think of many other possible forms of expression: untrained voices, interaction with spoken language, vocal qualities that differ in any way

²¹⁶ Antoine Gindt, T2G, Théâtre de Gennevilliers, Dossier de presse sur *Stifters Dinge*, revue *T&M* (Théâtre-Musique), janvier 2009 (www.theatre2gennevilliers.com/.../DP%20Stifters%20Dinge.pdf).

²¹⁷ Heiner Goebbels, entretien avec Stephan Buchberger, « More like an architect », *Theaterschrift*, 9, Francfort, 1995, p. 71.

from those of academic singing. My conception of music is much broader, ranging from popular music to opera »²¹⁸.

Si j'ai choisi, pour ma part, de m'intéresser à Heiner Goebbels dans un travail en « études théâtrales », c'est en raison du « geste théâtral » qu'il entend affirmer. Goebbels aime à souligner à quel point c'est, depuis toujours, au contact des hommes du spectacle vivant qu'il s'est constitué :

« I never considered myself so much as a composer in the first term, because before I did radio works actually I worked as a composer for theatre, which means I made the music for a lot of very good actually, very good German theatre directors. [...] at the same time I had a lot of time to learn the skills of a director, because I was sitting next to him. »²¹⁹

Faut-il le considérer comme *un musicien venu au théâtre* ? Cet artiste qui, comme il le souligne lui-même, aime « switcher » d'un genre à l'autre est homme de théâtre lorsqu'il compose, et musicien lorsqu'il met en scène (que ce soit des musiciens, danseurs, chanteurs ou acteurs). Dans le processus de création, lorsqu'il décide de couper une « belle scène » (et que les acteurs le regrettent), c'est selon des critères musicaux ; et inversement, lorsqu'il supprime un « beau morceau », c'est parce qu'il ne fonctionne pas dans la dramaturgie et la scénographie du spectacle²²⁰. C'est de ce tissage qu'il se nourrit et c'est ainsi qu'il se définit. C'est aussi, comme on le verra, de façon tout à fait intentionnelle, et à des fins que l'on peut qualifier de « théâtrales », que Heiner Goebbels produit ses œuvres/spectacles dans des lieux dédiés au théâtre plutôt qu'à la musique.

J'ajouterai, pour motiver mon choix d'étudier ici une œuvre d'un « musicien », que le théâtre a été (de nouveau) largement investi, ces dernières années, par des praticiens venus d'autres champs, comme la musique, les arts plastiques, les nouvelles technologies. Cette ouverture pluridisciplinaire constitue une caractéristique majeure de l'évolution du théâtre contemporain, et cela a nécessairement des conséquences sur la représentation, la dramaturgie, l'acteur, la place du spectateur. Je poserai avant tout comme base de mon étude, ce fait fondamental qui fait entrer une pièce comme *Stifters Dinge* dans le théâtre : à savoir que le public, dans un Festival plutôt étiqueté « théâtre » comme l'est Avignon, a réagi à cette pièce en tant que spectacle théâtral. Mieux encore : il a *regardé* et *écouté* les « choses » (*Dinge*) qui se présentaient à lui sur la scène comme des « paysages » voire

²¹⁸ Heiner Goebbels, entretien avec Stephan Buchberger, *ibid.*

²¹⁹ Heiner Goebbels, entretien avec John Tusa, BBC, 2003, *op. cit.*

²²⁰ Heiner Goebbels, *ibid.*

comme des « personnages ». C'est bien ce qui était au cœur du projet de Heiner Goebbels dans *Stifters Dinge*, et c'est ce qui justifie à mes yeux de l'étudier sans être soi-même musicologue.

2.2 Hörstück et « théâtre musical », un théâtre de rupture

Interrogé au sujet de son « passage au théâtre », Goebbels s'explique sur ce qui lui manquait, dans son expérience de compositeur, lorsqu'il était cantonné dans le rôle de *musicien pour le théâtre* (avec Matthias Langhoff notamment) :

« J.-F. Perier : Vous étiez musicien, puis vous avez composé des musiques de scènes, puis vous avez fait autre chose, un passage vers le théâtre, pouvez-vous nous raconter ça ?

H. Goebbels : Je crois que c'est parce que je n'étais pas vraiment satisfait par ce que je faisais, j'ai beaucoup composé mais il me manquait toujours un certain équilibre entre par exemple la musique et ce qui se passait sur le plateau, ou bien entre les images qui étaient montrées et l'imaginaire, entre les mots d'un côté et les sons de l'autre. Donc j'ai essayé de faire quelque chose qui me soit propre, ce que je nomme "music theatre" »²²¹

Cette expérience lui a pourtant été profitable car, ajoute-t-il, c'est en assistant aux répétitions de théâtre qu'il a pu se former à la mise en scène. En même temps, cela lui a permis de comprendre la nécessité, pour lui, d'en « repenser les fondements » en vue d'une forme qui serait centrée sur la dimension acoustique. Il s'agit de sortir du cadre habituel de la représentation et de susciter une attention particulière vis-à-vis de ce qui se déroule sur la scène : « Le théâtre est un espace pour découvrir ce qui est singulier, en vous, et de s'approcher de cette perception autre »²²².

Ainsi, les formes personnelles qu'il développe à partir des années quatre-vingt – « pièces audio » (*Hörstücke*) – et des années quatre-vingt dix – « théâtre musical » – se démarquent à la fois de la musique, du théâtre radiophonique et du théâtre, ainsi que de l'opéra, forme trop institutionnalisée à son goût. En outre, sa démarche ne se veut pas *totalisante*, il ne cherche pas à faire fusionner la musique, le texte et les matériaux scéniques. Goebbels s'oppose nettement à la conception wagnérienne d'un « art total », avec ses notions sous-jacentes de perfection, d'unification, de régénération, voire de destin ou de « peuple »... Pas d'utopie sociale, pas de rêve de fusion communautaire, pas d'ancrage dans un passé mythique, ni de projection vers un avenir idéal. Il se situe plutôt dans la lignée de

²²¹ Rencontre publique animée par Jean-François Perrier, Festival d'Avignon 2008, enregistrement vidéo, <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-5-juillet-1223>, transcription JF-Ballay.

²²² Rencontre publique animée par Jean-François Perrier, *ibid.*

compositeurs comme Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen ou Georges Aperghis qui, au tournant des années 1950-60, ont donné à leurs concerts des formes théâtrales nouvelles, et cela en rupture avec l'héritage wagnérien : « la volonté de re-théâtraliser la musique s'accompagne d'un regard critique vis-à-vis de l'opéra hérité du XIXe et de l'exacerbation du pathos »²²³.

La *praxis* théâtrale peut s'appréhender sur plusieurs plans, qui supposent de dépasser les considérations seulement esthétiques. Une motivation très affirmée chez lui est de rompre avec les habitudes, de *se surprendre* : « what I hate is to be able to predict what's coming next in, in a performance, and that's why probably I switch also between a concert and a theatre piece or a music theatre piece or a performance or an installation »²²⁴. Ce qui caractérise le théâtre, selon lui, et qui en fait l'attrait à ses yeux, tient dans la confrontation de pratiques résolument différentes, et de matériaux hétérogènes (lumières, sons, mots, gestes...) qu'il ne faut surtout pas chercher à rendre homogènes :

« I also think that theatre, and especially music theatre, is so much a complex fusion of a lot of elements - light, sound, words, movements. And what you usually get when you see a music theatre performance is that all these elements are somehow ordered in a hierarchical way, so they're always there to, to make an explanation specially deep and clear. And I, I think I try to do the opposite, I make, I love, I love if pictures are rather opening up, pictures are widening the horizon of the viewer, and also I like to develop the individual elements of, of theatre. »²²⁵

À la division du travail et à l'esprit corporatiste, il oppose ainsi une approche qu'on pourrait qualifier de *création collaborative*, dont le but serait, tout à la fois, de faire ensemble ce qu'on ne savait pas déjà faire chacun de son côté, et, en ce qui concerne le résultat visé, d'éviter l'*effet de pléonasme* que tend à produire la superposition des codes et des symboles : « Ce qui m'intéresse, c'est d'inventer un théâtre où tous les moyens de faire du théâtre ne s'illustrent et ne se dupliquent pas mutuellement, mais où ils conservent chacun ses propres forces pour agir ensemble ; un théâtre où l'on ne se fie pas à la hiérarchie traditionnelle des moyens »²²⁶.

²²³ Charlotte Bomy, « "Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent." Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical, *Agôn, revue des arts de la scène*, n° 3, Lyon, p. 2 (<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1384> mis à jour le : 04/03/2011)

²²⁴ Heiner Goebbels, entretien avec John Tusa, BBC, 2003, *op. cit.*

²²⁵ Heiner Goebbels, *ibid.*

²²⁶ Heiner Goebbels, entretien avec Hans-Thies Lehmann, Dossier de presse de *Max Black*, Théâtre Vidy Lausanne, 1998, *op. cit.*

L'ouverture sur d'autres cultures et sur d'autres traditions doit aussi se faire, selon lui, en évitant à tout prix le syncrétisme ; il s'agit de conserver intactes les différences, de les assumer telles quelles sans chercher à les diluer dans un compromis ou une synthèse :

« it has to do with what I said about the elements in theatre anyway, so when I'm talking about light I could have been talking about an Indian singer, or an African Creole with a cora. I think I want to keep the elements transparent, I want also to keep the different quotes or cultures or languages which come into a performance. »²²⁷

L'hétérogène, c'est l'occasion de faire apparaître des frottements inattendus, susceptibles de créer des possibilités nouvelles de découvrir « des liens entre des choses » apparemment disparates (comme par exemple des percussions européennes ou japonaises dans son œuvre *Hashirigaki*, un *landscape* sur des textes de Gertrude Stein) :

« I think at the moment where these two cultures or where these two musics touch each other, there must happen something - not necessarily in the music maybe, in the light or in the costume or in the staging [...] for example, when you mentioned the Japanese elements in *Hashirigaki*, I discovered, only after a while I discovered that the use of percussion in the Beach Boys' recording is very similar to the use of percussion in the Japanese traditional music. »²²⁸

Un autre point est à noter : dans sa conception du « théâtre », ce n'est pas la fonction mimétique qui l'intéresse, mais surtout ce brassage d'éléments hétérogènes, qui ne semblaient pas faits pour se trouver ensemble et qui, tout à coup, par un travail adapté et par le miracle des hasards créatifs, prennent ensemble une dimension imprévue et suscitent l'émotion :

« In theatre I don't believe in representation, I don't believe we can really pretend to be somebody else on stage. But I believe in a lot of emotional stage effects, which I also use in my pieces, but what I really try is to avoid the hierarchy of the elements, how they are used in conventional theatre. »²²⁹

L'idée qu'il se fait de la « représentation » est liée, selon lui, au « faire semblant », qu'il entend rejeter pour privilégier la « réalité » de la scène, avec ce que cette réalité suppose d'accidents, d'imprévus et surtout de « résistance » : « Ça ne m'intéresse pas de *faire semblant* sur scène. C'est-à-dire que je cherche une réalité de la scène et cette dernière, pour être une réalité, a besoin de fortes résistances. »²³⁰. Cette notion de résistance s'oppose ici aux habitudes et aux effets attendus, que les conventions mimétiques ont pu perpétuer, tant en ce qui concerne la scénographie que le jeu des acteurs. Et, peut-être plus

²²⁷ Heiner Goebbels, entretien avec John Tusa, BBC, 2003, *op. cit.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Heiner Goebbels, entretien avec Hans-Thies Lehmann, Dossier de presse de *Max Black*, Lausanne, 1998, *op. cit.*

profondément, il s'agit de mettre en question les grandes catégories (transcendantales) de l'espace et du temps, afin de mieux s'intéresser à ce qui se passe « réellement » sur le plateau, du fait de la rencontre de matériaux irréductibles les uns aux autres (lumière, sons, gestuelle, texte...).

Ce que Goebbels apprécie dans ce qu'il nomme « théâtre », c'est aussi le côté aventure collective, dans laquelle tous les artistes, interprètes et créateurs, sont embarqués dès le début du processus créatif :

« And that's why I try to develop all the elements at once, which is difficult, and I have to keep them a bit open for a while until they are settled, until they, they link to each other. But this is exactly the reason why also the performers they are not only playing instruments but they are also singing and dancing and, and speaking, and developing their whole range of possibilities. »²³¹

Il en va même en ce qui concerne les éléments physiques de la mise en scène, qui doivent être mobilisés tout au long du processus ; le travail sur la lumière par exemple, doit commencer à se faire dès les premières répétitions si l'on espère créer une sorte d'alchimie sur le plateau :

« I love if pictures are rather opening up, pictures are widening the horizon of the viewer, and also I like to develop the individual elements of, of theatre. I like to work with light, not only in a way that it makes the performer seeable. I like to work with light in a way that respects the light bulb as a sculpture, or that is able to, to develop the force of a light itself as an artistic force, which means that I have to work with light from the very beginning, from the very first rehearsal I have the light, because otherwise whenever an element comes late in the process, it will be only not so important, will be only illustrative »²³²

Même si cela doit être au prix d'un certain chaos sur la scène, ou plutôt d'une « énergie collective » de créativité entre les différents métiers qui sont mis à contribution. Goebbels ne se définit nullement comme un « compositeur » au sens d'un musicien qui aimerait écrire sur une page blanche, mais comme un artiste qui crée en réagissant à ce qui arrive plutôt qu'en inventant *ex nihilo* : « I'm much better in reacting to something than inventing something »²³³. Voici donc, décrit à grands traits, l'art spécifique de Goebbels, dans ses dimensions de rupture avec les formes et les pratiques académiques. Venons-en maintenant à la façon dont s'agencent les éléments acoustiques/scéniques (texte, voix, musique, sons), dans ses expériences successives de « pièces audio » puis de « théâtre musical ».

Le *Hörstück* constitue l'expérience fondatrice qui est la *marque de fabrique* de Goebbels avant le « théâtre musical » qui en dérive. C'est dans les années quatre-vingt qu'il explore

²³¹ Heiner Goebbels, entretien avec John Tusa, BBC, 2003, *op. cit.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

cette forme, même si on peut la faire remonter à son travail sur Hanns Eisler au début des années soixante-dix où il avait déjà commencé à composer de la musique avec des mots. Par distinction avec le *Hörspiel*, pièce dramatique diffusée à la radio, le *Hörstück* doit être considéré, selon Marie-Christine Lesage, comme « une pièce audio qui relève davantage de l'art sonore »²³⁴. Cette forme est une architecture sonore, musicale, non narrative bien que construite sur du matériau textuel, destinée à être diffusée à la radio ou sur CD, mais aussi parfois sur une scène acousmatique. Ce qui intéresse Goebbels, c'est de travailler sur le matériau textuel en exploitant ses potentialités rythmiques et sonores, qu'il recompose musicalement. C'est l'architecture phonique du texte qui retient son attention, et non pas un développement dramatique.

Il trouve dans les textes de Heiner Müller une des principales sources de ce travail rythmique et musical²³⁵ : « L'écriture de Müller, la collaboration avec cet auteur, ont permis à Goebbels d'imaginer une façon différente de jouer et de faire entendre la littérature en scène, c'est-à-dire d'ouvrir autrement la question de la performativité de textes non dramatiques »²³⁶. La notion de « paysage sonore », empruntée à Müller (*Paysage sous surveillance*), illustre la façon dont est sollicitée l'imagination de l'auditeur : « Ses *Hörstücke* se composent de *landscapes sonores* qui travaillent des lieux d'intensification de l'expérience de l'audible par l'usage de la répétition en boucle, du montage et de l'échantillonnage des voix et des paysages sonores urbains »²³⁷.

De même, il s'attache à faire entrer dans ses compositions des éléments sonores provenant du monde extérieur, à titre de documents, témoignages, traces (on trouve ici une résonance avec son intérêt pour la sociologie et son expérience politique). Ces éléments peuvent être des enregistrements ou des reportages qu'il intègre avec les matériaux vivants du spectacle musical : « I try to deal, to develop a balance between the real live performed instruments and between sounds which are usually not to be found in such an orchestra »²³⁸. La mise en voix des textes procède ainsi de superpositions et de combinaisons complexes entre les voix d'acteurs et des voix de personnes enregistrées dans la rue, de même que la matière

²³⁴ Marie-Christine Lesage, « Les *Hörstücke* de Heiner Goebbels : entre dramaturgie et composition sonore », *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique, Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, 2011-1, p. 79.

²³⁵ *Rivage à l'abandon* (1984), *La libération de Prométhée* (1985), *MaelSTRÖMPÔLESUD* (1987), *La route des chars I-V* (1989), *Paysage avec Argonautes* (1990).

²³⁶ Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 81.

²³⁷ *Ibid.*, p. 81.

²³⁸ Heiner Goebbels, entretien avec John Tusa, *op. cit.*

musicale provient aussi bien d'instruments que de sons enregistrés en milieu urbain. Ainsi, dans *Paysage avec Argonautes*, Goebbels « ancre (en le décentrant) le texte de Müller dans un territoire culturel, linguistique, sociologique particulier (la ville américaine de Boston). Le texte *Paysage avec Argonautes* évoque, entre autres choses, une sombre traversée urbaine et des banlieues »²³⁹.

À partir des années quatre-vingt dix, Goebbels revient au théâtre proprement dit, c'est-à-dire à un travail sur la scène, avec des acteurs et des musiciens. Le « théâtre musical » qu'il va alors développer se situe dans la continuité du *Hörstück* dont il conserve les principes. La dimension visuelle est en quelque sorte l'arrière-plan du « paysage sonore » (*soundscape*). C'est donc une inversion presque complète des habitudes, puisque c'est en général le visuel (décor, acteurs, lumière...) qui structure la réception (au point que les voix des acteurs sont souvent perçues comme un attribut, certes important, de l'image de l'acteur). La scène, chez Goebbels « est pensée comme un paysage : paysage sonore et paysage visuel »²⁴⁰, indique Marie-Christine Lesage, et la notion de « *landscape play* » est empruntée à Gertrude Stein, qui souhaitait transformer la scène en un paysage où l'on ressentirait plus concrètement la présence des choses : « Un paysage ne bouge pas, rien ne bouge vraiment dans un paysage mais les choses sont présentes, et j'ai mis dans la pièce des choses présentes »²⁴¹.

Un exemple du « théâtre musical » conçu par Goebbels (avec ses complices en scénographie Klaus Grünberg et en design sonore Willi Bopp) est le triptyque réalisé avec l'acteur français André Wilms entre 1993 et 2004. Dans ces trois volets, Goebbels compose sa partition (musicale et dramaturgique) à partir de notes et de carnets d'auteurs : *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), s'intéresse au thème de la colonisation, et au rapport à l'étranger, sur des textes de Joseph Conrad, Heiner Müller et Francis Ponge ; *Max Black* (1998), met en scène un chercheur dans son laboratoire, étudiant les conséquences des actions humaines, d'après des textes de Valéry, Lichtenberg, Wittgenstein.

²³⁹ Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 82.

²⁴⁰ Marie-Christine Lesage, « Une théâtralité déterritorialisée et réinventée. À propos d'*Eraritjaritjaka – le musée des phrases* de Heiner Goebbels », in *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine, Mervant-Roux), in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.134.

²⁴¹ Gertrude Stein, « Théâtre » [1934], in *Lectures en Amérique*, trad. Claude Grimal, Christian Bourgois, Paris, 1978, p. 126.

Le troisième volet de ce triptyque, *Eraritjaritjaka – musée des phrases*, a été créé en avril 2004 au Théâtre Vidy de Lausanne. Goebbels travaille cette fois-ci sur un recueil d'écrits biographiques d'Elias Canetti, *Le territoire de l'homme*, y puisant des aphorismes sur l'homme, le pouvoir, la musique, le langage, les animaux... à commencer par ce titre, qui à lui seul, semble receler quelque énigmatique sentence. Le dossier de presse nous renseigne sur ce mot imprononçable, « eraritjaritjaka », qui signifierait à peu près, dans une langue aborigène d'Australie : « être empli de désir pour une chose perdue ». On entendra aussi, par la bouche du comédien André Wilms, cette phrase de Canetti : « Je n'ai point de mélodies pour m'apaiser, point de violoncelle comme lui, point de plaintes que nul ne reconnaît comme plaintes, tant elles sont discrètes et leur vocabulaire, indiciblement tendre. Je n'ai que ces signes tracés sur un papier jaunâtre et ces mots sans nouveauté, car elles expriment toute une vie la même chose ».

Pour sa partition musicale, Goebbels convoque sur scène le prestigieux quatuor à cordes Mondriaan, d'Amsterdam, qui interprète successivement des œuvres de Chostakovitch, Mossolov, Scelsi, Oswald, Lobanov, Bryars, Ravel, Crumb, Bach. Ces oeuvres « exploitent toutes les possibilités de l'instrument à cordes, le faisant parfois crisser de manière stridente, l'accompagnant par des claquements de langue de l'interprète, ou le plongeant dans un magma fourmillant de sonorités diverses »²⁴². Loin de se contenter de juxtaposer jeu d'acteurs et interprétation musicale selon deux rôles bien séparés, Goebbels brouille ces deux fonctions, donnant aux musiciens des gestuelles d'acteurs et à la voix de l'acteur une rythmique musicale. Il parvient ainsi à imposer une forte présence scénique à l'ensemble, autour du personnage central :

« Si le théâtre se définit essentiellement par la présence de l'acteur, alors nous sommes bien au théâtre, car ces langages multiples passent par une seule bouche; les mots de Canetti, la musique de Bach et des autres, la vision de Heiner Goebbels se fondent en une seule parole, celle d'un homme, dont nous ne saurons pas le nom, interprétée par ce comédien hors norme, à la fois intense et léger, détaché et précis, qu'est André Wilms. C'est lui qui, par sa présence (dans les deux sens du mot), aussi bien réelle que virtuelle, unifie en un message universel cet opéra technologique à voix égales. »²⁴³

²⁴² Charlotte Bomy, « "Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent." Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical », *op. cit.*, p. 7.

²⁴³ Marie-Christine Hellot, « Quatuor pour les choses qui se sont perdues : Eraritjaritjaka », *Jeu : revue de théâtre*, n° 121(4) Montréal, janvier 2006, p. 145, <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1113455/24365ac.pdf>.

C'est aussi le traitement scénographique de ce spectacle qui a contribué à son succès, par une façon inédite d'utiliser la technologie au service de la dramaturgie²⁴⁴. Après une demi-heure de spectacle l'acteur, prenant manteau et chapeau, sort du décor (une maison...) et quitte la salle de spectacle, suivi par un caméraman vidéo dont les images, captées caméra à l'épaule, vont à partir de ce moment être retransmises sur le plateau, par projection sur la façade de la maison. Le public assiste alors, comme dans un reportage en direct, à un parcours nocturne de l'acteur, sortant du théâtre, montant à l'arrière d'une voiture qui l'entraîne à travers les rues de la ville, puis s'arrêtant devant un immeuble ; le caméraman continue de suivre André Wilms qui entre dans l'immeuble et se retrouve finalement dans un appartement où il s'adonne à diverses activités ordinaires (lire le journal, faire cuire une omelette, aller et venir, manger, écouter le journal télé du soir...), tout en restant *dans la peau du personnage* de Canetti, ambivalent, désespéré et drôle à la fois, qui monologue sur sa condition existentielle. Pendant tout ce temps, sur la scène, *la vie continue*, et on ne sait plus trop bien ce qui se passe *ici* et ce qui se passe *ailleurs*, l'ensemble des matériaux utilisés étant combinés à la manière d'un collage sophistiqué de mots, de sons et d'images. On ne sait plus trop bien, non plus, de quelle façon *la pièce de théâtre s'est transformée en film*, mais c'est en tout cas l'impression qui se dégage dans l'assistance²⁴⁵.

Le final, mené sur une fugue de Jean Sébastien Bach, fait alors découvrir au public stupéfait la « réalité » : le décor de la maison s'ouvre soudain et laisse apparaître l'intérieur de l'appartement où se trouve André Wilms *lui-même*, toujours filmé par la vidéo. Celui-ci n'a pas quitté un instant le théâtre. L'illusion a été totale ; la sensation du *direct* n'était qu'un simple leurre, puisque des images de fiction ont pu être substituées subrepticement à la « réalité »... Quand celle-ci n'avait pas cessé, en fait, de se situer sur le plateau, dans le décor animé par le quatuor à cordes. Le corps de l'acteur, quant à lui, était toujours là, au milieu de ce décor, visible à travers la fenêtre, pendant tout le temps où on le croyait ailleurs.

²⁴⁴ Pour une description et une analyse détaillées du spectacle, cf. Marie-Christine Lesage, « Une théâtralité déterritorialisée et réinventée. À propos d'*Eraritjaritjaka – le musée des phrases* de Heiner Goebbels », *op. cit.*, p. 133-141.

²⁴⁵ Cf. revue de presse sur *Eraritjaritjaka*, Avril 2004, Théâtre Vidy-Lausanne, saison 2009-2010, (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/RP/RPeraritFR.pdf>).

2.3 Stifters Dinge : « une composition pour cinq pianos sans pianistes, une pièce sans acteurs »

Venons-en maintenant à *Stifters Dinge*, créée en septembre 2007 au Théâtre Vidy à Lausanne. Le titre – littéralement « Les choses de Stifter » – se réfère à l’auteur autrichien « romantique » Adalbert Stifter (1805-1868), dont un écrit, *Les cartons de mon arrière-grand-père*, sert, non pas de fil conducteur à proprement parler, mais plutôt de matériau principal. La conception, la mise en scène et la musique de cette *pièce* sont signées par Heiner Goebbels, sur une scénographie de Klaus Grünberg (lumière et vidéo), la création de l’espace sonore étant assurée par Willi Bopp. La pièce a ensuite tourné un peu partout en Europe (2008) et en Amérique du Nord (2009), avec un retentissement international. Pour ma part, j’ai eu l’occasion de la voir au Festival d’Avignon en juillet 2008.

Comme je l’avais indiqué dans l’introduction, c’est le dossier de presse de *Stifters Dinge* qui a suggéré la notion de *théâtre sans acteurs*, en présentant la pièce comme « une composition pour cinq pianos sans pianistes, une pièce sans acteurs, une performance sans performers – ou, pourrait-on dire, un no-man show »²⁴⁶. Avant d’en proposer une description plus détaillée, il est intéressant de noter la façon dont cette caractéristique a été reprise lors de la présentation à Avignn et soulignée par la critique :

« Avec *Stifters Dinge*, le spectateur n’échappe pas à cette recherche d’une forme nouvelle à partir d’éléments composites qui s’ordonnent comme un puzzle géant. Objets, ici cinq pianos utilisés de manière surprenante, sons, musiques, de Bach aux chants indiens de Colombie, images vidéos, peintures de Paolo Ucello ou de Ruisdael, sont engagés sur le plateau et se mêlent, s’échangent, se modifient, se parlent, jouent ensemble, s’amuse et nous amusent, se surprennent et nous surprennent. »²⁴⁷

« Le spectacle cultive les signes extérieurs de radicalité en se passant notamment de comédiens et de musiciens. Il s’intéresse de façon exclusive au fonctionnement de la scène et à ses propres lois. L’intention initiale d’Heiner Goebbels est de "rendre un hommage particulier à tous les éléments qui font du théâtre ce qu’il peut être, et dérouler le tapis rouge pour toutes ces machineries et ces instruments fantastiques qui n’ont habituellement qu’un rôle utilitaire au théâtre et qui sont responsables de la lumière, du son, des images". »²⁴⁸

« The experimental show has been called many things - a sculptural installation, a performative composition, a piano piece without pianists, a play without players, a no-man show. Its attention is on the objects that would usually form the background, the props or parts of the set. Under the

²⁴⁶ Dossier de presse de *Stifters Dinge*, Théâtre Vidy-Lausanne, septembre, 2007, reprise saison 2009-2010, (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>).

²⁴⁷ Dossier de presse, Festival d’Avignon, juillet 2008, <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3041>.

²⁴⁸ Stéphane Malfettes, « La machine à fabriquer du théâtre d’Heiner Goebbels », *Théâtres & Musiques (T&M)*, n° 3-4, novembre 2007 (<http://www.theatre-musique.com/Publish/articlesrevue/5/TM3-Malfettes.pdf>).

direction of Goebbels, one of the world's leading exponents of contemporary music and theatre, it is the mechanics of the production that become the work's focus. »²⁴⁹

« Avec son spectacle *Stifters Dinge*, Heiner Goebbels livre – en étroite collaboration avec son scénographe Klaus Grünberg – un étrange objet de réflexion sur les rapports entre art contemporain et musique actuelle, entre installation sonore et théâtre d'objets, entre narration poétique et collage textuel. Il est intéressant de l'interroger par le biais de l'art contemporain et de son rapport à l'espace de monstration. »²⁵⁰

« Une expérience du spectacle où la scénographie, extraordinaire machinerie visuelle et sonore, devient l'acteur central, l'orchestre tout autant que le réceptacle des mots et des choses. »²⁵¹

« *Stifters Dinge* (pictured right), from three years ago, was an assemblage of pianos and wires and projections, and a recorded voice, which travelled over pools of water in what, wherever it gusted, was a theatre setting; but the 80-minute show was more kinetic art, a beguiling installation, than it was true drama. »²⁵²

Au vu de ces témoignages, il est facile de se rendre compte que, dans sa grande majorité, le public de *Stifters Dinge* a été frappé par : l'absence d'interprètes humains sur la scène (acteurs ou musiciens), la sophistication technologique d'une « machinerie visuelle et sonore » et, de façon peut-être plus énigmatique, *l'effet de présence* presque hallucinatoire que peut susciter un univers de « choses ». Pour le spectateur ordinaire, amateur expérimenté ou occasionnel non spécialiste de Heiner Goebbels, le fait d'aller au théâtre assister à une « pièce », et de se trouver confronté à une scène vide d'acteurs, sur laquelle vont se manifester, durant les quatre-vingt minutes d'une chorégraphie savante, divers éléments constituant un décor visuel et sonore en mouvement, est pour le moins une expérience inhabituelle, voire déroutante... C'est, de prime abord, ce genre d'expérience que, dans son ensemble, le public a pu faire, dans les lieux de représentation comme le Festival d'Avignon. Mais, ainsi formulée, nous sommes déjà en train de faire une approximation qui pose très vite plusieurs problèmes. Est-il si sûr que l'ensemble du public ait vécu cette expérience comme du « théâtre » ? Au-delà de la diversité des points de vue sur la « théâtralité » de cette « pièce », il faut aussi prendre en compte l'expérience, éventuellement située sur un tout autre plan, d'une partie du public qui ne venait pas pour *voir du théâtre*, mais pour *écouter de la musique*.

²⁴⁹ Kate Connolly, « When pianos attack (on a bizarre collision of music and theatre) », *The Guardian*, Londres, 27 mars 2008.

²⁵⁰ Thibaut de Ruyter, « Ainsi vont les choses d'Heiner Goebbels », dossier sur *Stifters Dinge*, *T&M (Théâtres et Musiques)*, n° 5, septembre 2008 ; p. 37 (<http://www.theatre-musique.com/Publish/articlesrevue/10/theatresetmusiques5-BD.pdf>).

²⁵¹ Antoine Gindt, Dossier de presse sur *Stifters Dinge*, T2G, Théâtre de Gennevilliers, revue *T&M*, janvier 2009, www.theatre2gennevilliers.com/.../DP%20Stifters%20Dinge.pdf.

²⁵² James Woodwall, « On staging strange worlds » *The arts desk*, Londres, 26 avril 2010 (http://www.theartsdesk.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1373:heiner-goebbels-interview&Itemid=29).

J'ai tenté de reconstituer, dans ses grandes lignes, la façon dont se déroulait cette « pièce », pour les spectateurs qui l'ont découverte la première fois (munis du programme distribué à l'entrée). Pour pallier mes propres défaillances de mémoire, je m'appuie ici sur diverses informations que l'on trouve dans des articles spécialisés et dans la presse, ainsi que dans des extraits vidéo²⁵³. Voici donc un résumé très imparfait de *Stifters Dinge*.

À l'entrée dans la salle, tandis qu'il s'installe, le spectateur découvre, rangé en fond de scène semblant attendre le début de quelque événement, un étrange amalgame sculptural de pianos désossés, enchevêtrés parmi les branchages d'arbustes faméliques, livides, dénués de tout feuillage, le tout baignant dans une pénombre aux lueurs magnétiques. Impression d'une dérisoire forêt, où la nature et l'artifice auraient coagulé ensemble, à la suite d'on ne sait quelle catastrophe climatique. Au devant de cette sculpture hybride, le plateau est divisé en trois bassins rectangulaires, disposés selon une perspective géométrique, éclairés au ras du sol par une rangée d'ampoules latérales. On découvrira peu à peu que « cette machine complexe est installée sur trois ponts roulants qui permettent de constituer plusieurs plans dans la profondeur de l'espace avec des mouvements de travellings avant et arrière. »²⁵⁴, offrant ainsi des possibilités multiples de déplacements et de superpositions. Des deux côtés de la scène, deux allées descendantes, où sont disposés à intervalles réguliers, côté Jardin, des haut-parleurs juchés sur des supports en trépieds, et, côté Cour, trois grands containers translucides blancs que l'on devine remplis d'eau, reliés aux piscines par un système de tuyaux.

Le spectacle commence avec la venue de deux techniciens par l'allée latérale, côté Cour, vêtus de combinaisons de travail, s'employant à manœuvrer les robinets des cuves et à guider l'arrivée d'eau par les tuyaux dans les bassins, qui baignent dans une lumière tamisée. Les trois bassins s'emplissent lentement, au rythme du dévidage des containers, et une mince nappe d'eau les emplit peu à peu pour former trois lacs noirs rectangulaires. En même temps, on entend des chants de Papouasie Guinée, diffusés par les haut-parleurs et emplissant l'espace scénique (ces chants, nous dit-on, sont des formules de conjuration adressées par les navigateurs au vent du sud-est).

²⁵³ Cf. photos, annexe 2.4, fig. 5 a, b, c, d. Un extrait vidéo (de 11 minutes) est disponible sur le site Artangel, (http://www.artangel.org.uk/projects/2008/stifter_s_dinge/video_clip/video_clip)

²⁵⁴ Stéphane Malfettes, « La machine à fabriquer du théâtre d'Heiner Goebbels », 2007, *op. cit.*

Deux des cinq pianos sont utilisés dans leur fonction habituelle, le son étant produit par les marteaux frappant les cordes ; mais ceux-ci sont actionnés électriquement, de sorte que les touches du clavier sont comme mues par des doigts invisibles ; les trois autres pianos émettent, quant à eux, des sons plus discordants, produits par le déplacement de minces bras robotiques glissant le long des jeux de cordes. Les percussions sont assurées par des tubes de plastique gris verticaux, harnachés au cœur du dispositif pianistique. Pistons et clapets actionnés automatiquement produisent des sons secs et mats, tandis que des machines à brouillards, déclenchées par des relais électromagnétiques, envoient des jets de vapeur qui montent et se propagent à travers les choses, les plongeant pour quelques instants dans une brume.

L'espace visuel du plateau s'anime, dans une ambiance onirique, au moyen d'écrans de tulle mobiles qui se déplacent verticalement, captant à leur passage des projections vidéo, donnant à voir des fragments de fresques fantomatiques suspendus dans le vide. On pourra ainsi apercevoir, tout à tour, des scènes de *Chasse nocturne* de Paolo Uccello ou du *Marais* de Jacob van Ruisdael. Sur celle-ci, on entend un extrait du texte d'Adalbert Stifter, *Les cartons de mon arrière grand-père*, intitulé *l'histoire de la glace*, diffusé par les haut-parleurs :

« Le bruissement, que nous avons précédemment entendu dans les airs, nous était maintenant connu ; il n'était plus dans les airs, il était près de nous. Il régnait sur l'entier de la forêt, sans interruption, et se produisait lorsque les branches et les rameaux se brisaient et tombaient sur le sol. Il était d'autant plus horrible que tout le reste demeurait immobile. Dans tant de scintillement et de chatoiement, aucun rameau, aucune aiguille ne bougeait, sauf après une chute de glace lorsqu'une branche battait l'air. Ensuite tout redevenait calme. Nous attendîmes, et regardâmes, je ne sais pas si c'était par admiration ou par peur de nous engager dans la chose. »²⁵⁵

Avec ce texte qui plonge les spectateurs dans un univers minéral, on comprend qu'ici commence le règne des « choses ». Comme le protagoniste de Stifter, glissant dans un traîneau sur la neige glacée, il s'agit de se mettre à l'écoute du moindre son, de simplement « attendre et regarder », de s'abandonner à ses sensations, sans repère, hors du temps. Alors le spectateur se laisser happer, les sens en éveil, cherchant à décrypter dans cet univers étrange la nature des éléments visuels et sonores qui lui sont présentés, et à identifier la provenance des voix, émises par les haut-parleurs, et des sons produits ici et là, dans les recoins de la sculpture à peine discernable au milieu de la nuit.

²⁵⁵ Adalbert Stifter, « Les cartons de mon arrière grand-père », in « Feuilletts_journalistes », textes et sources de *Stifters Dinge*, www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=7.

Puis l'atmosphère est ponctuée par un ruissellement de pluie, tandis qu'un concerto de Jean Sébastien Bach est reproduit en sourdine par l'un des pianos dont les touches sont activées par un interprète fantôme. La pluie sur le bassin émet une multitude de clapotis accompagnés de brefs éclats de lumière blanche dans la nuit, et l'on discerne en cercles concentriques la propagation des vaguelettes à la surface de l'eau.

La voix de Claude Lévi-Strauss, interviewé par Jacques Chancel, retentit, claire et confidente dans la nuit : « – Vous pensez, Claude Lévi-Strauss, qu'il y a encore aujourd'hui un territoire que personne n'a encore jamais découvert ? – Non. Il existe certainement des endroits où on n'a pas beaucoup passé, et où on retrouve une fraîcheur originelle. Mais, qui soient totalement vierges, totalement inconnus, non, je crois qu'il n'en existe plus, et que ceux qui se l'imaginent sont dupes. » Et quelques phrases plus loin : « – Vous ne faites donc aucune confiance à l'homme ? – Je ne crois pas qu'il y ait de grandes raisons de faire actuellement confiance à l'homme... »²⁵⁶.

À un autre moment, les lacs prennent des allures de bassins chimiques en ébullition, baignant dans des vapeurs sulfureuses bleutées, tandis que de grosses bulles de gaz remontent du fond pour venir crever à la surface. Puis l'étendue des eaux est parcourue par des formes géométriques lumineuses, grisées, qui se déplacent latéralement, en glissant sur la surface des bassins. À la voix de William Burroughs, lisant un de ses textes dans l'environnement sonore d'un bruit régulier de machine au travail quelque part derrière la scène, succède un peu plus tard celle de Malcolm X. dans une interview télévisée des années soixante.

Ce « paysage sonore » (soundscape), produit en direct par la machinerie des instruments, pianos, pistons, clapets, bras et glissières robotisés, constitue une matière hétérogène, où se combinent des sons « impurs » faits d'« harmoniques illogiques », de discordances, de grattements métalliques. Cette machinerie semble disposer d'un vaste « répertoire d'effets, de péripéties mécaniques et de voix enregistrées »²⁵⁷. Les ambiances qui se succèdent au rythme d'un programme crypté sont faites de matériaux sonores et visuels dont la tonalité est sans cesse ambivalente, celle d'une nature artificielle qui pourtant fait rêver à des contrées inhabitées, perdues aux confins du monde :

²⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, entretien avec Jacques Chancel, *Radioscopie*, France Inter, 1988, cité dans « Feuilletts_journalistes », *op. cit.*

²⁵⁷ Stéphane Malfettes, « La machine à fabriquer du théâtre d'Heiner Goebbels », 2007, *op. cit.*

« Quand arrive un bout de récit tiré des *Cartons de mon arrière-grand-père* d'Aldabert Stifter, l'écoute est déjà envoûtée par la mystérieuse poétique du concert. Tandis que se déroule l'extrait, on n'est pas loin de voir la machine respirer. Deux hommes dans un traîneau à l'orée d'un bois verglacé : le texte ne raconte rien d'autre que la description d'un paysage. »²⁵⁸

La musique composée par Goebbels semble posséder la puissance évocatrice d'une énigme toujours à déchiffrer, une « énigme tout à la fois métaphorique et littérale »²⁵⁹. Le battement lent et régulier des percussions mécaniques, les claquements discrets des actionneurs, le souffle des pistons, concourent à rythmer le temps en lui donnant des accents toujours imprévus. La structure de cette temporalité semble configurée par des lois savantes et secrètes, qui se dissimulent dans la concrétude de la matière. Quelle est cette trame secrète ? De quelles besognes cette machinerie, mi inquiétante, mi indolente, est-elle chargée, dont les agents invisibles, quelque part derrière la scène, tireraient les ficelles ? On ne sait jamais exactement où ces « choses » se produisent, ni comment elles nous parviennent, la source des phénomènes se déroband toujours dans l'obscurité touffue de la scène.

Du fait, sans doute, de ce rythme particulier, le dispositif semble montrer, petit à petit, sa vraie nature : celle d'une bête étrange, peut-être monstrueuse, peut-être inoffensive, qui respire, gémit sourdement, dont les organes et les viscères seraient perpétuellement à l'œuvre. Et à d'autres moments, le spectateur croit assister à une « épiphanie d'événements sonores et visuels »²⁶⁰, d'une grande spiritualité, où l'art (peinture, musique, poésie) est célébré dans ses formes les plus élevées.

Enfin, dans un final étonnant, voici que la rangée de pianos s'ébranle sur les ponts roulants, et remonte très lentement vers l'avant-scène, franchissant successivement les trois étangs couverts de brume, comme une armée en marche avançant solennellement vers l'ennemi²⁶¹. Alors le public, halluciné par cette « chose » qui s'avance vers lui, dans un tintamarre de percussions mécaniques et de jets de vapeurs, éprouve la sensation physique de se sentir toisé par ce *personnage* grandiose qui vient lui faire face, avant de s'immobiliser juste au bord de la scène comme s'il attendait les applaudissements. Et lorsqu'il se décide, après quelques secondes de stupeur, à répondre à cette invite

²⁵⁸ Maïa Bouteillet, « *Stifters Dinge*, le son des choses », *Libération*, Paris, 9 Juillet 2008.

²⁵⁹ Gelsey Bell, « Driving deeper into that thing : the humanity of Heiner Goebbels's *Stifters Dinge* », *The Drama review*, vol. 54-3, New-York, automne 2010, p. 151.

²⁶⁰ Stéphane Malfettes, 2007, *op. cit.*

²⁶¹ Kate Connolly, « When pianos attack (on a bizarre collision of music and theatre) », 2008, *op. cit.*

inattendue, la machine recule, puis revient saluer, puis recule à nouveau, et revient saluer encore une fois :

« The pianos quickly take on the role of actors. At the end of the 80-minute mix of light, sound and text - intertwined with pop, jazz, classical music and incantations - they even move towards the audience on runners, threateningly, like an army on the march. They cross over steaming pools of water, their mechanical insides sizzling as they stand like prima donnas on the edge of the stage. Are they waiting for us to clap? It is something of a relief when Goebbels appears to take a bow. »²⁶²

Après ce final, le spectacle, à Avignon, n'était pas tout à fait fini : le public avait encore le loisir, en descendant des gradins, d'emprunter l'allée côté Jardin pour « visiter » et détailler les pièces de la machine de près, avant de sortir par le fond de scène.

« A la fin du spectacle, une heure qui a arrêté le temps, les pianos entassés glissent sur des rails comme pour venir saluer. On applaudit. Et on est alors invité à monter, là où on ne va jamais, au plus profond du mystère, sur scène. Les hommes de l'ombre sont là, disponibles, prêts à répondre aux questions. Mais c'est en haut, derrière le dernier rang, en régie, que tout s'est joué, une mécanique de précision, qui ne raconte pas d'histoire, ni d'histoires... »²⁶³

Par cette dernière invitation, l'exposition de l'installation faisait découvrir, non pas tant la technologie en soi, mais surtout *l'envers du décor*, en feignant de ne rien cacher, comme dans une visite d'usine.

« Et il est évident que, rien que pour la haute technicité qui entre en jeu ici, rien que pour cette forme d'inversion qui s'opère puisque, plus d'une fois, nous avons l'impression d'être dans les coulisses de la représentation et de voir se mettre en branle le décor depuis son envers [...] à Berlin, c'est avec un malin plaisir qu'il nous faisait entrer « par le derrière » du théâtre, traverser un espace de stockage afin d'arriver jusqu'au lieu de la représentation. L'inversion entre envers et devant du décor en devenait encore plus troublante. »²⁶⁴

Les spectateurs pouvaient alors s'attarder à ausculter les détails composites de cette machine, à la fois *orchestre* et *paysage*, espérant peut-être y découvrir des secrets de fabrication ou, de façon moins avouable, *l'âme de la bête* qui devant eux, pendant plus d'une heure, était sortie de son sommeil.

2.4 L'« esthétique de l'absence » de Heiner Goebbels

Avec la création de *Stifters Dinge*, Heiner Goebbels poursuit une exploration à la fois originale et audacieuse, qu'il convient de resituer dans son parcours (*Hörstück*, théâtre musical), si l'on veut éviter de réduire son geste artistique à une formule plus ou moins

²⁶² Kate Connolly, 2008, *op. cit.*

²⁶³ Martine Silber, Blog du Théâtre de Gennevilliers, 14 janvier 2009, <http://marsupilamima.blogspot.com/2009/01/theatre-la-machinerie-prend-la-scene.html>), consulté 01/09/2010

²⁶⁴ Thibaut de Ruyter, « Ainsi vont les choses d'Heiner Goebbels », *T&M*, 2008, *op. cit.*

anecdotique. C'est pourtant le registre de la formule qui est utilisé dans le dossier de presse (cité plus haut), comme s'il s'agissait tout à coup de laisser de côté les termes techniques de *Hörstück* ou de théâtre musical pour toucher un auditoire plus large. Sous l'apparence d'une accroche au public, cette formule semble faire feu de tout bois : on aurait affaire, au choix, à une œuvre pour piano(s), à une pièce de théâtre, à une performance, un show, ou tout ce qu'on veut... en soulignant qu'il n'y a pas de pianistes, pas d'acteurs, pas de performers...

D'où vient ce parti pris d'évacuer l'humain de la scène, que le dossier de presse pourrait faire passer pour une sorte de manifeste ? Est-ce une volonté de mise en retrait de l'acteur vivant ? On ne peut guère, en tout cas, y voir un héritage de ceux qui, comme Maeterlinck ou Craig, avaient des reproches à faire aux acteurs, au nom d'un certain idéal artistique. Ce n'est pas à ces auteurs que se réfère Goebbels. Ici, pas de marionnettes, pas de symbolisme, pas d'utopie sur un « art total » à la manière de l'époque fin XIX^e. Pas de besoin particulier, non plus, d'en finir avec tel ou tel mode de jeu au théâtre...

On peut être tenté de comparer la formule d'une « pièce de théâtre sans acteurs » à la radicalité d'un Beckett qui, dans son interview de 1973 déjà citée, exprimait le désir de vider l'espace scénique, par une dramaturgie et un dispositif qui ne conserveraient de l'acteur qu'une voix, une bouche, un visage : « Not for me these Grotowskis and Methods. The best possible play is one in which there is no actors, only the text. I'm trying to find a way to write one. »²⁶⁵. Mais, plus largement, la critique de Beckett concernait, dès le début de son œuvre, les conventions dramatiques et littéraires qu'il jugeait incompatibles avec sa vision tragique de la condition humaine²⁶⁶. Une chercheuse américaine en études théâtrales, dans un article sur *Stifters Dinge*, envisage un instant la référence à Beckett,

²⁶⁵ Samuel Beckett, propos recueilli en juin 1973, in Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, New York, Summit Books, 1978, p. 513.

²⁶⁶ Dougald Mc Millan, dans un article intitulé « *Eleutheria* : le Discours de la Méthode inédit de Samuel Beckett », analyse ainsi le premier Beckett commençant à écrire pour le théâtre : « *Eleutheria* est la dernière d'une série de trois pièces qui soulignent toutes de façon satirique à quel point les conventions théâtrales antérieures son devenues inadéquates. » (p. 101) ; « Le problème central abordé par Beckett dans tout ce qu'il a dit sur la convention théâtrale (jusqu'à et y compris ce qu'il expose dans *Eleutheria*) concerne le conflit entre la nature complexe et indéterminée de l'expérience humaine et les mécanismes réducteurs, envahissants de l'art. », *ibid.* L'auteur de l'article poursuit en évoquant une tentative fragmentaire de pièce antérieure à *Eleutheria*, intitulée *Human wishes*, qui, selon lui, « va plus loin dans son attaque de la tradition dramatique. [...] Le fragment s'achève avec la suggestion que ce n'est pas le théâtre, du moins tel qu'il apparaît dans ses genres majeurs, qui peut représenter le problème de la condition humaine. L'ubiquité de la mort, son indifférence aux particularités individuelles, aux conditions ou aux attitudes des individus, constitue un défi à tout explication théâtrale. », p. 103, in *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, éditions Privat, *op. cit.*, 1986.

mais pour aussitôt l'écartier : « But rather than fulfilling Samuel Beckett's dream of a theatre without actors by allowing the text to annihilate the performer, Goebbels and set & lighting designer Klaus Grünberg (a frequent collaborator) developed the show by working with tangible materials — things like pianos and water.»²⁶⁷. Le geste de Goebbels serait donc d'un autre ordre que celui de Beckett²⁶⁸.

Heiner Goebbels apporte son propre éclairage lorsqu'il revient, lors d'une conférence à l'université de Cornell en 2010, sur l'expérience de *Stifters Dinge* pour expliquer « comment tout cela a commencé » (il parle de sa décision d'évacuer la présence physique d'acteurs et de musiciens dans son spectacle). Il développe à cette occasion une élaboration théorique qu'il nomme une « esthétique de l'absence » : « we should reflect instead on how this topic has developed over the years in my works in order to understand better what happens and what I mean by “absence.”»²⁶⁹. C'est au début des années 1990 qu'il fait remonter cette « topique de l'absence »²⁷⁰ dans son œuvre, avec l'une de ses premières pièces de « théâtre musical », déjà mentionnée plus haut : *Ou bien le débarquement désastreux*. Lors des répétitions de cette pièce, en 1993, un incident s'était produit entre la scénographe Magdalena Jetelova et le comédien André Wilms. À un moment du spectacle l'acteur disparaissait derrière un rideau de sable fin qui se déversait à partir d'une forme pyramidale suspendue au-dessus de la scène et qui se répandait dans l'air sous l'effet de soufflerie d'une batterie de ventilateurs. La scénographe s'étant émerveillée de cette « disparition » du comédien²⁷¹, celui-ci en prit ombrage et le metteur en scène se retrouva dans la position inconfortable de devoir résoudre le problème...

²⁶⁷ Gelsey Bell, « Driving deeper into that thing : the humanity of Heiner Goebbels's *Stifters Dinge* », *The Drama review*, vol. 54-3, New-York, automne 2010, p. 150.

²⁶⁸ Pour déplacer un peu la formulation de Gelsey Bell, j'ajouterais que le fait de travailler sur des « matériaux tangibles » diffère fondamentalement de celui de travailler sur « le texte ». Il se trouve en effet, comme on le sait, de nombreux praticiens et théoriciens qui considèrent le texte comme un « matériau », et inversement, le travail sur les différents éléments concrets de la scénographie comme du « texte ».

²⁶⁹ Heiner Goebbels, « Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts », *Cornell Lecture on Contemporary Aesthetics*, New-York, mars 2010, <http://www.arts.cornell.edu/igcs/Goebbels%20Cornell%20Lecture18.pdf>.

²⁷⁰ Le terme « topic » employé dans la citation qui précède a, dans la langue anglaise qu'emploie ici Goebbels, une signification qu'il convient bien sûr de ne pas réduire à un simple « thème ». Le terme « topique » me paraît mieux convenir, mais on pourrait aussi parler d'une « clé », au sens où l'on parle d'une « clé de voûte », d'une « clé de sol », ou d'une « clé à molette » (mais non pas d'une clé d'interprétation...). La « topique de l'absence » que Goebbels élabore dans cet article apparaît en tout cas comme une dimension architecturale de son travail à partir du début des années 1990. A noter que, dans cet article de 20 pages, les termes « absence » et « presence » ont tous deux 18 occurrences, et le mot « disappear » revient 5 fois.

²⁷¹ « It is absolutely fantastic when you disappear », propos rapportés par Heiner Goebbels dans son article, *op. cit.*, p. 2.

Au-delà de l'anecdote, c'est la signification d'une possible « disparition du performer » qui venait de prendre corps dans la réflexion de Goebbels. Celui-ci fait remarquer que, à travers toutes les avant-gardes et maintes expérimentations radicales effectuées tout au long du XX^e siècle pour remettre en cause la primauté du texte sur les autres éléments du théâtre, une chose n'aurait jamais été mise en cause : la présence directe des « performers » sur la scène²⁷². En réintroduisant de façon critique la question de la « présence », Goebbels revient aussi, implicitement, sur la fameuse *aura* de l'acteur, notion popularisée sous l'influence de Walter Benjamin et qui véhicule l'un des postulats les plus solidement ancrés dans les idéologies théâtrales du XX^e siècle²⁷³ : « Theatre and opera are still widely based on the classic concept of the artistic experience in terms of direct presence and personal intensity, a centralized focus on expressive protagonists (actors, singers, dancers, and instrumentalists) »²⁷⁴. Parmi les différents arts de la performance, seule la danse, selon Goebbels, se serait aventurée à mettre en question cette mystique de la présence, et l'aurait traduit concrètement, depuis le début des années quatre-vingt, par un travail chorégraphique « de fragmentation, de délocalisation, de désunion, de transformation ou de dématérialisation des corps »²⁷⁵.

L'incident de répétition de *Ou bien le débarquement désastreux* en 1993 a constitué le facteur déclencheur à partir duquel Goebbels a ensuite entrepris de contester la primauté du performer (acteur, musicien...) sur la scène en en déconstruisant les marquages habituels :

²⁷² Je ne sais pas si Goebbels a à l'esprit les références de Maeterlinck et Craig lorsqu'il affirme cela. Mais son propos est en tout cas bien éloigné de cette période du théâtre européen, dans la mesure où ce qu'il vise ici, c'est la question de la « présence ».

²⁷³ La référence à l'essai de Walter Benjamin sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935, 36, 39] est ici implicite, mais non moins évidente, comme en témoigne l'extrait suivant d'un article d'Elinor Fuchs, auquel Goebbels fait lui-même référence un peu plus loin dans son propre article : « The notion of theatrical Presence has two fundamental components: the unique self-completion of the world of the spectacle, and the circle of heightened awareness flowing from actor to spectator and back that sustains the world. (The magnetism that a particular performer may exude, what we mean when we say a performer has "presence," is included in this definition.) The physico-spiritual "aura" of theatrical Presence, to use Benjamin's term, may always have been an effect of theatre, but became an absolute value only as recently as the late sixties and early seventies, perhaps because its loss was already sighted. In this period both practitioners and theorists became passionate advocates of Presence, and nowhere more enthusiastically than in the United States. », « Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 9, n° 2/3, New-York, 1985, p. 163.

²⁷⁴ Heiner Goebbels, « Aesthetics of Absence : Questioning Basic Assumptions in Performing Arts », *op. cit.*, p. 3.

²⁷⁵ « Among all performing arts contemporary dance alone has been raising questions of subject and identity, and translating them into a choreography of a fragmented, de-located, unfinished, deformed, or disappearing body since the 1980s. », *ibid.*, p. 3.

« rôles, figures et corps »²⁷⁶. Ce qui lui importe, lorsqu'il met en crise le *rôle*, la *figure* et le *corps* du performer, c'est d'abord de rompre avec ce que celui-ci incarne en général, à savoir la narration, c'est-à-dire la dimension (chrono)logique d'un texte ou d'une partition musicale : « *Ou bien le débarquement désastreux* offers neither a complete image, nor a musical chronology, nor a linear narration. »²⁷⁷ Il s'agit de se libérer de ces conventions dramatiques, le texte et la musique devenant des matériaux, à la façon de Müller.

Cette approche privilégie ce qui, dans la réalité concrète de la scène, résiste à la législation dramaturgique et est susceptible de *travailler* dans la perception sensorielle du spectateur. L'objectif est de révéler à l'audience le potentiel qui réside dans *tout ce qui reste* sur la scène, une fois celle-ci débarrassée des conventions de la représentation, qui s'attachent au jeu de l'acteur. Et *tout ce qui reste*, ce sont ces « éléments hétérogènes » que Goebbels juge essentiels à l'événement théâtral : musique, texte, sons, décors, lumières... Ces éléments, qui brisent la hiérarchie de la représentation, constituent les briques de base d'une « poétique » de la scène, au sens où Hölderlin, dans ses *Notes sur Antigone*, cherchait à mettre en lumière une « logique poétique » du théâtre qui résiderait, non pas dans la structure narrative d'une pièce, mais dans sa potentialité à susciter les capacités perceptives des spectateurs et à enrichir toujours plus la gamme de leurs sensations²⁷⁸.

Le théâtre doit donc être « une chose en soi », plutôt qu'un procès de représentation ou toute autre forme de médiatisation. Voilà ce que Goebbels, selon ses propres termes, s'emploie à effectuer²⁷⁹. Les conséquences pratiques concernent aussi bien ce qui se passe sur la scène que dans la salle. Le spectateur est invité à vivre une « expérience », dans laquelle tous ses sens sont sollicités, plutôt que d'assister au déroulement d'une action psychologique. Quant à l'acteur, il doit non pas « jouer/agir », mais « survivre » au milieu des différents matériaux scéniques auxquels il est confronté : lumière, musique, texte :

« In such theatre the spectator is involved in a drama of experience rather than looking at drama in which psychologically motivated relationships are represented by figures on stage. This is a drama of perception, a drama of one's senses, as in those quite powerful confrontations of all the elements - stage, light, music, words - in which the actor has to survive, not to act. »²⁸⁰

²⁷⁶ Heiner Goebbels, *op. cit.*, p. 3.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 4.

²⁷⁹ « And theatre as a "thing in itself", not as a representation or a medium to make statements about reality, is exactly what I try to offer. », *ibid.* p. 5.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

C'est en même temps la hiérarchie habituelle de l'art théâtral que Goebbels entend contester, en commençant par mettre entre parenthèses la virtuosité technique des performers pour leur préférer, au moins par instants, d'autres modes d'expression. Ainsi, dans *Black on White*, en 1995, il met l'accent sur la présence scénique d'un ensemble de dix-huit musiciens à qui il demande, non pas seulement de constituer un personnage collectif au sens classique du chœur, mais de se livrer sur le plateau à toutes sortes d'actes non dramatiques, actes ordinaires *non signifiants*²⁸¹, comme lire, ranger et trier des objets, jouer au badminton, aller et venir, ou s'essayer à produire des sons en projetant des balles de tennis sur les instruments de percussion.

En 2004, Goebbels a testé, dans sa pièce *Eraritjaritjaka*, une autre façon de démystifier la présence de l'acteur et de bousculer le spectateur dans ses habitudes en lui montrant, comme on l'a vu plus haut, jusqu'à quel point il peut se laisser abuser par les procédés de l'illusion théâtrale. Ainsi, dans le reportage vidéo qui est censé accompagner l'acteur dans son périple, on voit divers signes qui, dans la perception des spectateurs, attestent de la *vie en direct* : la pendule accrochée dans la cuisine affiche l'heure réelle, l'acteur épluche des oignons en rythme avec un quartet à cordes de Ravel, exécuté en live sur le plateau. Ces signes concrets et sensibles produisent l'illusion de la vie au présent : « Both prove the liveness of the mediated presence. »²⁸². Mais l'illusion, comme dans les arts de la prestidigitation, ne réside pas où l'on croit : concernant la sensation du « maintenant », il n'y a pas de supercherie, tout se passe bien au présent, en direct ; en revanche, là où l'on croit que cela se passe « ailleurs » (dans la rue, dans le taxi, dans l'appartement), cela ne cesse pas, en réalité, d'avoir lieu « ici même » (sur le plateau, dans le décor que tout le monde voit). Mais l'originalité principale de cet escamotage se situait sur un autre plan : la disparition d'André Wilms hors du plateau laissait le champ libre à ce qu'on nomme – à tort – la *scène vide*. Or précisément, pour Goebbels, une scène n'est jamais vide.

C'est sur ces différentes expériences que Goebbels s'appuie, dans son article, pour reposer la question de la « présence » au théâtre. Celle-ci ne tiendrait pas, selon lui, à la seule « aura » des acteurs ; elle serait au contraire « divisée » en une diversité de constituants,

²⁸¹ On pourra bien sûr considérer, à rebours de la formule que j'emploie ici, que tout *acte ordinaire* – sur la scène comme dans la littérature ou dans tout art de la représentation – est susceptible de se faire *signe*. Mais il s'agit, a minima, de créer un écart perceptible entre ce qui relève manifestement de la représentation en cours et d'autres actes qui, de prime abord, se posent comme non signifiants, dans la mesure où ils sont attachés à la personne des performers plutôt qu'à des personnages ou à un récit.

²⁸² Heiner Goebbels, « Aesthetics of Absence », *ibid.* p. 11.

irréductibles les uns aux autres, qui concourent ensemble à la poétique de la scène. C'est une « esthétique de l'absence » qui se dessine alors, et qui peut prendre diverses formes :

- la disparition des performers, hors du centre de l'attention (la disparition totale hors de la scène étant un cas limite) ;
- la subdivision de la présence en une « polyphonie » d'éléments : sons, lumières, mots, décors... ;
- une façon de déstabiliser les habitudes des spectateurs, par exemple en détournant la fonction habituelle des performers (un musicien qui fait autre chose que de jouer de son instrument...)
- une disjonction de la voix et du corps des acteurs, ou bien une disjonction des sons et des instruments de musique ;
- une désynchronisation du regard et de l'écoute, c'est-à-dire une disjonction entre la scène visuelle et la scène acoustique ;
- la création d'espaces « entre-deux », espaces de découverte ouverts aux émotions, à l'imagination et à la réflexion ;
- l'abandon de la fonction dramatique (action, psychologie, personnages...) et l'absence de récit ;
- une forme de vide scénique, qui évacue les signes visuels ou symboliques ;
- enfin, « last but not least », l'absence, c'est aussi quand rien de ce qu'on pouvait attendre, prévoir, ou savoir, ne se produit et qu'à contrario ce qui a lieu vient déjouer l'attente des participants.

2.5 Le projet de *Stifters Dinge* : s'engager dans ces « Choses »

À la lumière de cette « esthétique de l'absence » élaborée par Heiner Goebbels, nous pouvons maintenant relire la note d'intention dans le dossier de presse de *Stifters Dinge* :

« Avant tout, il s'agit bien d'une invitation faite aux spectateurs à entrer dans un monde fascinant, plein de sons et d'images, une invitation à voir et à entendre. Au cœur de tout cela, une attention est portée aux choses qui, dans le théâtre, ne jouent qu'un rôle illustratif, le plus souvent comme décor ou comme accessoire, mais qui sont ici les personnages principaux : la lumière, les images, les bruits, les sons, les voix, du vent et du brouillard, de l'eau et de la glace. »²⁸³

Ce à quoi Goebbels s'intéresse « avant tout », dans *Stifters Dinge*, est énoncé ici : « Au cœur de tout cela, une attention particulière est portée aux *choses* ». Celles-ci deviennent les « personnages principaux » de ce théâtre. Elles acquièrent une présence singulière, et sont perçues par les spectateurs comme des personnages, voire, selon Goebbels, comme des *acteurs* :

²⁸³ Dossier de presse, Théâtre Vidy, Lausanne, saison 2009-2010, <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>.

« Christine Diller : Les personnages principaux de votre nouvelle pièce sont des choses, ce que l'on peut avoir du mal à se représenter : les choses agissent-elles ? Qu'est-ce que le spectateur voit, entend et vit ?

Heiner Goebbels : Chaque spectateur vit peut-être une expérience différente. C'est parce que cette œuvre est ouverte. Des choses qui, au théâtre, ne servent habituellement que d'éléments de décor ou d'accessoires - les haut-parleurs, les rideaux, les images, la lumière - sont perçues ici comme des acteurs. »²⁸⁴

L'emploi du mot « Ding/Chose » mérite quelques précisions lexicales. On notera que, dans la langue allemande, le mot « Ding, Dinge » a un usage assez large, comme le mot « chose » en Français d'ailleurs. Voyons rapidement ce qu'en dit le *Harrap's Allemand-Français* : « Ding : chose ; objet ; affaire ; fam. être, créature. Expressions associées : en pareille matière ; selon les conditions du moment ; dans les circonstances actuelles ; au point où nous en sommes ; laisser aller les choses ; voilà où en sont les choses... une chose infaisable, impossible ; la chose en soi... ». On peut noter, par la même occasion, que les deux usages de « chose » en Français et « Ding » en Allemand, sont à rapprocher du vocable grec « pragma, pragmata », dont je rappellerai très brièvement quelques précisions utiles, tirées du *Bailly* : « I. Affaire ; ce qu'on fait (même famille que praxis) ; les choses faites, les actions, les actes. II. Activité, agissement ; tâche, obligation ; entreprise ; affaire désagréable ; les affaires publiques, le gouvernement ; le pouvoir ; troubles, révolutions. III ; Ce qui est fait, ce qui existe ; événement, chose, affaire ; les choses de la nature ; les phénomènes, les corps célestes ; vous voyez la chose et jusqu'où est allée l'impudence de l'homme ; les choses de l'Etat ; la chose publique (qui donnera Res publica) ; l'affaire en question ; la chose en question ; une chose d'importance ; les choses de la vie ; ce dont il s'agit ; les circonstances, le cours des choses humaines. » Le registre de l'action est premier, et ensuite ce qui en résulte : « ce qui existe ». Chose et Ding sont dans l'usage courant « ce qui existe », mais le sens premier, qu'on peut résumer par « les affaires » et ce qui a trait à la « pratique » sont également encore en usage, aussi bien en Français qu'en Allemand.

Les « choses de Stifter » (Stifters Dinge) sont donc « ce qui existe », non seulement dans la « nature » mais aussi sous la forme des « objets » produits, des artefacts et des artifices,

²⁸⁴ « Man sieht als Akteure die Dinge, die im Theater sonst nur Dekor oder Hilfsmittel sind: die Lautsprecher, die Vorhänge, die Bilder, das Licht », Christine Diller, « Stifters Dinge », *Münchner Merkur* (Allemagne), November 2007 (site de Heiner Goebbels), trad. Pia Landes, J.-F. Ballay.

c'est-à-dire ce qui relève d'une poétique, ou plus précisément d'une « poïétique »²⁸⁵. Mais ce sont également les événements, résultant de l'activité ou de l'action, et plus généralement tout ce qui a lieu, tout ce qui se manifeste, c'est-à-dire les « phénomènes ». Le terme Ding/Chose rend ainsi très bien compte de deux points de vue – la fabrication du spectacle et sa réception. Nous nous intéressons aux choses, à la fois *en tant qu'elles sont produites pour la scène*, et *en tant qu'elles ont lieu en ce moment*, dans l'action scénique en cours et dans l'esprit des spectateurs.

On comprend ainsi le choix d'un auteur comme Adalbert Stifter, peu connu en dehors du périmètre germanique, qui se trouve accolé dans le titre à ces « Choses/Dinge » dont Goebbels entend faire les « personnages principaux » de sa pièce. Goebbels précise que, dans son processus de création, il était parti de l'idée de « faire une pièce sans acteurs », sans penser de prime abord à Stifter (on a vu plus haut la genèse et la signification qu'il faut accorder à cette idée de « pièce sans acteurs »). Ce n'est qu'en cours de route qu'il a repensé à ce *classique*, à l'image un peu poussiéreuse, que les jeunes Allemands étudient au collège et s'empressent en général d'oublier. Pourtant, au point où Goebbels en était de son parcours, le texte de Stifter s'est imposé naturellement, par sa cohérence avec l'idée de faire « une pièce sans acteurs » :

« La seule chose dont j'étais sûr, au tout début du projet, c'est qu'il n'y aurait pas d'acteurs sur le plateau, qu'il y aurait des pianos, des images et des éléments naturels comme l'eau. Pendant un an j'ai travaillé sur des objets divers, des éléments, des sons et c'est en faisant ce travail que je me suis rapproché de Stifter. C'est un écrivain très connu en Allemagne qui travaille sur la description minutieuse d'évènements plus que sur la narration romanesque.»²⁸⁶

Il a alors relu le récit du voyage en traîneau dans la neige, où le protagoniste/narrateur, perdu au milieu de l'immensité silencieuse, attend, observe, se sent à la fois attiré et menacé par « la Chose » :

« Le bruissement, que nous avions précédemment entendu dans les airs, nous était maintenant connu ; il n'était plus dans les airs, il était près de nous. Il régnait sur l'entier de la forêt, sans interruption, et se produisait lorsque les branches et les rameaux se brisaient et tombaient sur le sol. Il était d'autant plus horrible que tout le reste demeurait immobile. Dans tant de scintillement

²⁸⁵ Rappelons que Valéry a forgé ce pseudo-néologisme, dans la première leçon de son Cours de poétique au Collège de France (10 décembre 1937) : « Mon premier soin doit être d'expliquer ce nom de "Poétique" que j'ai restitué, dans un sens tout primitif, qui n'est pas celui de l'usage. » (p. 1341)... « J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer *Poïétique* [...] Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le poïein, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit » (p. 1342), in *Œuvres complètes, I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957. C'est en ce sens que j'utiliserai le mot *poïétique* dans les chapitres suivants.

²⁸⁶ Heiner Goebbels, Entretien avec Jean-François Perrier, Avignon, 2008.

et de chatolement, aucun rameau, aucune aiguille ne bougeait, sauf après une chute de glace lorsqu'une branche battait l'air. Ensuite tout redevenait calme. Nous attendîmes, et regardâmes, je ne sais pas si c'était par admiration ou par peur de nous engager dans la chose. »²⁸⁷

Goebbels, poursuivant son travail au long cours sur les matériaux scéniques (initié par son compagnonnage avec Müller), est en quelque sorte *tombé*, grâce au texte de Stifter, sur un quasi-concept susceptible de prendre une signification centrale dans son esthétique de l'absence : celui de « Chose/Ding ». Adalbert Stifter a été célèbre (et critiqué) en son temps pour l'attention qu'il portait, dans ses écrits, aux mille détails d'un paysage. Ses longues descriptions, indique Goebbels, pouvaient se concentrer sur une « chose » durant six ou sept pages (à peu près en même temps que Balzac). Ce n'est donc pas de façon anodine que Stifter emploie le mot « Dinge », qu'on peut considérer comme un paradigme de son œuvre. La séquence dite du « traîneau dans la neige » contient cette phrase qui est en quelque sorte l'épicentre de la pièce de Goebbels : « Nous attendîmes, et regardâmes, je ne sais pas si c'était par admiration ou par peur de nous engager dans la chose. »²⁸⁸. C'est en parallèle avec cette citation de Stifter qu'on peut lire, dans la note d'intention de *Stifters Dinge*, une formule d'Heiner Goebbels, qui semble érigée en un manifeste de son théâtre : « Avant tout, il s'agit bien d'une invitation faite aux spectateurs à entrer dans un monde fascinant, plein de sons et d'images, une invitation à voir et à entendre »²⁸⁹. Le parallèle entre ces deux phrases est évident.

Le concept de « Chose » vise *in fine* l'attention du spectateur. Il agit sous la forme d'une « invitation ». Pour Goebbels, il ne s'agit pas simplement de la créativité de celui qui *joue avec des matériaux*, mais, plus fondamentalement, du résultat qui se produira pour l'audience, au moment où le spectacle *existera vraiment*, lorsqu'il deviendra « réalité ». Ce n'est qu'à ce moment que les matériaux utilisés lors du processus (sons, mots, lumières, décors...) prendront chair, se transmuteront, pour les spectateurs, en une *réalité d'expérience*, visuelle et sonore, dans la quelle il s'agira d'entrer, de « s'engager » (*hinein zu fahren*), de la même façon que le narrateur de Stifter se sent appelé à « s'engager dans la Chose ». On peut ainsi mettre en parallèle l'*acte poétique* de création et le *phénomène* de la réception, en remarquant que les deux notions suivantes désignent la même réalité, mais de

²⁸⁷ « Dann war es wieder ruhig. Wir harreten, und schauten hin, ich weiß nicht, war es Bewunderung oder Furcht, in das Ding hinein zu fahren. ». Adalbert Stifter, *Les cartons de mon arrière-grand-père*, extrait cité dans les « Feuilletts_journalistes », *op. cit.*

²⁸⁸ Extrait du texte *Les cartons de mon arrière-grand-père* rapporté dans les « Feuilletts_journalistes », *op. cit.*

²⁸⁹ Dossier de presse, *op. cit.*

deux points de vue complémentaires : les « matériaux » seraient plutôt du côté du processus de création (la poïétique, déjà évoquée), et la « Chose » plutôt du côté de l'expérience du spectateur.

Le concept de « Ding/Chose » paraît à cet égard très bien choisi pour caractériser la réalité scénique du spectacle, non comme *représentation* mais comme *expérience*. La « Chose » serait, en ce sens, la substance du « réel » que Goebbels appelle de ses vœux et auquel il entend confronter le spectateur. Ce « réel » est ce qui s'oppose à la convention de la « représentation » et aux signes de la théâtralité. Il s'agit bien d'inviter les spectateurs à se laisser fasciner par ce qu'ils peuvent « voir et entendre ». À « s'engager dans la Chose ».

J'évoquais plus haut les marquages habituels que Goebbels cherche à déconstruire lorsqu'il fait disparaître le *performer* de la scène : rôles, figures, corps. L'absence qui résulte de l'évacuation de la narration et de la disparition des acteurs, donne une valeur nouvelle aux « Choses » qui restent seules en scène :

« Quand personne n'est plus sur scène pour assumer la responsabilité de présenter et de représenter, quand plus rien n'est montré, alors les spectateurs doivent découvrir *les choses elles-mêmes*. L'absence des performers, qui habituellement accaparent toute l'attention sur eux et monopolisent le champ visuel, permet tout à coup à l'audience de libérer son sens de la découverte. Seule la disparition des performers crée le vide où cette liberté et ce plaisir deviennent possibles. »²⁹⁰

Chez Stifter également, il existe cette sorte d'« absence » des personnages et de la « représentation », et simultanément un désir de saisir le monde dans les infimes détails de sa minéralité. Les « feuillets journalistiques » de la pièce le formulent ainsi :

« La plupart du temps, Stifter ne définit pas directement ses personnages. Il n'a pas besoin de préciser au lecteur quels sont leurs caractères. Ils sont déjà dans les choses qui les entourent, actuellement : dans les habits, dans l'appartement et dans le paysage, et cela même quand ils ne sont pas conformes à la nature. (...) En outre, il est essentiel pour Stifter que la pierre, le bois, etc. ne soient pas réduits à des matériaux sans intérêt, mais que l'art et la forme de l'œuvre soient organisés de telle sorte que la « pierritude » de la pierre, que la « boisitude » du bois apparaissent au grand jour. »²⁹¹

Les longues et minutieuses descriptions que l'on trouve dans l'œuvre de Stifter peuvent s'interpréter, avant la lettre, comme une pratique phénoménologique de l'écriture, et les

²⁹⁰ « When nobody is on stage to assume the responsibility of presenting and representing, when nothing is being shown, then the spectators must discover things themselves. The audience's sense of discovery is finally enabled by the absence of the performers, who usually do the art of demonstrating and binding the audience's vision to them by attracting total attention. Only their absence creates the void in which this freedom and pleasure are possible. », in Goebbels, « Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions », in *Performing Arts*, *op. cit.*, p. 15.

²⁹¹ Heinrich Mettler, tiré de *Natur in Stifters frühen Studien*, cité dans les « Feuillets_journalistes » de la pièce, *op. cit.*, p. 6.

éléments utilisés dans la mise en scène de Goebbels s'en inspirent de façon très concrète : ainsi, à la neige évoquée dans l'extrait de Stifter correspond la pluie sur la scène, dont le ruissellement dans l'obscurité constitue bien une « invitation faite aux spectateurs à entrer dans un monde fascinant, plein de sons et d'images, une invitation à voir et à entendre ».

Goebbels précise ce qu'il entend contester lorsqu'il fait disparaître, tout à la fois, le corps des performers et le personnage au sens classique du terme (comme facteur structurel de la narration et de la représentation). À savoir, l'*identification* du public : « Le théâtre – dans une approche conventionnelle de l'intensité et de la présence propose le plus souvent au public de s'identifier, donc de voir un reflet de lui-même. Pour ma part, je cherche plutôt à susciter une rencontre avec ce qui nous est étranger, ce que nous ne connaissons pas »²⁹².

On notera, au passage, que Goebbels indique par la même occasion ce par quoi il entend remplacer l'identification : l'idée de l'*étranger/étrangeté*. Il s'agit de soustraire le spectateur à la tentation d'une identification, et de « susciter une rencontre avec ce qui nous est étranger ». S'identifier, c'est « voir un reflet de soi-même ». Un double. C'est la fonction dévolue classiquement au personnage. Prenant le contre-pied de cette propension quasi universelle à trouver en face de soi le « même », Goebbels cherche à déplacer le regard. Sa démarche s'articule pleinement sur un dualisme connu/inconnu, et plus précisément sur un couple lexical de la culture allemande, *familier* et *étranger* (*heimlich/unheimlich*), que Freud a analysé dans son essai sur l'*inquiétante étrangeté*²⁹³. Nous aurons à revenir de façon plus approfondie, et dans une perspective plus large que ce spectacle particulier, sur cette notion un peu galvaudée qu'on trouve convoquée un peu partout aujourd'hui. Contentons-nous pour l'instant de relever, dans notre transcription en français, les deux mots cousins, *étranger* et *étrangeté*, qui passent à la trappe l'élément essentiel du *familier* (*heimlich*). En un sens ordinaire des mots, *familier/étranger/étrange*, nous avons déjà pointé plus haut leur résonance, dans le théâtre « engagé » de Goebbels : il s'agit bien, pour lui, de « susciter une rencontre avec ce qui nous est étranger, ce que nous ne connaissons pas ». Autrement dit, ne pas se contenter de ce qu'on connaît *trop bien*. Faire autrement, *voir* autrement les choses, y compris et peut-être surtout, celles qui nous semblent le plus familières.

²⁹² Heiner Goebbels, propos recueillis, in Peter Laudenbach, « Rien n'est plus beau qu'une scène vide », *Tip Berlin*, 04 – 17 octobre 2007, reproduit dans le dossier de presse du Théâtre de Gennevilliers, janvier 2009.

²⁹³ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], Gallimard, trad. F. Cambon, 1985, édition Folio/bilingue, Paris, 2001.

La visée n'est pas seulement esthétique, mais aussi politique. En s'intéressant aux « Choses », Goebbels entend apporter sa contribution personnelle par un geste dérangeant : faire changer le regard. Faire prendre conscience des conditions habituelles de la perception et de l'habitus de l'homme contemporain. Dans une société de la « transparence », où tout tend à devenir « visible », et où, du même coup, chacun est en permanence vu, observé, il s'agit de provoquer un choc, de résister au risque totalitaire que véhicule l'idéologie de la transparence :

« Au théâtre comme dans les médias, nous sommes en permanence observés / abordés / apostrophés. Nous n'avons plus guère d'espaces pour découvrir par nous-mêmes. Et avec mes spectacles *Eislermaterial* et *Eraritjaritjaka*, j'ai remarqué combien le public est reconnaissant et titillé lorsque, pour une fois, le centre de la scène reste vide pendant un moment. »²⁹⁴

C'est sans doute la signification qu'il convient de donner au triple salut final de la « Chose », dans *Stifters Dinge* : le spectateur se sent regardé par cet être étrange, à la fois non vivant et comme habité d'une vie inconnue (voire d'une *âme*), qui déstabilise la position de celui qui croyait voir sans être vu. On retrouve encore la notion d'« inquiétante étrangeté ». Le théâtre apparaît donc à Goebbels comme la pratique, par excellence, qui est susceptible de provoquer ce genre d'effet. Un spectateur, au théâtre, c'est quelqu'un qui doit exercer son regard sur *quelque chose* qui se dérobe au déjà connu. Cette expérience du regard est une condition de prise de conscience. Exercer son regard (bien sûr le terme « regard » est à prendre au sens large, l'ouïe étant aussi importante que la vue), c'est donc, pour Goebbels, une action politique.

Dans le même ordre d'idée, le travail dramaturgique, dans *Stifters Dinge*, vise à présenter des textes qui invitent à une « ouverture » sur l'altérité des cultures et sur l'écologie :

« *Stifters Dinge* s'attache à cette posture, sans chercher à mettre en scène ses récits ou les objets qu'il décrit. L'installation performative considère ses textes comme un défi pour aller à la rencontre de l'Autre et de forces dont nous ne sommes pas les maîtres, comme un plaidoyer pour être disponible et permettre à des critères et des jugements différents des nôtres de devenir des références – aussi bien dans la rencontre avec des ordres culturels qui nous sont inconnus que vis-à-vis de catastrophes écologiques, que Stifter n'a cessé de décrire en détail. »²⁹⁵

La dimension écologique du projet est une conséquence – plus qu'un « message » de la pièce – de la volonté de transformer le regard du spectateur. Celui-ci doit être amené à évoluer d'un regard identificatoire sur un double, un alter ego, un personnage, vers un

²⁹⁴ Peter Laudenbach, *op. cit.*.

²⁹⁵ Dossier de presse, Théâtre Vidy, Lausanne, 2007, p. 4.

autre regard, un regard sur le « réel », sur la « chosité » du monde, c'est-à-dire, par la même occasion, sur la « nature » :

« J.-F. Perrier : C'est ce désir de parler des éléments, de la nature qui a été moteur de votre création ?

H. Goebbels : Pas forcément mais si je supprime les personnages sur le plateau il reste juste des objets, des choses... La nature. À ce moment-là viennent les questions écologiques mais vues très individuellement par le public. »²⁹⁶

Et le choix de solliciter le texte de Stifter est une façon d'assumer cette dimension, non seulement dans la mesure où cet auteur est souvent étiqueté « écologique », mais parce que son écriture « n'a cessé de décrire en détail » la catastrophe écologique. La « catastrophe », chez Stifter, semble invisible, presque imperceptible, et sa menace n'en est que plus réelle. Elle semble à la fois *déjà là*, tout près, au cœur du monde sensible, et pourtant encore seulement imminente, toujours virtuelle, comme le montre cet extrait, cité dans les « feuillets_journalistes » fournis en complément du dossier de presse :

« [...] Alors que nous étions encore là et que nous regardions – nous n'avions pas encore prononcé la moindre parole – nous entendîmes à nouveau le bruit de chute que nous avons déjà perçu à deux reprises aujourd'hui. Mais cette fois nous savions de quoi il s'agissait. Il y eut d'abord un énorme fracas, comparable à un cri, suivi d'un bref souffle, bruissement ou frôlement, et ensuite le bruit retentissant de la chute d'un gros tronc jeté à terre. Le craquement se répandit à travers la forêt et à travers l'épaisseur des rameaux qui en atténuaient le bruit, il y eut encore un tintement et un cliquetis, comme si on secouait et brassait une masse infinie de verre. Puis tout redevint comme avant, les troncs s'enchevêtraient, rien ne bougeait, et le faible bruissement se poursuivait. C'était étrange, lorsqu'une branche ou un rameau ou un morceau de glace tombaient près de nous ; on ne voyait pas d'où cela venait, on voyait souvent à peine l'éclair de la chute, souvent on ne le voyait même pas, mais on entendait seulement le choc, et l'immobilité reprenait ses droits. »²⁹⁷

On comprend donc ce qui intéresse Goebbels dans ces écrits, et à quel point ils sont en résonance avec son projet théâtral : rendre sensible l'inconnu, qui est à la fois *déjà là* et qui, en même temps, est toujours virtuel, puisque, dès qu'il bascule dans le registre du « vu » et de l'« entendu », ce n'est plus l'inconnu. Cette expérience de la confrontation à l'inconnu par le canal des sens, a dès lors une portée à la fois individuelle, psychologique ou esthétique, mais aussi collective, politique ou écologique. Et l'on comprend du même coup la raison pour laquelle est convoquée, à la fin des « feuillets_journalistes », la célèbre phrase de Michel Foucault qui ponctuait *Les mots et les choses* (1966) et qui, ici, pourrait faire office d'épithaphe au tombeau de glace de Stifter :

« Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIII^e

²⁹⁶ Heiner Goebbels, entretien avec Jean-François Perrier, Avignon, février 2008.

²⁹⁷ « Feuillets_journalistes », Dossier de presse, Théâtre Vidy, *op. cit.*, p. 6.

siècle le sol de la pensée classique, – alors on peut bien parier que l’homme s’effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable. »²⁹⁸

2.6 Quel statut attribuer aux « choses » de *Stifters Dinge* ?

Nous pouvons, pour clore provisoirement cette étude, reprendre notre fil conducteur : la disparition de l’acteur, et ce que celle-ci induit sur la question des « doubles » au théâtre. Dans l’*esthétique de l’absence* que propose Goebbels, on a vu que les « choses » qui constituent la réalité scénique de *Stifters Dinge* sont revendiquées au titre d’une « expérience » à faire plutôt que d’une représentation²⁹⁹. Implicitement, dans ce discours, le réel, dont le spectateur est invité à faire l’expérience, est opposé au « double », et en particulier à toute forme de médiation ou de substitution, susceptible de s’interposer entre les « choses », phénomènes et objets présentés sur la scène, et les spectateurs. L’élément du double mimétique serait considéré, en soi, par Goebbels comme parasitaire et en contradiction avec son souhait.

Cela nous renvoie à un dualisme bien connu, que le philosophe Clément Rosset a longuement étudié : *le réel et son double*. Au départ de sa réflexion, dans le premier ouvrage qu’il consacre au sujet, l’intuition première de Rosset consistait à assimiler ce qu’il a nommé la « structure fondamentale de l’illusion » avec la « structure paradoxale du double »³⁰⁰. L’illusion était présentée comme quasi structurelle à l’homme, du fait de son caractère persistant : comment se fait-il que les êtres humains, même très intelligents, éprouvent tant de difficultés à admettre la « réalité » ?

La perspective initiale de Rosset était, en gros, la suivante : au lieu de vivre pleinement dans le réel, l’homme s’arrange pour construire un « autre monde », parallèle et illusoire, un « double » de la réalité qui convient mieux à nos attentes : « La technique générale de l’illusion est en effet de faire d’une chose deux, tout comme la technique de l’illusionniste, qui escompte le même effet de déplacement et de duplication de la part du spectateur : tandis qu’il s’affaire à la chose, il oriente le regard *ailleurs*, là où il ne se passe rien. »³⁰¹. L’imagination des hommes (il faudrait dire l’*idéalisation*) s’attache même à inverser la relation entre le réel et son double : ce qu’elle croit réel n’existe pas, tandis que le réel, en

²⁹⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, Tel/Gallimard, Paris, 1990, p. 398.

²⁹⁹ La formule est sans doute un peu rapide, mais elle résume tout de même un aspect essentiel de l’article de Goebbels évoqué précédemment.

³⁰⁰ Clément Rosset, *Le réel et son double*, Gallimard, 1976, Folio, Paris, 1984, p. 19.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

tant que non conforme aux attentes, est perçu comme *autre* : « L'événement redouté a eu lieu, mais s'est produit en trompant l'attente du même événement, dont on estime certes qu'il devait bien avoir lieu, mais de manière autre. »³⁰². L'inversion est donc totale, pour Rosset, puisque c'est le réel qui est finalement vécu comme un double parodique, un « mauvais rêve » pour reprendre une expression courante : « Quand aux événements réellement arrivés, ils sont comme des singeries de ce réel ; et l'ensemble des événements réels apparaît ainsi comme une vaste caricature de la réalité »³⁰³.

C'est donc d'abord par opposition aux dangers de l'illusion (et du double qui l'accompagne), que Rosset s'est intéressé au « réel ». Pour lui, loin d'obéir à un modèle ou à une « Idée », située au-delà des apparences (Platon) et toujours plus ou moins illusoire, le réel se tient tout entier « ici et maintenant ». Ses propriétés sont étranges, et il est bien difficile, voire illégitime, de l'analyser. Fondamentalement paradoxal, ambigu, et pour tout dire *impossible* (au sens de Lacan), tel s'avère le réel dans sa dimension insolite, « idiote » au sens étymologique du terme³⁰⁴.

Le réel se dérobe dès lors à toute attente, et est absolument imprévisible. Il se peut, certes, que ce qu'on attendait se produise effectivement, mais seulement dans la mesure où il y a « répétition » d'un schéma inscrit dans l'inconscient, ou ressemblance, reproduction d'un objet ou d'un phénomène. Il ne s'agit pas alors du réel en tant que tel, qui est tout entier *présent*, mais seulement d'un passé qui fait retour ou d'un invariant intemporel. Au contraire, dans sa dimension véritable de « ici et maintenant », le réel qui *advient* déjoue toujours les attentes, et produit quelque chose qui est à la fois inouï et évident a posteriori.

Entre l'événement tel qu'on l'attendait et l'événement tel qu'il a lieu réellement, se dessine ainsi l'opposition du « même » et de l'« autre ». Ce qui surprend, dans l'advenue du réel, c'est son altérité. Sa façon d'échapper au régime de la duplication : on s'attendait à obtenir une superposition exacte entre l'image prévue et l'image réalisée, mais ce qui arrive est différent de cette image. Au lieu d'être identique à la prévision, *le réel annule le double* : « En s'accomplissant, l'événement prévu rend caduque la prévision d'un double possible.

³⁰² *Ibid.*, p. 32.

³⁰³ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁴ Cf. Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, éditions de Minuit, Paris, 1977.

En venant à l'existence, il élimine son double ; et c'est la disparition de ce pâle fantôme du réel qui surprend un moment la conscience lorsque s'accomplit l'événement »³⁰⁵.

Les « Dinge/Choses » de Goebbels sont-elles « réelles » au sens de Rosset ? Autrement dit, dans la négative, est-ce que le spectateur n'y voit pas encore *un peu* de représentation, un peu de *doubles* d'une réalité autre, qui aurait lieu ailleurs ? ou bien, dans l'affirmative, est-ce que le spectateur fait vraiment l'expérience du réel pur, sans médiation, sans artifices d'illusion ? La question est délicate, non seulement à *élucider*, mais déjà à *exposer*. À exposer, car dans l'alternative que je viens de formuler, de quoi s'agit-il ? D'un côté, en nous fondant sur les notions de Rosset, nous posons le « réel » comme le propre de l'expérience qu'est censé faire le spectateur, devant ce qu'il voit et entend. C'est la proposition faite par Goebbels lui-même, telle que nous l'avons rapportée plus haut. C'est même le point de départ de son geste, qui donne tout son sens à la décision de retirer l'acteur de la scène. Mais est-ce bien son point d'aboutissement ? C'est-à-dire, de l'autre côté de mon alternative, il s'agit de savoir si, au résultat, tout ce qui habituellement relève de la catégorie de l'illusion, du double (fiction, narration personnage...), est bien absent du plateau, pour ne laisser place qu'au pur « ici et maintenant » du réel. Voilà, de façon un peu plus explicite, l'exposition de notre question. Venons-en maintenant à son élucidation.

On serait tenté de répondre, en première analyse, qu'en effet, toute illusion mimétique a bien été écartée de la scène : toutes les « choses » qui sont données à voir et à entendre ne représentent rien d'autre qu'elles-mêmes. Qu'elles sollicitent l'imagination est une autre affaire. Car elles ne la sollicitent qu'en tant que documentaires, ou mieux : comme « choses ». Ainsi des textes de Lévi-Strauss, des chants de Nouvelle Guinée, de la voix de William Burroughs, de l'interview de Malcolm X ; ainsi, également, des peintures de Uccello ou de van Ruisdael, qui, certes, en soi, contiennent leurs propres fictions, mais qui nous sont adressées en tant que documents, « choses ». Tous ces documents sont installés, non pas pour créer une représentation de plus, mais seulement pour se *présenter* à nous en tant que *choses sur la scène*. Tout ceci n'est peut-être que mon interprétation, mais, encore une fois, c'est bien dans cette tonalité que Goebbels évoque son dispositif. Quand aux spectateurs – souvent enclins (comme le suppose la thèse de Rosset) à chercher un sens derrière ce qui est montré, à inventer une fiction, à *tordre le cou au réel*, c'est-à-dire à ne

³⁰⁵ Clément Rosset, *Le réel et son double*, *op. cit.*, p. 42-43.

pas simplement voir et entendre ce qui est là, mais aller voir ailleurs, au-delà – ils semblent bien, en l’occurrence, pour une grande partie d’entre eux, avoir ressenti (et exprimé dans leurs réactions) une sorte de fascination intriguée devant un « réel » dont ils ressentiaient physiquement la présence. Les « choses », donc. Je n’ai certes pas de preuves quantitatives au sujet de la réception du public, mais, sous réserve d’une étude plus détaillée, je crois qu’on peut formuler cette première réponse à la question posée plus haut : les « choses » de *Stifters Dinge* semblent bien, effectivement, contredire la fonction de « double » du théâtre, au sens de représenter, *se donner à la place* d’un « autre » toujours absent, par imitation ou ressemblance. Mais est-ce tout ?

Est-ce qu’il n’y a pas, dans *Stifters Dinge*, *quelque chose d’autre* (ou quelque « chose ») qui s’accommoderait tout de même de la notion de « double », au sens ordinaire de ce qui « est mis à la place » d’autre chose, qui est censé en tenir lieu, par ressemblance, leurre, illusion, tromperie ? Faut-il entièrement accepter la proposition d’un pur « réel », et refuser tout statut de « double » aux « choses » adressées par Goebbels aux spectateurs/auditeurs ?

J’ai considéré pour l’instant une partie des « choses » : les documents adressés au spectateur. Mais, on l’a vu, le spectacle *Stifters Dinge*, c’est aussi, et peut-être en dernier ressort, toutes les autres « choses », beaucoup plus impalpables, qui se déploient sur le plateau. Qu’en est-il des machines, des pianos, des bassins, et de tous les éléments du décor ? Et qu’en est-il des sons ? Est-ce que toutes ces « choses » de Goebbels ne seraient pas des entités scéniques *ambivalentes*, à la fois « réelles » et « doubles », au sens de Rosset ? Un argument qui plaide en faveur de cette interprétation est que toutes ces choses *se produisent* (elles ont lieu) et *sont produites* (elles sont créées), tout à la fois action en cours d’effectuation et terme du processus de création.

Regardons de plus près ce qu’il en est du son. Goebbels précise la nature des sons qu’il crée : « En fait, tout, sauf les voix off de personnages connus, est du direct. Les sons sont produits par cinq pianos mécaniques, mais aussi par des tuyaux, des pierres, des plaques de métal, des gouttes d’eau, etc. »³⁰⁶. Peut-on, de façon claire et nette en déduire une partition de ces sons entre les deux catégories du « réel » et du « double » ? Du côté des doubles : les voix enregistrées ; du côté du réel, les sons produits en direct. Qu’en est-il dans la perception du spectateur ? Cette partition est-elle aussi claire ? Si c’était le cas, il me

³⁰⁶ Propos recueillis, in Christine Diller, « Stifters Dinge » (en allemand), *Münchner Merkur*, November 2007, site de Heiner Goebbels, *op. cit.*

semble que le résultat en pâtirait. Cela voudrait dire que les spectateurs ne font pas une expérience tout à fait satisfaisante, puisqu'ils distingueraient analytiquement et consciemment plusieurs catégories de « choses ». Cette coupure existe-elle ? Voyons cela.

Le phénomène du son, du point de vue physique, est toujours *du côté du réel*, et son utilisation esthétique relève d'une véritable « écriture », comme l'explique Daniel Deshays³⁰⁷. En cela, Goebbels est pleinement fondé à destiner sa création sonore à une expérience qui serait non médiatisée, une expérience des *choses elles-mêmes*, une expérience du « réel ». Mais, en matière de création sonore, où est le « réel » ? Il faut commencer par remarquer qu'il s'impose aux *deux bouts de la chaîne* : d'une part, lors de la « prise de son », qui contrairement à ce que laisse entendre cette formule lapidaire, n'est en aucun cas une « prise » ou capture, mais une problématique extrêmement complexe nécessitant des techniques, des méthodes, des connaissances, des choix et une grande expérience ; d'autre part, après avoir été « enregistré » (donc fixé dans un état tout à fait artificiel), le son doit encore se *réaliser à chaque écoute*, c'est-à-dire se re-matérialiser, et le résultat dépend des caractéristiques architecturales, des propriétés des matériaux de la salle, mais aussi de l'auditeur, de sa position, de sa culture sonore. Pour ne parler que du son « enregistré », il serait donc impossible de dissocier complètement les deux notions conventionnelles de « réel » et de « double » (puisque ce réel obtenu est lui-même issu d'un dédoublement qui a détruit le réel original où il s'est produit). Compte tenu de tout cela, l'opinion courante se trompe, ou du moins réduit passablement les choses, quand elle croit pouvoir opposer un son *original* (capturé, enregistré, mis en boîte) et un son *restitué* par le système technico-acoustique.

Or, la *qualité* des sons utilisés ou créés par Goebbels, l'art de répartir les sources sonores, de produire une performance en grande partie acousmatique, tout cela fait que le spectateur est immergé dans un univers sonore très cohérent. Même s'il sait bien que les voix sont enregistrées, en tout cas celles qu'il peut reconnaître (Lévi-Strauss...), celles-ci sont intimement mêlées aux autres sons, qui proviennent eux-mêmes de différentes sources, dont certaines semblent localisables, d'autres non. Le spectateur perçoit que la mise en scène se joue de ses sens, et il se laisse aller à cette « expérience » qui implique de lâcher

³⁰⁷ Pour une réflexion approfondie, à la fois pratique et poétique sur la question du son, cf. Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

prise, d'accepter de ne pas bien savoir d'où provient tel ou tel son, s'il est produit en direct ou en différé. C'est bien ce à quoi Goebbels l'invite.

Il en résulte que, pour nous qui analysons tout cela a posteriori, nous savons, d'un côté, que certaines des « choses » se produisent en direct tandis que d'autres ne sont que des « doubles » de réalités sonores antérieures, qui ont eu lieu ailleurs et peut-être en d'autres temps ; et, d'un autre côté, nous constatons qu'au résultat, ce qui a vraiment lieu est un continuum de choses qui, toutes ensemble, concourent à faire advenir un « réel » unique, ici et maintenant. C'est ainsi que cela se passe dans l'expérience du spectateur. Dans cette complexité, que devient la catégorie ordinaire du « double » ? Sa destination supposée, dans la thèse initiale de Rosset, est de produire l'illusion, et de détourner du « réel ». C'est aussi sa destination habituelle, dans un théâtre de la « représentation ». Mais pas ici. Nous avons affaire, pourtant, à des « choses » qui, pour une partie d'entre elles – les tableaux, les voix enregistrées... – sont des doubles classiques. Et qui, néanmoins, ne participent pas d'une illusion, mais bien du « réel ». Ces doubles ne se substituent pas à une réalité de référence située ailleurs, ils sont là en tant que choses. Et en même temps, aucun spectateur ne doute de leur qualité de « doubles ». Il faut en conclure que, ici, la catégorie du « double », telle qu'on la conçoit d'ordinaire, doit être reconsidérée. *Stifters Dinge* est un bon exemple qui nous incite à déplacer (ou étendre) cette notion, et à accepter de ne pas la réduire, ni à un référent externe, ni à un simple alter ego, ni à un artefact illusionniste.

C'est ce déplacement qu'a opéré Clément Rosset, en 1979, dans son « Retour sur la question du double ». A partir de ce deuxième essai, c'est moins l'opposition entre réel et illusion qui retient son attention, que l'opposition entre réel et duplication. Le glissement est discret puisque l'illusion et le double, dans *Le réel et son double*, étaient assimilés à une seule et même chose (ces deux notions étaient identifiées dans leur « structure »). Pourtant ce subtil glissement de point de vue permet à Rosset de pointer le caractère *paradoxal* et *artificiel* du double. Il insiste désormais, dès le début de son essai, sur le caractère « révélateur » du double, qui tient à son propre biais :

« Le privilège du double est de poser de la manière la plus aiguë la question du réel, de la réalité de ce qu'on se représente comme le réel : d'en être un *révéléteur*, à peu près dans le sens photographique du terme. [...] Ainsi le réel en vient-il à se "révéler" par l'intermédiaire du double qui en suggère l'invisible unicité. »³⁰⁸

³⁰⁸ Clément Rosset, « Retour sur la question du double », in *L'objet singulier*, Minuit, Paris, 1979, p. 16.

Le réel est invisible, certes, mais du moins savons-nous qu'il l'est, et c'est l'artifice du double qui nous en informe. En termes plus *métaphysiques*³⁰⁹, l'être (le réel) a besoin d'un non-être³¹⁰, ou plutôt d'un « manque à être » (le double), pour se manifester, nous dit Rosset. Ainsi, le double devient le signal du réel : « En bref, le double, de par son manque à être, porte du même coup la marque de ce qu'il ne réussit pas à doubler, apparaissant ainsi comme signal de l'être. Le contraire direct de l'être, révélateur et témoin formel de la réalité du réel, n'est pas le néant mais le double. »³¹¹.

Le point essentiel, c'est que Rosset se focalise moins, désormais, sur la *dénonciation de l'illusion*, et privilégie une progressive *valorisation du double* : « Etant ce qui est sans

³⁰⁹ J'emploie ce mot, pour l'oublier aussitôt... En assimilant, dans ce passage, le réel et l'être, Rosset ne s'engage pas pour autant sur le chemin de la métaphysique : toute perspective d'un au-delà ou d'une *voile* est évidemment radicalement à l'opposé de la conception du « ici et maintenant » qui caractérise le réel de Rosset. Ce n'est pas non plus un existentialisme : être et néant ne l'intéressent guère dans sa dialectique du réel et du double. On peut se demander pourquoi Rosset prend ici le risque de nous induire en erreur, en s'aventurant lui-même sur le terrain de l'« être ». Mais il donne la réponse, en précisant que ce qu'il tente d'élaborer, c'est une « ontologie du réel » (et non pas une métaphysique) : « La pensée du double, à en mener l'analyse jusqu'à son terme, aboutit ainsi à la pensée d'une *ontologie* en laquelle se résume finalement la recherche philosophique que nous avons entreprise. Ontologie du réel dont la particularité est de ne prendre appui ni sur la pensée de son « être » ni sur celle de son « unité », mais sur la considération de sa seule singularité. », *L'objet singulier, op. cit.*, p. 28. Une « ontologie négative », ajoute-t-il aussitôt, et donc paradoxale, puisque l'être du réel ne peut jamais se saisir. Mais ontologie négative assumée, à la manière de la théologie négative dans la lignée d'un Eckhart, pour laquelle « on ne peut voir que par la cécité, connaître que par la non-connaissance... ». Ce point mérite d'être souligné, même si nous n'avons guère la place, hélas, pour le développer ici (du moins dans ce chapitre).

³¹⁰ Pour les mêmes raisons que ce que je viens d'indiquer dans la note précédente, le terme « non-être » est à oublier aussitôt, pour relever, en revanche, les implications de « manque à être » du double. Dans la suite de son essai, Rosset s'intéresse à « l'objet du désir », ce qui lui donne l'occasion de prendre à contre-pied les théories idéalistes sur le sujet, qu'elles soient « classiques » (Platon...) ou « modernes » (Baudelaire, Bataille, Lacan, Derrida, Girard...). Il s'attache en effet à trouver un même *a priori* qui engloberait toutes ces théories. Et il le trouve toujours du même côté : dans cette longue tradition métaphysique de l'Idée, qui préfère toujours invoquer un au-delà des apparences plutôt que de se laisser illusionner par les effets sensibles et immédiats de la réalité. Rosset résume ainsi ce qu'il nomme une « thèse désormais classique » du désir : « Les objets du désir constituent donc, selon une telle conception, un domaine distinct de toute réalité, domaine excédentaire qui se définit non comme réel mais comme supplément au réel » (*L'objet singulier*, p. 44). Ce « supplément au réel » se trouve encore, selon lui, dans la théorie du « Manque » chez Lacan, et plus particulièrement dans le concept de l'« Autre ». Dans la philosophie contemporaine, le statut de l'altérité classique a changé : « l'autre moderne apparaît comme un être qui ne saurait en aucun cas exister ni même être conçu, sauf à ruiner le fragile édifice du désir. » (*L'objet singulier*, p. 47). *L'autre classique* avait une réalité objective, et le *désir classique* visait un objet réel ou à tout le moins identifiable : l'eau dans le cas de la soif, ou l'idéal amoureux dans le cas du désir amoureux. *L'autre moderne* (dont l'Autre lacanien constitue sans doute la tête de pont), n'a plus aucune réalité objective (il est « objet a »), il est relégué dans un pur néant (hégélien). Au-delà de cette différence entre la conception classique et la conception moderne du désir, Rosset pointe dans ces deux grandes histoires une constante : *dans tous les cas, c'est le réel qui est dénié*, selon lui. Le désir, dans l'histoire de la philosophie, est invariablement associé au manque. Il faut toujours que le réel fasse défaut, d'une manière ou d'une autre, pour que la mécanique du désir se mette en mouvement. L'objection de Rosset consiste à inverser, là encore, la proposition : pour lui, c'est, non pas tant le manque, mais plutôt l'*excès* de réel qui définit le désir. Il illustre ce point de vue en s'appuyant sur l'*appétit*, qui caractérise selon lui le versant *matériel et bien concret* du désir.

³¹¹ Clément Rosset, *L'objet singulier, op. cit.*, p. 28.

double, le réel en vient à être reconnu comme tel par l'inexistence du double, figure d'un envers qui autorise l'imagination de son invisible endroit. »³¹². Et cette valorisation, qui rehausse l'*envers* à la mesure de l'*endroit* de référence, fait du double un artifice par nature *spectaculaire* : « Rien de ce qu'ils voient n'étant unique, rien n'est non plus réel ; d'où il s'ensuit que tout ce qu'ils voient est spectacle et pur spectacle, sans garantie aucune de la part du réel censé s'y produire. »³¹³. On saisit, à travers cette réflexion, la fonction profondément ambiguë du double au théâtre...

Du côté du réel, Rosset maintient son cap qu'il ne quittera jamais dans les décennies suivantes ; il continue à le caractériser comme « singulier », « simple », ou « idiot »³¹⁴ : « Il est singulier, c'est-à-dire tel qu'aucune représentation ne peut en suggérer de connaissance ou d'appréciation par le biais de la *réplique*. Le réel est ce qui est sans double. »³¹⁵. Rosset revient sur la propriété fondamentalement *invisible* du réel ; celui-ci échappe à toute possibilité de saisie optique, que ce soit par la fonction naturelle de l'œil ou par des instruments comme le miroir. D'un autre côté, il assimile le phénomène de la « reconnaissance », qui est étroitement associé à la vue chez les Grecs, à un obstacle au réel puisque, pour « reconnaître » quelque chose il faut l'avoir déjà connu, déjà vu. Or, puisque le réel est pure singularité, tout ce qui, en lui, paraît se reproduire, se répéter, et donc tout ce qui y est « reconnu », n'est qu'une ombre, une illusion.

A partir de là, le double acquiert pleinement sa *vertu négative et paradoxale* de révélateur ; c'est précisément sa façon de ne jamais montrer le réel qui lui donne, en creux, tout son intérêt : « Si le double parvient, comme il y parvient en effet de manière incomparable, à "représenter" le réel, c'est justement parce qu'il contredit toute possibilité de représentation et réussit ainsi, si l'on peut dire, la performance de *présenter* le réel en tant que *non représentable*. »³¹⁶ ; et également son « inquiétante étrangeté » fondamentale : « Par son absurdité manifeste, consistant à apparaître comme copie à la fois la plus familière et la plus étrange, le thème du double signale par contre-coup le privilège de l'unique. »³¹⁷. La façon ostensible et remarquable qu'a le double de ne pas montrer le réel en tant que tel, et la possibilité subséquente de *montrer qu'il ne le montre pas*, est justement ce qui permet au

³¹² Clément Rosset, *ibid.*, p. 28.

³¹³ *Ibid.*, p. 14.

³¹⁴ Cf. Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Minit, Paris, 1997, 2004.

³¹⁵ Clément Rosset, *L'objet singulier, op. cit.*, p. 15.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁷ *Ibid.*

spectateur d'éprouver le *sentiment du réel* : « Mettant en échec la représentation du réel, le double est une voie d'accès privilégiée au sentiment du réel, on peut même dire à la pensée du réel. »³¹⁸. Le double souligne donc, par sa nature paradoxale, la caractéristique du réel qui est toujours, pour Rosset, son caractère « simple » (ou « unique ») : « Si le double fait paradoxe, c'est que le simple qu'il s'avère incapable de doubler fait lui-même problème en tant que tel. »³¹⁹.

Ainsi est réintroduite la relation du réel et du double au début de cet essai de 1979. Le double, repensé de cette façon, déborde son habituelle fonction d'illusion mimétique pour se faire *signe paradoxal* d'un réel échappant à toute signalisation. Des années plus tard, au terme (peut-être) de sa réflexion, Rosset qualifiera finalement ce double de « fantasmagorique »³²⁰. Le double fantasmagorique, si on l'accepte en ce sens, ne prétend plus donner une *image* du réel. Au contraire, par la manifestation ostensible de son artifice, il *révèle le réel en creux*³²¹. En se montrant, il nous indique qu'il n'est pas le réel, que le réel n'est jamais *cela*, qu'il est irreprésentable, impensable – et même imperceptible. Le « double fantasmagorique » se donne ainsi comme l'indice d'irreprésentabilité du réel.

C'est peut-être là que le double réalise le plus pleinement sa fonction théâtrale : un *jeu* d'un autre ordre que celui de l'illusion, et notamment de l'illusion mimétique, est possible. Et ce jeu a lieu, non pas tant sur une scène, que dans l'expérience du réel. Il faut pour cela convoquer le caractère du *paradoxal*. Non pas le paradoxe comme on le rencontre en logique, mais le paradoxe perceptif qui donne à sentir que le réel est, tout à la fois, inaccessible à l'entendement, et pourtant accessible en creux dans les effets de doubles qui miroitent à sa surface. Ce domaine paradoxal brouille les pistes, gomme les frontières entre les différentes « choses » en présence, tout en *ne faisant pas illusion*.

Cette façon de penser la relation paradoxale du réel et du double s'applique particulièrement au domaine du son, bien plus qu'à celui de l'image³²². Lorsque Goebbels

³¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁹ Clément Rosset, *Ibid.*

³²⁰ Clément Rosset, *Fantasmagories*, éditions de Minuit, Paris, 2006.

³²¹ On peut penser aux techniques astrophysiques pour essayer de capter des signaux à partir des phénomènes qui entourent les trous noirs. Ceux-ci, à cause de leur densité gravitationnelle infinie, ne laissent aucun signal, aucune lumière échapper à leur attraction ; mais cela provoque des fluctuations électromagnétiques dans l'espace-temps qui les environne. Ces fluctuations permettent de reconstituer une sorte de *double* du trou noir, c'est-à-dire un modèle, bien qu'il échappe à toute atteinte.

³²² A noter que Rosset évoque aussi le domaine des parfums et des saveurs. L'odorat, le toucher, la sensation gustative sont des sens qui rendent plus difficile les techniques de « duplication » que le sens de l'ouïe.

compose subtilement les « choses » dans son spectacle, il paraît vain de distinguer, d'un côté, le « réel » (les sons en direct...), et d'un autre, des copies (voix enregistrées, peintures...). Car ce qu'il y a de « double » dans ces choses y est adressé au spectateur, non pas dans sa fonction habituelle de représentation (par exemple dans la peinture), mais dans une fonction *paradoxale*, qui souligne sa nature ambiguë. Cette ambiguïté n'est pas un jeu de dupes ; elle tient dans la métamorphose qu'opère son installation, ici et maintenant, comme « chose ». Cette mise en scène déplace la réception du spectateur : il attendait peut-être une représentation, et c'est une expérience qui a lieu, en lui-même.

Revenons, pour finir, au domaine sonore proprement dit, qui entre le plus *en écho* (si j'ose dire) avec la thèse de Rosset. Le spectateur expérimente un continuum complexe de sonorités : à une extrémité de ce continuum, il peut distinguer *clairement* les voix des personnes célèbres qui sont diffusées par haut-parleurs, mais en même temps, à une autre extrémité du continuum, il ressent bien toute la difficulté de savoir d'où proviennent certains sons. Cela reste relativement simple en ce qui concerne les pianos, dans la mesure où le spectateur/auditeur voit les touches s'animer toutes seules, et il peut en déduire que *quelque chose* (un programme, un ordinateur, des appareils électromagnétiques...) actionne de façon automatique les touches du clavier. Dans ce cas, déjà, l'expérience est inhabituelle puisque ce sont tout de même bien les pianos qui jouent de la musique, et en même temps, comme on l'a déjà dit, on éprouve la sensation étrange qu'un interprète fantôme est en train de jouer. Plus complexes encore sont ces autres sons qu'évoque Goebbels, produits « en direct » par « des tuyaux, des pierres, des plaques de métal, des gouttes d'eau », et dont le spectateur ne sait absolument pas s'il s'agit de sons préalablement enregistrés ou de sons produits en direct par quelque agent invisible.

Nous nous demandions plus haut quel statut attribuer aux « choses » de *Stifters Dinge*. Celles-ci sont là pour que le spectateur en fasse l'expérience. Leurs propriétés mimétiques sont, non pas niées, mais comme mises à distance, et la façon dont elles sont présentées, (présentes, présentifiées) permet de les faire apparaître en tant que matière d'un milieu sensoriel en train de se produire. C'est du « réel » au sens où Rosset l'entend. La

Cependant, la notion d'image tend peu à peu à être utilisée dans une extension beaucoup plus large que l'icône visuelle. C'est du reste, comme on l'a vu à propos de Goebbels, le cas de la notion de « paysage sonore ».

dimension sonore est la structure fondamentale de ce réel. Un sonore d'autant plus invisible qu'il n'est guère localisable, la plupart du temps.

Le traitement acousmatique qu'effectue Goebbels illustre, à son point d'incandescence peut-on dire, le caractère *paradoxal* et *fantasmagorique* de la relation qui se noue entre le réel et son double, dans l'analyse Rosset : les choses qui sont montrées, de façon repérable, c'est-à-dire mises en scène au sens classique, ne sont là que pour faire sentir se dérober en elles le réel qui les habite. La *choséité invisible* qui habite les choses visibles n'apparaît ni ne disparaît : acousmatique, elle ne cesse d'avoir déjà disparu de ses lieux possibles de résidence ; elle est toujours ailleurs en étant ici même.

Cette étude du spectacle *Stifters Dinge* ne peut, dès lors, mieux se conclure qu'avec les mots mêmes d'Adalbert Stifter, dans *Cristal de roche* :

« Mais tout autour d'eux, il n'y avait que cette blancheur aveuglante, cette blancheur qui se réduisait à un cercle de plus en plus petit, entouré d'un mur de brouillard pâle mais épais qui noyait et dissimulait toute chose, et n'était finalement rien d'autre que le rideau impénétrable de la neige qui n'en finissait pas de tomber. »³²³

L'*expérience de la neige*, dans le récit (élevé à une dimension presque mythique) de ces deux enfants perdus dans la forêt en montagne, serait en quelque sorte l'archétype de l'expérience acousmatique. La blancheur, dans le récit de Stifter, peut se concevoir comme l'équivalent, dans le registre des couleurs, de ce qu'est l'acousmatique dans celui des sons. On pourrait alors parler d'une *couleur acousmatique* pour évoquer la façon dont les « choses » de *Stifters Dinge* fluctuent au cœur du réel, dans l'expérience du spectateur.

³²³ Adalbert Stifter, *Cristal de roche* [1852], trad. Bernard Kreiss, éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1988, p. 49.

3. Jean-François Peyret : *Re : Walden*, une expérience de l'homme diminué

Ma troisième étude sera consacrée au travail du « metteur en scène » Jean-François Peyret qui, disons-le d'emblée, répugne à s'approprier cette dénomination ; tout comme il ne se considère ni comme traducteur, ni comme écrivain ou quoi que ce soit d'autre³²⁴. Il préférerait éventuellement celle, plus ironique et plus parlante, de « faiseur de théâtre ». J'utiliserai quand-même, par défaut pour l'instant, l'expression *metteur en scène* pour désigner simplement la catégorie professionnelle.

Soulignons tout de suite qu'il n'y a pas plus de volonté, chez Peyret, d'écarter l'acteur de la scène que chez Marleau ou Goebbels. Et pourtant, là aussi, une *question de la disparition* se dessine, de façon à la fois complexe et troublante. Nous avons vu ce qu'il en était du statut particulier – et en même temps emblématique – des *Aveugles* et de *Stifters Dinge* dans les parcours respectifs de Marleau et de Goebbels. Pourtant, lorsqu'ils décident de créer un spectacle sans acteurs sur la scène, cela ne peut être considéré comme un fait isolé, ou sans signification. En outre, même si les deux metteurs en scène se défendent de vouloir faire disparaître l'acteur, la question de la disparition se pose, aux yeux du public comme de la critique. Nos deux premières études, qui restaient volontairement attachées à une approche descriptive et informative, n'ont pas suffi à lever le voile sur cette question troublante de la disparition ; nous avons au contraire constaté que celle-ci ouvre sur des dimensions esthétiques, philosophiques, anthropologiques, qui débordent largement le cas isolé d'un spectacle.

Avec Jean-François Peyret, nous allons nous intéresser à une autre démarche qui pose également la question de l'acteur et, au-delà, de l'humain ; mais cette fois-ci, en quelque sorte *par excès*, dans la mesure où il s'agit de le confronter à des machines, au risque de mettre à mal sa performativité, sa présence, sa fonction. Les données que nous allons rassembler ici vont nous entraîner à plusieurs niveaux de notre problématique, ce qui m'incite à procéder en deux temps : dans ce chapitre, je me concentrerai d'abord sur la

³²⁴ J'ai mené deux entretiens avec J.-F. Peyret, qui sont intégralement retranscrits dans l'annexe 4. Au début du 2^{ème} entretien (6 janvier 2012), celui-ci précisait : « Je ne me considère comme rien du tout, ni traducteur, ni metteur en scène. Je suis un "non metteur en scène", un "non universitaire", un "non écrivain"... professionnel. C'est Godard (ou Truffaut, je ne sais plus) qui disait de Jean-Pierre Léau que c'était un "non acteur professionnel". C'est un peu générationnel, j'ai du mal à m'identifier à un rôle social ».

création de *Re : Walden*, qui me semble un cas exemplaire pour notre étude ; puis, dans le chapitre suivant, nous prendrons de la distance par rapport à ce qui se passe sur le plateau, pour essayer de comprendre en quoi c'est l'homme lui-même qui est concerné par la problématique de la disparition (en un sens qui à ce stade nous reste encore largement opaque). C'est pourquoi notre approche, en s'appuyant sur les réflexions de Jean-François Peyret dans son *Journal de travail*, se fera, sinon plus théorique, du moins plus transverse à son parcours.

Contentons-nous pour l'instant d'indiquer quelques repères biographiques. Jean-François Peyret est né en octobre 1945. Il fait des études littéraires et obtient très tôt son agrégation (en 1969). Il se spécialise dans la littérature germanique et dépose un sujet de thèse à la Sorbonne, avec l'intention affichée de *ne pas* mener ce travail à son terme³²⁵. En même temps il est chargé de cours à l'université de Caen³²⁶. Son itinéraire est très marqué par le contexte intellectuel des années soixante-dix : le marxisme, le structuralisme, la théorie critique, la psychanalyse... En 1981, après avoir rencontré l'œuvre de Heiner Müller, un virage essentiel a lieu : le passage à la mise en scène, en compagnonnage avec Jean Jourdheuil. Leur collaboration dure près de quinze ans et ils créent ensemble une dizaine de spectacles³²⁷. Un second virage a lieu en 1995, avec la création de sa propre compagnie, TF2, qui marque la transition vers un théâtre *tournant autour* de la science, en collaboration avec des personnalités comme Jean-Didier Vincent (neuropsychiatre et neurobiologiste) puis Alain Prochiantz (neurobiologiste, professeur au Collège de France).

Dès lors, pour le spectateur néophyte qui ne connaît pas la démarche de Peyret, celle-ci peut être perçue comme une chose expérimentale, déroutante, accordant une place importante à la technologie, dédaignant de suivre le fil linéaire d'un texte et a fortiori d'une action dramatique. Quant à la place de l'acteur, elle est assez particulière : il ne s'agit pas, en général, d'incarner un personnage, mais plutôt de vaquer à diverses occupations sur le plateau, en faisant circuler des fragments de textes et en laissant les machines prendre le dessus grâce à leurs performances visuelles, sonores, voire cognitives.

³²⁵ « J'ai eu plusieurs patrons de thèse, j'en ai usé trois, en littérature comparée, [Jacques] Voisine au début mais ça n'a pas marché, Charles Dédéyan et puis après, Michel Cadot. Ces sujets, c'était Hermann Broch, puis Brecht après, « le déni du tragique chez Bertold Brecht » (entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2). Peyret laissera très vite en plan cette *thèse de papier*, par choix de ne pas rentrer dans les rangs de l'académisme universitaire.

³²⁶ Peyret est introduit à l'université de Caen, dans un poste de chargé de cours, par l'intermédiaire de Jean-Louis Backès.

³²⁷ Cf. annexe 3.1.

Venons-en tout de suite à *Re : Walden*, un spectacle/installation créé en 2010-2011 à partir de l'œuvre de l'américain Henry David Thoreau (1854). Cet opus constitue, dans le parcours de Peyret, à la fois un exemple très singulier, et en même temps une sorte de *point d'accumulation*³²⁸ qui condense, de notre point de vue rétrospectif en 2012, un certain nombre de caractéristiques déjà présentes dans les spectacles antérieurs. On pourra donc le prendre à la fois comme *point d'accumulation* et comme *point de départ* de notre réflexion sur la problématique de la disparition. Je m'appuierai, dans un premier temps, sur la vision et l'audition du spectacle (dont une version en vidéo est accessible sur Internet³²⁹), sur des entretiens directs avec Jean-François Peyret³³⁰, sur des répétitions et séminaires auxquels j'ai assisté, et sur les notes de son *Journal de travail*³³¹.

3.1 Le projet *Re : Walden* : de l'homme diminué à l'homme augmenté

Début 2007, après une « traversée du désert » rythmée par une réflexion obsédante sur Beckett, Peyret se décide à démarrer un travail à partir du *Galilée* de Brecht³³². Ce projet aboutira à la création, au Théâtre de l'Odéon en mars 2008, de *Tournant autour de Galilée*, spectacle centré non pas sur *la vie* du grand physicien, comme chez Brecht, mais sur sa fille Virginia, dont l'histoire nous a légué une correspondance adressée à son père. Ce spectacle devait être le premier épisode d'un triptyque, dont les deux suivants seraient consacrés au personnage du « petit moine » Andréa, de Brecht, puis aux problèmes de la filiation et de la procréation considérés de plusieurs points de vue (l'Eglise, la science, la Loi, les parents...)³³³. Le troisième épisode aboutira à la création de *Ex Vivo / In Vitro*, en

³²⁸ Un point d'accumulation, au sens mathématique, est un point-limite d'un espace (ou simplement d'une courbe) vers lequel tend (s'accumule) une série infinie de points. Dans une extension métaphysique de cette notion, on pourrait dire que la série complète semble venir se *réaliser* en ce point singulier.

³²⁹ *Re : Walden*, durée 1h10', en ligne sur <http://www.theatrefeuilleton2.net/documents/>.

³³⁰ Ces entretiens ont été retranscrits dans l'annexe 4 (22 novembre 2011 et 6 janvier 2012).

³³¹ Le *Journal de travail* (2001-2008) est consultable en texte intégral sur <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/>.

³³² Nous reviendrons plus loin sur cette période (2006-2007), où Peyret prépare un séminaire sur Beckett, qu'il abandonnera en cours de route, avant d'entreprendre le travail sur le *Galilée* de Brecht.

³³³ « Après Virginia, particulièrement maltraitée (changée en bigote stupide) par le père de Barbara Brecht, j'avais décidé de m'occuper du petit moine dont on se souvient qu'il annonce à Galilée, son maître, qu'il renonce à la science : il ne veut pas désespérer la Campanie, nommément ses parents, paysans pauvres ou pauvres paysans, qu'il ne faut pas priver de croyance puisqu'ils sont privés de tout. J'avais déjà le titre : L'art de ne croire en rien : peut-on vraiment ne croire en rien ? Brecht lui-même ne déclarait-il pas, par Galilée interposé, qu'il croyait en la raison ? Enfin, troisième volet de cette trilogie : écho ironique à la fameuse scène de la vestition chez Brecht, le costard à tailler à un pape, l'actuel, qui aura du mal à se faire à toutes ces formes de procréation pas très naturelles que la science nous réserve aujourd'hui, nouvelles « affaires Galilée » en perspective ? En prime, les conséquences incalculables et tragiques sur la filiation, sujet qui

novembre 2011 au théâtre national de la Colline. Quand au second épisode, il ne verra pas le jour, et restera donc comme un « trou » au centre du triptyque. Pourtant ce trou va être, d'une certaine manière, non pas comblé, mais recouvert par un autre projet – un projet « palimpseste », qui prend la place d'un autre *et s'y colle*. Ce sera *Re : Walden*.

Selon Peyret, l'idée de faire un travail théâtral à partir de Henry David Thoreau est arrivée presque « par hasard »³³⁴, en réponse à une sollicitation de l'EMPAC³³⁵, à l'issue d'un workshop en janvier 2009 à Troy, dans le Massachusetts. L'EMPAC apporte une aide à des projets transdisciplinaires qui combinent arts, sciences et technologies. C'était pour Peyret une opportunité intéressante, par les perspectives de collaboration que cela représentait et les moyens importants que cette fondation est capable de mettre en œuvre. C'est dans ce contexte que l'œuvre de Thoreau, une de ses « vieilles lectures » de jeunesse, lui est revenue en mémoire. La proposition de travailler sur cet auteur, qui a passé sa vie à Concord dans le Massachusetts, a immédiatement intéressé les Américains.

Rappelons que Thoreau a écrit *Walden, ou la vie dans les bois* en 1854, après une retraite de deux ans dans la forêt de Concord, près de l'étang de Walden. Ce récit est devenu un des mythes fondateurs de l'écologie et de la littérature américaine. Le retour à la nature a été pour Thoreau l'occasion de prendre de la distance par rapport au « monde civilisé » de son temps. Mais son projet était d'abord politique : il s'agissait pour lui de dénoncer l'aliénation et le conformisme de ses concitoyens, et de montrer qu'il est possible de vivre pleinement la condition d'homme à partir d'une économie réduite aux besoins les plus frugaux. La solitude et la relation étroite avec la nature sont les états intérieurs essentiels qu'il entendait expérimenter. Mais, en même temps, il ne s'agit pas d'une coupure totale avec le monde. Thoreau emmène avec lui des livres dans sa cabane. Et son projet se prolonge au-delà du séjour dans les bois, par un travail d'écriture. Ce sera *Walden*, qui va très vite devenir un classique.

obsède le théâtre depuis les Grecs. » J.-F. Peyret, « Où la cigogne va chercher les enfants », in *Matériau Thoreau, Patch*, n° 11, Mons, mars 2010 (<http://www.theatrefeuilleton2.net/>).

³³⁴ C'est l'expression qu'utilise Peyret dans notre entretien du 22 novembre 2011 (cf. annexe 4). En fait, bien sûr ce n'est pas tout à fait un hasard ; un certain nombre de travaux précédents constituent des prémices au projet. Par exemple un séminaire avec des étudiants de Paris 3 au théâtre de la Villette autour de *Second Life*, au printemps 2008, était un premier travail d'expérimentation dans cette direction.

³³⁵ L'EMPAC, Experimental Media and Performing Arts Center, est une fondation créée par le Rensselaer Polytechnic Institute, à Troy, dans l'état de New-York. Elle a pour vocation d'offrir des aides à des artistes, enseignants, chercheurs, ingénieurs, pour la création de projets dans le domaine des arts de l'intermédialité (technologie, science et arts). Son directeur est le musicien et compositeur Johannes Goebel.

A l'époque où Jean-François Peyret, comme une partie de sa génération, a découvert Thoreau, c'est la dimension politique qui l'a intéressé, et non pas le thème écologique :

« C'est que le Thoreau des années 60 n'était pas le prophète écologiste caricatural, l'apôtre malgré lui de la décroissance qu'on a fabriqué ces temps-ci [...] Le Thoreau de cette époque était plus politique ; le contestataire par excellence, l'inventeur de la désobéissance civile, l'abolitionniste entêté, le critique de la vie quotidienne, de la vie mutilée, le contempteur du travail aliénant (son précepte : gagner moins pour vivre mieux), le zéléateur d'une vie sabbatique qui, depuis sa cabane dans les bois, vitupérait l'époque et l'esprit commercial du libéralisme naissant (la main invisible prise dans le sac), dénonçait l'aliénation, et prônait une vie libre, déprise du mensonge sur soi et de la bêtise sociale. »³³⁶

Par la suite, Thoreau était resté dans un coin de la « bibliothèque fondamentale »³³⁷ de Peyret, sans toutefois y occuper une place au premier plan. Il resurgit à la fin des années 1990, à l'occasion d'un fait divers qui a défrayé la chronique aux Etats-Unis, l'affaire Ted Kaczynski, dit « Unabomber »³³⁸ :

« Un jour Nicky Rieti m'avait apporté la cabane de Kaczynski qui était dans un bloc comme pièce à conviction, sécurisé dans un local, on aurait dit une installation pour une autre personne. Il a lâché tout, c'était un bon mathématicien, et puis il a fait le geste de Thoreau, que les Américains aiment bien, comme dans *Into the wild*, sauf que lui était un serial killer. Ce cas Kaczynski nous a intéressé, j'ai eu un peu envie de faire un spectacle autour de lui dans la mesure où c'était sur les figures de savants qui ont un destin particulier ; il y en a qui croquent des pommes [Turing], lui il tuait les autres, le suicide, le meurtre, bon ; et puis aussi le fait qu'il a écrit énormément contre la technologie. »³³⁹

Lors de son séjour à Troy, Peyret repense à nouveau à *Walden*, et il profite de l'occasion qui se présente à lui pour proposer une relecture du mythe : l'individu socialisé, surchargé de toutes sortes de « choses inutiles », décide de se désencombrer de son fardeau. Cela pourrait se traduire par une expérimentation sur le thème de « l'homme augmenté » (prothèses technologiques, machine à engranger de la mémoire et du langage...) qui se transforme en « homme diminué » dans une cabane au bord du lac : « Et donc, il m'a paru intéressant de proposer à l'EMPAC, sur le thème de l'homme "augmenté", de la technique, des prothèses, de l'homme prothétique etc, pour regarder ça, de repartir, pour interroger, du

³³⁶ J.-F. Peyret, « Matériau Thoreau », *Patch*, 2010, *op. cit.*.

³³⁷ « Ce n'est pas un livre que je relisais régulièrement, mais ça faisait quand même partie d'une espèce de bibliothèque fondamentale que chacun peut avoir. Après je ne peux pas dire que c'est quelqu'un que j'ai cultivé tout le temps, comme par exemple Montaigne. » Propos recueillis, Entretien du 22 novembre 2011 (Cf. annexe 4).

³³⁸ Ce mathématicien, serial killer anarchiste, s'est retiré lui aussi dans une cabane au milieu de la nature pour y mener une vie d'ermite. Mais son rejet de la société était plus radical que celui de Thoreau puisque, durant une vingtaine d'années, il a perpétré une série d'attentats en ciblant des entreprises ou des institutions représentatives de la haute technologie.

³³⁹ Propos recueillis lors de notre 1^{er} entretien (22 novembre 2011, annexe 4).

livre de l'homme qui s'est "diminué", dans sa cabane au bord du lac. C'est comme ça que c'est venu »³⁴⁰.

À peu près au même moment que le projet avec l'EMPAC, Peyret est également sollicité par d'autres institutions qui vont lui permettre de donner corps au dispositif *Re : Walden* en France, en contribuant soit à la production soit à des expérimentations : le Fresnoy – studio national des arts contemporains (autre haut lieu de la transdisciplinarité), lui propose d'intervenir en tant que professeur associé pendant un an (saison 2009-2010) ; Clarisse Bardiot, au CECN (Centre des Ecritures Contemporaines et Numériques) à Mons, lui donne l'occasion de mettre en place un atelier pour expérimenter avec des comédiens un travail de synthèse vocale ; l'ERAC, Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes, dirigée par Didier Abadie, souhaite intégrer dans son cursus scolaire la formation du comédien « augmenté », et propose à Peyret de faire un spectacle prototypique sur le rapport du comédien à la technique (finalement cela ne se fera pas, mais trois jeunes comédiens sortant de cette école figurent dans la distribution) ; l'Ecole d'Art de Caen, dirigée par Jean-Charles Massera se dit également intéressée par ce travail, qui pourrait prendre la forme de répétitions avec des élèves comédiens (idée qui n'aboutit pas non plus) ; enfin le projet est coproduit par le Théâtre Paris-Villette, dirigé par Patrick Gufflet, et x-réseau, scène artistique et technologique dédiée aux arts vivants, dirigée par Agnès de Cayeux.

Ces diverses circonstances prennent donc place de façon « un peu erratique » par rapport au triptyque prévu autour de Galilée, comme si elles étaient venues s'inscrire au milieu d'un agenda en y remplissant des trous presque – mais pas tout à fait – « par hasard » :

« C'était un peu un événement erratique dans le parcours... Mais en même temps pas tout à fait un hasard non plus parce que c'est un texte que je trimalle dans la tête depuis 40 ans, un texte un peu identitaire pour moi, je ne sais pas pourquoi parce que je n'ai jamais eu envie de m'enfermer dans une cabane autour d'un lac, mais j'ai été pris par le charme de cette littérature. »³⁴¹

Ce côté « erratique » du projet *Walden* se traduit par un éventail assez large de possibilités, puisque Peyret envisage le dispositif de la « cabane de Thoreau » dans quatre versions complémentaires :

– Une version « performance musicale » : celle-ci a été créée une première fois aux Etats-Unis en 2009, avec, sur la scène, le musicien Alexandros Markeas (qui collabore avec

³⁴⁰ 1^{er} entretien, 22 novembre 2011, *ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

Peyret depuis une dizaine d'années) et la chanteuse noire américaine Helga Davis, également actrice et performeuse. « C'était intéressant que ce discours très masculin, et "blanc", du XIX^e siècle soit assumé par une femme noire du XXI^e siècle », précise Peyret³⁴². À la régie se trouvaient Thierry Coduys (création sonore, en direct, à partir de la voix de la chanteuse et de la musique jouée en live au piano) et Pierre Nouvel (projection sur cyclorama du film photographique du lac de Walden au fil des saisons). Cette version a été reprise et présentée au public à l'Empac avec Sophie Leleu en 2012.

- Une version « installation » (la cabane de Thoreau) : celle-ci a été expérimentée une première fois au Fresnoy en juillet 2010. Ce dispositif s'adresse idéalement à un seul spectateur/visiteur³⁴³ qui s'installerait dans un espace (la « cabane ») où il pourrait se déplacer et assister/interagir avec des sons (naturels et synthétiques) et des projections d'images du lac de Walden, prises à différentes heures pendant un an (par le photographe Pierre Nouvel). Le visiteur serait ainsi amené à faire une expérience qui serait « une espèce d'*analogon* de l'expérience de Thoreau »³⁴⁴, pendant une durée qui dépendrait bien sûr des conditions d'installation de la « cabane ». Cette version sera reprise et achevée au Fresnoy en 2013. Présentation dans la grande nef du Fresnoy en février/mars 2013.
- Une version « théâtrale » : celle-ci a été présentée au Théâtre Paris-Villette, dans deux états successifs du travail, l'un en juin 2010 (quatre séances de travail en public), et le second en juin 2011, dans le cadre du festival Open dans le même lieu. Cette version se distingue des autres par plusieurs caractéristiques : tout d'abord, la présence de quatre acteurs (au lieu d'une chanteuse dans la version musicale) ; ensuite, par l'utilisation du monde virtuel pour créer les avatars à l'écran ; enfin par la dimension bilingue de la partition textuelle et la traduction automatique assistée par ordinateur qui est effectuée en direct sur les textes anglais/français (François Yvon, spécialiste de ce domaine au LIMSI). Cette version sera reprise et achevée au Théâtre Paris Villette en mars/avril 2013. C'est elle qui sera ici notre référence³⁴⁵.

³⁴² 1^{er} entretien, 22 novembre 2011.

³⁴³ Ce qui n'était pas le cas au Fresnoy, où la cabane était installée dans un studio vidéo.

³⁴⁴ 1^{er} entretien, 22 novembre 2011.

³⁴⁵ Cf. annexe 3.2, pour les informations sur la création de cette version, et sur les principaux collaborateurs.

– Version « théâtrale » 2 : *Walden 2.0* avec Jean Nouvel, La Colline-Théâtre national, La Criée-Marseille, saison 2013-14 (hypothèse de création au Festival d'Avignon 2013).

En prenant pour « matériau » de départ ce classique de la littérature américaine, Peyret propose ainsi de mettre en place un laboratoire scénique à géométrie variable (la « cabane de Thoreau »). Ajoutons que ce choix n'est pas anodin car ce texte a un statut ambigu, dans la mesure où il déjoue les catégories de la littérature et de la science (documentaire, récit, essai, témoignage...) et il invite, selon le dossier de presse, à une réflexion sur le langage :

« Avant tout littérature et non réflexion sur la science, *Walden* met pourtant ses lecteurs dans l'embarras, à l'image d'une attraction répulsive ou d'une répulsion attractive. Exigeant une lecture profonde, la dimension hybride de ce texte constitue une invitation à inventer la relation entre ces deux éléments et à lui donner forme, pourquoi pas sur un plateau de théâtre. La question du metteur en scène est alors la suivante : que reste-t-il aujourd'hui de ce roman du dix-neuvième siècle – périphrase pléonastique –, de cet objet littéraire non identifié ? Et que peut en faire un comédien à l'ère du numérique ? »³⁴⁶

La lecture de Peyret s'oriente donc vers une interprétation particulière de Thoreau : « La nature, la forêt, la cabane, on s'en moquait un peu ; en fait, cette forêt n'était (à tort peut-être) qu'un point de vue critique sur la société, un lieu imaginaire d'où parler. »³⁴⁷. La « cabane de Thoreau » sera, non pas une représentation matérielle de la forêt de Walden, mais une « machine ». Et avant tout une machine à écrire, une machine à *traduire* : « La cabane, la vraie, celle de Thoreau, n'était-ce pas d'abord une machine et une machine à écrire ? Thoreau s'y retire autant pour écrire que pour faire l'expérience de la vie «diminuée» dans les bois. La vie dans les bois est prétexte à littérature ; le livre n'est pas un simple compte rendu d'expérience, c'est une dévoration. »³⁴⁸

Ce terme de « dévoration » renvoie simultanément à l'activité du lecteur, machine à *dévorer* les livres, et à l'ordinateur, machine à *dévorer* l'information dans ses flux d'input/output. Mais la première des machines, c'est l'écriture elle-même, comme l'analysait Platon dans le *Phèdre*. L'écriture, comme plus tard l'ordinateur, *se nourrit* de l'expérience humaine et la convertit en un texte, image pétrifiée de la vie selon Platon, mais non pas telle aux yeux des théoriciens du langage : le texte ne cesse pas de s'écrire,

³⁴⁶ « Excursions, DEFICELONS » [anagramme de SECOND LIFE], dossier de presse, Festival Open, Théâtre Paris-Villette, juin 2011, p. 4.

³⁴⁷ J.-F. Peyret « Où la cigogne va chercher les enfants », in *Matériau Thoreau, Patch*, n° 11, mars 2010 (<http://www.theatrefeuilleton2.net/>).

³⁴⁸ J.-F. Peyret, « Notes pour une nouvelle technique dramatique (Rires). À l'attention des comédiens », in *Matériau Thoreau, Patch*, n° 11, mars 2010, <http://www.theatrefeuilleton2.net/>

de se réécrire, il était déjà là³⁴⁹, dans le langage, à l'œuvre dans l'expérience en train de se vivre. Selon le même principe, l'ordinateur sera utilisé, dans *Re : Walden*, comme machine à transformer l'expérience en texte, et réciproquement : « L'expérience "existentielle" que fait Thoreau dans sa cabane, la nature à laquelle il s'offre et qui s'offre à lui pour être exaltée et pour être connue, tout cela doit entrer dans la machine et ressortir en phrases. Cette expérience, une belle manip littéraire. »³⁵⁰.

Cette *machine dévorante* intéresse le traducteur qu'est Jean-François Peyret³⁵¹. Il s'agit avant tout de la possibilité de mettre en scène non pas *le* texte mais un réseau de textualité bilingue qui, d'une langue à l'autre, déploie de façon kaléidoscopique les séries de ses variations. C'est donc sous le regard amusé du traducteur humain (Peyret) que la machine de traduction automatique produira des *gammes* de textes, révélant par là même les chausse-trappes linguistiques, les hésitations, les embarras lexicaux et syntaxiques que recèle tout travail de traduction.

Avec cette machine à écrire que veut être *Re : Walden*, on retrouve donc le paradigme qui traverse l'histoire de la pensée, depuis Platon jusqu'à Turing, en passant par Marx³⁵² : « À la machine livre, on peut imaginer de répondre par une machine numérique. Input/output : on y entre "du" Thoreau, du matériau Thoreau qui augmentera notre machine ; il en ressort... quoi au juste ? ». Ainsi, la « cabane » de Thoreau sera un livre qui s'écrit *en live* dans plusieurs langues et qui se déploie sur la scène à travers les corps des acteurs, à travers les machines, dans l'espace et le temps dramaturgique sous diverses formes, textuelles et vocales, sonores et visuelles.

3.2 Le spectacle *Re : Walden*, compte rendu d'un spectateur

Ayant assisté à plusieurs versions de la pièce – une première série qu'on pourrait qualifier de variations expérimentales en juin 2010 (sur quatre jours) et une autre qui se présentait plus comme un « spectacle/installation » un an plus tard –, j'ai tenté de décrire à peu près

³⁴⁹ Cf. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, 1967, *L'écriture et la différence*, éditions du Seuil, 1967, et « La pharmacie de Platon », édition du Seuil, 1972, ajouté en postface à *Phèdre*, GF, Paris, 1989.

³⁵⁰ J.-F. Peyret, « Notes pour une nouvelle technique dramatique (Rires). À l'attention des comédiens », *op. cit.*

³⁵¹ Je reviendrai plus loin sur cet aspect, sous l'angle du dispositif puis sous celui du travail avec les acteurs.

³⁵² Peyret a-t-il à l'esprit la phrase de Marx, adressée dans une lettre à sa fille en 1868 : « Je suis une machine condamnée à dévorer des livres pour les jeter ensuite, dans une forme changée, sur le fumier de l'histoire » ? Nous reviendrons sur cette question.

l'expérience que j'ai vécue lors de la seconde version (mais non sans me souvenir un peu de la première). Je précise que, entre les notes prises en direct et le compte rendu qui va suivre, une mise en forme écrite a été nécessaire. La réception brute est complétée par un travail de reconstitution du spectacle, en essayant toutefois de ne pas l'interpréter et en restant fidèle à mes sensations premières. Le matériau ainsi obtenu donne un aperçu d'une *pièce* qu'un public très restreint a eu l'occasion de voir, à ce stade. La « captation » vidéo qui est accessible sur Internet permettra à tout un chacun de rectifier ou compléter le compte rendu qui suit. Ajoutons que cette vidéo vaut surtout pour le son, plus que pour l'image. On peut donc l'auditionner et prendre un plaisir esthétique à cette partition sonore. Voici donc ce compte rendu.

Le public s'installe dans une salle frontale, au-dessus d'une impressionnante rangée de consoles d'ordinateurs, et leurs opérateurs, située devant la scène. Légère inquiétude du spectateur non averti : « Est-ce que cette barrière de technologie ne va pas détourner mon attention, m'empêcher de voir ce qui se passe sur la scène ? »... le spectateur averti (l'initié) se persuade, lui, que « ça fait totalement partie du jeu »...

De fait, sur le plateau il n'y a que trois chaises, et sur les trois chaises, trois acteurs qui se tiennent assis, neutres dans leurs attitudes. Petit à petit, ils prononcent des phrases, ou plutôt des bribes, qu'ils répètent comme pour les mémoriser, ou pour se les approprier. Plus qu'une parole en circulation (ou un dialogue), il s'agit plutôt de quelque chose comme un texte, fragmentaire, qui se construirait ou se reconstruirait par bouts de phrases, à travers des bouches qui ne semblent là que pour les répéter, les mâcher, les tester pour voir l'effet que ça fait (à l'intérieur...).

Les trois acteurs ne s'ignorent pas mutuellement, ne sont pas enfermés dans des soliloques. Ils s'adressent ces phrases comme pour les voir s'imprimer sur le visage de l'autre. Ce n'est pas un chœur, dans la mesure où nul enjeu de parole particulier ne semble en émaner. Pourtant on ne peut pas tout à fait écarter l'idée du chœur. Disons un degré zéro du choral, qui s'en tiendrait à la matière linguistique ; ou peut-être à la matière cognitive. Car ces trois corps assis sont peut-être en train d'apprendre. Mais quoi ? Pas une partition, ni un texte clos. Une langue ? On ne sait pas très bien. Est-ce un texte ou une langue ? Autrement dit, les mots proviennent-ils d'un auteur, ou d'un dictionnaire, voire d'une « méthode » (Assimil...). Assimiler, apprendre, et puis aussi expérimenter. Expérimenter

dans son corps, dedans, et dehors, entre soi et soi, entre soi et les autres. Mais sont-ce eux qui apprennent un texte déjà écrit à l'avance, ou bien au contraire sont-ils en train de produire un texte à partir de rien ? Répétitions, bégaiements, hésitations, chevauchement des voix. Il y a des mots, des voix, des sons articulés. Mais pas de personnages, pas de parole, pas d'émotions particulières. Ce ne sont pourtant pas des robots. Ce sont des « gens ordinaires » qui semblent avoir un travail en cours, à faire avancer d'un point à un autre. Pour que le texte avance... (Beckett n'est pas très loin...).

Que disent ces « machines à textes » que sont ici les acteurs ? Il y est question d'économie élémentaire de l'homme retiré dans la nature : construire sa maison, cultiver des haricots, chasser, pêcher... Les acteurs ont pris leur rythme : accélérations, précipitation par instants. Un quatrième acteur, anglophone, a rejoint les trois autres. Déplacement des chaises, déplacement des corps qui apprennent au rythme de la marche et qui déambulent au rythme du cerveau en travail. Le processus cognitif qui s'opère en eux se poursuit. Ces humains ont-ils le temps d'être autre chose qu'une machine à ingurgiter/expurger du texte ?

Un pianiste (Alexandros Markeas), côté Jardin, accompagne les voix bégayantes des comédiens ; il semble même plutôt les conduire, leur imprimant leur rythme, leur couleur, leur intensité ; comme elles, il procède par fragments de phrases interrompues au milieu, se reprend, hésite, répète, progressant par bribes d'abord, puis selon des spirales ascendantes qui vont en s'amplifiant. Cette composition, inspirée de la forme sonate du compositeur Charles Ives³⁵³, fonctionne avec les acteurs un peu à la manière du jazz, texte et musique semblant à la fois déjà écrits et pourtant en train de s'improviser. Le thème se développe simultanément par des bouches et un clavier, procédant par variations continues :

« Quand j'ai écrit... les pages qui suivent. Ou plutôt quand... quand j'ai écrit les pages qui suivent. Ou plutôt... la plupart d'entre elles... Je vivais seul dans les bois, à... un mile de tout voisin... à un mile de tout voisin dans une maison que j'avais construite de mes propres mains... à un mile de tout voisin dans une maison que j'avais construite de mes propres mains, sur les rives de l'étang de Walden, à Concord, Massachusetts. Massachusetts. ... à Concord... à Concord... Massachusetts... quand j'ai écrit les pages qui suivent, ou plutôt la plupart d'entre elles, je vivais seul dans les bois, dans une petite

³⁵³ Charles Ives, *Sonate n° 2*, « Concord sonata » (1916).

maison que j'avais construite de mes propres mains sur les rives de l'étang de Walden à Concord, à un mile de tout voisin, à Concord, Massachusetts... ».

Les langues se tissent dans les voix, anglais et français, timbres et syntagmes en échos, et le piano leur donne un liant musical. Une ritournelle se dessine peu à peu, s'élabore par touches, puis s'affirme et crée une ambiance mélodique, un air de *nocturne* qui fait chanter la nuit au-dessus des voix. L'image sonore s'impose alors à l'oreille et donne à voir un paysage invisible.

Pendant ce temps, en fond de scène, une photo de l'étang de Walden est apparue sur grand écran. Calme étang baignant dans sa lumière. Une transformation a lieu dans l'image, imperceptiblement. La photo initiale, comme dans une vie intérieure qui lui serait propre, se transforme doucement. Diaporama au ralenti, on découvre une série continue de photos de l'étang, en fondu enchaîné, prises du même point de vue mais à des moments différents de l'année. Deux narrateurs égrènent des souvenirs : « Ce n'était pas un temps soustrait à ma vie, mais ajouté à ma ration coutumière »... Dans la lente métamorphose de l'image, on assiste au passage du temps, des heures du jour, d'une saison à l'autre. C'était l'été d'abord (ou le printemps ?). Lumières de l'aube, du midi, soir tombant. Puis vient l'automne, les bords de l'eau, le feuillage des arbres se déshabille, ses couleurs, chaudes tout à l'heure, deviennent plus dures. Tranquille nuit d'hiver enfin, sur la calme étendue d'eau... Le piano s'emballe, rythme *crescendo*, il couvre les voix. Les deux acteurs n'ont plus leur place, l'un emporte sa chaise, l'autre reste un instant, hésite et sort à son tour. Le piano règne en maître sur le plateau vide. Puis un silence. Noir.

A la vue photographique de l'étang succède une vidéo. Gros plan sur les rides de l'eau avec clapotis de gouttes de pluie synthétique. Un visage apparaît en gros plan, serein, immobile, tel celui d'Ophélie au fond du lac, en surimpression sur les rides légères de l'étang. La nature s'est faite visage, le visage est une nature. Les sons aussi composent une nature artificielle. Des sonorités électroacoustiques, cliquetis, grincements, criquets, grenouilles, pinsons de synthèse, gazouillent, coassent, sifflent paisiblement dans la nuit des bois alentour. Devant l'écran, minuscule sur sa chaise, une comédienne prononce des phrases, hésite, reprend comme pour retrouver un texte perdu ou trouver son propre texte : « Après une tranquille nuit d'hiver, je m'éveillais... avec l'idée confuse qu'on m'avait posé une question... à laquelle je m'étais efforcé en vain de répondre dans mon sommeil.

Comme : quoi, quand, comment, où ? Mais il y avait la nature en son aube, avec... un visage qui vivait... une créature... me regardait avec un air serein et satisfait... et satisfait... »

Puis le paysage/visage disparaît à son tour. L'écran est maintenant relié au clavier d'un ordinateur (clin d'œil à la fonction scénographique de l'écran au théâtre : après l'influence du cinéma, c'est maintenant le règne de l'informatique). Un texte s'affiche, mot après mot, au rythme d'un dactylographe automatique. On ne peut pas tout lire, ça va trop vite. L'une des actrices, couchée à plat ventre tape sur son clavier de Macintosh.

Zapper du plateau à l'écran, lire en diagonales cette matrice de texte qui a envahi l'écran. Le spectateur est lui aussi un ordinateur qui engrange les informations, tout en acceptant de laisser aller son regard ici ou là, au hasard des signes qui apparaissent, se concurrencent les uns les autres. Une phrase se détache : « La nature ne pose pas de questions ». Ou celle-ci : « Il y a en chacun de nous un animal qui sommeille ». Ou encore : « Grâce à la pensée nous pouvons être à côté de nous-mêmes ».

Un acteur, silhouette d'un jeune Thoreau imaginaire, promeneur sac au dos, un peu touriste par instants, cheminant peut-être sur un chemin en bordure d'étang, exhibe une canne à pêche et s'emploie maladroitement au lancer. L'acteur anglophone, plus expérimenté en la matière, s'approche, l'observe, intervient pour lui montrer le geste. Lancer en souplesse, on voit la trajectoire invisible du hameçon se déployer dans l'air et redescendre doucement au contact de l'eau. Démonstration répétée plusieurs fois. L'apprenti s'applique à copier le geste, pas très convaincant. L'homme apprend par mimétisme. Il faut répéter longtemps pour dépasser le stade du geste mécanique, précipité et inesthétique. L'humain débutant est une machine maladroite. L'*art* (du lancer) suppose un saut qualitatif qui efface, aux yeux du spectateur, son origine mécanique pour ne laisser voir que la perfection, souple et d'apparence naturelle, du geste parfait.

De la même façon (ou a contrario), l'homme, au terme d'une longue histoire de civilisation, d'*hominisation*, a depuis longtemps effacé son origine naturelle, enfouie en lui, et doit faire un cheminement ascétique, faire retour *au fond des bois*, pour retrouver un écho de la nature originelle en lui. Ainsi le projet de Thoreau, à Walden :

« Comme je rentrais par les bois avec ma brochette de poissons, traînant ma ligne, la nuit tout à fait venue j'aperçus la lueur d'une marmotte qui traversait furtivement mon sentier,

et je ressentis un tressaillement étrange de délice sauvage, et fus sur le point de l'attraper pour la dévorer crue, non pas que j'avais faim, mais pour ce qu'elle représentait de sauvagerie. Une fois ou deux, d'ailleurs, au cours de mon séjour à l'étang, je me surpris, errant dans les bois, comme un chien de chasse crevant de faim, dans un étrange état d'abandon, en quête d'un gibier quelconque à dévorer, et aucun morceau ne m'aurait paru trop sauvage. Les lieux les plus sauvages étaient devenus inconcevablement familiers. »

Puis, à l'écran, *retour chariot*, saut de ligne, et une déclaration s'affiche, insolemment centrée en majuscules soulignées : « VOICE SYNTHESIS IN PROGRESS ». La machine-texte acquiert maintenant sa propre autonomie langagière, par un traitement informatisé des voix. Output : la voix est prélevée au corps, input : la machine digère et recrache sa propre voix. Voix humaines et voix de synthèse entremêlées, parfois à peine discernables les unes des autres. Assiste-t-on à une traduction automatique, de l'anglais vers le français, et vice versa ? Traduction, aussi, du vivant vers l'artificiel, et vice versa. La machine enregistre les voix, puis les passe au crible de ses algorithmes – traitement du signal, reconnaissance vocale, analyse fréquentielle, étalonnage, analyse linguistique, traduction automatique, synthèse vocale...

Les voix de synthèse, diffusées par les haut-parleurs, se déploient dans l'espace, humaines, trop humaines. Quelle part laissée à l'humain, quelle part de la machine, dans ce processus de traduction automatique et de synthèse vocale ? Le texte produit à l'écran est-il moins « littéraire » qu'une traduction faite par un expert humain ? L'enchaînement réversible des traductions, de l'anglais au français, puis du français à l'anglais, ne fait pas retour à l'original. Déformations successives au fur et à mesure des opérations. Processus irréversible. Processus créatif. Pas d'éternel retour dans cette éternelle répétition.

Dans la séquence suivante, le thème musical prend le dessus ; une ambiance cabaret emplit le volume de la scène, et fait taire un moment les langues et les machines. Alors les acteurs silencieux entourent le pianiste, posent leurs regards et leurs mains sur la matière charnelle du piano, s'imprègnent du timbre de l'instrument, se laissent envahir par le flux des gammes, puis leurs corps se laissent entraîner par le rythme de la mélodie. Une actrice se laisse aller à chantonner... les machines humaines seraient-elle en train de découvrir la vie, de la sentir monter en elles, par la grâce de la musique ?...

Puis, aux lettres succèdent les chiffres, comme surgis de l'intérieur du texte. Les chiffres étaient premiers, ils existaient avant les lettres. L'invention de l'écriture ? C'était de la comptabilité. Le déchiffrement de la nature a précédé l'exercice du mythe et les premiers sorciers *comptaient* (Montaigne, du reste, ne distinguait pas encore *conter* et *compter*...). Écran matrice de chiffres. Nature matrice de chiffres. Le chiffre du monde (Galilée). Moteur de recherche automatique. Cherche quoi ? « 18 secondes ». Performance du robot. Et la musique du piano se fait doucement romantique. Un *nocturne* en contrepoint au défilement mécanique des rangées de chiffres. Mais peu à peu (par contagion ?), le pianiste se laisse pénétrer par le chaos des chiffres et frappe maintenant sur son clavier, fait résonner les marteaux de son instrument, tambouriner sa musique. L'humain se détraque vite, aussi vite que ses machines... Et la musique à son tour révèle sa nature de machine...

À l'écran, les choses se précipitent, au sens propre. L'image de l'étang, qui avait repris sa place et sa tranquillité, se pixellise petit à petit. L'image (jadis) analogique accouche d'une seconde nature, numérique. Les pixels se font voir avec de plus en plus d'évidence. Puis l'image vire à la *catastrophe*, les pixels glissent le long de l'écran comme des gouttes de pluie par une nuit d'orage. Ils glissent d'abord, non, ils tombent à présent. Catastrophe naturelle, l'étang de Walden n'est plus qu'un rideau de pixels tombant en chute libre – effondrement inexorable – disparaissant hors cadre, attirés par une force gravitationnelle invisible vers leur enfer de pixels. Tandis que du piano définitivement désaccordé, sort une fanfare endiablée, meute baudelairienne infernale, où l'on croit entendre le chant sinistre de « la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée ». Le « désir de peindre » post-romantique (de Baudelaire) ici, à Concord, autour de l'étang de Walden, a viré à la catastrophe dans un impossible *désir d'image* des pixels. Un désir contre nature.

Et s'affiche à nouveau le texte : « Si nous connaissions toutes les lois de la nature... », « Nos notions de lois et d'harmonie »... Texte proliférant à nouveau, cette fois-ci en lignes verticales, défiant les lois de l'apesanteur, de l'écriture (occidentale), texte poussant hors de terre, élançant ses tiges vers le haut de l'écran comme des fleurs. Puis comme des arbres. Une autre *nature*, qui *croît vers le ciel*, être hybride entre l'écriture et la danse. Les lettres montent en dansant, tirées maintenant par la canne à pêche de notre acteur/pêcheur,

opportunément transformée en télécommande Wii³⁵⁴. Il pêche à la ligne, il a bien appris, maintenant il *sait faire*. Il sait s’y prendre. Avec les pixels, avec les lettres, ça marche mieux. Les mots frétilent sur l’écran comme des poissons en sortant de l’eau (du cadre). Poissons, fleurs, tiges, troncs frêles, qui montent, s’étouffent et envahissent le cadre. Une forêt a poussé, la forêt de mots de Thoreau, poème calligraphique, arborescence de vers. Ambiance sonore calme, au piano une ritournelle nocturne, et par les haut-parleurs invisibles de petites clochettes électroniques tintent doucement dans la nuit.

Puis voici les avatars qui apparaissent, parachutés dans le cadre de l’écran, avec leurs patronymes comme des auras dérisoires au-dessus de leurs têtes : D1 Taurus, et H1 Taurus (Thoreau/Taureau, le rapport à la terre, à la nature, on suppose bien sûr que c’est voulu...). Ils entrent dans une communication silencieuse, leurs avant bras s’agitent mécaniquement. C’est le *geste type* de la parole blogueuse, du *chat*. Dérisoire pictogramme animé, singeant indéfiniment le geste répétitif de la dactylo d’antan sur la machine à écrire mécanique désormais manquante – le picto-avatar tape dans le vide, sans désespoir ni espoir. Tandis qu’une actrice, sur une chaise en bois, macintosh sur les genoux, tape elle aussi sur son clavier. Un troisième avatar parachuté à son tour, Walking Taurus, puis un quatrième. Gentil promeneur de Concord, en villégiature sur l’île/étang ? Un acteur (humain) vient se placer juste devant Walking Taurus, silhouette contre silhouette, ils ne font plus qu’un. Masque humain, en contre jour, qu’on devine à peine. Exister face à l’avatar. Se faire soi-même avatar pour exister aussi...

La communication de clavier bat son plein. Les mots de Thoreau désormais encapsulés dans les petites cases miniatures du *chat*. Les voix des acteurs presque éteintes nous parviennent encore de loin, bientôt « doublées » par d’autres voix, enregistrées, voix de synthèse à présent, qui égrènent d’autres mots, dans un léger écho : « Nous avons entendu parler de la chasteté, mais nous ignorons ce qu’elle est. Nous en parlons conformément à la rumeur que nous avons entendue... », « Si le jour et la nuit sont tels que vous les accueillez avec joie, et si la vie exhale un parfum comme des fleurs odorantes... », « La véritable moisson de ma vie quotidienne est à peu près aussi intangible, aussi indescriptible que les teintes du matin et du soir »... « L’animal en nous est vil et sensuel, et sans doute on ne

³⁵⁴ Rappelons que la Wii est un système ergonomique pour le jeu vidéo de salon, inventé par le fabricant japonais Nintendo (et commercialisé en 2004). Il permet au joueur d’interagir avec la console de jeu par l’intermédiaire d’une manette, qui capte sa position et ses mouvements dans l’espace.

peut pas l'expulser, comme les vers qui occupent nos corps, même en vie et en bonne santé »... « Ainsi, même dans des communautés civilisées, l'embryon de l'homme passe par le stade du chasseur dans son développement ». Les voix se superposent, se brouillent, deviennent un chaos indistinct, le rapport signal/bruit des machines tend vers zéro. Perte du « message » dans un brouillard sonore.

L'étang pixellisé a trouvé une « seconde vie », le voilà désormais promu « île » de Second Life. Une île réduite à un paysage minimaliste : vague panorama gris blanc sans lumière. Les corps des acteurs résistent, remuent encore, mais progressivement perdent du terrain, n'arrivent plus à s'imposer face à leurs doubles numériques, voix augmentées, amplifiées dans les haut-parleurs. Les acteurs doivent se battre pour exister sur le plateau. Il faut insister, répéter sa phrase, redire les mots, se déplacer, essayer autrement. Recommencer autrement. Essayer encore. Peine perdue.

On se déplace encore un peu, pour faire bonne figure. On parle. Qui parle ? Les acteurs n'ont décidément plus leur place sur la scène. Une conclusion s'impose d'elle-même : il ne reste plus qu'à aller rejoindre le public, s'asseoir et se faire spectateurs, comme tout le monde. On y va. Et on regarde la scène vide. Au fond, sur l'écran, le paysage numérique de Second Life prend peu à peu l'allure de l'étang de Walden. L'âme de Walden entre dans les pixels, visage/paysage fait de myriades de petits carrés lumineux. « God is alone » s'affiche (est-ce D1 Taurus qui parle ?). Réponse de l'autre avatar : « Mais le diable, lui, est loin d'être seul. Il est légion. ».

Une voix claire de jeune femme quelque part se fait poème dans l'invisible : « Je ne suis pas plus solitaire que le plongeon dans l'étang, dont le rire scintille haut... ou que l'étang de Walden lui-même... Quelle compagnie ce lac solitaire a-t-il ? Je vous le demande. », « Le soleil est seul, sauf parfois par temps de brume, où on dirait qu'il y en a deux, dont l'un n'est qu'un soleil pour rire »... « Je ne suis pas plus solitaire qu'une simple molène, ou qu'un simple pissenlit dans la prairie. Ou qu'une feuille de haricot. Une oseille, un taon, un bourdon.... Je ne suis pas plus solitaire que le mealbrook, ou une girouette. Ou l'étoile du nord... Ou le vent du sud, ou une ondée d'avril... Ou un dégel de janvier. Ou la première araignée, dans une maison neuve. ».

Univers cristallin de Second Life. Musique cristalline. Un avatar est resté seul, immobile, à fixer le paysage numérique derrière lui. *Re : Walden*. Réponse au monde. Et soudain cet

étrange désir de peindre – nappe pixellisée, grise et blanche, muette – a un accent pathétique. C’est fini, Walden. Le grand *Retour*, c’est déjà fini. Éternel retour. Tout se fige. On est sur l’île. *Lumière ? Noir...*

3.3 Le dispositif de *Re : Walden*, une machine sonore et linguistique

Essayons maintenant de comprendre plus précisément ce que Peyret nomme le « dispositif scéno-technique »³⁵⁵, à savoir les trois éléments fondamentaux que sont pour lui la scénographie, la musique et les machines, qui participent d’un « art de l’espace »³⁵⁶. Comment ce dispositif fonctionne-t-il ? Comment permet-il de faire advenir sur la scène le « théâtre de la voix » que Peyret emprunte à Beckett ? Quelles contributions ont été requises pour sa réalisation ? Quelles technologies sont utilisées ? Quelles sont les problématiques techniques ? Comment tout cela s’agence-t-il dans le processus de création ?

Ces questions nous exposent à un risque, en écho, justement, à ce « théâtre qui s’expose à la technique » (ou à la science), pour reprendre l’une des formules favorites de Peyret. Plusieurs raisons justifient de ne pas séparer esthétique et technique dans notre analyse. La première, qui devrait être suffisante en soi, est que *technique* et *art* étaient traditionnellement une seule et même chose : un mot grec et un mot latin qui, jusqu’au XIX^e siècle, ont été utilisés indifféremment³⁵⁷. Deuxième raison : les techniques dont il va être question ici sont relativement mal connues dans le domaine des études théâtrales, et une création comme *Re : Walden* nous invite précisément à nous aventurer dans le *no man’s land* qui sépare les disciplines artistiques et les techniques de l’ingénieur. Je ne craindrai donc pas d’avoir, à certains moments dans ce chapitre, une approche peut-être plus orientée « ingénierie » qu’« esthétique ».

Je m’intéresserai pour l’instant aux domaines de la création sonore et de la traduction automatique, en laissant de côté provisoirement la question des images virtuelles, sur laquelle je reviendrai, avec une visée plus générale, dans la seconde partie ; nous pourrons ensuite en venir au travail de l’acteur et au processus de création qui y est associé. L’étude

³⁵⁵ Nous élargirons bientôt cette question à propos de ce que Peyret a nommé, un peu par boutade, sa « creative method ».

³⁵⁶ Dans son *Journal de travail*, Peyret note cette formule : « prendre un objet temporel, le texte, et l’étendre dans l’espace », *Journal de travail*, 26 janvier 2006.

³⁵⁷ Cf. par exemple la préface à l’*Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert.

de l'acteur, dans *Re : Walden*, sera une occasion intéressante de voir dans quelle mesure celui-ci est une machine qui fonctionne avec les autres machines.

Le travail de conception sonore

La partition sonore joue un rôle majeur dans les spectacles de Peyret³⁵⁸. Elle entrelace différents matériaux de base, les voix, la musique et les sons. Mais dans *Re : Walden* les choses se compliquent, techniquement et esthétiquement, du fait du traitement informatisé des voix, des textes et des sons en direct. Ici la technique ne fait pas que souligner, renforcer ou mettre en valeur le jeu des acteurs ; elle produit quelque chose de plus, qui s'autonomise et entre en concurrence avec eux. Cette complexité est très sensible dans l'expérience du spectateur : celui-ci a bien conscience de ne pas se trouver dans les conditions habituelles du spectacle vivant ; ici des machines sont présentes, dont le rôle n'apparaît pas clairement, mais dont les effets se font sentir, en particulier dans le registre sonore. Du côté des interprètes, il ne s'agit pas à proprement parler d'un travail en groupe, comme dans le jazz, la comédie musicale ou l'opéra, où chanteurs, musiciens, acteurs interagissent tout en ayant chacun une fonction précise à tenir au sein du collectif. Ici, humains et machines interviennent de façon assez erratique en apparence, avec des fonctions assez indécises ou difficiles à discerner, sur des modes qui varient au cours du temps : dialogue, répétition, écho, surenchère... La « machine » interfère à tous les niveaux du spectacle, que ce soit celui de l'image, du son ou des corps eux-mêmes. Et cela semble s'accroître progressivement, de façon inéluctable. A un moment donné, les sons ne parviennent plus que comme hybrides et *artificiels* aux oreilles de l'auditeur et les avatars viennent remplacer les acteurs en chair et en os.

Ce qui a lieu à chaque instant dans l'espace sonore est le résultat d'une série de transformations et de recompositions en direct, au terme desquelles un « autre son » est entendu³⁵⁹. Pour comprendre comment cela fonctionne, le plus simple me semble être de s'intéresser aux deux principaux collaborateurs de Peyret en matière de création sonore et musicale : Alexandros Markeas et Thierry Coduys.

³⁵⁸ On peut y voir les influences de Brecht/Benjamin qui dans les années 1930 s'étaient intéressés à la radio, et surtout celle de Beckett où la voix est ce qui reste d'essentiel quand le corps tend à disparaître. Sur le premier sujet, cf. Walter Benjamin, « Théâtre et radio » [1939], in *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique éditions, 2003 ; et Philippe Baudoin, « Brecht et Benjamin au microphone : une approche esthétique du théâtre radiophonique », in *Théâtre/Public*, « Dire l'acoustique », n° 199, Gennevilliers, p. 72-78.

³⁵⁹ Pour mieux s'en rendre compte, on se reportera utilement à la vidéo en ligne, déjà mentionnée.

Le premier est musicien, pianiste et compositeur. Formé au conservatoire (en Grèce et à Paris), il s'intéresse aux langages des musiques traditionnelles et contemporaines, et collabore avec des musiciens de différentes cultures. Il enseigne aussi l'improvisation. La scène, par les conditions d'écoute particulière qu'elle suppose, est son domaine privilégié de création, en lien avec les arts plastiques, le multimédia et la vidéo. Son travail de composition utilise aussi beaucoup le matériau textuel et vocal. La littérature et la philosophie inspirent sa conception de l'objet sonore intégré à un tout plus vaste qui est celui de la scène. Il a écrit un grand nombre de compositions et obtenu de nombreux prix internationaux. Il collabore avec Jean-François Peyret depuis le cycle du *Traité des formes*.

De son côté, Thierry Coduys est un autodidacte qui s'est formé sur le tas aux techniques de traitement du son et à la réalisation de dispositifs sonores. On utilise l'expression « design sonore »³⁶⁰ pour désigner ce domaine d'expression mal connu, à la frontière entre art et technique. Coduys s'intéresse en particulier aux projets liant interactivité et arts contemporains. Il collabore de façon étroite avec des compositeurs, et réalise des créations et des concerts avec l'avant-garde de la musique contemporaine (Stockhausen, Steve Reich...), en élaborant des dispositifs électroacoustiques et informatiques. Il a collaboré avec Luciano Berio dont il a été l'assistant, et avec Pascal Dusapin et Ivan Fedele. Il a créé en 1999 la « kitchen », une plate-forme technologique qui propose aux créateurs un lieu de recherche et de création artistique en utilisant les nouvelles technologies. Il est aussi en charge de plusieurs activités d'enseignement et de diffusion de la création sonore assistée par ordinateur, à l'AFIM (Association Française d'Informatique Musicale) et dans le cadre du projet x-réseau du théâtre Paris-Villette. Sa notoriété dans le domaine de la création sonore est internationale.

Dans *Re : Walden*, à côté de la musique instrumentale qui est jouée sur la scène au piano par Alexandros Markeas, la dimension « numérique » ou « synthétique » du paysage sonore est gérée par Thierry Coduys à la console de l'ordinateur. En précisant que cette *division des tâches* n'est pas aussi tranchée, car Alexandros Markeas utilise lui-même l'informatique pour travailler ses compositions, auxquelles il ajoute différents effets et traitements (notion de « piano augmenté »). Ces *objets sonores* sont partagés avec Thierry

³⁶⁰ Pour une réflexion lexicale sur la dimension sonore au théâtre et notamment le terme « design sonore », cf. Rafaella Uhiara, « Sonoplastia, un mot fantôme », in *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique, Théâtre/Public*, n° 199, *op. cit.*, p. 35-39. Le mot « sonoplastia » a été introduit en brésilien pour désigner « l'activité artistique et technique qui utilise des ressources sonores ».

Coduys, qui les réutilise dans ses propres opérations sur les voix et autres sons. Au résultat, l'ensemble hétérogène de cette matière sonore sophistiquée sculpte l'espace, au travers d'un dispositif de haut-parleurs répartis autour de la scène et dans la salle, auquel doivent s'adapter, pendant le travail de répétition, aussi bien les artisans du son que les comédiens :

« Dans *Walden*, je ne sais plus combien il y avait d'enceintes, mais il y a toujours un dispositif sur le plateau au fond, au lointain, et puis un dispositif en général, spatialisé, dans la salle. Il y a deux plans, les voix ne se passent pas au même endroit que la musique. Par moments, la musique ou le son tournent. Donc un dispositif spatialisé ; ce qui fait que, quand on est sur le plateau, on n'entend pas du tout ce qui se passe dans la salle, ce qui gêne les comédiens souvent ; ils ont des retours, mais eux ne sont pas dans le même univers sonore ».³⁶¹

Thierry Coduys compose une palette sonore hybride où le « vivant » se noue intimement avec l'« artificiel », par des opérations de mixage mais aussi de traitement automatisé en direct ou en différé. Cette forme de composition invente sa propre structure, ses propres règles, qui ne sont pas celles de l'écriture musicale. Pourtant il opère comme un musicien vis-à-vis des voix, aussi bien les voix vivantes des acteurs captées par micros HF que les voix de synthèse obtenues par des techniques de traduction automatique. Tout comme le musicien, il fait plus qu'accompagner un texte. Ses sons synthétiques prennent corps, couleur et timbre, et se mêlent aux voix aussi intimement que le piano. C'est tantôt un sifflet d'oiseau, un coassement nocturne, un éclat de matière métallique, un cliquetis fugitif, un clapotis, un craquement, dont la combinaison, en direct, fait entendre la vie de la forêt et voir le paysage sonore. Cette composition se nourrit aussi, parfois, des sonorités du piano, captées par les micros et injectées dans le logiciel de traitement et de mixage, transformées, recomposées dans leur spectre de fréquences, et recyclées sur la scène sous une forme nouvelle (notion de « piano augmenté »).

Au départ de ce travail collaboratif qui fait appel à plusieurs disciplines et à une large palette de techniques, la réflexion sur l'*environnement sonore* est un passage obligé pour Peyret. Au théâtre comme dans la vie de tous les jours, se pose la question des sons, de leur origine, de leur nature, de leurs effets :

« Je ne pense pas un plateau de théâtre sans la quatrième dimension, qui est temporelle, c'est-à-dire musicale. C'est l'expérience commune de vivre en permanence dans cette quatrième dimension ; il n'y a qu'à aller dans un supermarché ; même l'espace public est souvent sonorisé. On vit là-dedans ; c'est une donnée de notre expérience sensible. »³⁶²

³⁶¹ J.-F. Peyret, propos recueillis lors de notre entretien du 22 novembre 2011 (cf. annexe 4.1).

³⁶² J.-F. Peyret, *ibid.*

Cet espace sonorisé de notre quotidien, privé et public, n'a plus grand-chose à voir avec l'environnement sonore naturel : 1° nos habitudes de vie et l'usage massif de la publicité et du marketing nous soumettent à un flux presque continu de sons produits et diffusés à des fins sociales, économiques et de communication ; 2° cela suppose l'utilisation de technologies omniprésentes et leur circulation entre les mains d'un très grand nombre d'acteurs (professionnels et usagers). Cette expérience que nous faisons tous les jours, en grande partie à nos dépens, et qui oriente nos sensations les plus intimes, est décrite ainsi par Peyret :

« Cela procède, cela remonte, si j'os dire, de l'expérience commune d'aujourd'hui ; nous sommes sans cesse confrontés à ce jeu entre le vivant et l'artificiel, le vivant et le mécanique : sons, voix ou musiques. Le sujet urbain actuel, urbain surtout, vit dans un monde acoustique compliqué et bien peu naturel. Le théâtre doit affronter la chose. »³⁶³

Cette remarque sur notre expérience quotidienne du registre sonore introduit la question de la technique et brocarde implicitement, par la même occasion, le couple classique naturel/artificiel. Je voudrais m'arrêter un instant sur ces aspects, pour indiquer (ou rappeler) quelques précisions sur le « son » et sur les usages (souvent abusifs et presque toujours réducteurs) que véhicule cette notion.

On notera que la formulation de Peyret a le mérite d'éviter l'opposition binaire naturel/artificiel, et de souligner plutôt un continuum, voire un état hybride entre les deux polarités. En pratique, tous les sons qui nous environnent prennent place *au milieu* de ce continuum dont les deux extrémités ne sont que des concepts (nature et artifice). Ils sont peut-être *plus ou moins* artificiels, *plus ou moins* naturels, mais jamais exclusivement l'un ou l'autre.

De ce point de vue, la multitude de bruits et de sons qui nous environnent relève, de façon inextricable, du naturel et/ou de l'artificiel. Au-delà de la catégorisation triviale des sons « naturels » (oiseaux, vent, vagues...), se pose très vite la question de savoir si un son comme celui des *bateaux dans un port de plaisance* est naturel ou artificiel... Et qu'en est-il du son d'un instrument de musique ? Et des sons d'un orchestre interprétant une symphonie de Gustav Mahler ? On ne résoudra pas la question en disant qu'ils sont naturels (le timbre de l'instrument...) tout en étant produits par l'homme (relevant donc de la composition et de l'artifice...). Cette explication relèverait d'une relative ignorance de la

³⁶³ J.-F. Peyret, propos recueillis, *ibid.*

musique instrumentale et de l'art de la composition... Et qu'en est-il du bruit des voitures, de la machine à café, ou de la musique d'ambiance dans un supermarché ? Il serait naïf d'opposer les sons en fonction de leur origine : naturels, les sons localisés dans la nature (oiseaux, vagues...), artificiels, ceux produits par l'homme (moteurs de bateaux...)... On voit aisément les limites d'une telle approche qui disjoint l'homme et la nature.

Une autre approche, plus en vogue aujourd'hui, consiste à rapporter la catégorie des sons « artificiels » au paradigme du numérique (les sons artificiels seraient tous *synthétiques*). Il est difficile d'échapper aujourd'hui à ce vocable. Ceci dit, pourquoi pas, si cela peut être utile dans la communication courante – mais à condition d'explicitier l'ambiguïté de ces termes à l'ère où l'informatique s'accapare bien souvent le sens de mots beaucoup plus anciens. Par exemple, l'ordinateur n'a pas le monopole de la *synthèse* : notre cerveau *synthétise* le chant des oiseaux dans les bois, les molécules *synthétisent* une enzyme...

Un autre mérite de la remarque de Peyret est justement de considérer la plupart des sons du monde réel comme hybrides. Avec une conséquence pratique : au théâtre il faut composer avec toutes sortes de sons, et l'on doit tous les prendre comme éléments à part entière de l'artifice, au sens large. La technique et l'esthétique s'interpénètrent intimement. C'est, me semble-t-il, la portée qu'il convient de donner à la remarque de Peyret lors de notre entretien. Quand il dit « Je ne pense pas un plateau de théâtre sans la quatrième dimension, qui est temporelle, c'est-à-dire musicale », il faut en tirer les conséquences que nous venons d'explicitier. Les catégories approximatives qui sont en usage pour caractériser le son n'ont en pratique qu'une utilité assez limitée.

Autre problème : la chosification qui est faite des « sons » à travers toutes sortes de clichés lexicaux, et à travers les pratiques qu'ils sous-tendent³⁶⁴. À notre époque du « numérique », on peut croire que le son est une *chose* bien identifiable, et cela se vérifierait au fait qu'on peut le *mettre dans un fichier* et le *diffuser* à loisir de façon parfaitement reproductible, comme tout autre objet. Cette chosification, qui est entretenue par la technologie mise entre toutes les mains, révèle une ignorance des phénomènes physiques, physiologiques et psychologiques.

³⁶⁴ Pour une analyse critique de ces usages et de ces clichés, cf. Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

A contrario, l'étude physique des sons ne permet pas de réduire le phénomène sonore à *une substance transitant d'un émetteur vers un récepteur*. Le son ne *s'écoule* pas³⁶⁵. C'est la matière qui vibre. Du point de vue des connaissances physiques il n'y a que des ondes, des distributions spatiotemporelles de champs dans la matière, des phénomènes électro-acoustiques qui se modélisent par des systèmes d'équations très complexes (dont la résolution suppose des séries d'approximations mathématiques et des moyens de calcul puissants). Ce qu'il conviendrait d'appeler « nos sons » est donc une construction, ce qui n'empêche pas que celle-ci ait une légitimité empirique. Le son existe bien sûr. Mais il est subjectif et insaisissable. Insaisissable dans la mesure où il n'est jamais strictement le même et où il échappe largement à une représentation consciente. Subjectif car il implique un sujet, une réception, une interprétation.

Pourtant, avec la technique (le microphone, le magnétophone, l'ordinateur...), l'auditeur a l'impression (et la certitude) de pouvoir capter, stocker et réutiliser tous les sons – et de les maîtriser parfaitement. Qu'ils soient « enregistrés » ou « synthétisés », les sons actuels apparaissent bien comme des substances, au rebours de la connaissance qu'en ont les physiciens. Du reste les techniques d'ingénierie sonore supposent elles-mêmes des connaissances physiques et des protocoles pour coder et modéliser les phénomènes et les synthétiser dans des fichiers informatiques (mpeg...). Mais ces *réalités* se situent en fait à des niveaux différents. La physique s'intéresse aussi bien aux ondes électromagnétiques à l'échelle microscopique de la matière (celle où il n'est question que de champs et d'ondes), qu'aux phénomènes à l'échelle macroscopique, où le son peut s'apparenter à un *signal*. C'est à cette échelle que le son est susceptible d'être enregistré puis modélisé sous la forme d'un ensemble de données, qui peuvent être stockées et retraitées ultérieurement pour restituer une copie approximative, plus ou moins satisfaisante, du signal d'origine.

C'est à ce niveau macroscopique, où le son peut s'apparenter à un *signal* manipulable par les instruments électroniques et les logiciels, qu'intervient l'ingénieur/artiste expert en « design sonore ». Toutefois il faut souligner qu'au final, lorsque le son est diffusé par un système de haut-parleurs dans l'espace d'une salle, c'est une autre réalité bien plus complexe qui se manifeste, et qui dépend des phénomènes aux différentes échelles. L'acoustique dépend à la fois des caractéristiques topologiques macroscopiques de la salle,

³⁶⁵ La proximité phonétique entre *écouler* et *écouter*, en français, est amusante... mais trompeuse.

et des qualités intrinsèques des matériaux (à l'échelle microscopique) qui déterminent les phénomènes de réfraction et de réflexion des ondes, ainsi que les phénomènes de résonance, de vibration, etc.

La chosification des sons est donc une apparence de maîtrise du son *réel*. Mais il est important de connaître les limites, voire les illusions, qui sous-tendent cette apparence. Pour le musicien, l'artiste, le metteur en scène qui abordent la question du son dans ce milieu bien réel qu'est une scène de théâtre, il n'est pas possible de se satisfaire des approximations habituelles et des catégories toutes faites. Il est au contraire nécessaire d'explorer plus en profondeur – ce qui veut dire aussi plus charnellement – la réalité de la matière sonore, et cela sous plusieurs angles : la production des sons de quelque *nature* qu'ils soient, leur distribution dans l'espace matériel, les conditions de réception pour les auditeurs³⁶⁶. Le concepteur sonore qui manipule des logiciels doit donc, comme le musicien, tenir compte du « rendu » de ses opérations dans la réalité concrète de la salle à chaque moment.

Dans *Re : Walden* tout ce travail est plus complexe que dans les conditions habituelles de spectacle et, pour ces raisons, l'artisan qu'est Thierry Coduys ne peut guère sous-traiter sa tâche à un régisseur lors d'une tournée. Il doit, comme le pianiste, être présent à chaque représentation pour réagir en direct et s'adapter aux circonstances ; celles-ci ne se réduisent pas aux seuls aléas liés au jeu des comédiens, mais s'étendent à l'ensemble des interactions entre les voix, la musique, les sons enregistrés, les opérations automatiques de traduction, et la diffusion par le système de haut-parleurs.

Ces remarques, tout à la fois théoriques et pratiques, permettent de mieux comprendre l'intérêt particulier que Peyret trouve à collaborer avec des praticiens du domaine son/musique, sans les enfermer dans des catégories préétablies. Si l'on distingue tout de même « musique » et « design sonore » au générique du spectacle, c'est surtout parce qu'il faut bien créditer les contributions d'une façon ou d'une autre. Dans la pratique des répétitions, ces deux fonctions se combinent étroitement et chacun dispose d'une marge de créativité qui dépasse les limites de son champ propre.

³⁶⁶ « Mélangier des sons, organiser leurs liens et doser leur présence, déterminer leur place dans l'espace et leur couleur, constitue l'ordinaire du mixage. Il faut tout de suite indiquer que notre pratique théâtrale ne fait que partiellement appel au mixage sur support, car celui-ci a surtout lieu dans l'espace et dans le temps directs de la représentation ». Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 136.

La liberté accordée à chacun est, en plus de la dimension amicale de la rencontre, une condition essentielle du processus de création, celui-ci étant avant tout abordé sur le mode d'une « conversation » (au sens fort, *classique*, du terme) entre plusieurs artistes :

« Qu'il y ait une création musicale dans chaque spectacle me paraît nécessaire à la conversation dont doit procéder un spectacle. C'est un peu comme la science [pour moi], c'est aussi des rencontres avec des gens. De 1983 à 98, nous avons travaillé avec le compositeur Philippe Hersant, qui est plutôt *acoustique*, je ne sais pas si ça se dit, disons : pas *technologique*. Le compositeur n'est pas chargé de faire une musique de scène, mais une musique tout court. Il est dans la confiance ; il sait de quoi il va retourner ; il doit se poser le même problème que moi et apporter sa réponse de musicien ; il n'est pas sous la griffe de la mise en scène. Ensuite, il y a eu la rencontre avec Alexandros Markeas, avec qui je travaille depuis plus de dix ans maintenant. Donc il y a aussi un peu le hasard et le plaisir des rencontres, le plaisir de travailler avec des gens qu'on aime, qu'on reconnaît, qu'on admire. [...] Et j'accepte les contraintes qu'ils me créent. Au commencement il y a une conversation au cours de laquelle j'explique dans quoi je me débats : on discute, je demande "qu'est-ce qui te vient comme idée ?" ; alors, si le musicien me dit qu'il lui faut une mezzo-soprano et un piano, je dis d'accord, vas-y. Et après je me débrouille. »³⁶⁷

Ces remarques sur la conception sonore nous permettent d'ores et déjà de pointer un aspect essentiel de l'approche du plateau, chez Peyret : le domaine sonore, comme la scénographie, comme la technique, sont intégrés au fur et à mesure du processus dans l'œuvre/spectacle en train de se faire, au même titre que les comédiens. Autrement dit, le vivant et l'artificiel sont pensés comme deux constituants inséparables, là encore, hybrides, d'une même réalité :

« Les contraintes, ça construit le vivant...Mais ça veut dire aussi que ce qui est nécessaire pour pouvoir écrire des spectacles, c'est plusieurs choses : indépendamment des comédiens, sur lesquels il ne faut pas trop se tromper, et qui sont évidemment un des paramètres essentiels parce que si c'était d'autres comédiens, ce serait un autre spectacle ; il y a la scénographie, c'est-à-dire l'espace dans lequel ces comédiens vont évoluer, les contraintes dans lesquelles ils vont se trouver (parce que c'est surtout un système de contraintes), le milieu dans lequel ils vont avoir à évoluer... En plus de la scénographie, mais il y a aussi un dispositif électro-acoustique et vidéo de temps en temps, qui permet à la chose de s'écrire, de se composer. »³⁶⁸

Et Peyret ajoute cette remarque, qui souligne sa volonté de ne pas opposer d'un côté le *vivant* (voix des acteurs en chair et en os) et d'un autre côté l'*artificiel* (décor, lumière, musique, traitement sonore...) :

« S'il n'y avait que des comédiens et un texte, je n'y arriverais pas. Ou alors il faudrait faire autre chose, enfin il faudrait vraiment avoir un texte. Je veux dire que, ces dispositifs c'est aussi la musique, c'est aussi l'image, c'est aussi la lumière qui permettent à la chose de se faire, notamment de s'écrire. Mais c'est vrai que la musique n'est pas du tout quelque chose d'adventice, ou de décoratif en plus, mais ça fait partie tout de suite de ce monde un peu imaginaire qui est en train de... qu'on doit fabriquer. »³⁶⁹

³⁶⁷ J.-F. Peyret, entretien du 22 novembre 2011, *ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

C'est donc l'ensemble de ces matériaux, corps, textes, sons, lumière... qui prend forme, se fabrique, se façonne, pour tendre vers un poème scénique. La partition sonore s'impose ici comme l'architecture immatérielle de cette œuvre, qui contribue à lui insuffler sa *vie*, autant sinon plus que les comédiens, dont nous verrons bientôt quelle fonction leur est confiée.

La traduction automatique (l' « Interprète »)

À la dimension du son s'ajoute celle de la voix, et donc aussi celle du langage. C'est ce qui va nous intéresser maintenant. Dans la *machine à écrire* qu'est *Re : Walden*, le matériau textuel se produit et se déploie en direct sur la scène, par l'effet combiné des acteurs et des machines. Nous verrons plus loin comment cela se passe pour les acteurs qui, comme on l'a déjà indiqué, n'ont pas un texte figé à dire (encore moins un rôle), mais qui, plutôt, restituent « du Thoreau » de façon plus ou moins aléatoire, en fonction de leurs propres automatismes mémoriels et de leurs sensations. Pour l'instant, il s'agit d'analyser plus particulièrement le fonctionnement de la « machine », du moins dans ses grands principes. Celle-ci effectue différentes tâches : reconnaissance vocale, édition de textes, traduction automatique d'une langue à l'autre (français/anglais et anglais/français), et synthèse vocale. Le maître d'œuvre est François Yvon, chercheur au LIMSI (Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur/CNRS). Je m'intéresserai plus particulièrement à la traduction automatique, qui constitue la principale originalité, et certainement la principale difficulté technique si l'on se réfère à l'état de l'art dans ce domaine.

Mais, si l'on veut comprendre d'où provient, chez Peyret, l'intérêt pour les expériences de dialogue homme-machine et en particulier, comme ici, des machines capables de dialoguer avec les acteurs, il faut avant tout se souvenir de son activité de traducteur³⁷⁰. Ou plutôt, puisque lui-même refuse de se considérer comme un « traducteur » à part entière, de l'activité de « translation », depuis l'espace du livre vers cet autre espace qu'est la scène :

« J.-F. Peyret : La question de la traduction telle que tu me la poses, elle se subsume sous la question plus générale de la *translation* d'un texte, de son territoire d'origine vers la scène. J'aime bien l'idée de translateur.

³⁷⁰ Parmi les travaux de traduction de Peyret, on peut citer la collaboration avec Jean Jourdeuil sur Heiner Müller, pour *Paysage sous surveillance*, éditions de Minuit, 1985, et pour des recueils de lettres, publiés dans *Fautes d'impression*, L'Arche, 1991. Ainsi que des traductions d'auteurs classiques : *Alceste* d'Euripide, *Intermèdes* de Cervantès, L'Avant-Scène, n° 747, 1984, *Lettres de l'Arétin*, Actes Sud, 1985, *Quarante sonnets de Shakespeare*, Actes Sud, 1990 ; *Antoine et Cléopâtre*, de Shakespeare, mise en scène Pascal Rambert, 1995... Et récemment les lettres de Virginia à son père (Galilée, projet éditorial en cours).

J.-F. Ballay : Ou un transformateur aussi...

J.-F. Peyret: Effectivement, au passage, toute traduction est une transformation donc une trahison, comme on dit. Je suis un "non metteur en scène", mais un vrai traître. »³⁷¹

La « translation » en question suppose tout à la fois une « trahison » de l'original et une créativité ludique. Dans la préface à sa traduction de *Quarante sonnets* de Shakespeare en 1989, Peyret évoquait ainsi la « délicieuse » et « désespérée » activité qui consiste à s'*essayer* à cet exercice impossible :

« Traduire les Sonnets : l'entreprise a ceci de délicieux qu'elle est d'avance désespérée. Parlons, partons de l'intraduisible légèreté de ces poèmes. Soit dit pour commencer, voilà, pourquoi ces sonnets ne sont pas en français des sonnets. Question de principe : tâcher de rendre sonnet pour sonnet plombe aussitôt en mirlitonade laborieuse et congestionnée, en opacité, lourdeur, lenteur, inexactitude, cette impeccable légèreté. »³⁷²

La traduction est, pour Peyret, une sorte d'*exercice*, à la Montaigne, sur la langue : la tentative de passer d'une langue à l'autre révèle les failles du système qu'est une langue donnée, ou un texte donné. L'enjeu de cet exercice n'est pas seulement littéraire, ou linguistique, il concerne l'homme lui-même, cette créature douée de la parole : derrière l'inspiration divine se profile la machine-langage. La poésie (en l'occurrence les *Sonnets* de Shakespeare) constitue le terrain par excellence où instruire et étudier ces questions. Ajoutons que la « translation » peut être poussée encore plus loin, vers la scène théâtrale. L'amusement, pour Peyret, atteint alors son comble. La traduction de la poésie, quand elle se confronte au plateau, est l'occasion d'un jeu polyphonique et polymorphe, où images sonores et visuelles explosent dans une scénographie aérienne :

« Ici le théâtre a peut-être son jeu à faire ; car le théâtre, dans sa petite aire de jeu aère tout ; il pulvérise le sonnet qui n'est plus seulement texte mais vole en éclats, retombe en particules de musique [...] son humeur devient jeu d'acteurs, se transporte sur la scène [...] C'est la complexité formelle du spectacle, ses raffinements aussi bien, la représentation pour tout dire, qui peuvent rendre, par cette espèce de dissolution éclatement, leur complexité formelle d'origine. Le théâtre met du jeu dans ces sonnets. »³⁷³

Ce propos pourrait faire office, vingt ans à l'avance, de note d'intention à *Re : Walden*, tant il correspond bien à l'impression qu'on éprouve en tant que spectateur/auditeur. Dans le cas de Thoreau, on a affaire à de la prose, mais les enjeux sont à peu près les mêmes, et le parti pris ludique de la forme sonore, de l'humeur du jeu, en découle pareillement.

Ajoutons une autre dimension qui intéresse Peyret dans le travail de traduction, là encore tout aussi explicite en 1990 pour les *Sonnets* que pour le texte de Thoreau vingt ans plus

³⁷¹ Entretien du 6 janvier 2012, *ibid.*

³⁷² J.-F. Peyret, Préface à *Quarante sonnets de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷³ J.-F. Peyret, *ibid.*, p. 10-11.

tard : c'est la question du choix et de la décidabilité des mots, des syntagmes, des idiomes. La traduction suscite un « embarras » permanent, que Peyret revendique et exploite, plutôt que de chercher à le dissimuler : « la difficulté tient dans le choix entre plusieurs voies dont l'embarras demeure toujours ; alors il faut s'embarquer. Il y a dans les tentatives qui suivent des navigations périlleuses que le lecteur pourra jouer à découvrir »³⁷⁴.

De cet « embarras » consubstantiel à l'activité de traduction (et de lecture), Peyret retient des potentialités ludiques et créatrices, que les techniques de traduction automatique permettent d'actualiser presque à l'infini : jouer sur les contresens et les erreurs de la machine ; faire sonner ensemble plusieurs variantes, tout en restant *plus ou moins fidèle* à la matrice formelle du texte littéraire³⁷⁵ ; jouer sur la vitesse et l'accélération (grâce à l'ordinateur) qui fait éclore les phrases en un temps record et les *dispatche* dans l'espace de l'écran ou dans l'espace sonore des voix ; jouer sur la réversibilité (et l'irréversibilité) en enchaînant les opérations de traduction d'une langue à l'autre ; styler telle version en affectant à la traduction un lexique idiomatique et historicisé, qui se détache sur le fond narratif et produit des effets expressifs.

Venons-en maintenant au processus de création de *Re : Walden*. Au départ de la démarche, Peyret a proposé aux acteurs une phase d'improvisation et de mise en bouche, sur le texte de Thoreau en français, dans la traduction de Fabulet (version dans laquelle *Walden* a été introduit en France) ; puis sont venus se greffer, à la fois, le texte original en anglais et certains passages traduits spécifiquement en français par Peyret :

« Il y a plusieurs traductions, quelquefois d'ailleurs, ils se souvenaient du texte dans deux langues ou dans deux versions différentes ; et sur des passages ou des chapitres plus particuliers, comme "Higher Laws", sur lesquels on travaillait pour nos histoires de dialogue homme/machine – les machines avaient le texte et les comédiens aussi, et les comédiens essayaient de faire comme les machines – là, par exemple, j'ai retraduit. »³⁷⁶

Après ces préliminaires, a commencé la collaboration proprement dite avec l'équipe du LIMSI. L'enjeu qui intéressait François Yvon était de confronter les techniques de

³⁷⁴ J.-F. Peyret, *Quarante sonnets de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 11.

³⁷⁵ Concernant cette « matrice », citons à nouveau Peyret, dans sa préface aux Sonnets : « Quelques mots des règles de ce jeu de traduction : d'abord la conservation de la matrice du sonnet, à savoir la respiration de ses quatorze vers (sur le modèle anglais : trois quatrains plus un distique). Découlant du respect de ce moule métrique, restait le dilemme : vers ou prose ? Shakespeare utilise le pentamètre iambique qui est aussi son vers dramatique. Devons-nous y répondre par notre vers poétique et dramatique, l'alexandrin ou ce qu'il en reste ? », *op. cit.*, p. 11-12.

³⁷⁶ Entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.

traduction automatique que développe son laboratoire à un corpus littéraire d'auteurs américains et anglais :

« Il avait envie de confronter ces technologies à du texte qui n'est pas du texte informatif, de communication. La question du statut de la langue littéraire l'intéressait, une langue obsolète en plus, celle du XIX^e siècle. C'est-à-dire qu'il a bourré sa machine des textes littéraires du XVIII^e et du XIX^e siècles. C'était un peu une excursion hors de ses contraintes habituelles, de ses obligations de recherche. »³⁷⁷

L'idée du projet est donc de mener une expérience à plusieurs niveaux sur le texte de Thoreau. Cela concerne la traduction proprement dite, de l'anglais au français, mais aussi, quoique plus discrètement pour le spectateur, les relations qui existent entre la langue littéraire anglaise et américaine du XIX^e siècle et celle d'aujourd'hui. Le dispositif qui intègre ces différents niveaux de traduction automatique est appelé l'« Interprète »³⁷⁸ :

« Dans le cadre de sa création *Re-Walden*, Jean-François Peyret, accompagné de François Yvon, a rêvé d'une machine : l'Interprète. Cette machine traduit les mots des comédiens dans la langue du XIX^e siècle, et plus précisément celle de Thoreau et ses voisins Melville, Hawthorne ou Flaubert. Cet Interprète, développé pour le plateau du metteur en scène, se trouve sur L'étang de *Bonjour Monde*. À chacun de s'employer à parler une langue que l'Interprète pourra comprendre. C'est un jeu, d'une langue à l'autre. »³⁷⁹

Dans un dispositif comme celui de *Re : Walden* les textes produits par l'ordinateur sont exploités scéniquement de plusieurs façons, graphiques et sonores, comme on l'a évoqué plus haut. Lorsqu'ils sont affichés sur l'écran du cyclorama, le spectateur/lecteur ne sait pas comment ils sont produits. Il n'a pas le temps d'analyser ce qu'il voit, ni même le temps de lire en détail, d'autant qu'il se passe d'autres choses sur la scène à ce moment (les comédiens...). Dans cette situation, c'est plutôt l'effet d'accumulation de toutes ces informations, textuelles et scéniques, qui est visé. Chaque spectateur réagit en fonction de sa propre subjectivité ; certains pouvant s'amuser de cette accumulation sans chercher à comprendre, d'autres essayant de décrypter le texte ; d'autres encore s'intéressant aux correspondances entre ce qui s'écrit sur l'écran et ce que disent les acteurs. En l'occurrence, il y a des décalages plus ou moins perceptibles entre le texte projeté et les paroles énoncées.

Pour illustrer cela, reprenons brièvement plusieurs séquences du spectacle, sous un angle un peu plus technique que dans le compte rendu précédent. Comme on l'a déjà indiqué,

³⁷⁷ Entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2.

³⁷⁸ Pour une présentation un peu plus technique, on se reportera à l'annexe 3.3, qui donne quelques indications sur le domaine du traitement automatique du langage naturel (TALN).

³⁷⁹ Dossier de presse de *Bonjour Monde*, Open, festival des scènes virtuelles, Théâtre Paris-Villette, juin 2011, <http://esadespacespublics.files.wordpress.com/2011/06/bonjourmonde.pdf>, p. 25.

pendant toute la première partie (environ une demi-heure), les acteurs se comportent un peu comme des machines disant « du Thoreau », par bribes et fragments, repris en boucles par les quatre voix humaines, tandis que se succèdent les images du lac de Walden sur l'écran du cyclorama. Puis vient le moment où ce sont les *vraies machines* qui prennent le relais. Il s'agit du chapitre intitulé « Higher laws ». L'un des acteurs (Victor Lenoble) apparaît dans la pénombre, une canne à pêche à la main, et évoque son retour des bois : « Comme je rentrais par les bois, avec ma brochette de poissons, traînant ma ligne, la nuit tout à fait venue, j'aperçus la lueur d'une marmotte... ».

Derrière lui, l'écran de fond de scène se transforme en écran d'ordinateur où l'on voit s'écrire en direct le texte de Thoreau. Pendant ce temps, l'une des comédiennes est allongée sur le sol et tape frénétiquement sur un clavier de Macintosh, tout en regardant ce que cela produit sur le cyclorama situé derrière elle. Le spectateur peut penser que c'est elle qui écrit le texte que l'on voit s'afficher. Mais ce n'est pas le cas. Jean-François Peyret précise qu'elle ne fait que déclencher le défilement du texte à l'écran, par des instructions qui commandent les opérations de traduction automatique et d'affichage³⁸⁰ (elle pourrait d'ailleurs difficilement taper le texte à cette vitesse). Ainsi, plusieurs choses se produisent simultanément dans la perception du spectateur : celui-ci voit des « personnages » humains, l'un disant du Thoreau, l'autre semblant en train d'écrire sur un écran ; mais peu à peu, il comprend qu'un autre protagoniste s'est mêlé à la conversation, qui se révèle être une machine. Toutes ces « machines », humaines et informatiques, conversent ainsi, dans une polyphonie poétique dénuée d'action dramatique.

À la fin de la séquence apparaît, centrée au milieu de l'écran, une phrase écrite en lettres majuscules : « VOICE SYNTHESIS IN PROGRESS ». Victor Lenoble et son partenaire Jos Houben, qui vient de le rejoindre, se tiennent alors tous deux immobiles et silencieux en regardant ce qui se passe à l'écran. Tandis qu'une voix de synthèse – que l'on identifie comme étant celle de l'acteur – commence à reprendre le texte de Thoreau : « Comme je rentrais par les bois, avec ma brochette de poissons, traînant ma ligne, la nuit tout à fait venue, j'aperçus la lueur d'une marmotte... ». La voix de synthèse est pilotée en temps réel par l'ordinateur qui, à présent, n'*écrit* plus, mais *parle*.

³⁸⁰ Entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2.

La création de cette voix de synthèse a nécessité un travail de modélisation, en amont de la représentation, dans les studios du CECN à Mons. Ce processus a consisté en une succession d'opérations d'automatisation et d'*apprentissage* par la machine, comme évoqué plus haut : enregistrement de textes par le comédien, étalonnage et reconnaissance vocale pour créer un *profil spectral* de sa voix (un *pattern*), puis couplage au logiciel de traitement du langage naturel pour améliorer progressivement la qualité de la voix de synthèse en fonction de nouveaux textes. À la suite de quoi, l'ordinateur a suffisamment « appris » à reproduire cette voix particulière, et est capable de transformer chaque nouveau texte en une voix d'apparence humaine bien identifiable. Compte tenu du coût de l'opération (temps et budget), seules les voix de Victor Lenoble et de Clara Chaballier ont pu être modélisées pour l'instant. Les deux autres voix sont prévues pour les versions ultérieures du spectacle.

Nouvelle séquence : le logiciel de traduction automatique affiche maintenant ses phrases sous la forme d'*arbres de décision* à l'écran, que la scénographie montre visuellement sur l'écran ; chaque début d'énoncé constitue un tronc filiforme qui se subdivise en un bouquet de branches, où l'on peut lire les *choix multiples* envisagés un instant par la machine. Il s'agit d'une représentation graphique de la façon itérative dont progresse l'algorithme de traduction, proposant différentes variantes avant de converger vers une solution correcte. Mais pour le spectateur, c'est surtout une métaphore poétique de la forêt de Walden, forêt linguistique plus que « naturelle ». C'est sous cette forme hybride, visuelle et textuelle, que la machine converse avec les acteurs humains, qui ont eux-mêmes repris le cours de leur récit au centre de la scène.

Enfin, dans la dernière séquence (une heure après le début du spectacle), le texte de *Walden* prend une toute autre apparence visuelle : des avatars apparaissent à l'écran et entament une conversation purement virtuelle, par l'intermédiaire des bots. Précisons que les « bots », ou plus précisément *chatterbots*, sont des programmes d'interface homme-machine, capables de dialoguer avec l'utilisateur en donnant l'illusion que la machine est dotée d'une autonomie, voire d'une intelligence. Ces outils sont appelés techniquement des « agents conversationnels ». Le dialogue s'établit visuellement par l'intermédiaire de « bulles » (comme dans l'univers de *Second Life*) à la manière des bandes dessinées. Mais, contrairement à l'univers de *Second Life*, où derrière l'affichage

des bulles se cache un utilisateur humain au clavier, ici c'est la machine elle-même qui produit son propre texte.

Dans cette séquence, les humains et les avatars semblent presque se confondre : l'une des actrices est assise sur une chaise à côté du cyclorama et tape sur son clavier de Macintosh, les coudes collés au corps, le visage presque immobile, se tournant de temps en temps vers ses alter ego virtuels, autant pour les singer que pour entrer en communication avec eux. Si le spectateur *sait* – ou plutôt croit savoir – que c'est elle qui pilote son propre bot, il n'en ressent pas moins la sensation qu'elle n'est qu'un avatar parmi les autres, dont le texte lui a été transmis, à elle comme aux autres machines, par un « auteur » (un « autre ») qui n'existe pas. C'est bien ce *sens* de l'imitation qui intéresse Peyret – non pas la machine imitant l'homme, mais l'homme imitant la machine :

« [...] c'est surtout ça qui m'intéresse, c'est-à-dire la manière dont l'humain imite la machine, plus que la manière dont la machine imite l'humain. Parce qu'elle n'y arrive pas vraiment, elle ne pense pas pareil. Mais si on peut trouver des façons de... un des jeux possibles, que je n'ai pas encore pu expérimenter, c'est : qu'est-ce que ce serait de traduire comme une machine ? Et qu'est-ce que c'est que de dialoguer comme les machines ? C'est dans la problématique de *Re : Walden*, ça. Penser comme une machine, traduire comme une machine, parler comme une machine. Ce qui est intéressant, c'est ça. Je trouve ça excitant. Et le curieux, c'est que ça induit une certaine poésie. Enfin, je ne sais pas, mais c'est là que ça se tient. »³⁸¹

Ainsi, la « traduction », à travers le sinueux et ludique cheminement de ce processus de création, n'est plus seulement la transcription d'un texte vers un autre, qui serait donné comme son image figée dans une autre langue ; elle devient cette « translation » qu'évoquait Peyret, ce mouvement complexe et foisonnant qui déplace un espace de forme, le texte original, vers d'autres espaces et d'autres formes, textuelles, visuelles, vocales. Dans ce processus, l'homme (l'acteur) fait place à ce qu'on peut appeler une *polyphonie actancielle*, qui le prolonge, le dépasse. Est-il « augmenté » ou « diminué », pour reprendre le jeu de mot de Peyret ? On peut en tout cas remarquer qu'il semble avoir perdu une part de sa prétendue « naturalité », de son innocence originelle, au profit d'une machine exubérante. Mais, a contrario, celle-ci n'est pas désignée comme exogène à l'être humain. En se faisant endogène, elle perd elle-même son caractère un peu inquiétant de machine, et participe plutôt à une vision/audition poétique, à laquelle est convié le spectateur.

³⁸¹ Propos recueillis dans notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2.

3.4 Le jeu de l'acteur : quand l'humain imite la machine

Nous pouvons maintenant en venir à la question du comédien. Je le ferai en deux temps : 1° de façon générale, la fonction et la place de l'acteur dans la machine théâtrale de Peyret ; 2° sur l'exemple de *Re : Walden*, le travail/jeu de répétition, d'improvisation, de mémorisation, et le dialogue homme/machine. J'essaierai, à travers cette analyse, de reprendre le thème de la « disparition » : un théâtre comme celui de Peyret qui confronte l'acteur à la technologie, et qui « lui refuse le plaisir » de la mimésis, conduit-il à faire *disparaître* l'acteur ou au contraire à l'*augmenter* ? Ces deux termes sont-ils pertinents ? Contradictaires ? Peut-on trouver une meilleure façon de qualifier l'acteur chez Peyret, sans succomber à une simplification outrancière qui nous ferait oublier la richesse de ses « motifs » dramaturgiques ? Telles sont les questions qui vont nous intéresser ici.

La fonction et la place de l'acteur dans la machine théâtrale de Peyret

Compte tenu de l'importance fondamentale, dans le théâtre de Peyret, de la littérature, de la pensée, de la science, de la technique, c'est-à-dire de facteurs qui relèvent plus de la fabrication (*poièsis*) et de l'artefact que du « vivant », on peut se demander quel statut et quelle place il accorde à cet « animal » qu'est l'acteur. En fait, il s'exprime à maintes reprises à ce sujet, de façon assez complexe, et parfois ambiguë. Il le fait d'ailleurs souvent sous un angle psychologique, plus que sous l'angle du métier du comédien proprement dit. La source la plus utile pour approfondir ce point serait sans doute le manuscrit/projet du « Théâtre et son trouble »³⁸². Mais je n'ai pas encore eu l'occasion de le consulter, et je me contenterai pour l'instant de ce que je trouve ailleurs, notamment dans le *Journal de travail*³⁸³.

La position de Peyret, concernant la place de l'acteur, semble se situer à l'écart de deux points de vue extrêmes qui jalonnent l'histoire contemporaine du théâtre. À une extrémité, une position idéaliste qui met l'acteur sur un piédestal ; à l'autre extrémité, une défiance voire une quasi haine envers l'acteur accusé d'être cabotin, narcissique, *trop humain*, et présenté comme la pâle et disgracieuse copie de la marionnette. Peyret refuse ces deux points de vue et adopte une position plus ambivalente, qui peut sembler contradictoire, en

³⁸² Il sera question de ce texte dans le chapitre suivant.

³⁸³ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, op. cit.

« privant l'acteur de son plaisir » (l'incarnation d'un personnage, la connivence avec le public...) tout en déclarant que tout son théâtre « repose sur eux » :

« Sur le comédien, là il va falloir être subtil. Ni la flagornerie du metteur en scène qui sait qu'il doit flatter la bête dans le sens du poil et qui surestime le comédien, ce poète qui écrit sur le sable, je ne sais plus qui a dit cette ânerie, ou ceux qui les haïssent et qui veulent exercer un pouvoir total sur eux (il y en a qui aiment ça) ou qui les haïssent carrément comme Artaud ou s'en méfient ou veulent s'en débarrasser comme Craig. Ma position là-dessus peut paraître contradictoire ; je les prive de leur plaisir (voire, ou leur en fait découvrir un autre, plus cérébral), mais j'ai besoin d'eux et leur fait toute confiance, au point que mon théâtre repose sur eux. »³⁸⁴

Nous devons préciser en quoi consiste cette « confiance » déclarée à l'égard du comédien, car elle ne se place ni dans la recherche de prouesse (le bel organe de la voix, la perfection gestuelle...), ni dans l'aptitude à incarner (le verbe, le personnage...). Peyret avoue plutôt une méfiance persistante vis-à-vis d'un acteur trop mimétique, enclin à démontrer ses talents : « Mais si je ne monte pas *Phèdre*, c'est par défiance envers les comédiens. Ils ne m'apporteront rien de plus que ma simple lecture. L'incarnation, tu parles. Les mots sont plus purs quand ils ne sont pas en bouche. »³⁸⁵. Il ne se considère, en tout cas, nullement comme un directeur d'acteurs, cette notion n'ayant tout simplement aucun sens dans son optique. En revanche, l'expérience du plateau lui procure une véritable « curiosité » pour cet « étrange animal », cette « bête curieuse »³⁸⁶, qu'il avoue tout compte fait ne « pas bien comprendre ». Il faut ici avoir à l'esprit que Peyret est arrivé à la mise en scène par la littérature (avec Jean Jourdheuil), et non pas par l'acteur. L'attrait qu'il s'est découvert pour cette « bête curieuse » semble être venu en cours de route. S'interrogeant à ce sujet, peu de temps après le projet *Galilée*, fin 2008, il note : « Mais contrairement à ce que j'ai l'air d'écrire dans les brouillons du *Trouble* ce n'est pas la curiosité pour les comédiens qui m'a poussé vers le théâtre. La curiosité pour le comédien, c'est plutôt ce qui m'y retiendrait. — ce n'est même plus vrai. Je les fuirais plutôt, les comédiens. »³⁸⁷. Et il ajoute cet aveu, à la fois sincère et chargé de perplexité :

« Je me rends bien compte que dans ce fatras du *Trouble*, tout ce que je dis sur le comédien comme bête curieuse est bien superficiel ; je me contente de répéter à longueur de fichiers la même chose, d'année en année, sans vraiment travailler le sujet. Ce trouble est un malaise profond, qui va désormais jusqu'au rejet, un rejet mêlé d'une réprobation presque morale. Oui, oui. Quand je répète que je ne tiens au théâtre que par le comédien, par curiosité pour lui, je mens, du moins aujourd'hui je mentirais en le disant. Je ne quitte pas le théâtre de mon plein gré, c'est vrai, mais je peux affirmer que je ne regretterai pas grand-chose, pas les comédiens en tout cas. J'aurai vécu près d'eux, les comédiens-comédiennes, je me serai servi d'eux aux fins de mes petites entreprises

³⁸⁴ *Journal de travail*, op. cit., 6 août 2007.

³⁸⁵ *Journal de travail*, 19 septembre 2007.

³⁸⁶ *Journal de travail*, 24 décembre 2008.

³⁸⁷ *Journal de travail*, 24 décembre 2008.

sans les comprendre *at all*, en fait sans réelle curiosité pour leurs manières de faire. Je suis resté très superficiel là-dessus. Ou désinvolte. Et au cours de ces pages, je mélange et confonds toujours deux questions différentes : pourquoi je ne suis pas comédien et ma soi-disant curiosité pour l'art du comédien. »³⁸⁸

Ces remarques préalables nous incitent à repérer, dans le point de vue de Peyret sur les acteurs, un mélange complexe de *passions tristes* et de *passions joyeuses*³⁸⁹. Avant d'examiner ce qui l'intéresse *positivement*, et pour ainsi dire *joyeusement*, dans le travail d'écriture scénique avec les acteurs, on peut commencer par considérer la question sous son angle *négatif*. Il s'agit de *se jouer*, par tous les moyens possibles et souvent sur le registre de l'ironie voire du sarcasme, d'un certain nombre de présupposés, de mythes et d'idées reçues au sujet de l'acteur : l'interprétation du « personnage », la « présence », l'« incarnation » du Verbe tout puissant, l'affirmation du « corps », la participation fusionnelle avec le spectateur, la communion collective, bref la conception d'un théâtre comme « art vivant » et comme « imitation de la vie ». Tous ces mythes s'inscrivent, peu ou prou, dans le paysage général de l'idéologie (l'« humanisme fondamentaliste »). En même temps, Peyret n'en finit pas de régler des comptes avec ce qu'il appelle la « théorie », c'est-à-dire avec une époque, celle de sa jeunesse, les années 1960-70, où les « milieux littéraires », intellectuels, artistes, universitaires, étaient le lieu de combats d'idées qui pouvaient aller très loin dans l'exclusion – et dans l'illusion.

La « théorie », et plus généralement le domaine des idées, pourraient ainsi, après coup, apparaître comme la *passion triste* par excellence dont Peyret a cherché à se débarrasser lorsqu'il a commencé à pratiquer le théâtre³⁹⁰. Sur la scène, plusieurs cibles sont visées : les grandes « idées », les « thèses » supposées des auteurs (Sartre...), les « messages » (théâtre engagé...), et, sur un autre plan, la transcendance du « Verbe » (le poète/acteur comme intercesseur des dieux), sont les différents avatars d'un théâtre *texto-centriste* que la tradition a longtemps véhiculé, notamment à travers le modèle-type de l'*acteur français*, et que Peyret entend mettre résolument de côté. Il s'en explique souvent, comme dans cet entretien récent avec Georges Banu :

³⁸⁸ *Journal de travail*, 26 décembre 2008.

³⁸⁹ Même si Peyret ne se réfère guère à Spinoza, je pense qu'il ne désavouerait pas cette façon de présenter les choses.

³⁹⁰ Je ne veux pas dire pour autant qu'il y aurait eu une intention, ou un projet de théâtre. J.-F. Peyret indique au contraire que son passage progressif à la mise en scène s'est fait de façon imprévisible, lorsque Jean Jourdeuil, au début des années quatre-vingt, lui a proposé de co-signer des spectacles avec lui. (cf. notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2).

« Je sais surtout que le théâtre, parce qu'il est vivant, spectacle vivant, comme on dit, ne travaille pas sur ou avec des idées mais sur ou avec des mots et des corps, des mots qui passent par les corps, qui entrent dans des corps et en ressortent, et que cette opération, input/output, n'est pas innocente. Surtout, je me méfie des idées parce qu'elles font écran à la réalité quand elles ne servent pas de drogues de substitution à cette réalité. »³⁹¹

Il faut préciser qu'il ne s'agit pas du tout d'opposer la « vie » aux « idées ». La formulation « spectacle vivant », dans cette citation, pourrait induire en erreur. Le « passage » des mots par le corps, dont il est question ici, n'a pas grand-chose à voir avec le modèle de l'acteur/rhapsode *inspiré*, projetant vers l'audience la parole divine qui le traverse (modèle que Platon critiquait déjà vivement, notamment dans *Ion* et *La République...*), ni avec les happenings et performances des années soixante (Grotowski...). Peyret conçoit plutôt cette « opération, input/output » dans les termes des sciences cognitives, en particulier sous l'influence de la rencontre avec Turing et de son compagnonnage avec Alain Prochiantz. On peut y déceler aussi d'autres influences, un peu plus anciennes dans son parcours : Lacan, Deleuze... Ce qui nous retiendra ici, concernant l'acteur, c'est le motif de la machine ou plus précisément du dialogue homme-machine.

Commençons par noter une précision importante, qui nous permettra de comprendre la distance vis-à-vis de ce qu'on considère habituellement comme *machinique* chez l'acteur, depuis les avant-gardes : biomécanique, mime, marionnettisme... Chez Peyret, la question de la machine n'est pas principalement sensori-motrice (bien qu'elle le soit tout de même un peu), mais cognitive et sensorielle. Le machinisme du jeu n'est pas centré sur la question mécanique de la gestuelle ; et cela, pour une raison évidente, qu'il n'est plus besoin de souligner : le mimétisme étant banni, que reste-t-il de mécanique ? Il faudrait considérer les choses sous l'angle épistémique pour comprendre ce qui change. L'épistémè qui sous-tend le travail de Peyret est celle de la neurobiologie et des sciences cognitives, et non pas celle de la mécanique classique³⁹². La machine, c'est l'ordinateur, le cerveau, l'écriture, l'économie de l'inconscient – pas la mécanique filaire de la marionnette, même s'il faudrait moduler le propos en notant que les avatars scéniques, eux, se rapprochent du pantin.

Pour rester sur le terrain de *ce que ne doit pas être* l'acteur, une remarque complémentaire attirera notre attention, en lien avec l'analogie de la « machine à écrire » que suggère *Re* :

³⁹¹ J.-F. Peyret, « Un théâtre en état d'alerte », entretien avec Georges Banu, *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, Bruxelles, 2009, p. 35.

³⁹² Je reviendrai sur cette question dans la seconde partie.

Walden. Si cette formulation est employée par Peyret lui-même, dans ses notes autour du spectacle, et si la question de la traduction (automatique ou non) est centrale dans ce spectacle, elle peut toutefois prêter à contresens en ce qui concerne le comédien. La formule « machine à écrire » concerne d'abord la partition (ici, le texte de Thoreau) et le dispositif. Si le texte passe par le corps du comédien, s'il « entre » et « ressort » de lui, est-ce de la même façon que les inputs/outputs d'un ordinateur ? La métaphore peut être notoirement trompeuse.

Tout l'intérêt, pour Peyret, est de chercher du *jeu* dans cette machinerie scénique. Le jeu dont l'acteur est le lieu est à prendre dans tous les sens du mot (mis à part celui de la mimésis) : jeu scénique, ludisme, jeu de langage, et aussi au sens mécanique d'un « défaut de serrage entre deux pièces » (Petit Robert). Une note du *Journal de travail*, entre autres, écarte expressément la réduction analogique de l'acteur à la « machines à écrire » que serait la littérature :

« Le théâtre n'a pas vocation à remplacer la lecture ni à en être, comme j'ai pu le penser dans les années 80, la métaphore ou l'analogon. [Je ne m'étends pas là-dessus, c'est pour le *Théâtre et son trouble*. Que je dise seulement qu'on ne peut pas non plus faire théâtre de tout. Un texte assertorique, péremptoire, certain de ses affirmations, n'a pour moi rien à faire sur un théâtre.] Il faut que ça tremble un peu, qu'il y ait du jeu pour que nous puissions caser le nôtre. S'il n'a que des vertus cognitives, il ne fera qu'administrer sa potion. »³⁹³

De même, lorsque Peyret *joue* à confronter les acteurs aux nouvelles technologies³⁹⁴, dans *Re : Walden* plus encore que dans ses autres spectacles, ce n'est pas non plus par un réductionnisme analogique qui *identifierait* le comédien à une machine. Là aussi, « il faut que ça tremble un peu, qu'il y ait du jeu ». Le comédien *met en question* la machine tout autant que celle-ci le met lui-même en question, mais d'une toute autre façon, qui n'a rien à voir avec une critique délibérée et rationnelle. Il hésite, bégaie, a des trous de mémoire, ne sait plus trop quoi faire à certains moments. Parfois, pendant une fraction de seconde, il ne sait plus ce qu'il fait là (lui-même, *intuitu personae* et non pas son « personnage »).

Le travail du comédien ne peut donc en aucun cas viser une prouesse technique, il faut au contraire « que ça tremble un peu », et cela est essentiel pour Peyret, dans la mesure même où seule la réalité très concrète du jeu rend sensibles les *failles du système* – que ce soit le

³⁹³ *Journal de travail, op. cit.* ; 20 septembre 2004. J'ai mis entre crochets, dans cette citation, la digression sur le théâtre et son trouble, car elle a tout son intérêt. Le « jeu » a bien sûr quelque chose à voir avec ce que Peyret appelle le « trouble », c'est-à-dire, pour résumer (avant d'y revenir plus loin), ce qui ne se passe pas comme prévu, et qui déjoue nos attentes, nos schémas de pensée.

³⁹⁴ Il utilise souvent le terme « comédien augmenté », en usage dans le contexte des arts du spectacle à l'ère du numérique (dans le domaine de la danse plus encore qu'au théâtre).

texte, la technologie, ou l'idéologie... Car le jeu est aussi ce qui se profile dans la praxis sociale derrière l'expression « règle du jeu »³⁹⁵. Le jeu du théâtre, c'est aussi tout ce qui se joue dans un espace beaucoup plus vaste que la scène, et que celle-ci suscite plus qu'elle ne montre :

« Confinement dans la scène et sa scénographie. C'est la règle du jeu. Un jeu qui consiste à concerner les corps avec les mots, les rêveries, les imaginations, les idées mises à notre disposition dans la partition. Qui elle-même est faite de choses volées à l'étalage de la littérature, de la philosophie, de la science, etc. Ou saisies comme en plein vol, dirait Kafka. Dans l'immédiat, le comédien doit aller à la rencontre de son texte, et je suis là pour l'y diriger, mais c'est ma seule façon de diriger, pour le reste, c'est autant le comédien qui me dirige dans ces matériaux. »³⁹⁶

Ces tremblements *humains, trop humains* que le théâtre met en scène constituent la chair du théâtre/laboratoire de Peyret. Ce sont eux qu'il cherche à faire surgir chez l'acteur, aux marges de la maîtrise technique (et donc en marge des cours d'art dramatique). Ce sont eux qui se manifestent dans les situations d'interaction entre l'humain et la machine, telles qu'on en rencontre dans *Re :Walden*. Dans ce laboratoire où l'être humain s'expose à ne pas paraître ce qu'il croyait être, Peyret invite tant les acteurs que les spectateurs à *déjouer* les idées reçues sur la « présence » et sur l'intégrité empirique du « sujet » :

« Je pense que le théâtre est un bon observatoire et un bon laboratoire : ces technologies ont pour effet essentiel la séparation du corps et de la parole (écrite ou parlée, restons imprécis) et jouent sur les modalités de la présence : je ne suis plus là où je suis, mon image est là où je ne suis pas, ma voix et mon corps ne vont plus ensemble, etc. ce n'est pas nouveau, c'est vrai en un sens depuis l'invention de l'écriture (une horreur, n'est-ce pas Socrate ?). [...] Le comédien est donc un formidable instrument pour travailler ces questions, le comédien, une vraie chimère, l'association-dissociation d'un corps et d'une voix. »³⁹⁷

Cette façon de s'emparer de la « question technique » ne se situe pas seulement au plan philosophique, comme chez Heidegger, ni à celui de la fable épique comme chez Brecht, elle s'inspire surtout des dispositifs textuels/scéniques de Beckett, où l'utilisation d'une technique donnée (radio, télévision, magnétophone...) agit comme un puissant « motif » tragique/comique : « Beckett l'a magistralement montré dans *La dernière bande* : ma voix peut être là où n'est pas mon corps, ou, ironie, être là et ma voix aussi, mais artificielle, enregistrée. Alors qu'est-ce que je fais quand je m'écoute, qu'est-ce qu'un comédien fait de son corps sur scène quand il écoute sa voix enregistrée ? »³⁹⁸.

³⁹⁵ Jean Renoir ayant, dans son film éponyme, montré par les moyens du cinéma le fonctionnement social de ces « règles du jeu »...

³⁹⁶ *Journal de travail*, 20 septembre 2004.

³⁹⁷ J.-F. Peyret, « Un théâtre en état d'alerte », entretien avec Georges Banu, *op. cit.*, p. 41.

³⁹⁸ J.-F. Peyret, « Un théâtre en état d'alerte », *ibid.*

Tout l'*enjeu du jeu* avec les technologies réside dans cette posture de questionnement et de déconstruction qui est celle de Peyret. Il ne s'agit ni de rejeter la technologie, ni d'adhérer, ni même d'avoir une « opinion » à ce sujet (esthétique, humaniste, politique...) : « La question des nouvelles technologies n'est pas celle de leur usage ou non au théâtre, mais du défi qu'elles lancent à ce dernier. Pour ma part, je pense que ce défi, il faut le relever plutôt que de faire l'autruche en disant, par exemple, que le théâtre est le refuge de l'humain et autres platitudes »³⁹⁹.

Plutôt que de se réfugier dans le « fantasme d'un pur dialogue entre sujets parlants », à la manière d'un certain discours humaniste, il s'agit de « relever le défi » de la technique, comme le proposait déjà Brecht. Celle-ci est omniprésente dans notre société, rien ne sert de la nier. Beaucoup plus qu'une « somme d'instruments » à la disposition de sujets prétendument libres et autonomes, la technique est constitutive de l'homme (Leroi-Gourhan, Simondon...) ou, pour le dire autrement, « c'est un milieu dans lequel nous avons à vivre ». Le geste de Peyret décidant d'« en faire quelque chose » sur la scène de son théâtre est donc un choix fondamentalement anthropologique : « L'enjeu, pour le théâtre n'est pas à mon sens, de savoir s'il s'"augmente", selon l'expression consacrée ou non au moyen de ces techniques ou si ça fera son petit effet d'art : il s'agit d'abord de savoir si le théâtre est capable de réagir aux conditions nouvelles du dialogue humain, et d'en faire quelque chose... »⁴⁰⁰.

Cette anthropologie théâtrale accorde au comédien une place à la fois centrale et paradoxale dans un dispositif qui se présente comme hyper technologique. Paradoxale, non pas parce qu'il faudrait s'étonner de voir l'homme sortir indemne de son dialogue avec les machines, mais au contraire parce que la machine est constitutive de l'humain⁴⁰¹. Ainsi, « le comédien n'est-il pas lui-même une machine ? », demande Peyret. Machine à mémoire, machine/corps élaborant des gestes, des sons, produisant des mots et des actions, entrant en communication avec d'autres machines et avec la salle. Il y a une urgence à explorer les frontières entre le vivant et l'artificiel, entre l'homme et la machine, pour penser notre « monde » contemporain :

³⁹⁹ J.-F. Peyret, « Un théâtre en état d'alerte », *ibid*

⁴⁰⁰ J.-F. Peyret, « Un théâtre en état d'alerte », *ibid*.

⁴⁰¹ Chez Leroi-Gourhan, c'est l'outil qui fait l'homme, mais on peut en tirer d'autres conséquences, en adoptant un point de vue systémique (Edgar Morin ou Bertrand Gille) d'après lequel c'est le *système* homme/outil qui fournit le paradigme de la machine.

« Pourquoi est-il urgent de comprendre la pensée des machines ? Parce que nous vivons dans un nouveau monde (O brave new world !). Parce que les machines d'aujourd'hui ne sont plus de simples instruments (machines à laver, à écrire) qui font un certain nombre de tâches à notre place. Les machines sont désormais un milieu dans lequel nous avons à évoluer. »⁴⁰²

Il ne s'agit plus pour Peyret (qui a monté le cycle sur Turing) de se demander si la machine peut penser comme l'homme, ou comment elle peut l'« imiter » – mais au contraire, à travers le travail des comédiens, de prendre toute la mesure du destin machinique de l'homme (on pourrait presque dire du destin humain de la machine). À commencer par ce qui est peut-être la machine originelle, celle qui était *toujours déjà là*, dans l'homme : le langage.

Improvisation, répétition, mémoire, dialogue homme/machine

Peyret s'interroge depuis longtemps sur la finalité d'un théâtre, le sien, où l'on se débarrasse de la mimésis : « Qu'est-ce qu'on peut faire quand on a vidé les théâtres des fables qui leur sont destinées et que ceux-ci (les théâtres) sont encore en état de marche, qu'on vous les confie de manière intermittente mais suivie, qu'il y a des comédiens qui acceptent qu'on les y fasse évoluer ? »⁴⁰³. Sa réponse se trouve dans le travail avec les acteurs, sur le plateau : « Ce qu'on peut faire (ce que je fais), c'est écrire des spectacles et opérer un renversement un peu paradoxal (mais il n'y a pas de quoi être fier) puisque le spectacle [...] précède le texte, puisque le spectacle en train de se faire est la machine à écrire le texte »⁴⁰⁴. Le processus de création de Peyret inverse l'ordre habituel texte – mise en scène. Chez lui, la *mise en scène* est en soi un processus d'écriture, le texte s'élaborant progressivement pendant le travail de répétition, en présence des artisans du dispositif (scénographie, musique, machines) et bien sûr des comédiens, auxquels il n'est plus demandé d'interpréter un rôle ou d'incarner un personnage, mais de participer avec les autres artisans du plateau à un processus de « recherche » :

« C'est dire que les comédiens ne sont pas utilisés ici pour leur talent d'imitateur, leur habileté à *traiter* le texte, mais comme instruments de recherche et d'invention »⁴⁰⁵

« [...] alors tout est prêt pour l'entrée des comédiens qui feront s'écrire le spectacle. Ce sera à eux (et un peu à moi) de faire interagir (est-ce le bon mot ?) partition et dispositif. Nous travaillons alors par improvisations, par tâtonnements et essais (échecs) successifs, le dispositif fonctionnant

⁴⁰² J.-F. Peyret « Notes pour une nouvelle technique dramatique (Rires). À l'attention des comédiens. », in « Matériau Thoreau », dir. Clarisse Bardiou, Revue *Patch*, n° 11, Mons, mars 2010.

⁴⁰³ Cf. la « creative method » (que nous verrons plus en détail dans le chapitre suivant) : *Journal de travail*, *op. cit.*, 14 juin 2006.

⁴⁰⁴ *Journal de travail*, *ibid.*

⁴⁰⁵ J.-F. Peyret, *Variations Darwin*, Odile Jacob, Paris, 2005, p. 8.

comme contrainte qui permet à des éléments de se sélectionner et donner, produire des séquences (nous appelons ça comme ça entre nous). »⁴⁰⁶

Prenons l'exemple de *Re : Walden*. En quoi consiste le travail d'interaction des comédiens avec les machines ? C'est ce que nous allons essayer de voir, en décortiquant le processus de création. Celui-ci passe par un grand nombre d'improvisations, de répétitions, où le dispositif mécanique se met progressivement en place, par une coopération entre les acteurs et les artisans de ce dispositif (traduction automatique, design sonore, musique). Peyret indique pour commencer que, dans ce spectacle, la base du travail avec les acteurs et les actrices a été un travail sur la mémoire. Le processus de mémorisation (d'un texte, d'une situation...) est typiquement ce qui « intrigue » Peyret, chez cette « bête curieuse » qu'est le comédien :

« Du plus loin que je m'en souviens la mémoire du comédien m'intrigue, sans doute parce que la mienne est très mauvaise et que mémoriser un texte et le restituer à heure fixe et grosso modo à l'identique est un exploit dont je suis incapable. Mais j'ai toujours été fasciné par les manières ou manies particulières des comédiens pour s'entrer un texte dans la tête. »⁴⁰⁷

La situation de départ est assez simple : soit un chapitre de *Walden* (par exemple « Higher laws ») ; les comédiens sont invités à l'apprendre, à se l'approprier (dans la traduction française de Peyret et dans celle de Fabulet). Dans cette phase préliminaire, au début des répétitions, la machine n'est pas encore présente. Les exercices sont encore strictement *humains* : c'est le metteur en scène qui lance à un acteur une impulsion (« si je te dis *Walden*, qu'est-ce qui vient tout de suite ? »), et celui-ci doit répondre instantanément, sans réfléchir. C'est son corps qui parle, et ce sont des zones obscures de son cerveau qui s'activent. À ce stade, on est dans une situation très classique dans les spectacles de Peyret, qui notait, après son *Galilée* :

« En vérité, ce que je veux souligner, c'est que le théâtre, du fait de la dissociation foncière dont le comédien est l'objet ou le sujet (un corps et des mots qui ne sont pas les siens, des mots qu'il doit donc ajuster à son corps, un corps qu'il doit inventer pour eux) est un laboratoire privilégié et le bon observatoire pour étudier le rapport du corps et de l'esprit, pour formuler ça à l'ancienne mais sans préjugé dualiste. Il vaudrait mieux dire le rapport du corps et du cerveau, si le cerveau n'était qu'une partie du corps. Je reprends la question, « que peut un corps ? » Que peut un corps sachant qu'il loge en lui cet organe fantaisiste, le cerveau ? »⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ « creative method », *Journal de travail*, *ibid.*

⁴⁰⁷ J.-F. Peyret, « *Re : Walden a memory* », in *Le son du théâtre, III. Voix Words Words Words*, dir. J. Bovet, M.-M. Mervant-Roux, J.-M. Larrue, *Théâtre/Public*, n° 201, Gennevilliers, juillet-septembre 2011, p. 135-136.

⁴⁰⁸ J.-F. Peyret, entretien avec Georges Banu, *op. cit.*, p 37.

Plus précisément, l'exercice repose sur une « règle du jeu » qui consiste à circonscrire les improvisations à l'intérieur du « matériau Thoreau », tout en prenant celui-ci comme un *livre en morceaux*, un ensemble de fragments qui ne cessent de se recomposer, de se recombinaisonner en « constructions provisoires », sous l'effet aléatoire de la « réminiscence » :

« La seule règle du jeu était que les fragments du texte qui revenaient devaient être littéraires, respecter la lettre du texte (ou d'une de ses traductions), un comédien pouvant du coup en corriger un autre. Dans cette expérience, il est clair que c'est l'ensemble du livre qui était sollicité et non tel chapitre. Et les constructions provisoires ou éphémères du spectacle en cours se construisaient à partir de ces réminiscences, à partir des fragments qui avaient tendance à revenir en boucle, dessinant un premier niveau de mémoire d'éléments destinés à rester, ce qui n'excluait pas les plages de "mémoire automatique improvisée". »⁴⁰⁹

Le processus pourrait se déployer presque à l'infini, et l'on pense ici (c'est le cas de Peyret) à l'essai de Deleuze, « L'épuisé », où celui-ci analyse le principe d'écriture combinatoire de Beckett, qui s'emploie à « épuiser » tous les possibles d'une situation, mis en circulation/permutation à travers un dispositif scénique très précis⁴¹⁰. La notion d'épuisement est décrite ainsi par Deleuze : « Mais toujours la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et des buts qui varient, remplaçant toujours les précédents. [...] Tout autre est l'épuisement : on combine l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification »⁴¹¹.

Toutefois, à la différence de Beckett, dans le dispositif d'écriture scénique de Peyret ce n'est pas l'auteur qui prend les décisions, mais le travail collectif d'improvisation qui les laisse se prendre (presque) toutes seules. Les « constructions provisoires » qui apparaissent dans ces séances sont soumises, non pas à la prescription démiurgique de l'auteur, mais à un lent processus de décantation qui se fait sous l'action de la *main invisible* du groupe et en fonction des choses qui, d'une séance à l'autre, « s'impriment dans leur cerveau »⁴¹² – et tout de même, « en dernière instance », par les décisions de Peyret de conserver telle ou telle de ces constructions : « [...] il n'y a pas la tyrannie de la mise en scène, puisqu'il n'y a pas de mise en scène. En fait, il y a la fabrication de théâtre à plusieurs. Effectivement, je

⁴⁰⁹ J.-F. Peyret, « Re : Walden a memory », in *Théâtre/Public*, op. cit.

⁴¹⁰ Dans *Quad*, par exemple, Beckett indique le point de départ : « Les interprètes (1, 2, 3, 4) parcourent une aire donnée, chacun suivant son trajet personnel. Aire : un carré. Longueur : 6 pas. Trajet de 1 : Ac, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA... », Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, éditions de Minuit, Paris, 1992.

⁴¹¹ Gilles Deleuze, « L'épuisé », postface au recueil de textes de Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., p. 58-59.

⁴¹² J.-F. Peyret, entretien du 22 novembre 2011, annexe 4.1.

suis obligé, moi, de prendre un certain nombre de décisions, en dernière instance, mais, aussi bien, les comédiens ont des capacités de proposition énormes »⁴¹³.

Ces répétitions ont aussi été mises à profit, à Mons notamment, pour enregistrer les voix des comédiens. Celles-ci devenaient à leur tour un matériau à plusieurs usages. D'une part, ils étaient transmis à François Yvon pour faire des tests de synthèse vocale. C'est ainsi que, comme je l'ai dit plus haut, les voix de deux d'entre eux ont pu être synthétisées et utilisées par la suite lors des représentations en public. D'autre part, les enregistrements étaient autant de traces, d'échos, de résonances poétiques que Peyret rediffusait pendant les séances de travail en les surajoutant aux voix en direct des comédiens. Ceux-ci étaient alors mis en situation de réagir, d'improviser sur leur propre voix, etc. Là encore on trouve l'influence de Beckett, en particulier dans *La dernière bande*⁴¹⁴ :

« Lors de ces mêmes séances à Mons, nous avons demandé, pour mettre en mémoire du matériau, aux comédiens de se remémorer assis sans bouger, pendant 20 minutes exactement, devant une caméra fixe et un micro, les textes ou paquets de textes de l'après-midi. Ces enregistrements, des paroles gelées, de la mémoire gelée, je les trouvais très intéressants, j'allais dire très beaux, avec les silences (très beaux, les silences), les hésitations, les blancs, les phrases inachevées, reprises, abandonnées, les différentes vitesses de retour de la mémoire, les repentirs, les corrections »⁴¹⁵

On peut noter ici – pour revenir un instant à la question posée plus haut : en quoi peut bien consister la tâche du comédien privé du support de la fable et du personnage ? – la façon dont Peyret explore des possibilités scénographiques et dramaturgiques qui fonctionnent en dehors de la mimésis théâtrale classique. C'est la mémoire de l'acteur elle-même, avec ses traces et ses trous, ses hésitations, ses fractures, qui devient le moteur principal de la « mathesis » dramaturgique et scénographique du spectacle, à l'opposé de la conception classique où il s'agit seulement d'apprendre un rôle et de l'interpréter. *Re : Walden* est conçu par Peyret, non pas comme l'adaptation du *Walden* de Thoreau, mais comme « le souvenir d'une lecture » (celle des comédiens mis à l'épreuve et, en arrière-plan, *sa lecture de jeunesse...*) :

« L'intérêt pour moi était d'en appeler à la mémoire du comédien pour sortir du schéma obsolète

⁴¹³ J.-F. Peyret, entretien du 22 novembre 2011, annexe 4.1.

⁴¹⁴ Rappelons que dans *La dernière bande*, Krapp, « vieil homme avachi », passe sa vie à repasser au magnétophone les bandes qu'il a lui-même enregistrées année après année, comme un journal, et en tire l'unique source à partir de laquelle il peut continuer à vivre, s'enregistrant encore et encore, pour exprimer ses réactions à sa voix passée : « Sinistres ces exhumations, mais je les trouve souvent – (*Krapp débranche l'appareil, rêvasse, rebranche l'appareil*) – utiles avant de me lancer dans un nouveau... (*il hésite*)... retour en arrière. Difficile de croire que j'aie jamais été ce petit crétin. Cette voix ! Jésus ! Et ces aspirations !... », *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹⁵ J.-F. Peyret, « *Re : Walden a memory* », in *Théâtre/Public*, *op. cit.*

de l'adaptation au théâtre d'un texte non dramatique, mécaniquement apprise par les comédiens qui font semblant, et de manière en générale expressive (ah ! l'expression, que de crimes...) de s'approprier le texte en singeant de le penser. Ici il ne s'agit pas du transport d'un texte littéraire d'un genre littéraire dans un autre médium (le théâtre) selon le passe-passe d'une substitution (comme les drogues du même nom) ; il ne s'agit pas de remplacer une lecture par un acte théâtral mais on a affaire au souvenir d'une lecture, *Re : Walden, a memory.* »⁴¹⁶

En parallèle à ces séances d'improvisation et de remémoration, le texte anglais de *Walden* a été mis en mémoire dans l'ordinateur, au LIMSI, sous la forme d'un ensemble de fragments qui constituent un corpus de référence. Pendant cette période, François Yvon a effectué des paramétrages et des améliorations pour adapter son progiciel à la bibliothèque littéraire comprenant *Walden* et divers autres textes de la même époque. Quand les tests ont semblé suffisamment convaincants, une seconde phase du processus de création a pu commencer avec les comédiens. La machine a alors fait son entrée en scène, dans les répétitions : à partir de ce moment, elle effectue des traductions et les communique en temps réel aux acteurs par l'intermédiaire des bots. Peyret observe que ce qui ressort de l'ordinateur est intéressant à observer ; une impression poétique s'en dégage (comme dans les cadavres exquis des surréalistes) :

« Le résultat parut intéressant ; les bots faisaient éclater le texte, faisait implorer le sens littéral, introduisait une sorte d'humour poétique, absurde si on s'en tenait aux critères de la réception rationnelle d'un texte mais qui sur la durée, les machines pouvant "dialoguer" infiniment, produisait un effet de ressassement, d'épaississement, de condensation poétiques. »⁴¹⁷

La machine de traduction automatique – élément moteur du dispositif – joue alors un rôle perturbateur puisqu'elle *prend de vitesse* les comédiens et les « bombarde » de fragments imprévisibles. La concurrence est déloyale... mais c'est justement ce qui intéresse Peyret. C'est un spectacle en soi, que de voir des êtres humains essayer, tant bien que mal, de « barboter » dans cette situation insurmontable :

« Les comédiens savent le même texte – un chapitre par exemple, complètement – comme les bots font, on lance une phrase... le bot n° 2 ne va pas envoyer la phrase qui suit parce qu'il va construire autrement... on rentre une phrase ; ensuite, si on fait dialoguer les machines, la machine va donner une phrase parce qu'elle va trouver des mots-clés, elle a des algorithmes etc ; elle donne une autre phrase, comme une réponse... »

Et ce qui m'intéressait, c'était de savoir comment pensaient les machines ; on a travaillé sur des corpus un peu réduits, un chapitre, par exemple « Higher laws », les comédiens devaient le savoir par cœur, ils connaissaient à peu près le chapitre en entier, qui avait été entré dans la machine aussi. Ils pouvaient dialoguer avec la machine ou entre eux, de la même manière. Mais eux fonctionnaient à leur mémoire, c'est-à-dire que si une phrase du chapitre est donnée par un bot, c'est ce qui vient tout de suite, comme phrase, et ce n'est pas celle qui suit... donc ça disjoint

⁴¹⁶ J.-F. Peyret, *ibid.*

⁴¹⁷ J.-F. Peyret, *ibid.*

complètement le texte. »⁴¹⁸

Pendant les séances de travail, le *matériau Thoreau*, ainsi élaboré dynamiquement, devient *une sorte d'inconscient collectif* que les acteurs partagent et, sur les sollicitations de la machine, chacun va réagir à sa manière, en fonction de ses propres automatismes de pensée, de ses libres associations – en déformant parfois le texte, et en trébuchant souvent. Sur la scène, ce n'est donc pas un simple bégaiement des comédiens, ce n'est pas non plus un texte qu'on *est en train d'apprendre* – mais plutôt un texte *déjà appris*, et qui ne revient pas comme prévu, ou revient par fragments déformés, se répète plusieurs fois, jamais tout à fait de la même façon. Une forme d'*inconscient* est bien à l'œuvre... mais faut-il parler d'inconscient (et en quel sens), ou de subconscient ? Chaque comédien, *individuellement*, est peut-être habité par « un étranger dans la maison », pour reprendre l'expression célèbre de Freud – et qu'en est-il du groupe ?...

De quoi cet exercice est-il l'analogon ? D'un *inconscient* (collectif ou pas) ou d'une *mémoire d'ordinateur* ?... L'exercice permet-il de répondre à cette question ? Là aussi, l'indécidabilité du problème est justement ce qui intéresse Peyret, et qui rend cette situation potentiellement théâtrale. La question de l'imitation intervient ici et prend toute sa signification. L'idée reçue est que « la machine imite l'homme » (plus ou moins bien). Peyret inverse la proposition : qu'est-ce qui se passe quand « c'est l'homme qui imite la machine » ?

« JFB : Les comédiens ont leur propre traitement [de texte], comme les machines ont leur traitement qui fait sortir telle ou telle phrase, selon des processus qui sont différents.

JFP : Voilà. Il ne s'agit pas... l'idée de la machine c'est d'imiter le langage humain... nous c'est plutôt, au théâtre, d'imiter le langage de la machine, de savoir comment elle fait. Et donc ça a une certaine poésie, parce que, d'une certaine manière, le texte est remué, bousculé, mais il est quand même encore là ; c'est ça qui est bizarre ; c'est peut-être un processus de poétisation particulier du texte, c'est là-dessus qu'on travaille en ce moment. »⁴¹⁹

Si on cherche à analyser ce qui se joue là, les choses sont complexes. Certes, l'idée que « c'est l'homme qui imite la machine » marque un point. Étant donné que les quatre comédiens ont « en mémoire » (quelle mémoire ?) le même texte de départ, on peut considérer, *si on fait l'hypothèse de pouvoir exclure de chacun son propre inconscient* (au sens freudien), qu'on a affaire à *une expérience purement cognitive* où l'idée d'inconscient est, non pas celle de Freud, mais celle des neurosciences actuelles. Dans ce cas purement

⁴¹⁸ Propos recueillis lors de notre entretien du 22 novembre 2011, annexe 4.1.

⁴¹⁹ Entretien du 22 novembre 2011, *ibid.*

spéculatif (puisqu'on ne peut pas exclure l'inconscient de chaque acteur), il resterait tout de même à distinguer ce que Francisco Varela appelle « l'hypothèse cognitiviste » et « l'hypothèse connexionniste »⁴²⁰ : laquelle des deux correspond-elle à l'ordinateur d'aujourd'hui ? On ne s'engagera pas dans ce problème qui dépasse de loin le cadre de cette étude⁴²¹. Mais on notera tout de même que les formules ne doivent pas nous faire oublier la complexité des problèmes réels... Quoi qu'il en soit du débat scientifique sous-jacent à cet exercice, il faut ajouter, en guise de pirouette ironique, que Peyret, dans la citation ci-dessus, a raison de souligner le caractère poétique de ces exercices (« ça a une certaine poésie », « c'est peut-être un processus de poétisation particulier du texte »). Et de ponctuer, dans son article, sur une note prudente :

« Mais ici le sujet ne va pas puiser son énoncé au hasard de son inconscient mais dans sa mémoire et une mémoire finie, définie (le chapitre de *Walden* en question). Ce qui ne veut pas dire que l'inconscient du comédien n'y a pas sa part, au contraire. L'écriture automatique vous dicte ce qui vous vient à l'esprit ; notre exercice de mémoire automatique cite ce qui revient à l'esprit. Dramaturgie du comédien super-automate. Je m'abstiendrai de tout commentaire que j'abandonne à qui de droit, s'il existe. »⁴²²

Interrogé sur les difficultés qui se posaient aux acteurs confrontés à ces machines, voici ce que Peyret observe :

« Ça en pose pas mal [de difficultés], parce qu'ils ont sans arrêt à jouer avec ; c'est en temps réel, donc c'est compliqué parce que ce ne sont pas des *cuts* simplement, ou une simple conduite. Dans *Re : Walden*, ils sont très sollicités, parce qu'ils doivent jouer avec la musique et cette musique se transforme ; et aussi un rapport avec l'image, ils peuvent être dedans, en temps réel ou pas en temps réel ; avec leur propre voix enregistrée, avec laquelle ils jouent en direct ; un ensemble de contraintes... et avec leur propre mémoire parce que dans *Re : Walden*, c'était ça l'essentiel, le travail sur/avec la mémoire réelle, vive, des comédiens. Une sorte de remémoration de ce texte, mais faite par eux, pas commandée par je ne sais quelle dramaturgie. Je travaillais à partir de ce qu'ils me donnaient ; je n'avais pas découpé le texte avant, en disant "toi, tu vas dire ça, etc" ; et on a travaillé deux ans, (pas deux mois !), par petites étapes, et à chaque fois il fallait se souvenir des étapes précédentes, c'était intéressant de voir comment le texte revenait, l'état de leur mémoire. Alors quelque fois on fixait les étapes précédentes en les mettant dans les machines, et

⁴²⁰ Francisco Varela, Eva, Thompson, Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, éditions du Seuil, 1993. Dans cet ouvrage, l'hypothèse cognitiviste est liée à la notion clé de « représentation » (ou de symbole) ; c'est la base des langages symboliques, qui permettent le fonctionnement des ordinateurs des premières générations. L'hypothèse connexionniste a été introduite en informatique plus récemment (il y a une vingtaine d'années) en s'inspirant des travaux en neurobiologie ; la notion clé est celle d'auto-organisation. La connaissance n'est pas réduite à un système représentationnel, elle tient à la configuration d'un réseau de connexions, dont l'état à un instant donné fait émerger une impression de connaissance. Ce paradigme est considéré comme plus proche du fonctionnement du cerveau humain que celui de la cybernétique hérité du milieu du XX^e siècle. Toutefois la question de l'inconscient n'est pas pour autant résolue de façon unanime...

⁴²¹ Tout en précisant que les progiciels de traitement automatique du langage naturel, comme celui qu'utilise François Yvon dans *Re : Walden*, mettent en œuvre des techniques et des algorithmes implémentés à partir de l'hypothèse connexionniste (« réseaux de neurones » notamment), beaucoup plus que sur l'hypothèse cognitiviste.

⁴²² J.-F. Peyret, « *Re : Walden a memory* », *Théâtre/Public*, *op. cit.*

après on leur re-balançait ; ils devaient réingurgiter cette mémoire-là, ils devaient jouer avec elle en temps réel sur le plateau. C'est des phases de jeu que j'ai bien aimées. »⁴²³

On peut remarquer que les contraintes posées aux acteurs par le dispositif de *Re : Walden* ne résident pas dans la communication homme/machine en soi (qui pourrait, à l'instar des jeux vidéo, supposer des habiletés particulières de manipulation et d'adresse, ce qui n'est pas le problème ici), mais plutôt dans la façon de bousculer les repères spatio-temporels de la scène, à savoir l'unité du « ici et maintenant » et la cohérence du récit. Cela affecte aussi bien les acteurs que les spectateurs. Attardons-nous quelques instants sur ces deux aspects.

La séparation du corps et de la voix brise l'unité spatiale du sujet et modifie la sensation de présence, qui se déplace du visuel vers l'auditif⁴²⁴, comme dans le théâtre de Beckett. On a là un bel exemple de ce que Peyret exprimait, en 2006, dans son *Journal de travail* : « La technique s'en prend à l'unité du sujet (un corps qui parle, une voix assujettie à un corps) ; dérobe quelque chose au sujet hic et nunc. On lui vole quelque chose »⁴²⁵. L'élément auditif révèle sa capacité à désintégrer l'unité du sujet : la parole se dissout dans un texte kaléidoscopique sans auteur identifié, les voix se concurrencent entre elles et sont concurrencées par des voix-off invisibles ; la langue elle-même se métamorphose à travers la pluralité des traductions et les altérations du bilinguisme. Le dispositif de *Re : Walden* illustre ainsi la véritable nature de la voix qui, selon Peyret, « est souvent le chiffre de la différence à soi ; alors que l'image est identitaire »⁴²⁶.

Dans la dimension du temps, les courts-circuits de mémoire des acteurs interrompent en permanence l'attente de récit (chez l'acteur comme chez le spectateur), et font éclater le temps linéaire de la logique. Cette déconstruction commence et se poursuit tout au long des répétitions. Pour les comédiens, les échelles de temps se raccourcissent et se dilatent tout à la fois : ils doivent réagir très vite à des stimuli (la machine leur envoie des phrases) et se souvenir dans la durée (dans l'intervalle entre les séances de travail, le texte ne s'est pas fixé ; que reste-t-il la fois suivante ? de quoi les comédiens vont-ils se souvenir cette fois-ci ? comment la machine va-t-elle venir à nouveau perturber les choses ?...).

⁴²³ Propos recueillis lors de notre entretien du 22 novembre 2011 (cf. annexe 4.1).

⁴²⁴ Il serait également intéressant de comparer le dispositif de *Re : Walden* avec celui du théâtre de marionnettes, en particulier avec le cas du bunraku, où les corps et les voix sont nettement séparés, au vu et su du public. J'y reviendrai plus tard, et dans une perspective plus large. Pour l'instant je me contenterai de remarquer que Peyret ne fait guère mention du théâtre de marionnettes (du moins à ma connaissance).

⁴²⁵ *Journal de travail*, 23 février 2006, *op. cit.*

⁴²⁶ *Journal de travail*, 23 février 2006, *ibid.*

Ce processus s'étire sur plusieurs mois. Les essais répétés des acteurs, soumis à un bombardement continu d'objets sonores et visuels par les artisans/machinistes, font l'objet d'un lent processus de décantation qui aboutit, par touches successives, aux « séquences » du spectacle. Chacune de ces séquences trouve sa « durée » et sa « consistance » propres, par un phénomène d'« épuisement » : ce qui reste des matériaux de la partition, c'est ce qui a résisté aux écueils de la mémoire et aux échecs successifs de la « répétition ». Ainsi, du chaos des répétitions émerge, bloc par bloc, très progressivement, la « chose théâtrale » :

« Selon moi ces séquences qui émergent (je souligne) du chaos des répétitions sont de nature temporelle. Ce n'est pas l'action qu'elles pourraient représenter qui compte mais leur durée possible. Ça fait séquence quand on sent à la fois la consistance théâtrale de la chose et sa durée : on sent quand ça ne peut plus durer, que c'est, d'une certaine manière, épuisé. Une chose fait son temps ; il nous fallait le trouver. Trouver le temps, disais-je. Cela fait des petits paquets (pas très quantiques, quand même) des blocs d'espace-temps, comme dirait l'autre, qui après pourront ou non s'intégrer dans l'unité supérieure de la composition : la suite dans le temps des séquences jusqu'à ce que ça prenne une forme définitive, fixée, et qui sera jouée le nombre de fois prévu. »⁴²⁷

À partir de ce processus de création se dégage une méditation sur le temps de la représentation, vécu par les acteurs (et peut-être aussi les spectateurs) comme une « durée » (Bergson) faite de « blocs d'espace-temps » (Deleuze). La mémoire, exposée au feu (et au jeu) de la machine, gagne d'un côté ce qu'elle perd de l'autre. Du côté de la perte : l'identité, la transparence, la présence à soi, les catégories prétendument transcendantales de l'espace et du temps. Du côté du gain : ces « blocs d'espace-temps », non chronologiques, qui *trouent* l'enchaînement causal des phénomènes et informent cette « durée » paradoxale de la représentation, où le spectateur sera bientôt mis à l'épreuve :

« [...] le temps de la représentation est celui que le spectateur éprouve : le temps, c'est l'épreuve : on trouve le temps long –l'ennui au théâtre- ou bien on ne le sent pas passer. C'est formidable, on oublie le temps. Ou bien on le vit à l'état pur, on ne sait pas comment le tuer, donc on s'ennuie ou on le fuit par le sommeil, une des pratiques habituelles du spectateur de théâtre. »⁴²⁸

Une hypothèse se dégage, à partir de cette expérience : au bout du compte, les contraintes du dispositif n'auraient pas pour effet (ni pour but) de remplacer l'acteur par une machine ; elles révéleraient plutôt ce qui, malgré lui, *fait échec à sa propre machinerie*. C'est peut-être au moment précis où on lui demande d'imiter la machine qu'il *apparaît*. Comme si le fait de vouloir révéler une chose soit disant cachée, mais qui était déjà là, à l'instar du « motif dans le tapis » de Henry James, avait pour effet d'en changer la nature. Cet échec aurait ainsi un effet rétroactif : la machine *que l'acteur était depuis toujours* – il en était

⁴²⁷ J.-F. Peyret, la « creative method », *Journal de travail*, 14 juin 2006.

⁴²⁸ J.-F. Peyret, la « creative method », *ibid.*, 14 juin 2006.

bien une, puisque d'autres machines parviennent à l'imiter – disparaît elle-même devant ces autres machines qui la supplantent, et ne laisse apparaître que des trous de mémoire et des hoquets de conscience. Exposé sous les yeux des spectateurs à sa propre disparition/apparition, l'acteur est une « bête curieuse », qui déjoue l'attente de la « chose théâtrale » conventionnelle : ses *instruments* habituels de prédilection – son corps, sa voix, sa mémoire – sont *doublés* progressivement par cet « autre » qu'est la machine. Une *idole* en *double* une autre. Pour laisser quoi ? Que reste-t-il de cette disparition/apparition ? Peut-être simplement une issue paradoxale : la fonction de cet acteur ne serait plus d'illusionner le spectateur par ses talents mimétiques, mais au contraire de lui ôter ses propres illusions de « sujet parlant » toujours enclin à se croire « maître dans sa maison ».

4. Au-delà de la question de l'acteur: la machine à disparaître selon Peyret

Au terme de ces trois études, notre perspective initiale s'est élargie, et un certain nombre de questions sont apparues en cours de route. Nous étions partis d'un questionnement sur l'acteur. Marleau et Goebbels, pour le temps d'un spectacle, ont expérimenté sa disparition pure et simple, l'un en écho au rêve symboliste d'écarter entièrement l'être vivant de la scène, et l'autre pour faire sentir la présence musicale des choses. Ce geste radical prend son sens dans une vision plus large de ces deux démarches artistiques. Chez Peyret, l'acteur ne disparaît pas, mais il est mis dans des situations plutôt « embarrassantes » : confrontation à des machines qui peuvent s'avérer plus performantes que lui (traduction automatique, rythme et vitesse...), trous de mémoire, concurrence des avatars...

Nous avons vu que ces différentes façons de mettre en question la fonction de l'acteur tenaient, pour une part, à un refus de la mimèsis théâtrale. Mais d'autres préoccupations, plus fondamentales, sous-tendent le travail effectif de disparition, notamment la volonté de *faire une expérience*, et d'y impliquer le spectateur ; ce n'est pas tant l'acteur qui se trouve mis en cause que le sujet humain en général, comme produit d'une société, d'un habitus, d'une culture. Nos trois poètes de la scène ont certainement en commun de chercher à déstabiliser les habitudes et les schémas de pensée, et l'expérience à laquelle ils nous convient déborde la dimension esthétique.

Pour comprendre ces « problèmes » dans toute leur ampleur et en mesurer la portée, je me propose, dans ce chapitre, de prendre comme guide la réflexion de Jean-François Peyret, en allant voir d'un peu plus près, dans ses écrits, ce qui constitue sa « bibliothèque », et en revenant sur certains jalons de son parcours, pour mieux cerner son apport théorique, sa problématique. Ces écrits ne cessent d'interroger le théâtre, mais aussi la littérature, la pensée, la science, la technique, la société. Nous y trouverons un certain nombre de références, de concepts, d'outils de travail qui pourront nous servir bien au-delà de nos trois études précédentes. Et surtout, nous pourrions peut-être nourrir notre réflexion, l'approfondir dans un cadre plus large que celui de la scène – ce qui doit être le propre du théâtre, qui ne saurait se limiter à des problèmes pratiques de scénographie ou de dramaturgie.

Ce chapitre nous apportera un matériau qui nous permettra d’aborder, dans notre seconde partie, une perspective plus générale que celle de la question de l’acteur : celle de l’homme lui-même, vue à travers les moyens du théâtre et des autres arts de l’image de notre époque.

4.1 Le *Journal de travail*, un “chemin de ronde” du processus de création

Ma source principale est le corpus de documents qui est diffusé sur le site de la compagnie TF2⁴²⁹, créée par Jean-François Peyret en 1995. On y trouve un grand nombre de matériaux de travail liés à ses créations (partitions, clip sonores et vidéos, photos...), et surtout le *Journal de travail* qui, dans sa version publiée, s’étend de janvier 2001 à janvier 2009. Celui-ci est publié sous la forme de 9 documents au format pdf, dont l’ensemble constitue une somme d’environ 800 pages⁴³⁰. Ce *Journal de travail* est organisé de la façon suivante :

1. La génisse et le pythagoricien (janvier 2001 – mai 2003),
2. Des Chimères en automne (mai 2003 – janvier 2004),
3. Les Variations Darwin (janvier – décembre 2004),
4. Le cas de Sophie K. (janvier 2004 – septembre 2005),
5. Journal (2005 – 2007),
6. Journal 2007-1,
7. Journal 2007-2,
8. Journal 2008-1,
9. Journal 2008-2.

Les quatre premiers documents sont circonscrits à la période de préparation et de répétition de chaque projet concerné, qui leur donne leur titre. L’ensemble constitue la série du *Traité des formes* ainsi que *Le cas de Sophie K.* A contrario, les cinq derniers journaux, découpés en semestres, semblent moins liés à un sujet particulier, surtout au début ; la préparation dramaturgique sur (autour) de *La vie de Galilée*⁴³¹ constitue une matière qui prend progressivement de l’importance dans ces cinq journaux, au fur et à mesure que ce projet émerge. Mais, dans la période située entre fin 2005 et fin 2007 que Peyret qualifie de « désert »⁴³², on constate une évolution, non pas de la forme ou du style mais plutôt de la

⁴²⁹ <http://www.theatrefeuilleton2.net>.

⁴³⁰ « Les journaux de travail de Jean-François Peyret, 2001 à 2008 », <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/>

⁴³¹ Le spectacle, *Tournant autour de Galilée*, est créé au Théâtre national de l’Odéon en mars-avril 2008.

⁴³² Cette période (si tant est qu’on puisse la baliser) commence après la création du *cas Sophie K* en juillet 2005 à Avignon et dure jusqu’aux premières répétitions de *Tournant autour de Galilée*, fin 2007.

matière première (qui s'écarte plus souvent de la référence au projet, et emprunte un cheminement moins repérable). Cela semble devenir un travail en soi (et sur soi, voire contre soi) : un processus *d'écriture*⁴³³. Pour une analyse détaillée de ce *Journal*, on pourra se reporter à la thèse récente de Julie Valéro, qui l'a étudié sous l'angle de l'« espace autobiographique », espace/laboratoire de mise en forme d'un « avant-texte », intermédiaire entre la bibliothèque et la pratique théâtrale⁴³⁴. A signaler, au passage, que c'est surtout la seconde période du *Journal de travail* que je citerai dans la suite, non pas tant par choix méthodologique a priori, que du fait que la plupart des questions qui m'ont guidé dans cette étude m'orientaient vers les cinq derniers journaux, manifestement du fait que leur propos *sort de la route*, pour tracer ce que Blanchot a appelé « une sorte de chemin de ronde »⁴³⁵.

Une autre source primaire que j'utiliserai ici est le corpus des écrits publiés par Jean-François Peyret dans des revues ou chez des éditeurs. Signalons notamment la « Lettre à JPS, Carnets », un texte publié dans la revue *Etudes théâtrales*, en réponse à une sollicitation de Jean-Pierre Sarrazac sur « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) »⁴³⁶. Ce riche document de 17 pages, présenté comme un éphéméride s'étalant entre le 25 juillet 2006 et le 18 février 2007, est étroitement lié au *Journal de travail* puisque, sur cette période, le texte *en train de s'écrire* dans l'un *circule* dans l'autre, et réciproquement.

⁴³³ En parallèle au *Journal*, il faut mentionner un projet éditorial (essai ?...) au long cours, qui porte le titre : « Le théâtre et son trouble », il apparaît en toile de fond du *Journal* en 2007. En 2008 ce projet semble être laissé en plan. (Je n'ai pas eu l'occasion de le consulter), mais il réapparaît ces derniers temps (fin 2011, début 2012) avec les éditions Actes Sud (à suivre...).

⁴³⁴ Julie Valéro, « Entre pratique et poétique : l'espace autobiographique de trois auteurs et metteurs en scène. Journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret », thèse sous la direction de Catherine Naugrette, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, décembre 2009. Selon Julie Valéro, « A première vue, il semble que les journaux renferment deux types d'avant-textes : les partitions scéniques et les brouillons de textes à venir. [...] Cependant, le mode de fabrication même des partitions scéniques empêche l'éclosion au sein des journaux d'un avant-texte complet en quelque sorte. Le chantier s'en tient à la récolte et à l'accumulation de textes, dialogues, choses vues, lues, entendues, susceptibles de servir à la partition à venir. [...] Les journaux de Jean-François Peyret mettent au jour la spécificité d'un avant-texte théâtral car ce qu'ils enregistrent c'est la sélection des textes sur et par le plateau tandis que les premières indications de mise en scène viennent s'y mêler. », *ibid.*, p. 239.

⁴³⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard/Folio, Paris, 1955, p. 24. La référence à Blanchot, bien connu de J.-F. Peyret, me semble pertinente. Ainsi, à propos du journal comme genre et comme praxis : « Le journal intime qui paraît si dégradé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause d'apparence légère mais redoutable : il doit respecter le calendrier. C'est là le pacte qu'il signe. », « Le journal intime et le récit », in *Le livre à venir*, Idées/Gallimard, Paris, 1959, p. 271. L'autre référence, encore plus capitale, est Montaigne, dont les *Essais*, comme on va le voir, occupent une place centrale dans la bibliothèque de J.-F. Peyret.

⁴³⁶ J.-F. Peyret, « Lettre à JPS, Carnets », in *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, *Etudes théâtrales*, n° 38-39, Paris, 2007, p. 179-196.

Je serai aussi amené à citer, ici ou là, différents articles publiés par Peyret, tout au long de son parcours, et les traductions qu'il a faites, toujours en lien avec un projet théâtral.

J'ai retenu la notion de « motif » pour tenter de rendre compte de la façon dont le panthéon littéraire de Peyret est agissant dans sa réflexion et surtout dans sa pratique. Ce terme est à prendre, non pas au sens d'une cause ou d'une explication (toute forme de causalisme étant tenue à distance chez lui), mais au sens où on le rencontre en musique ou en peinture – tracé mélodique, matières et couleurs, ouvrage de tapisserie... C'est également le « motif caché dans le tapis » de la nouvelle de Henry James, qu'on ne peut plus se sortir de l'esprit tant qu'on n'a pas trouvé où il se cache, et compris à quoi il peut bien servir : « Il y a effectivement des motifs, comme les "motifs dans le tapis". Mais c'est aussi ce qui me *motive* , c'est-à-dire qu'effectivement, c'est souvent un motif qui met en branle quelque chose qui va faire un spectacle, ça part de cet élément moteur qu'est le motif »⁴³⁷. Le motif, pour être opératoire, suppose un temps d'arrêt avant la mise en mouvement de l'esprit : « Paradoxalement le motif, c'est, avant de vous mettre en mouvement, ce qui vous arrête : une image, un mot. »⁴³⁸. Il faut donc que quelque chose résiste, dans une œuvre, qu'elle accroche l'esprit, l'empêche de poursuivre son cours naturel, l'obligeant à s'interroger, à se remettre en cause, et à bifurquer hors du chemin tracé. Essayons de repérer quelques uns de ces motifs qui « mettent en branle » le théâtre de Peyret. Ce sera une façon d'évoquer les figures tutélaires qui le hantent et vers lesquelles il lui faut sans cesse revenir – pour pouvoir avancer. Ce sera surtout, en ce qui concerne notre problématique, une façon de voir si un *motif de la disparition* se dégage de cette analyse, et quelle en est la teneur.

4.2 Littérature et scepticisme, ou comment ne pas (se) raconter d'histoires

Dans l'apprentissage littéraire de Jean-François Peyret, la « première station » est Jean-Paul Sartre : « Il y a d'abord la station Sartre, Sartre par qui je suis entré en littérature (autre formulation : qui m'a flanqué ma névrose littéraire, parce que j'ai lu trop jeune, en pleine puberté balbutiante, et qui m'a empêché d'y mettre jamais un terme »⁴³⁹. Puis, assez

⁴³⁷ J.-F. Peyret, propos recueillis lors de notre entretien du 6 janvier 2012.

⁴³⁸ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, op. cit., 14 juin 2006.

⁴³⁹ *Journal de travail*, 3 février 2007. En illustration de cette « névrose littéraire pubertaire », ouvrons, presque au hasard, une page de *La nausée* : « Alors la nausée m'a saisi, je me suis laissé tomber sur la banquette, je ne savais même plus où j'étais ; je voyais lentement les couleurs tourner autour de moi, j'avais envie de vomir. Et voilà : depuis, la nausée ne m'a pas quitté, elle me tient. » (Jean-Paul Sartre, *La nausée*).

vite et de façon d'abord intuitive, vient le *soupçon*, vis-à-vis de la littérature « engagée » de l'époque et de sa prétention à changer le monde : « Et peu à peu le soupçon grandit à l'égard du discours. Tu causes, tu causes, tu causes même du peuple, c'est tout ce que tu sais faire, et il n'en a que faire, le peuple. Je compris assez vite que je serais de peu d'aide pour le prolétariat mondial, ni que j'en serais l'aède. »⁴⁴⁰. Heureusement, la lecture de Montaigne agit très tôt (a *déjà* agi, comme on va le voir) comme antidote au poison de l'idéologie et constitue un guide toujours perspicace pour celui qui entend ne pas se laisser aller à « se raconter des histoires ».

L'étudiant en lettres Peyret, en cette période foisonnante, ne peut pas manquer de se trouver confronté à la pensée « critique » : Barthes, Blanchot, Foucault, Adorno, etc. Marqué par ce *soupçon* à l'égard de l'idéologie, il se lance dans la lecture de Brecht⁴⁴¹. Cette tâche arrive à point nommé car la « théorie », pour séduisante qu'elle soit, est perçue comme un *pharmakon* dont on ne saurait trop abuser : « Alors je tentai mon opération Brecht. N'offrait-il pas la conjonction merveilleuse (sens fort, comme on dit dans les manuels) et donc dialectique entre la théorie et la pratique »⁴⁴². Mais, dans le contexte de l'époque, cette dialectique entre théorie et pratique se heurte à une difficulté de taille, que le Peyret/théoricien pointe avant même d'aborder la mise en scène : « Les grands drames de Brecht ont sombré dans la gloire c'est-à-dire dans le classicisme ; son édifice avec la distanciation comme pierre angulaire est classé monument historique. Le Berliner Ensemble a autant de vie qu'un mausolée ; par un curieux tour dialectique, le succès du pauvre B.B. se retourne contre lui »⁴⁴³. Que faire d'un auteur qui, de toutes parts, est joué, étudié, commenté, disséqué, célébré ou honnis ? Comment éviter les deux écueils symétriques de l'idolâtrie et du ressentiment, qui partagent le monde théâtral (français) des années soixante-dix ? Le numéro spécial des *Cahiers de L'Herne* consacré à Brecht, que Bernard Dort et Jean-François Peyret préfacent en 1979, tente de « rompre avec

⁴⁴⁰ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, 3 février 2007, *ibid.*

⁴⁴¹ Brecht n'est toutefois pas une découverte pour J.-F. Peyret, qui a eu l'occasion d'assister, adolescent, à *Mère Courage*, avec Helen Weigel : « Si j'y suis entré [dans le théâtre] - j'ai attrapé ça jeune – c'est par *Mère Courage* du Berliner Ensemble au Théâtre des Nations en 59. Je n'avais pas 14 ans mais là j'ai senti qu'il m'arrivait quelque chose. Un choc esthétique », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, in « Echappées », (3 décembre 2004 – 9 mars 2005), *OutreScène, la revue du TNS, Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, n° 6, Strasbourg, mai 2005, p. 95. Cf., également, notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2. Notons, au passage, que Brecht est l'auteur le plus cité par Peyret. Ainsi, dans le *Journal de travail*, on peut en trouver 332 occurrences.

⁴⁴² *Journal de travail*, 3 février 2007, *ibid.*

⁴⁴³ J.-F. Peyret, « La théâtralité du communisme », in *Cahiers de L'Herne, Bertold Brecht*, dir. B. Dort et J-F Peyret, Paris, 2^{ème} trimestre 1979, p. 147.

l'orthodoxie brechtienne comme avec l'anti-orthodoxie aussi autoritaire. » Tentative de renouveler l'actualité de Brecht, qui consiste à s'emparer de cette œuvre-mausolée, non pour la sceller dans son tombeau, mais pour « dire ce que Brecht peut encore être pour nous »⁴⁴⁴.

Avec le recul des années, Peyret ne reniera jamais Brecht, mais il s'en démarquera sur un point essentiel : le recours à la fable. Celle-ci fait l'objet, chez lui, d'un rejet viscéral et constant, comme en témoignent ces deux notes récentes, extraites de son *Journal* :

« Je ne me contentais pas de la *sogennante* critique de l'identification que je n'ai jamais vraiment comprise autrement que théoriquement (sauf peut-être quand, scène primitive, je vis Helene Weigel jouer *Mère Courage* dans mon enfance encore tendre) pour la porter aussi, cette critique, à la fable, l'âme de la tragédie, je dirais pour rester dans le sujet, le cœur du drame, fable que Brecht – épique ou pas – conservait. Le résultat, c'est que très tôt je me montrais soupçonneux à l'égard des histoires, à l'égard des fables. [...] »⁴⁴⁵

« Manifester mes intentions. D'abord antinaturalistes. Le théâtre confronté, si on veut à la crise de la représentation ; je dirais plutôt au soupçon, ce que l'on a appelé l'ère du soupçon. Pourquoi imiter quelqu'un ? Pourquoi représenter ? Le roman a connu ça. Le doute sur la légitimité, la validité à raconter des histoires. [...] Ce qui (pour moi) ne va plus de soi. Raccrocher à une tradition ; celle en gros de l'anti-aristotélisme que je résumerai ici à la dramaturgie brechtienne (qui elle-même restera mimétique) c'est attaquer à ce que notre langue barbare actuelle nommerait les fondamentaux du théâtre : la fable (on raconte une histoire), les personnages donc le dialogue, si l'on veut. »⁴⁴⁶

Si l'on en juge par certaines confidences du *Journal*, ce rejet des « belles histoires » n'est pas simplement d'ordre théorique. Il prendrait racine dans la mémoire d'enfance et se formulerait, pour commencer, autour de l'impératif maternel de « ne pas être un m'as-tu-vu » : « Si je disparaissais du paysage intellectuel et artistique de ce pays, cela ne se verra pas, tant je me suis ingénié à être depuis toujours invisible. Ma mère peut-être contente : je ne suis pas un m'as-tu-vu ; je suis pas mal passé inaperçu »⁴⁴⁷. Confidence ironique que l'on retrouve, fin 2004, dans un entretien avec Anne-Françoise Benhamou : « Ma mère ne m'a appris qu'une chose, c'est de ne pas être un m'as-tu-vu. J'ai réussi mon coup... »⁴⁴⁸. On peut relever aussi cette autre confidence où sont évoqués simultanément le père et la mère, sur une scène intérieure où, très tôt, se serait *jouée la question du jeu* :

« Mais qu'est-ce que c'est, le jeu ? Je ne sais pas ce que c'est : quel est l'antonyme ? Ça dure depuis

⁴⁴⁴ J.-F. Peyret, *Cahiers de L'Herne, Bertold Brecht, ibid.* p. 9.

⁴⁴⁵ J.-F. Peyret, « Lettre à JPS, Carnets », *op. cit.*, p. 186. (Rappelons que cette « Lettre » est extraite du *Journal*, moyennant, sans doute, quelques remaniements à l'occasion).

⁴⁴⁶ J.-F. Peyret, *Journal de travail, op. cit.*, 26 février 2006.

⁴⁴⁷ *Journal de travail, op. cit.*, 15 septembre 2005.

⁴⁴⁸ « Echappées », Anne-Françoise Benhamou, entretien avec J.-F. Peyret (3 décembre 2004 – 9 mars 2005), *OutreScène*, la revue du TNS, n° 6, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », Mai 2005, p. 89

mon enfance. Quand j'étais petit, je ne voulais pas jouer. C'est ma mère qui m'obligeait à jouer. Elle n'aimait pas que je lise : elle trouvait que ça me donnait une tête de papier mâché... De l'autre côté il y avait l'injonction paternelle : non seulement lire, mais recopier les livres - écrire. Lui c'était un intellectuel, il se revendiquait comme tel. Et moi aussi j'ai voulu le devenir : on ne naît pas intellectuel, on le devient - c'est quand même du boulot ! »⁴⁴⁹

Jouer ou lire ? Comment résoudre la tension latente qui semble résulter de la double injonction parentale ? Peut-être par un certain sens du ludique, puisque Peyret enchaîne aussitôt, dans ce même entretien :

« Alors le ludisme... Quand c'est jubilatoire pour le spectateur, je suis assez content. Parce que je crois que ce temps de suspension de l'angoisse, donc du réel, est assez intéressant - si cette petite opération sert à ça. C'est cathartique, mais pas par la terreur et la pitié. Par le rire, le sourire - la jubilation concerne tout le corps, pas seulement le cerveau. »⁴⁵⁰

Montaigne, « en moy n'y trouve à peu près que du vent »

Ce refus de se raconter des balivernes (et d'en raconter aux autres) est aussi intimement lié à Montaigne, le premier auteur du panthéon littéraire de Peyret. L'auteur des *Essais* est d'ailleurs la matière du premier spectacle qu'il signe avec Jean Jourdheuil : *Le rocher, la lande, la librairie*⁴⁵¹. Montaigne, en effet, était déjà là avant les autres, sur une autre « scène primitive », donnant l'exemple de l'œuvre toujours à refaire – l'« Essai », cette forme littéraire où il est possible de se prendre soi-même comme « matière de son livre » – sans pour autant *se raconter d'histoires* :

« Mettre sur scène, donc faire du théâtre, c'est un moyen pour moi de disparaître à moi-même, et aux yeux des autres aussi. Ma mère ne m'a appris qu'une chose, c'est de ne pas être un m'as-tu-vu. J'ai réussi mon coup... Il y a tout de même dans mon travail, deux exceptions majeures, deux cas où le théâtre ne m'a pas mis hors de moi : il y a d'abord le cas de la scène primitive, c'est-à-dire Montaigne - parce que là, évidemment, je suis beaucoup plus dans un rapport d'identification. Impossible d'en finir avec lui par un spectacle - ça a pourtant été le premier que j'ai fait, *Le Rocher, la lande, la librairie*, avec Jourdheuil. »⁴⁵²

Peyret se réfère souvent au modèle de l'*Essai*, comme dans cette autre note de 2007 :

« Donc je n'ai pas de prêt à penser à offrir à mon lecteur ; peux pas lui permettre de se faire des idées ; il n'y trouvera aucun aliment pour sa conversation sur le théâtre [...] il n'aura affaire qu'à moi et à ma petite aventure singulière. Je vous mets dans le secret de mes façons. Je suis moi-même la matière de mon livre, et ma matière c'est mon théâtre. »⁴⁵³

On peut comparer ce propos, terme à terme, avec le célèbre avis *Au lecteur* qui ouvre les *Essais* :

⁴⁴⁹ « Echappées », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁵¹ Création au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1982, et reprise à la MC3 Bobigny (texte publié chez *l'Avant-Scène*, n° 747, Paris, 1984).

⁴⁵² Propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *ibid.*, p. 89.

⁴⁵³ *Journal de travail*, *op. cit.*, 19 septembre 2007.

« Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterois en une marche estudiée. Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice : car c'est moy que je peins. [...] Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matière de mon livre. »

L'« Essai », que Peyret s'approprie ainsi sous la tutelle de Montaigne⁴⁵⁴, suppose une démarche singulière vis-à-vis de soi-même, qui n'avait pas eu d'équivalent avant lui, et qui n'a pas été égalée depuis. Car le « moy » de Montaigne n'a pas grand-chose à voir avec le moi narcissique de l'individu moderne, ni avec celui du cogito cartésien⁴⁵⁵. Il se distingue aussi du moi de l'appartenance sociale que l'on trouve dans les vies et les portraits antiques (le nom, la lignée, le métier...). Il semblerait plus proche du moi insaisissable, opaque à lui-même, qu'on nomme aujourd'hui l'inconscient : « Moy qui me vante d'embrasser si curieusement les commoditez de la vie, et si particulièrement, n'y trouve quand j'y regarde ainsi finement, à peu près que du vent. »⁴⁵⁶. Ce moi souterrain, que Montaigne s'emploie à débusquer, par fragments et tâtonnements, semble commander secrètement à nos actions et nos pensées, et l'auteur des *Essais* tend à s'en méfier comme d'une puissance d'illusion : « Qui se souvient de s'estre tant et tant de fois mesconté de son propre jugement, est-il pas un sot de n'en entrer jamais en deffiance ? »⁴⁵⁷.

Lecteur assidu de Montaigne, Peyret se méfie lui aussi de la puissance d'illusion des fables, dans la proportion même où il se méfie de ce « moi », *raconteur d'histoires*. Ce moi qu'il voudrait tenir à distance, à l'écart de son travail (on pourrait presque dire à l'écart de sa vie) et que, par dérision, vexation, ou fatigue, il s'emploie obstinément à faire disparaître (je cite quelques exemples) :

« Je peux bien disparaître tout bonnement, n'ayant jamais vraiment persuadé qui que ce soit de mon existence. »⁴⁵⁸

« Mon voeu serait de disparaître pour écrire mais je serais bien en peine de savoir quoi écrire. En fait je sens bien dans quel piège je suis enfermé. »⁴⁵⁹

« Je m'éloigne de moi, je prends le large, une espèce de suicide à la Jules Lequier : tu te fous à l'eau et tu nages. Disons que dans ce livre, je me regarde disparaître avec un brin de complaisance. »⁴⁶⁰ ;

« Etre vivant, là je suis d'accord avec Hannah Arendt, vivre c'est pouvoir apparaître. [...] Et moi,

⁴⁵⁴ Peyret, déjà averti par sa mère comme on l'a souligné, n'oublie en aucune circonstance cet avis *Au Lecteur* qui, certainement, façonne toute sa démarche.

⁴⁵⁵ Peyret note dans son Journal : « Montaigne pratique et fait pratiquer à son lecteur le décentrement », *Journal de travail*, 29 décembre 2007.

⁴⁵⁶ Montaigne, *Les Essais*, Livre III, chap. 13, « De l'expérience », Gallimard/Pléiade, Paris, 1962, p. 1087.

⁴⁵⁷ *Les Essais*, *ibid.*, p. 1051.

⁴⁵⁸ *Journal de travail*, 24 septembre 2005.

⁴⁵⁹ *Journal de travail*, 4 juillet 2007.

⁴⁶⁰ *Journal de travail*, 26 juillet 2007.

je serai davantage enclin à disparaître, étant privé de cette capacité d'apparaître. »⁴⁶¹

« ELLE : Le moi est haïssable, mon vieux. Tu vas te faire détester avec un livre pareil. Je, je, je...

MOI : Peut-être est-ce parce que j'ai trop disparu dans mes spectacles, j'avais le besoin de m'expliquer. Il y a une violence à disparaître, surtout quand on s'en aperçoit »⁴⁶²

D'où cette « incroyance », chez Peyret, marquée à l'aune du scepticisme montaignien, agissante partout dans son théâtre :

« Ce n'est pas le tout de dire qu'on ne croit pas en dieu ou au drame. Ni même qu'on ne croit pas au monde (la perte du monde, à travailler). Au bout du compte, c'est ne pas croire en soi. Mais qu'est-ce au juste que de ne pas croire en soi ? Malgré quelques évidences sensibles. Ma vie matérielle et corporelle. C'est disparaître dans le théâtre, pour moi dans la tête des autres. Ne pas croire en soi, c'est non pas disparaître, mais avoir déjà disparu. »⁴⁶³

Pourtant, la pratique de l'*Essai*, comme travail sur soi, a aussi une vertu *pharmaceutique*⁴⁶⁴ et par voie de conséquence, éthique. Elle oriente le travail d'écriture (et la vie en général) dans une direction que personne avant Montaigne n'avait explorée. Il s'agit en particulier d'*expérimenter*⁴⁶⁵, à tous les sens du terme ; *y revenir* sans cesse, pour façonner petit à petit son objet, en sachant que ce ne sera jamais fini, que chaque étape du travail sera remise plus tard à l'ouvrage ; « essayer », c'est aussi *y mettre sa vie*, son expérience, sa subjectivité.

De sorte que, pour Peyret, l'*essai* comme démarche littéraire et humaine est, par-delà la posture du « work in progress » de l'artiste contemporain ou le « matériau » de travail chez Brecht et Müller, le *style de pensée et de vie* par excellence, tel qu'incarné par Montaigne avant que l'histoire de l'humanisme ne formate son modèle (et qui à ce titre se tient *au-dessus de tout soupçon*). Montaigne, loin de toute orthodoxie militante, possède l'avantage des étoiles fixes, qui n'ont cure des conjonctures et de la mode : dans son œuvre, il est possible de trouver la *voie* de la probité intellectuelle, d'entendre la *voix* devant laquelle les « m'as-tu-vu » n'ont qu'à bien se tenir⁴⁶⁶ : « D'où l'objection Montaigne, le contrepoison. L'écrivain aussi qui ne parle que *depuis* son inscience. Qui se méfie. C'est moi. »⁴⁶⁷. Les

⁴⁶¹ *Journal de travail*, 7 août 2007.

⁴⁶² *Journal de travail*, 19 septembre 2007.

⁴⁶³ *Journal de travail*, 19 février 2007.

⁴⁶⁴ Au sens étymologique du *pharmakon*, qu'on trouve chez Platon (notamment dans le *Phèdre*).

⁴⁶⁵ Montaigne emploie aussi, fréquemment, le terme « exercitation ». Un exemple de ce en quoi consiste l'*expérience* : « Il est malaisé que le discours et l'instruction, encore que nostre creance s'y applique volontiers, soient assez puissantes pour nous acheminer jusques à l'action, si outre cela nous n'exerçons et formons nostre ame par experience au train auquel nous la voulons renger. » (*Les Essais*, Livre II, chap. 6, « De l'exercitation », Gallimard/Pléiade, 1962, p. 350).

⁴⁶⁶ Montaigne est l'un des auteurs les plus cités par Peyret ; il est notamment cité 164 fois dans le *Journal de travail*.

⁴⁶⁷ *Journal de travail*, 8 octobre 2007.

Essais sont, pour Peyret, un guide qui permet d'échapper à la suffisance de celui qui croit savoir et qui théorise. Un guide qui aide à réinvestir la bibliothèque dans une praxis, de s'« essayer » à (s')écrire en découvrant le plaisir de fabriquer et de « bricoler de la littérature » :

« Donc l'entrée en théâtre marqua une rupture franche avec le souci théorique. Que cette entrée se fit à dos de Montaigne, si j'ose dire, n'est évidemment pas indifférent. D'abord à cause de l'amitié (Montaigne s'y connaissait), d'une amitié qui ne se fondait pas sur un accord théorique. Nous ne discutâmes jamais théorie même si un accord sur ce terrain était sans doute implicite, mais il s'est tout de suite agi de faire quelque chose, un spectacle. De bricoler de la littérature, une délivrance. De manier, manipuler des phrases, un bonheur. »⁴⁶⁸

Beckett, « vivre c'est être en train de disparaître »

Pour rester sur la relation entre littérature, théâtre et scepticisme ontologique, mentionnons un autre auteur qui *brille* (ou *s'éteint*) dans le ciel étoilé de Peyret : Beckett⁴⁶⁹. En résumant très brièvement, on peut repérer plusieurs *motifs* qui traduisent l'intérêt constant pour Beckett. Un premier motif est celui de la « vexation »⁴⁷⁰, dont on notera qu'il se situe dans un lien de contiguïté avec le « moi flottant » de Montaigne. Mais avec des conséquences à la fois plus comiques et plus tragiques. C'est en fait le thème de la disparition qui se retrouve, en quelque sorte, à l'octave supérieure⁴⁷¹ :

« Beckett : [...] Un moi qui se dissout, qui n'existe plus que comme trace, comme ruine. Vivre, c'est être en train de disparaître, comme naître, c'est commencer à mourir. »⁴⁷²

Et dans cette autre réflexion, où l'on aperçoit à nouveau le matériau (auto)biographique utilisé comme moteur d'une disparition, toujours latente :

« En faire [du théâtre], c'est bien parce que c'est faire quelque chose, mais cela demeure insignifiant. Et je n'appartiens pas à ce monde, mais je ne le fais même pas savoir. Mon talent pour passer inaperçu. Je dois aimer ça, ce n'est pas possible autrement. Un talent pour l'inexistence. Si

⁴⁶⁸ *Journal de travail*, 14 février 2007.

⁴⁶⁹ Beckett est cité 209 fois dans le *Journal de travail*.

⁴⁷⁰ Quand Peyret évoque le thème de la « vexation » son interlocuteur contemporain direct est Peter Sloterdijk. Rappelons que celui-ci a systématisé la boutade de Freud sur les trois vexations, ou blessures narcissiques, infligées à l'homme moderne : la cosmologique (Copernic), la biologique (Darwin), et la psychologique (lui-même, Freud). Sloterdijk étend le principe au-delà de Freud et dénombre quatre nouvelles vexations au vingtième siècle, dont la septième est la « vexation par les machines ». *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* (Suhrkamp Verlag, 2000, Calmann-Lévy, 2000). Nous reviendrons abondamment sur ce thème dans la suite. Mais on peut, à cette occasion, se souvenir aussi du *grand témoin* de la première des vexations, la cosmologique, que fut Pascal. Celui-ci parle d'*humiliation*, terme peut-être encore plus frappant que celui de vexation : « Voilà où nous mènent les connaissances naturelles. Si celles-là ne sont véritables, il n'y a point de vérité dans l'homme ; et si elles le sont, il y trouve un grand sujet d'humiliation, forcé à s'abaisser d'une ou d'autre manière. », chapitre I « La place de l'homme dans la nature : les deux infinis », *Pensées* [1670], § 84, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954, p. 1105.

⁴⁷¹ Je reviendrai longuement dans la suite sur cette citation...

⁴⁷² *Journal de travail*, *op. cit.*, 23 février 2006.

je partais au désert, personne ne noterait ma disparition. [...] Il y a eu cette pause après *SK* [*Le cas de Sophie K.*], une crise même ; j'ai cru bon de revenir à Beckett. J'ai tout relu. Même la biographie. Qu'est-ce qui m'a pris ? Je le sentais revenir dans le travail (j'ai dû déjà écrire quelque chose de cette eau-là, ici-même un peu plus haut), surtout dans *Les Variations* à cause que tout ça c'est de vexation qu'il s'agit ; me suis dit (mais justement, je ne me le suis pas dit) que c'était le vrai vexateur. Le vrai regard méchant sur la vie ; je veux dire impitoyable. Cette vie est sans pitié ; ma lecture de Beckett, une tragédie rigolarde. »⁴⁷³

L'ironie tragique, chez Peyret lecteur de Beckett, cible ici deux pôles de l'humain : le Moi et la *condition humaine* dans son ensemble (l'humanité...). Le début de la citation illustre clairement ce qu'il en est du pôle du Moi : un « talent pour l'inexistence » serait la réponse dérisoire aux prérogatives narcissiques de ce Moi. Ironie tragique d'un choix entre le narcissisme de base (qui produirait des m'as-tu-vu) et la dissolution/disparition du Moi (« je n'appartiens pas à ce monde »). En ce qui concerne la *condition humaine*, le statut de « vrai vexateur » qui est attribué ici à Beckett indique la place, à la fois invisible et centrale, de celui-ci en arrière-plan des trois grands « vexateurs » historiques que Peyret, après Freud et Sloterdijk, aime à évoquer : Copernic, Darwin, Freud, soit, respectivement, les vexations cosmologique, biologique et psychologique.

C'est peut-être toute l'ironie du théâtre de Peyret qui se manifeste dans cette élection de Beckett comme maître suprême des « vexateurs ». On pourrait, parodiant la critique de l'*Aufklärung* adressée par Adorno à son époque d'après-guerre, résumer ainsi : après les trois grandes vexations cosmologique, biologique et psychologique, on ne peut plus faire de poésie (ou de théâtre)... si ce n'est sur le registre de l'ironie. On ne peut plus « se raconter d'histoires », sauf à pratiquer la déconstruction systématique de la fable et à vider celle-ci de l'intérieur, comme l'a fait Beckett. Peyret situe le moment de son rapport le plus étroit à Beckett précisément à propos du thème de la « vexation » (lors du projet sur Faust c'est-à-dire en 1998), ce qui confirme l'importance de ce motif :

« Est-ce ici que je dois expliquer mon rapport à Beckett ? Ça commence avec le *Faust*, c'est-à-dire avec la question de la vexation. La science et l'art (pas le scientisme et pas l'esthétisme qui sont des produits de substitution de la religion). L'origine et la fin (ça va finir), c'est la même chose. La fin de *Le hasard et la nécessité*. Que la naissance équivaille à la mort, voilà l'atteinte beckettienne au principe de non contradiction. Ceci aussi : que les clochards beckettien sont les contraires, les inverses, les négatifs de Faust, humainement s'entend. La réplique au faustisme, l'antidote peut-

⁴⁷³ *Journal de travail, op. cit.*, 13 janvier 2007 (à noter que l'expression « vrai vexateur », pour qualifier Beckett, avait déjà été employée dans le *Journal de travail* le 4 novembre 2005, et encore les 6 et 13 du même mois. Durant cette période de vide créatif et d'aphasie qui suit la création du *Cas de Sophie K*, Peyret s'interroge sur cette question de la « vexation », au plan individuel, et il envisage celle-ci comme un « voyage en arrière », dans le sein/utérus maternel et dans le *corps tombeau vivant*).

être. »⁴⁷⁴

Les « clochards » de Beckett sont les « négatifs de Faust » parce qu'ils ne laissent plus au lecteur/spectateur d'illusions ; aucune complaisance n'est plus possible, on ne peut plus « croire ni *se croire* », on ne peut plus se raconter d'histoires. Une seule attitude : regarder en face la misère de l'homme, sa solitude, et si possible en rire. En cela, Beckett ramène Peyret à Montaigne : « S'il [Beckett] est arrivé dans mon horizon, c'est à cause de la vexation qui est mon thème favori (mon pathos, mon ethos artistiques). [...] Beckett fait la soudure entre mes deux "côtés" : le théâtre et le monologue montaignien. »⁴⁷⁵. De Montaigne à Beckett, ou comment, entre le XVI^e et le XX^e siècles, la solitude de l'homme a pris de l'ampleur, de l'*ami perdu* à qui l'on ne peut plus parler, au *moi perdu* à qui (et de qui) il n'y a plus rien à dire :

« Dès Montaigne, la parenté, la voix, le moi qui converse avec lui-même. Idée de compagnie. *Le Rocher, la lande, la librairie*. Mais à trois. Penser c'est dialoguer avec soi-même mais trinitairement. Il faut un tiers, sinon c'est la dialectique/dialogue, une controverse avec soi-même, on devient fou. Dès lors que l'ami est perdu. A deux on est deux ; seul on est trois. Évidemment ça s'est pas mal gâté depuis le XVI^e siècle. Évidemment la question est celle de la fable. Je ne raconte pas d'histoire, je fais l'autopsie du sujet. Un arc Montaigne/Beckett. »⁴⁷⁶

Un autre *motif* essentiel est le *bilinguisme* de l'écrivain Beckett et, par extension, les rapports complexes entre identité, sujet, langue, corps, mémoire. Le fait de se sentir étranger à soi-même (ou à ce qu'on croyait être soi-même), par irruption d'un langage externe qui vient tout à coup nous révéler que notre soi-disant langue *maternelle* est un voile, un masque. Peyret, à ce propos, traduit une lettre de Beckett à son ami Axel Kaun en 1937 :

« Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque. »⁴⁷⁷

Cela nous ramène plus spécifiquement à la pratique du théâtre. On comprend comment le travail de dissociation de la voix et du corps, que Beckett n'a cessé d'explorer dans une grande partie de son œuvre, sur la scène, à la radio et à la télévision, a pu influencer un spectacle comme *Re : Walden* dans sa façon de questionner les rapports entre le comédien, le texte, la mémoire, la scénographie, la technologie.

⁴⁷⁴ *Journal de travail, op. cit.*, 27 décembre 2005.

⁴⁷⁵ *Journal de travail, op. cit.*, 25 mai 2006.

⁴⁷⁶ *Journal de travail, op. cit.*, 29 août 2006.

⁴⁷⁷ Beckett, 1937, trad. J.-F. Peyret, *Journal de travail, op. cit.*, 22 janvier 2006.

4.3 La machine littéraire, ou comment se découvrir étranger à soi-même

Pour compléter ce rapide tour d'horizon des figures tutélaires, dont dérive le motif souterrain de la disparition que nous essayons de suivre (en attendant de le caractériser plus explicitement), on ne peut pas éviter d'évoquer le domaine germanique. Et en particulier ce qui constitue l'épicentre des passions de jeunesse chez Peyret, « Vienne » :

« Il y a cette Vienne qui fut la passion de ma jeunesse, la Cacanie⁴⁷⁸ de Musil, cette Vienne d'avant la Première guerre mondiale dont la décomposition, dont la fin de cette double monarchie (K&K) de cet empire austro-hongrois fut le ferment de la modernité : la psychanalyse, la musique dodécaphonique, l'architecture moderne (Loos et les autres), le cercle de Vienne, la grande littérature romanesque Musil et Broch, sans oublier Kafka qui est cacanien puisque Prague étant, après Vienne et Budapest, la troisième capitale de l'empire. »⁴⁷⁹

Il serait long de faire le tour de la question, mais, dans la perspective de mon étude, je me limiterai à deux de ces figures : Kafka et Musil. On peut remarquer, bien sûr, un point commun à ces deux auteurs qui est propre à séduire le lecteur Peyret : leurs œuvres essentielles sont inachevées et pour une grande part fragmentaires. Cette caractéristique ne manque pas de plaire au disciple assidu de Montaigne, qui aime à revenir sans cesse sur son livre/vie toujours en chantier.

Kafka, une machine sans issue

Jean-François Peyret effectue un premier *essai* théâtral sur Kafka avec Jean Jourdheuil, en 1993⁴⁸⁰. Je ne m'attarderai pas dessus, mais plutôt sur le deuxième essai, en tandem avec Sophie Loucachesky, dans le cadre d'une série de spectacles courts (intitulée « théâtre feuilleton ») au Petit Odéon en 1994. Ce travail part de matériaux pris dans le *Journal* et les *Lettres à Felice* ; le spectacle, présenté à l'automne, s'intitule : « *Qui moi ?* ».

Kafka est l'auteur qui incarne la disparition du « je », ou, plus précisément, qui jette le soupçon sur la « ligne de partage » entre *je* et *il*, ce qui, pour Peyret, est sans doute la question fondamentale de la littérature⁴⁸¹ :

⁴⁷⁸ K&K, d'où Cacanie, Kaiserlich und Königlich désigne l'empire austro-hongrois à l'époque où il réunissait l'Autriche et la Hongrie, soit 1867-1918.

⁴⁷⁹ *Journal de travail*, *op. cit.*, 18 septembre 2005.

⁴⁸⁰ *Le Loup et les sept Blanche Neige*, un diptyque dont les deux volets sont intitulés « Cabaret Valentin » et « Fantaisie Kafka », MC3-Bobigny, 1993.

⁴⁸¹ Ici, on peut à nouveau souligner que Peyret a été lecteur de Blanchot, et plus largement de l'immense littérature critique sur la question du *je*, du *il*, du *sujet*... Citons par exemple, pour rappeler le contexte des années soixante : « Si, comme il a été montré (dans *L'espace littéraire*), écrire, c'est passer du "je" au "il", si cependant le "il" substitué au "je" ne désigne pas simplement un autre moi et pas davantage le

« [...] cette fameuse ligne de partage, de départ, entre l'écriture autobiographique et l'écriture de fiction, le passage du *je* au *il*, définition, selon Kafka lui-même, de la nature de la littérature, c'est-à-dire de la naissance. D'un côté Franz, de l'autre Joseph K., puis K. tout court, avec effacement pur et simple de l'éponyme, quasi "disparition élocutoire du poète". »⁴⁸²

Le brouillage de cette ligne de partage est ce qui intéresse Peyret, car il est temps d'en finir avec le débat interminable sur la frontière entre l'œuvre et l'auteur⁴⁸³. Qu'il y ait ou non une frontière, à respecter ou à ignorer, entre ces deux pôles, l'auteur et l'œuvre, importe peu au lecteur de Kafka qui sait lire à travers les lignes du *Journal* le texte des récits de fiction, et inversement. C'est la position de Peyret, pour qui la ligne de partage instaurée est passible de soupçon : « Ne faut-il pas exercer maintenant le soupçon sur ce partage qui relève de la bonne pensée moderniste esthétiquement correcte ? [...] Car n'est-ce pas un leurre que de vouloir aussi nettement séparer le *je* du *il* ? »⁴⁸⁴.

Mais pourquoi donc passer de la lecture de Kafka à la pratique théâtrale ? Adapter Kafka ? Ce n'est certes pas l'optique de Peyret, et surtout pas pour en faire un drame avec personnages et actions en bonne et due forme⁴⁸⁵... Le lecteur de Kafka n'a que faire des adaptateurs et des metteurs en scène parce qu'il a, en quelque sorte, autre chose à faire. Il est depuis longtemps piégé dans cette œuvre fascinante : « L'œuvre de Kafka est un piège. Heureux celui qui peut dire qu'il ne sait pas comment ni par où y entrer : c'est qu'il n'est pas encore prisonnier »⁴⁸⁶. Son principal souci (à ce lecteur) serait plutôt « d'en sortir »... alors quel sens pourrait-il y avoir à *mettre en scène* Kafka ? La mise en garde de Peyret est très claire sur ce point : « Encore une fois, pas question de rendre Kafka au théâtre ou de l'y faire entrer »⁴⁸⁷. Mais le théâtre est justement le moyen, pour lui, de s'occuper de ce qui n'a pas de solution ailleurs (en l'occurrence, dans la lecture).

désintéressement esthétique – cette impure jouissance contemplative qui permet au lecteur et au spectateur de participer à la tragédie par distraction – il reste à savoir ce qui est en jeu, quand écrire répond à l'exigence de ce "il" incaractérisable. », chapitre « La voix narrative », in *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 558.

⁴⁸² Cf. J.-F. Peyret, « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », *Théâtre/Public*, 1996, n° 128, p. 38.

⁴⁸³ Ce débat interminable est celui auquel je faisais allusion à l'instant, dans la citation de Blanchot. En 1996, date de l'article sur le *Kafka*, Peyret a depuis longtemps pris ses distances avec ces débats... qui n'en continuent pas moins de le hanter...

⁴⁸⁴ J.-F. Peyret, « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », *ibid.*, p. 38.

⁴⁸⁵ Peyret ne manque pas une occasion de fustiger les critiques en quête de personnages (et d'auteurs). Dans « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », la première partie de l'article est une « réponse » (féroce) de Peyret à Gérard Lépinos, auteur d'un article sur les deux spectacles autour de Kafka.

⁴⁸⁶ *Ibid.* p. 36.

⁴⁸⁷ *Ibid.* p. 36.

L'obstacle de départ désigne donc la porte d'entrée vers la scène : ces énigmes paradoxales de Kafka, qui hantent Peyret à la manière de problèmes mathématiques qu'on ne parvient jamais à résoudre, doivent être portées sur la scène en tant que *problèmes*. Ainsi, avec le recul des années, Peyret fait cet aveu :

« Je l'ai pas mal lu quand même, j'ai essayé dans mes cours de le commenter mais, au fond, je n'y comprends rien, je veux dire, j'ai du mal ; voilà : je n'en sors pas... c'est comme les problèmes de maths qu'on n'arrive pas à résoudre, ça finit par être fatigant. Et donc, je me suis dit peut-être que, en me dégageant sur le théâtre, ça irait, mais ça n'a donné que ces petits trucs-là... »⁴⁸⁸.

C'est de ce paradoxe que se nourrit la démarche théâtrale de Peyret : il s'agit précisément, non pas de « faire entrer Kafka » sur la scène, mais au contraire de « se sortir », *en tant que lecteur*, de son oeuvre. Le théâtre lui offre un moyen de *s'essayer* à sortir de la littérature, celle qui compte, celle qui l'a piégé. Combat toujours perdu d'avance, combat sans issue⁴⁸⁹, car on ne peut pas s'en sortir, sinon ce ne serait pas la littérature... mais combat à mener tout de même, contre soi-même.

Le point de départ concret du spectacle (*Qui moi ?*⁴⁹⁰) est un travail d'acteur avec Benoît Régent sur la déformation du visage. Il s'agit d'expérimenter ce que peut donner sur la scène « un homme qui ne maîtrise pas son visage ». Peyret a « bricolé un petit texte à cet effet », en ayant à l'esprit l'univers kafkaïen et celui du peintre Francis Bacon. Résultat « étrange et inquiétant », grâce au « beau travail » de Benoît Régent. Au cours de ces séances, Peyret remarque qu'une autre comédienne de l'équipe, Simona Maïcanescu, a un visage intéressant également, qui lui fait penser à une photographie de Kafka :

« C'est en voyant presque quotidiennement le visage de Simona Maïcanescu, [...] qu'un beau jour (disons ça comme ça) j'ai vu, comme dans un rêve, à la place de son visage, la célèbre photo de Kafka, celle au regard vif et au sourire énigmatique, visage dont on ne peut décider de l'expression – joie ou tristesse, étonnement ? –, un visage tel qu'en lui-même l'éternité d'une photographie le conserve. »⁴⁹¹

Théâtre, peinture (Bacon) et photographie (Kafka) se rejoignent ainsi dans un travail concret sur « l'énigme du visage ». Peyret s'interroge sur le pouvoir de cette photographie, dans laquelle l'expression de Kafka lui paraît « indécidable ». Pour faire écho (si j'ose dire) à cette fascination, tout en soulignant la ressemblance entre l'actrice et l'auteur, il expérimente un dispositif de projection de la photo de Kafka sur le visage de Simona

⁴⁸⁸ Propos recueillis dans notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2.

⁴⁸⁹ Nous allons revenir dans un instant sur cette question de l'issue, motif kafkaïen par excellence.

⁴⁹⁰ *Qui moi ?* d'après Kafka, mise en scène Jean-François Peyret et Sophie Loucachevsky, Théâtre de l'Odéon, 1994.

⁴⁹¹ *Ibid*, p. 39. La photo de Kafka est reproduite dans l'annexe 4.2.

Maïcanescu : « Le visage de la femme (la comédienne) a fait "revenir" (sens culinaire ?) la photographie, et dans le spectacle la photographie, le visage de Kafka, s'est superposé à celui de la femme (de la comédienne). »⁴⁹². Le résultat obtenu est troublant, voire inquiétant, car l'identité de l'actrice et celle de Kafka se brouillent mutuellement, l'une faisant écran à l'autre, et réciproquement : « de l'image ainsi formée/déformée en commun, aucun visage connu ou connaissable ne ressortait, aucune identité ne se donnait à lire, le visage de l'une était l'écran de l'image de l'autre »⁴⁹³.

Mais, en pratique, cela pose quelques difficultés, car il faut que l'actrice reste fixe. Il en résulte des effets intéressants : « elle ne devait pas bouger. Mais ça commençait à faire bouger le visage. Ça faisait des moustaches »⁴⁹⁴. Ces légers défauts de réalisation ne font qu'augmenter le trouble et les ambiguïtés de l'image scénique du *double Kafka*. Certains spectateurs, interrogés à la sortie du spectacle, déclaraient avoir vu le portrait d'Hitler ou de Mussolini incarné sur la scène (« les deux *moustachus* du siècle », relève Peyret)... Comment peut-on en arriver à confondre Kafka et Hitler ? L'image ne peut-elle prêter à plus d'ambiguïté que dans cette expérience de spectateurs ?

La photographie de Kafka a ainsi « fait motif » à partir d'un « arrêt sur image », au point d'être à l'origine d'un nouveau cycle de spectacles. Le visage humain va être travaillé dans un laboratoire des émotions ; il va devenir un matériau théâtral inépuisable, sans cesse ambigu, dans la mesure où la naturalité de l'*âme humaine* (les passions...) cède le pas à l'artifice des expressions, au point que la distinction entre le vivant et l'artificiel s'estompe :

« Si j'avais le temps, et si j'étais certain que ça vous intéresse, je pourrais indiquer comment le travail de ces presque quinze dernières années est reparti de mon arrêt sur une image : la célèbre photographie de Kafka (éditions du Désastre, ça ne s'invente pas) et qu'elle a fait motif. Je la savais porteuse d'une promesse de spectacle. Cela m'a conduit à réfléchir par les moyens du théâtre au motif du visage, puis à celui de l'expression des émotions (ça me conduira de Charles Lebrun à Darwin et à Bacon), à la question de l'artificiel (je vais vite), au rapport qui intéresse le comédien entre l'artificiel (l'artistique) et le vivant. Résultat : trois *Traité des passions*. »⁴⁹⁵

La même photo de Kafka va ainsi se trouver au point de départ du cycle du *Traité des passions*, sur lequel je reviendrai plus loin⁴⁹⁶ : « la question des passions, le *Traité des*

⁴⁹² Propos recueillis dans notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.

⁴⁹³ « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », *ibid.*, p. 39.

⁴⁹⁴ Anecdote recueillie dans notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.

⁴⁹⁵ *Journal de travail*, *op. cit.*, 14 juin 2006.

⁴⁹⁶ *Traité des passions*, 1, Descartes/Racine, octobre 1995 ; 2, *Notes pour une pathétique*, 1996 ; 3, *Traité des couleurs ou Des asters pour Charlotte*, 1996, MC93-Bobigny.

passions, c'est vraiment revenu de la photo de Kafka – la célèbre, dont on ne sait absolument pas, on ne peut pas déchiffrer l'expression. »⁴⁹⁷.

Un autre « motif » kafkaïen va se nouer et prendre une ampleur considérable, en lien avec l'impossibilité de l'*issue* évoquée plus haut. Ce motif s'exprime le plus nettement dans le second volet du *Traité des formes*⁴⁹⁸ (*Des chimères en automne*), avec une séquence de la conférence du Singe, tirée de la nouvelle *Rapport pour une académie*⁴⁹⁹. Dans ce récit, un singe raconte comment il est devenu homme, enfermé dans sa cage sur un bateau, par l'observation des matelots et des trapézistes à l'entraînement. Le singe doit sa survie – et sa métamorphose humaine – à un renoncement à la *liberté* (« j'avais au moins pressenti que je devrais trouver une issue si je voulais vivre, mais que cette issue ne pourrait pas être dans la fuite ») et à l'imitation des humains, qu'il observe longuement pour s'apercevoir à quel point ils sont *imitables* (« j'observais tranquillement. Je voyais ces hommes aller et venir avec toujours le même visage, avec toujours les mêmes mouvements »). C'est par l'imitation, et non par la fuite, qu'il réalise son besoin de trouver une *issue* (« je n'étais pas séduit par l'idée d'imiter les hommes ; j'imitais parce que je cherchais une issue et non pour quelque autre raison »). En imitant, il apprend à devenir un être humain (« Et j'appris, messieurs. Ah ! comme on apprend quand il faut, comme on apprend quand on veut une issue ! »), et s'arrache par là même à sa condition simiesque (« Ma nature simienne s'échappait de moi grand train »).

Mais le mimétisme n'est pas présenté par Kafka dans le sens de l'homme vers l'animal. Certes, à force d'imitation le singe a *incorporé* la condition humaine. Pourtant le spectacle des trapézistes lui a inspiré une réflexion tragicomique sur la dérisoire liberté de l'homme (en tant que singe il était bien placé pour juger de la soi-disant *liberté* des trapézistes à se mouvoir dans les airs...). Il a compris que son rêve d'évasion hors de sa cage était vain. En imitant ces supposés *hommes libres* que sont les trapézistes ou les matelots, ce n'est pas la liberté qu'il a recherchée, mais seulement une « issue ». L'issue, ce n'est pas la liberté, c'est ce tour de passe-passe par lequel il devient humain (« Par un effort qui ne s'est pas encore renouvelé sur terre j'ai acquis la culture moyenne d'un Européen. Ce ne serait pas

⁴⁹⁷ Propos recueillis lors de notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.2.

⁴⁹⁸ Le cycle du *Traité des formes* est un triptyque : *La Génisse et le pythagoricien* (2002), *Des chimères en automne* (2003), *Les Variations Darwin* (2004), sur lequel nous allons revenir plus loin.

⁴⁹⁹ Franz Kafka, *Rapport pour une académie*, 1921, in *La métamorphose*, trad. Alexandre Vialatte, Folio/Gallimard, Paris, 1955, p. 173-189.

grand-chose en soi ; c'était cependant un progrès en ce sens que cela m'aïda à sortir de la cage et me procura cette issue-là, cette issue d'homme »). Issue qui, hélas, n'est pas une *évasion* (pour retourner parmi les siens), mais une *évolution* (Darwin) qui ne lui donne pas plus de liberté (« je me suis esquivé, je n'avais pas d'autre solution puisque nous avons écarté celle de la liberté »), bien au contraire, puisqu'il ne retrouvera jamais la liberté de l'animal sauvage qu'il était dans sa forêt natale...

Ainsi se tisse le « motif » kafkaïen de Peyret dans *Le Traité des formes* : la prétendue supériorité des uns sur les autres – à savoir celle de l'homme sur l'animal, mais aussi de l'homme sur la machine, ou du vivant sur l'artificiel – ne se résorbe pas dans la capacité d'apprentissage (intelligence, connaissance...) puisque celle-ci ne donne rien d'autre que la conformité mimétique à un modèle, au cours d'un processus de régression à l'infini. Il n'y a pas d'issue, et le « motif » de la confrontation homme/animal/machine invite à une réflexion tragique : on ne peut pas se contenter de l'imagerie rassurante (ou inquiétante si l'on veut) qui nous montre des machines imitant des humains ou des animaux imitant des humains, pour la bonne raison que l'humain était déjà, depuis longtemps, une machine à imiter (Aristote...).

L'intérêt de ce *motif*, pour Peyret, c'est de travailler sur ce que ces *autres* – la machine, l'animal – renvoient à l'homme de lui-même (ou de ce qu'il croyait être). Par un effet de miroir, ils lui montrent ce qu'il peut y avoir de tragique, et en même temps de comique (le style de Kafka), chez un être dont toute la liberté consiste à imiter sans fin. Cette condition paradoxale qu'on pourrait qualifier de *liberté mimétique* ne laisse pas d'« issue » possible puisque toute issue suppose un renoncement, une perte comme le note Peyret :

« A l'opposé la cage du singe dont il veut sortir. Il faut utiliser le texte de Kafka comme armature, et on glisse des commentaires sur ce petit mythe de l'Évolution. Le talon d'Achille. Nous sommes tous des singes honoraires. Les cinq ans : 120 000 ans, quatre secondes. Devenir humain, ce n'est pas gagner la liberté, c'est en perdre, c'est s'adapter pour trouver une issue, mais c'est une dégradation. Pas d'issue. »⁵⁰⁰

Par cette *réflexion sans issue* (issue de l'illusion réflexive...), Kafka réactive le motif classico/romantique de *l'autre de l'homme* (animal, machine, créatures en tous genres...). Mais dans une forme qui va plus loin, qui s'avance plus près au cœur de la modernité tragique que ses prédécesseurs : l'autre n'est certes plus le monstre inquiétant, il n'est pas non plus apprivoisé ou assujetti, c'est pire... l'issue que trouve le singe ne lui ouvre nulle

⁵⁰⁰ *Journal de travail, op. cit.*, 14 août 2001.

voie vers l'*autre*, elle ne fait que priver l'un et l'autre de la liberté *qu'ils n'ont jamais eue*. Issue révélatrice, mais dénuée de tout espoir de rédemption. Kafka serait ainsi l'un des *opérateurs* principaux qui vont articuler, dans le parcours de Peyret, la littérature et le théâtre, par le motif multivoque (tragique et comique) de la *métamorphose sans issue* à laquelle se condamnent par avance, dans la circularité de leurs réflexions spéculaires, les trois avatars du complexe homme/animal/machine. On notera en même temps que les relations homme-animal-machine ne se limitent pas à un simple dialogue entre l'homme et la technologie, ou l'homme et l'animal, ni à un *débat* sur le vivant et l'artificiel. La machine/animal kafkaïenne en dit beaucoup plus – de l'instrument de torture à la grande machinerie bureaucratique du *Château* et du *Procès*, en passant par la fable du Singe ou celle du cloporte (*La métamorphose*).

On retrouve dans ce motif (de l'« issue ») le fil conducteur de la blessure narcissique, mais, avec Kafka, on en est déjà à l'étape suivante. Car ici la vexation se retourne contre le moi, qui n'apparaît plus que comme un artifice parmi d'autres. Artifice encombrant et pathétique. Le mieux est d'en sortir, de le fuir, de s'en échapper : « Et moi qui me fuis plutôt. Je ne me cherche pas (c'est comme ça que je vois les choses) à travers les – comment dire ? – figures que j'évoque ou convoque, les Turing, Darwin, Ovide, Kafka, Klee ou Auden ; je cherche plutôt des échappées, à devenir autre, à faire passer les autres par ma tête »⁵⁰¹.

L'« issue » qu'évoque le singe de Kafka passe par ce processus : sortir du prétendu « moi » et chercher des « échappées » vers *n'importe quoi d'autre*. Cela peut être le passage vers un autre genre, vers une autre espèce, ou simplement vers des hommes différents, des « autres ». En précisant que ces « échappées » ne sont pas tant une *ouverture à l'Autre* au sens éthique (comme chez Levinas ou Sartre), qu'une *sortie de secours* à la façon du singe de Kafka. Ce « devenir autre » n'est pas de l'ordre de la raison dialectique ou de la morale, mais de la littérature tragique. C'est le processus de lecture/écriture qui constitue l'expérience de l'issue, c'est-à-dire l'échappée hors de la croyance au « moi » et au « nous ». Cette fable éclaire un peu l'ironie moqueuse de Peyret envers ce qu'il nomme l'« humanisme comme fondamentalisme de notre culture »⁵⁰², ajoutant, pour qualifier

⁵⁰¹ *Journal de travail, op. cit.*, 25 janvier 2007.

⁵⁰² Précisons qu'au-delà de cette expression, Peyret se réfère (souvent avec une ironie qui joue à double sens) à ce qu'on a appelé l'*antihumanisme théorique*, autour de la lecture qu'a faite Althusser de Hegel, et plus

celui-ci : « Notre religion. Ah ! Comme nous sommes bons et dignes d'être imités »⁵⁰³. Par ce motif de l'« issue » que lui apporte Kafka, il trouve un matériau exemplaire pour prendre le contre-pied des discours sur l'« homme » et de leur cortège d'illusions...

Kafka permettrait dès lors à Peyret d'expérimenter une « limite » de la littérature⁵⁰⁴, où l'homme joue son issue dans le devenir animal/machine. L'écrivain, parce qu'il a un corps et un cerveau, trouve le moyen, au prix fort de la disparition du moi, de se dissoudre mimétiquement dans la machine, de se faire machine ou animal (voir aussi Grégor Samsa dans *La Métamorphose...*). Kafka ne se contente pas de dénoncer la mise en cage du *pauvre singe* ou la machine broyant le *pauvre K* (le pauvre moi), il met l'accent sur le fait que la machine, ou l'animal selon les cas, étaient déjà là, à l'intérieur, et que l'imitation constitue le seul horizon de ce qu'on croit être la liberté :

« Est-il mieux d'hominiser des singes que de rendre animal un vieux professeur ? Comment je suis devenu singe. A force de tâcher de mieux comprendre leur culture. Métamorphose du savant. Devenir une machine, une bête, une pierre. L'homme transporté. L'homme est une machine qui parle ou un singe qui parvient à s'exprimer. »⁵⁰⁵

Avec Kafka comme guide, il ne s'agit donc plus, comme chez Descartes et ses épigones contemporains, de chercher une issue (une maîtrise de la nature) dans la supériorité de l'homme sur l'animal/machine ; il ne s'agit même plus de se *vexer* quand on se découvre une ascendance commune avec eux. La blessure narcissique n'est plus le problème. Le singe de Kafka *est l'homme*, c'est une machine à imiter, une machine tragique qui prend acte de son éternité d'animal/machine :

« Qu'est-ce qu'il y a de réel dans un individu ? Son génome. Entre les quatre secondes et l'individu. J'ai une identité parce que j'ai des papiers en règle. Je sais qui je suis. J'ai des souvenirs

largement à la pensée critique des années soixante-dix (Foucault...). Par exemple dans le *Journal de travail*, 4 août 2001, 9 septembre 2001, ou 16 octobre 2001 : « Mes griefs contre l'humanisme ? A peu près ceux de Foucault, en petit. Le mensonge des puissants, la misère du cache-pot ou le cache-misère de... Mais mon anti-humanisme (théorique, - pompeux !) n'a été d'aucun secours à aucun homme. ». Autres références en la matière : Heiner Müller, comme on le verra plus loin, et Peter Sloterdijk. Cf. notamment, de ce dernier, *Globes, Sphères II*, (Francfort, 1999), Meta-éditions / Seuil, Paris 2010, en particulier le chapitre « A propos du sens de la phrase énoncée : la boule est morte », p. 515-524.

⁵⁰³ *Journal de travail*, 27 septembre 2003.

⁵⁰⁴ On peut évoquer à nouveau Maurice Blanchot, dans « L'expérience-limite » (*L'entretien infini*, Gallimard, 1969), citant lui-même cette phrase de Kafka : "Parviens seulement à te faire comprendre du cloporte. Si, une fois, tu arrives à l'interroger sur le but de ton travail, tu auras du même coup expérimenté le peuple des cloportes". Blanchot poursuit, un peu plus loin : « Il y a donc éventuellement une région – une expérience – où l'essence de l'homme est l'impossible, où, s'il pouvait pénétrer, fût-ce par une certaine parole, il découvrirait qu'il échappe à la possibilité et où la parole se découvrirait elle-même comme ce qui met à nu cette limite de l'homme qui n'est plus un pouvoir, qui n'est pas encore un pouvoir. Espace où ce qu'on appelle l'homme a comme par avance toujours déjà disparu. », *op. cit.*, p. 273.

⁵⁰⁵ Peyret, *Journal de travail*, *op. cit.*, 26 avril 2001.

(faux évidemment). Jusqu'à Alzheimer. Ou Dionysos, l'alcoolisme et la perte de soi. Les arbres bougent. La vraie vie, c'est s'échapper. J'ex-siste donc je suis. Et si un singe peut le dire ? La solidarité avec les animaux. Pas position social-démocrate : tous copains avec les bêtes, mais on les bouffe quand même quand ça nous arrange. A la fin, cette question : a-t-on le droit d'empêcher les singes d'accéder à l'humanité ? Il faut sacrifier quelques générations de singes à cela. Le Pythagoricien est un ancien singe. Raccorder à Kafka. »⁵⁰⁶

Si nous repensons à l'exemple de *Re : Walden*, et notamment à ce que nous avons vu à propos du travail des comédiens, il est aisé de voir comment fonctionne le motif kafkaïen. Comme dans le *Rapport pour une académie*, le singe/acteur de *Re : Walden* n'a d'issue que dans une opération d'escamotage, qui prend l'allure d'un paradoxe tragique/comique. Sa métamorphose en homme/machine ne lui donne pas la liberté. Il ne réussit l'épreuve que par un tour de passe-passe. Mais ce tour de passe-passe – sa *disparition à la condition de machine/singe* (l'acteur comme animal mimétique) – lui donne l'occasion de se présenter devant le public (l'académie) pour lui exposer sa découverte. Au risque de « vexer » son auditoire... On ne sait pas ce qui en résulte dans le récit de Kafka, car il s'arrête avec celui du singe. Mais à bien y penser, ce sont nous, les lecteurs, qui sommes juges, car c'est bien à nous que s'adresse la nouvelle. Si le théâtre que vise Peyret a une nécessité, et si l'acteur de ce théâtre est encore indispensable dans sa paradoxale disparition, cette nécessité est de même nature que celle du singe de Kafka.

Musil, perdre le fil de la vie

Dans la veine germanique, et surtout *viennoise*, du début de XX^e siècle, qui a vu l'homme de la rue se découvrir soudain « étranger à lui-même »⁵⁰⁷ et accuser le coup de la troisième blessure narcissique, une autre figure trouve place dans le panthéon de Peyret – Robert Musil : « Je suis un fils de l'ère du soupçon ; mes références sont le Flaubert de *B&P*, le Musil de *L'HSQ*. »⁵⁰⁸ ; « [...] Flaubert et Musil comme me donnant le cadre de questions dans lesquelles j'allais me débattre toute ma vie »⁵⁰⁹. Ce « cadre de questions » est celui que nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises, et que l'on peut résumer par ce motif : *comment ne pas se raconter d'histoires*. Or, en la matière, Musil a franchi une ligne jaune

⁵⁰⁶ *Journal de travail, op. cit.*, 4 août 2001.

⁵⁰⁷ Le motif de l'*étrangeté* est, rappelons-le, très présent dans la littérature fantastique allemande, de Hoffmann à Kafka. La force de ce motif culmine lorsque l'étrange et le familier coïncident, comme dans le fameux *Unheimlich* analysé par Freud en 1915-20 (traduit par inquiétante étrangeté) : ce que l'homme des lumières croyait lui être le plus familier, ce « moi » qu'il peut contempler chaque jour dans son miroir, révèle alors la présence d'un « étranger dans la maison ».

⁵⁰⁸ *Journal de travail, op. cit.*, 20 septembre 2004.

⁵⁰⁹ *Journal de travail, op. cit.*, 22 mai 2006.

avec son roman *L'Homme sans qualités*. L'avant-dernier chapitre du tome 1, intitulé « Le retour »⁵¹⁰, touche au plus près ce motif central qui intéresse Peyret : « il faut revenir (d'autant plus que je n'en suis jamais sorti) au "Retour" (§122 de *L'Homme sans qualités*), texte que je fourre régulièrement dans mes spectacles. »⁵¹¹

Dans ce chapitre, Ulrich, en rentrant chez lui dans la nuit à travers la ville, se laisse envahir par la sensation trouble que tout n'est qu'apparence, comme dans un décor de théâtre (« On pouvait avoir dans cette nuit le sentiment d'une action théâtrale. On sentait qu'on était une apparition dans le monde »⁵¹²). Il se sent soudain comme un « fantôme errant dans les galeries de la vie ». Se remémorant son propre passé, il revoit en imagination des photographies de lui, enfant, et se souvient de l'effet ressenti plus tard, face à ce portrait qui semblait le regarder comme un étranger (« Quiconque a fait cette expérience et vu sa propre personne, enveloppée dans un lointain instant de complaisance à soi-même, le regarder du fond d'anciens portraits comme si du mortier avait séché ou était tombé... »). Poursuivant sa marche nocturne dans ce « décor » fantastique de la ville, Ulrich prend conscience de la façon dont chacun peut reconstruire sa propre vie, faisant disparaître les contradictions comme la nuit engloutit des pans entiers du paysage urbain. L'œil lui-même, organe de perception *objective* par excellence, déforme sans cesse ce qu'il voit (« partout les relations visibles se déplacent pour l'œil de telle manière que se forme une image saisissable par lui »). Ulrich reste arrêté par une grande flaque qui lui barre le chemin, devant la silhouette des arbres, et songe à la façon dont l'esprit de l'homme civilisé transforme et simplifie la réalité mouvante et complexe de la vie (« Tout devient si simple ! songea-t-il »). La condition citadine, en particulier, constitue une *évolution* irréversible de l'homme, par laquelle tout contact avec les dieux se dilue dans une « abstraction de la vie ».

À ce point de ses observations, Ulrich réalise que : « la loi de cette vie à laquelle on aspire quand on est surchargé de tâches et que l'on rêve de simplicité, n'était pas autre chose que la loi de la narration classique ! ». Quelle est cette « loi de la narration classique » ? C'est, nous dit Musil, l'« éternel tour de passe-passe de l'art narratif », qui transforme la réalité en un fil continu, presque logique, qui *donne du sens* à la vie et nous rassure :

⁵¹⁰ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, éditions du Seuil/Poche, Paris, 1956, tome 1, chapitre 122, p. 772-780.

⁵¹¹ J.-F. Peyret, « Lettre à JPS », *op. cit.*, p. 192 (§ du 7 janvier 2006).

⁵¹² Musil, *L'Homme sans qualités*, *ibid.*, p. 772.

« C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle, comme dirait un mathématicien, qui nous rassure ; l'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, ce fameux "fil du récit" justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie. »⁵¹³

Heureux celui qui peut se convaincre que la vie s'organise comme un récit, et qu'elle se conforme à ce *modèle de vérité*. C'est en fait le cas de la majorité, selon Musil (« la plupart des hommes sont, dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes, des narrateurs »). L'« explication causale » de la narration classique, pour reprendre la formule de Peyret, procure aux hommes un sentiment de sécurité et de jouissance bienheureuse qu'il leur importe peu, finalement, de payer du prix de l'illusion, car « Ils aiment la succession bien réglée des faits parce qu'elle a toutes les apparences de la nécessité, et l'impression que leur vie suit un "cours" est pour eux-mêmes comme un abri dans le chaos. »⁵¹⁴ Ainsi va la comédie humaine qui, selon Musil, est si souvent jouée par de « médiocres acteurs ». Voici donc, trop brièvement résumé, le motif musilien qui occupe une place centrale dans le bréviaire littéraire/théâtral de Jean-François Peyret, puisque, selon ses propres termes, il y revient régulièrement dans ses spectacles.

4.4 L'entrée en théâtre comme disparition et comme décontamination

Ces figures tutélaires, tirées du panthéon littéraire de Peyret, nous ont permis d'identifier quelques « motifs » essentiels dans sa réflexion et sa pratique. On peut déjà voir s'en dégager notre motif de la disparition, qui s'articule autour d'une vision sceptique sur le moi, sur l'homme, et sur la hiérarchie illusoire de l'homme, de l'animal et de la machine. Revenons maintenant à l'entrée effective en théâtre, au tournant des années quatre-vingt, moment qui serait celui d'une « brutale décontamination » vis-à-vis de l'emprise de la théorie :

« Ah ! comme j'ai bien travaillé à la disparition (dionysiaque) du sujet, au point de disparaître moi-même dans l'opération. Il faudrait dans la lettre que je sois léger là-dessus, que ce soit expédié, pour arriver au théâtre, à mon entrée en théâtre (je pèse mes mots, au travail théâtral pour reprendre une belle formule, le théâtre qui m'a permis une brutale décontamination théorique. Retour à la sobriété, curieusement. On imagine mon bonheur. Une guérison, une délivrance. »⁵¹⁵

L'« entrée en théâtre » est, on le voit, explicitement associée à un travail de « disparition du sujet, au point de disparaître moi-même », tout en étant vécue comme « une guérison,

⁵¹³ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *ibid.*, p 775.

⁵¹⁴ *Ibid.* p. 776.

⁵¹⁵ J.-F. Peyret, « Lettre à JPS », *op. cit.*, note du 31 août 2006, p. 184.

une délivrance », et même un « bonheur ». Cette note justifie à elle seule que nous nous intéressions à ce moment capital, en soulignant dès à présent qu'il a lieu, tout à la fois, sous le signe de la *disparition* et sous celui de la naissance, ou plutôt de la *décontamination*.

L'événement a pour contexte l'héritage de Brecht et l'intervention décisive de Müller, qui va définitivement convaincre Peyret, s'il en était besoin, de l'illusion qui consiste à vouloir changer le monde. Nous allons nous attarder sur ce moment (qui, on l'a dit, coïncide avec l'entrée en théâtre), pour voir en quoi consiste la rupture, en soulignant à quel point Peyret se sent « disparaître lui[moi]-même dans cette opération » :

« Reprendre les choses à partir de l'*Adieu à la pièce didactique* de Müller. J'expliquerais mon *Adieu à la théorie*. Reprendre de là : autant que la question du drame, c'est celle de la théorie qui est dramatique pour moi, et qu'il m'est impossible d'esquiver si j'accepte de "contribuer". Cela ne me dit vraiment rien de revenir sur mes années théoristes, en gros les années 1970. J'ai jusqu'ici toujours évité comme la peste de repenser à cet épisode-là : de la débauche théorique, où tout se mélangeait, une vraie nuit de Walpurgis »⁵¹⁶

« Il vaut mieux qu'un défroqué ne parle pas de son ministère passé. Cela signifie qu'il est hors de mes forces de revêtir à nouveau mes vieux habits de théoricien... »⁵¹⁷

Rappelons d'abord un point, bien connu, concernant Brecht, avant de passer à Müller et à son importance pour Peyret. Brecht, comme on sait, avait naguère imposé l'idée que le théâtre pouvait contribuer à changer le monde (le Capitalisme bourgeois) en renouvelant les conditions de production et de réception des pièces. Son théâtre épique, en contestant le modèle aristotélicien, avait été le vecteur de ce renouvellement (au début des années 1920), sans pourtant sortir du cadre de la « fable ». Au tournant des années 1930, dans le contexte inquiétant de la montée du Nazisme, il avait poussé sa démarche plus loin avec le *Lehrstück* (pièce didactique) : changer le monde signifiait désormais construire le Socialisme (comme rempart à la barbarie ou comme utopie d'un monde meilleur ? question complexe...); il proposait pour cela de fusionner le processus de production théâtrale et celui de la représentation, en mettant quasiment sur le même plan acteurs et spectateurs. Les uns et les autres devenaient, en théorie, co-producteurs de la *séance de travail* (les notions de réception et de représentation volant en éclat). Mais après la mort de Brecht (1956), tandis que le Communisme soviétique apparaît peu à peu sous le jour du Stalinisme et que la terreur du Nazisme s'est éloignée, le *Lehrstück* ne tarde pas à être mis

⁵¹⁶ « Lettre à JPS », *op. cit.*, p. 184.

⁵¹⁷ « Lettre à JPS », *op. cit.*, p. 185.

au rencard au motif que les conditions de réussite ne sont plus réunies. Il devient difficile d'adhérer à l'idée de participation collective, le contexte social n'y étant plus propice.

L'influence massive que le Brecht théoricien avait exercée se transforme d'ailleurs en un champ de bataille idéologique, où les partisans de tous bords se lancent des anathèmes. Peut-on encore croire à la légitimité de l'intellectuel/artiste pour changer le monde ? En France, une figure comme Sartre, à son tour, perd tout à coup de son éclat. A la fin des années soixante-dix, les méthodes de pensée et d'action qui s'étaient forgées dans la première moitié du siècle (dans ce qu'on appelle la Gauche) apparaissent désormais comme des « mots d'ordre » partisans. La « théorie critique », sous l'égide d'intellectuels tels que Barthes, Blanchot, Sollers, Lyotard, Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan, s'emploie à déconstruire les systèmes de pouvoir (à commencer par le langage, taxé de « fasciste » par Barthes⁵¹⁸) et l'idéal humaniste du « sujet ». L'attitude d'« adhésion » à ce que peut véhiculer une œuvre d'art ou un discours politique prend des allures d'affiliation au Parti.

Sous le signe de la disparition : Müller, l'adieu à la pièce didactique

Dans le monde théâtral français s'impose alors une doxa selon laquelle il y aurait eu un Brecht poète, grand dramaturge, et un Brecht dogmatique et partisan, donc dépassé. Dans ce climat, l'apport d'Heiner Müller intervient de façon décisive, en renouvelant le *monument brechtien* sans pour autant le réduire à – et *par* – des prises de position doctrinales. Jeune poète disciple de Brecht, avec qui il a eu des relations complexes (d'abord éconduit en tant que « Brecht-Schüler » puis élu comme héritier officiel), Müller a écrit sa première pièce en 1957, après la mort du « frère aîné ». Durant les années soixante, son parcours en RDA a été assez tumultueux, parfois difficile (il est exclu de l'Union des écrivains), mais il est tout de même parvenu à continuer à écrire et à être joué (partiellement), ce qui s'explique, dit-on généralement, par sa capacité à jouer de l'ambiguïté dans ses œuvres comme dans ses prises de position publiques. Dans les années soixante-dix il accède à la notoriété, surtout à partir de 1974 où les éditions ouest-allemandes Rotbuch commencent à le publier. Autour de 1977, il opère un certain *virage*, sinon vis-à-vis de Brecht, du moins vis-à-vis des idéaux politiques et des doctrines

⁵¹⁸ « La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste. Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. », Roland Barthes, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 7 janvier 1977, éditions du Seuil, 1978, Points/Essais, Paris, p. 14.

esthétiques qui y étaient associés. Ce virage est ponctué par l'« Adieu à la pièce didactique » et l'écriture d'une nouvelle série de textes (*Hamlet-machine, Médéa-matériau, Paysage sous surveillance...*)⁵¹⁹.

C'est dans ce contexte que se positionne Peyret, dans son article d'octobre 1977 sur le *Lehrstück*, déjà évoqué plus haut, intitulé « La théâtralité du communisme »⁵²⁰. À ce moment, il se trouve au contact de l'œuvre de Müller, aux sens propre et figuré : il le rencontre pour la première fois à Berlin, avec Jourdeuil, à la suite d'un colloque organisé par Bernard Dort ; et, dans la publication du numéro des *Cahiers de L'Herne*, son article suit immédiatement la « Fin de non-recevoir » adressée par Müller au critique allemand Steinweg, désignée par la suite sous l'expression « Adieu à la pièce didactique »⁵²¹.

Dans son article, Peyret commence par contester la doxa simpliste des *deux Brecht* évoquée plus haut, et entend « casser le schéma simplificateur selon lequel les *Lehrstücke* n'auraient été qu'un moment transitoire du travail de Brecht, sa phase dogmatique »⁵²². Le raisonnement est, en résumé, le suivant : Brecht a sombré dans la gloire et le classicisme ; rien ne sert, comme le font certains brechtiens, de s'accrocher à l'utopie d'un théâtre basé sur la fusion de la scène et de la salle (le *Lehrstück*, version officielle) ; si l'on veut « produire au grand jour un Brecht neuf », il faut revenir de façon « critique » sur la forme du *Lehrstück*, qui « aurait pu préfigurer une forme plus avancée du théâtre politique, à la condition aussi que l'Histoire avançât dans le sens de la Révolution. »⁵²³. Or, pour Peyret (lecteur de Müller), cette condition n'est pas réunie en 1977, et les nouveaux « tenants du *Lehrstück* » prennent leurs désirs pour des réalités en en faisant une forme révolutionnaire en soi, une machine de guerre (« une arme modèle 1930 ») qu'il suffirait de « remettre en état de marche », sans tenir compte du contexte...

Et Peyret de trancher contre ce retour dogmatique au *Lehrstück* : « En fait le *gestus* théorique par lequel on revient au *Lehrstück* s'accompagne d'un fantastique déni de l'Histoire et s'entretient du désir de revenir au marxisme pur et dur, une épure du

⁵¹⁹ Rappelons que Müller est traduit en français à partir de 1979, par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger.

⁵²⁰ J.-F. Peyret, « La théâtralité du communisme » *Cahiers de L'Herne, Bertold Brecht, op. cit.*, p. 147-153.

⁵²¹ Heiner Müller, « Fin de non-recevoir », Lettre adressée au théoricien Reiner Steinweg, trad. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, *Cahiers de L'Herne, Bertold Brecht*, 1979, p. 145-146. C'est ce texte qui est entré dans la postérité sous l'appellation d'« Adieu à la pièce didactique ».

⁵²² J.-F. Peyret, « La théâtralité du communisme », *op. cit.*, p. 148.

⁵²³ *Ibid.* p. 148. C'est moi qui souligne l'expression en italiques.

marxisme, marxisme héroïque mais débrayé de l'Histoire. »⁵²⁴. Cette posture, qu'il dénonce chez ces « athlètes de l'esprit » prompts à s'outiller en pièces didactiques, « ne réussit pas à masquer un écueil théoricien ». Le problème c'est « la disproportion entre les montagnes de gloses théoriques et les souris accouchées dans la pratique »⁵²⁵. Mais pour autant, on peut, selon lui, « pressentir qu'on n'est pas quitte avec elle [la pièce didactique] aussi aisément », car son pouvoir de fascination demeure inexplicable. Le meilleur sort qu'on pourrait réserver au *Lehrstück* serait d'assumer et d'accentuer son inactualité, de le mettre à distance en l'historicisant, pour mieux faire ressurgir son caractère toujours actuel : « montrer comment la machine du Parti fabrique des rôles obligatoires et toujours les mêmes »⁵²⁶. Ce à quoi s'emploie Peyret dans la fin de son article.

On peut noter ce *hasard éditorial* qui voit se juxtaposer la lettre de Müller et l'article « théorique » de Peyret sur le *Lehrstück*⁵²⁷. La « Fin de non-recevoir » de Müller, datée du 4 janvier 1977, est un lapidaire « Adieu à la pièce didactique » qui tient en une demie page. De quoi s'agit-il ? Justement de ce que Peyret tente d'exorciser au début de son article, mais ici, sous la plume d'un écrivain qui a *pratiqué* la chose dans des conditions politiques difficiles... C'est au cours de discussions sur le *Lehrstück*, que Steinweg suggère à Müller d'écrire un texte ou un essai sur le sujet. Mais, répond Müller, « cet essai a échoué, je n'ai plus la moindre idée sur la pièce didactique. »⁵²⁸. Écartant définitivement toute aspiration à changer le monde (bourgeois, capitaliste, industriel, socialiste...) par le théâtre, il fait le constat que, au moment où il parle, en 1977, il a encore moins d'idées sur son public que vingt ans plus tôt, à la mort de Brecht. Le temps n'est plus aux utopies éducatives (dont le *Lehrstück* avait été un parangon) ; l'auteur qu'il est donne maintenant sa priorité à l'écriture, sans attendre des temps meilleurs : « Je ne vais pas me tourner les pouces jusqu'à ce qu'une situation (révolutionnaire) vienne à se présenter »⁵²⁹.

⁵²⁴ *Ibid.* p. 149.

⁵²⁵ *Ibid.* p. 149.

⁵²⁶ *Ibid.* p. 152.

⁵²⁷ Précision de dates : l'article de Peyret est daté d'octobre 1977 et il aura sans doute eu tout le loisir de prendre connaissance, avant ou pendant sa rédaction, de la lettre de Müller à Steinweg (datée du 4 janvier). Celle-ci est traduite par Jourdeuil et Schwarzinger en vue de la première publication française aux éditions de Minuit (1979) et elle figure en même temps dans ce numéro de *L'Herne* (co-édité par Dort/Peyret et paru au 2^{ème} trimestre 1979). Le *hasard éditorial* n'en est donc sûrement pas un, d'autant plus que, entre octobre 77 et début 79, date de parution des *Cahiers de L'Herne*, Peyret a encore largement eu le temps de retravailler son texte avec celui de Müller entre les mains...

⁵²⁸ Müller, « Fin de non-recevoir », *Cahiers de L'Herne*, Bertold Brecht, *op. cit.*, p. 145.

⁵²⁹ Müller, « Fin de non-recevoir », *ibid.*

Et Müller enchaîne en *enfonceant le clou* sur la pièce didactique : « Mais la théorie sans fondement ce n'est pas mon métier, je ne suis pas un philosophe qui pour penser n'a besoin d'aucune raison, je ne suis pas non plus un archéologue et je pense qu'il nous faudra prendre congé de la pièce didactique d'ici le prochain tremblement de terre. ». Enfin, il conclut « l'histoire a renvoyé le procès à la rue, même les chœurs appris ne chantent plus, l'humanisme ne se manifeste plus qu'en tant que terrorisme, le cocktail molotov est le dernier événement éducatif bourgeois. Que reste-t-il ? Des textes solitaires en attente d'histoire »⁵³⁰.

La lucidité tranchante du constat (dont le point d'incandescence tient dans cette formule lapidaire de l'« humanisme terroriste ») retiendra l'attention de Peyret qui, aux côtés de Bernard Dort, prépare l'édition du volume spécial des *Cahiers de L'Herne*. Il s'en souviendra encore trente ans plus tard, dans une note du Journal déjà évoquée : « Et peu à peu le soupçon grandit à l'égard du discours... »⁵³¹. Le soupçon, dans cet aveu *pré-posthume* de 2007, a des répercussions à plusieurs niveaux du panthéon littéraire et politique de Peyret : aux étages supérieurs, Sartre, la « théorie », le Marxisme⁵³², bref, sa jeunesse de la fin des années soixante... ; quant aux étages inférieurs, il n'est plus grand-chose à en dire, qui ne tienne dans la formule müllérienne de l'« l'humanisme intégriste ».

Quelle importance la lecture de l'« Adieu à la pièce didactique » a-t-elle eue pour Peyret ? Il ne s'agit sans doute que d'un symbole, le fait décisif étant la rencontre de Müller lui-même, et la découverte de son œuvre : « je trouvais que l'œuvre de Müller remplaçait, mille fois, la thèse que je pourrais écrire sur le déni du tragique chez Bertold Brecht »⁵³³. Il y revient encore, trois décennies plus tard, lorsqu'il prononce, non sans ironie, sa propre « fin de non-recevoir » adressée à Jean-Pierre Sarrazac sur « la réinvention du drame » :

« Je te fais un aveu qui a le mérite de la franchise, je suis dégoûté de la théorie, de tout *discours sur*, quand même il se parerait des plumes de la recherche. Je me suis beaucoup déplumé, et par-dessus le marché le mot de drame ne me dit rien. Dans la fin de non-recevoir, qui reste un genre mineur, je n'ai pas le brio d'Heiner Müller. Tu te souviens de son *Adieu à la pièce didactique* : avec un brin de malice je ne puis résister à relire ceci : »⁵³⁴

A cet endroit, Peyret reprend la lettre de Müller et poursuit, *texte en main* :

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, *op. cit.*, 3 février 2007.

⁵³² Lors de notre 2^{ème} entretien, du 6 janvier 2012, Peyret confirme : « ça m'intéressait, par ce qu'il dit, justement, à la fin du "non recevoir" ; c'était aussi la fin d'un certain Marxisme pour moi ».

⁵³³ Propos recueilli dans notre entretien du 6 janvier 2012, annexe 4.

⁵³⁴ J.-F. Peyret, « Lettre à JPS », *op. cit.* p. 185.

« Cette citation, bien sûr, ne vaut que "toutes choses égales par ailleurs" et "mutatis mutandis" mais qu'elle m'autorise du moins à parodier la fin de la lettre où Heiner déclare qu' "il faut parfois mettre la tête dans le sable (boue pierre) pour voir plus avant. Les taupes ou le défaitisme constructif." Je ne partage pas son optimisme : je me demande si on peut voir plus avant, mais je sais que j'ai mis la tête dans le sable. J'ai parfois l'heureux sentiment d'être une taupe qui travaille dans son terrier (un reste de marxisme ou quelque chose de kafkaïen, tu choisis ou tu décides que c'est tout un) dans les passes plus difficiles, je me fais davantage l'effet d'être une autruche. Ce qui est certain : ni les taupes ni les autruches n'ont d'idées sur le drame. »⁵³⁵

On peut placer en vis-à-vis les deux lettres, celle de Müller à Steinweg en 1977 et celle de Peyret à Sarrazac en 2007, pour mesurer l'écho de cet événement chez Peyret⁵³⁶. La question du « drame » sur laquelle Sarrazac le sollicite entre en résonance avec celle du *Lehrstück* trente ans plus tôt, sur laquelle Steinweg sollicitait Müller tandis que, par un ironique *hasard éditorial*, Peyret s'essayait à produire son propre texte sur le sujet. D'où cette déclaration malicieuse (déjà citée plus haut) : « Reprendre les choses à partir de l'*Adieu à la pièce didactique* de Müller. J'expliquerais mon *Adieu à la théorie*. Reprendre de là : autant que la question du drame, c'est celle de la théorie qui est dramatique pour moi... »⁵³⁷.

De fait, lorsque, tout au long de son *Journal de travail* entre 2001 et 2009, Peyret évoque rétrospectivement cette lointaine période, laborieuse et agitée, de la « théorie », il semble constamment déclarer qu'il *se soigne encore* de son emprise, parfois jusqu'au « dégoût », sans toutefois aller jusqu'au reniement complet. Un autre dialogue récent, avec Georges Banu, en témoigne à nouveau :

« J'ai eu des idées pendant une période de ma vie, disons du milieu des années 60 à la fin des années 70, des idées marxistes, tendance Brecht. Je ne les renie pas, contrairement à d'autres, mais c'était des idées, rien que des idées ; mon cerveau était commandé par un ou plusieurs algorithmes et manipulait ces idées comme une machine ferait, mais je, moi, ne les *pensais* pas (je souligne), je les "computais". Toutes les machines ne pensent pas. »⁵³⁸

L'apport de Müller est donc capital dans la brutale « disparition » à soi-même qui a lieu, chez Peyret, au tournant des années quatre-vingt. Müller est plus que le catalyseur de cette disparition. Il en est le révélateur au sens chimique du terme. Et la note ci-dessus permet de comprendre le paradoxe de cette disparition.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Une remarque ici : la « Lettre à JPS » se prolonge sur pas moins de 17 pages denses, écrites au fil des jours sur une période de 7 mois, entre le 25 juillet 2006 et le 18 février 2007 – à comparer à la demie page de la lettre de Müller trente ans plus tôt (presque jour pour jour...).

⁵³⁷ « Lettre à JPS », *op. cit.*, p. 184.

⁵³⁸ « Un théâtre en état d'alerte », entretien de Georges Banu avec Jean-François Peyret, *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, Bruxelles, 4^{ème} trimestre 2009, p. 35.

Qu'est-ce, en effet, qui disparaît ? Le « moi », avons-nous vu plus haut. Oui, mais, d'une certaine manière, celui-ci avait toujours déjà disparu, depuis la lecture séminale de Montaigne. Ce que l'*Adieu* de Müller révèle, c'est la nature de ce moi qui disparaît : une machine. Le cerveau « était commandé par un ou plusieurs algorithmes et manipulait ces idées comme une machine ferait ». L'ensemble de l'édifice de la « théorie » s'écroule. Mais, du même coup, c'est tout le panthéon littéraire de Peyret qui révèle son potentiel de décontamination : Kafka, Musil, Beckett... La machine était déjà partout, dans le « moi » qui croyait penser. Il ne reste plus qu'à lui offrir le plateau de théâtre et à *rejouer*, à la lumière des projecteurs, la disparition du moi/machine et de son cortège d'illusions.

Sous le signe de la décontamination : le passage à la scène

Venons-en maintenant à la « décontamination » : le passage à la scène. Plusieurs années ont passé après la découverte de Müller. En 1981, Jean Jourdheuil propose à Peyret de co-signer un spectacle avec lui, pour une commande du théâtre de Gennevilliers. En fait, c'est en 1981-82 que se concrétisera leur première collaboration à la scène, non pas sur Müller d'ailleurs, ni sur Brecht... mais sur Montaigne comme on l'a déjà indiqué⁵³⁹. À partir de cette date, la pratique du théâtre va être, pour Peyret, la voie de la « décontamination théorique » que j'évoquais plus haut, mais en même temps ce virage signifiera le renoncement à une éventuelle *carrière d'écrivain*...

Ce qui a lieu sur un plateau de théâtre, dans le processus de travail, nécessite de reprendre toute la façon de « penser ». Il devient impossible de partir des idées pour les « mettre en scène » et les magnifier par des attributs décoratifs : le théâtre rend nécessaire de partir d'un autre point que celui du texte tout fait ou des idées déjà élaborées. Tout au plus, textes et idées ne sont que des « matériaux » parmi d'autres. Le passage par les formes – l'espace, le temps, les corps, les voix, les sons – opère un changement d'optique décisif. Dès lors qu'un fragment de texte passe par la voix et le corps des acteurs, il devient nécessaire de reprendre, de couper, de déplacer, d'organiser autrement le matériau de départ, qui se dissout peu à peu dans le processus de création. Dans son entretien récent avec Georges

⁵³⁹ Dans notre entretien du 6 janvier 2012, J.-F. Peyret précise que l'élection de Mitterrand en mai 1981 a joué un rôle ironique dans le choix de Montaigne : c'est l'apparition télévisuelle du nouveau Président de la République, livre de Montaigne ouvert devant lui, qui va décider Peyret, par un clin d'œil malicieux, à rouvrir lui aussi les *Essais*... et effectuer son premier travail scénique sur ce matériau *inactuel*...

Banu, Peyret analyse rétrospectivement ce processus ; il me semble nécessaire de le citer intégralement :

« De fait, le théâtre m'a aidé à me débarrasser des idées, à me désintoxiquer, à faire le vide, comme si la scène permettait d'éprouver, j'aime ce mot, la pensée, par une sorte d'ascèse, un exercice, dirait un stoïcien. Est-ce parce que les corps résistent aux mots ? Qu'un corps et même, contrairement à ce qu'on pourrait croire, un corps de comédien, ne peut pas n'importe quel mot. Que peut un corps ? Question de philosophe, mais aussi d'homme de théâtre... On y comprend, au théâtre (en tout cas dans un certain théâtre), que penser, ce n'est pas avoir des idées. Des idées, tout le monde peut s'en faire, peut en vendre, des idées sur le progrès, la lutte des classes, Dieu, le réchauffement de la planète, la fraternité (ça se vend bien et puis ce n'est pas bien méchant), la sauvegarde de la nature, la défense de l'humain, que sais-je ? Oui, que sais-je ?... Mais penser, c'est un mouvement, souvent un mouvement contre les idées, un mouvement vivant, si je puis me permettre ce quasi-pléonasme, un mouvement toujours au présent, comme est toujours au présent ce qui se passe au théâtre, c'est toujours aussi en train de commencer. On se met à penser, on est en train de penser ; les idées, on les a eues ou on se fait avoir par elles. »⁵⁴⁰

Le plateau de théâtre « débarrasse des idées », là où la « théorie » avait tendance à les isoler dans une tour d'ivoire. Dès lors, la pensée – se démarquant radicalement de l'*opinion* aussi bien que de la *théorie* – apparaît comme un processus inextricablement mêlé au corps par l'intermédiaire de cet organe fascinant qu'est le cerveau :

« Penser avec ou par le théâtre, pour moi, ce n'est pas me faire une opinion ; j'ai l'impression de penser par le théâtre, quand dans mon métier, j'ai de la matière vivante devant moi, sur laquelle je peux expérimenter, de la matière vivante, c'est-à-dire des corps et qui parlent. Quand je fais du théâtre, je sens que mon cerveau pense (je dis ça modestement, je n'ai que trop conscience des performances limitées dudit organe) et pour autant je n'ai pas la moindre idée, je ne sais pas comment dire ça. Au théâtre, on fait corps avec la pensée ; si on y réfléchit, c'est le contraire de l'incarnation. Le corps qui se fait pensée ? Ce n'est pas le verbe qui s'incarne, c'est la bidoche qui pense. Ça me plaît assez. »⁵⁴¹

Le théâtre est désormais pour Peyret un remède (un *pharmakon*) contre la théorie. Nous allons observer dans la suite comment ce remède opère une sorte d'alchimie entre le « corps » et le « cerveau », deux notions récurrentes dans sa réflexion et dans sa pratique. Cela semble particulièrement net dans la deuxième période de son expérience de la scène, lorsqu'il crée sa propre compagnie (TF2, 1995) et commence à signer ses créations avec des scientifiques (Jean-Didier Vincent, puis Alain Prochiantz). Il trouve alors sa facture personnelle et entame un parcours qui va le mener vers des territoires pour lui inconnus auparavant : ceux de la science⁵⁴².

⁵⁴⁰ « Un théâtre en état d'alerte », entretien de Georges Banu avec Jean-François Peyret, *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, Bruxelles, 4^{ème} trimestre 2009, p. 36.

⁵⁴¹ « Un théâtre en état d'alerte », *ibid.*, p. 36.

⁵⁴² L'héritage Brecht/Müller n'est pas renié pour autant (preuve en est donnée avec le projet *Tournant autour de Galilée* en 2007-2008) ; il est plutôt *digéré*, et intégré à une démarche qui s'autonomise.

Avec le cycle du *Traité des passions* (I, II, III) en 1995-96, Peyret cherche à façonner sa propre « machine théâtrale »⁵⁴³ et revient d'abord pour cela à la Renaissance et au classicisme. Il s'explique sur le choix du mot « Traité », genre littéraire en vogue aux XVI^e-XVII^e siècles, dans lequel il voit une alternative à la narration et à la mimésis : « Le traité était une invite à inventer une petite machine théâtrale à nous, dont l'alibi ne soit pas une histoire qu'on raconte, mais donne un traitement par fragments, si l'on veut des fragments d'un discours de la passion, sinon les fragments du discours passionné. »⁵⁴⁴. Cette forme qu'il entreprend d'explorer va lui permettre d'établir un rapport plus étroit et plus personnel entre pensée rationnelle (« qui a remède à tout ») et pensée tragique (« la démesure de la passion ») : la juxtaposition de Descartes et Racine l'intéresse pour cette raison, à savoir deux *pensées de la passion* qui se superposent et s'*agacent* mutuellement :

«Face au docteur Descartes et à sa princesse [Elisabeth de Bohème] bien réelle à qui il administrait sa potion théorique contre la passion, s'élève menaçante la plainte de ces princesses de papier, ces grandes malades de la vie qui viennent, contre tout traité, contre tout traitement, revendiquer le caractère intraitable des passions. »⁵⁴⁵

De l'idée de « Traité » à celle de « machine théâtrale », il y a pourtant une *zone d'incertitude* qu'il convient d'investir en praticien. L'intention de Peyret n'est pas de disputer sur la dialectique Raison/Passion, mais de se demander quel effet cela produit aujourd'hui sur le spectateur. Le théâtre peut-il encore s'emparer des grandes questions qui l'ont nourri, d'Euripide à Racine ? C'est la pratique actuelle du théâtre, et la place de celui-ci dans la société, qu'il entend questionner (en cela il reste bien sûr brechtien) : « le théâtre est-il encore par moments un art ou n'est-il déjà plus qu'une cérémonie culturelle ? »⁵⁴⁶ Cette « cérémonie culturelle » ne serait plus que l'ombre du théâtre réduit à la fable et au pouvoir émotionnel que lui attribue la tradition⁵⁴⁷ ; or, pour Peyret, « la charge d'émotion

⁵⁴³ L'expression avait déjà été utilisée dans l'article de Dany-Robert Dufour, « la machine Jourdheuil-Peyret », *Théâtre/Public*, juillet-août 1991, n° 100, Théâtre de Gennevilliers, p. 84-89 ; cet article revenait sur les quinze années de collaboration entre Jourdheuil et Peyret.

⁵⁴⁴ Note d'intention sur le *Traité des Passions, I, Descartes/Pascal*, 1995, Site de la compagnie TF2 de J.-F. Peyret, <http://www.theatrefeuilleton2.net/total.htm>.

⁵⁴⁵ *Traité des Passions, I*, Note d'intention, *op. cit.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ La tradition aristotélicienne bien sûr. Mais non pas Aristote lui-même, qui n'attribue pas la catharsis aux seules vertus de la fable, contrairement à ce qu'a pu véhiculer cette tradition. C'est la partie transmise de *La Poétique* qui a pu laisser croire que la fable provoque la « terreur et la pitié » propre à la catharsis ; mais les hellénistes soulignent aujourd'hui plusieurs points capitaux qui démentent la « tradition » : cette 1^{ère} partie de *La Poétique* ne mentionne que très sommairement le terme « catharsis » et promet de le développer dans la seconde partie... hélas disparue. De plus, il est question de la catharsis, de façon plus explicite et conséquente, dans le Livre VIII de *La Politique*, consacré à l'éducation. On peut y constater l'importance qu'Aristote attribue à d'autres facteurs que la fable : la musique et le chant en particulier, qui jouent un rôle

de Racine n'est pas dans la fable, mais dans des condensations incandescentes d'émotions »⁵⁴⁸. L'émotion du spectateur contemporain (ce consommateur de culture) a-t-elle encore quelque chose à voir avec l'émotion antique ou avec celle du public de Racine ? « Qu'est-ce qui nous émeut encore ? Qu'en est-il aujourd'hui de l'émotion au théâtre ? » s'interroge Peyret.

Sa machine théâtrale a pour but d'expérimenter une autre forme que celle du dispositif fable/scène/salle afin de mettre en mouvement, sur un autre mode, la sensibilité des spectateurs. Faut-il se référer au *Lehrstück* ? Non car, comme on l'a déjà souligné, Peyret a abandonné toute visée didactique et, en outre, il reste sceptique sur l'idée de faire participer les spectateurs. Faut-il parler plutôt de « workshop » ? Pas sûr non plus car, comme l'indique de façon malicieuse la note d'intention, l'ambiance se veut moins « laborieuse » que dans un workshop, elle tiendrait plus de l'*impromptu*. D'où la proposition du néologisme « playshop » :

« [...] ceci est un playshop. En principe moins laborieux qu'un workshop, il sert surtout d'avertissement : ceci n'est pas une pièce. Un playshop se fabrique très vite, au pied levé, un peu à l'improviste; en cela il tient de l'impromptu. Playshop in progress évidemment : ce sont ici comme des notes prises, non pas avec un crayon et du papier mais avec et sur un plateau [...] »⁵⁴⁹

Cette machine s'essaie à rompre avec le dispositif mimétique habituel en proposant une exploration scénique *non aristotélicienne* (une poïétique anti-Poétique...): ainsi, la « série » (*Traité des passions* et plus tard *Traité des formes*), ainsi le « fragment » (fragments de textes pris à la littérature et mis à contribution sur le plateau), ainsi la modalité de l'« atelier de jeu » (playshop...) qui s'intéresse au processus de *travail en jeu* plus qu'au résultat final. La forme ancienne du « Traité » donne une couleur spécifique, un style, à cette façon de pratiquer le théâtre. Le « Traité » de Peyret est un « essai » (façon Montaigne) intempestif et problématique, qui s'agence sur la scène en articulant et en « agaçant » le mode narratif de la littérature et le mode rationnel de la science.

La série des « Traités » que cette machine théâtrale inaugure à partir de 1995 va proposer aux acteurs et aux spectateurs de ce théâtre de faire des « expériences ». L'expérience est

essentiel dans la « catharsis ». Aristote analyse assez longuement le rôle des instruments et des modes vocaux : la flûte et le mode phrygien suscitent des émotions « orgiastiques et passionnelles », tandis que la lyre et le mode dorien permettent un effet de « purgation ».

⁵⁴⁸ *Traité des Passions, I*, Descartes/Pascal, *op. cit.*, Note d'intention.

⁵⁴⁹ *Traité des Passions, II, Notes pour une pathétique*, 1996, note d'intention. La note ajoute : « Playshop : Néologisme inventé, pour l'occasion, parce qu'en mai on fait ce qu'il nous play, comprenne qui pourra, comme dit le Poète. Voir aussi : playhouse, playtime, etc..., surtout playtime... ».

d'abord, comme chez Brecht une expérimentation, au sens scientifique du terme – ce que Peyret appelle souvent une « manip ». Mais on ne peut la réduire entièrement à cette dimension, car l'expérience est aussi esthétique et sensorielle (musicale, visuelle). Il s'agit de se prêter à un jeu de regard et d'écoute de ce qui se passe sur la scène, par les corps et les voix des acteurs, par le décor, la scénographie, les rythmes et la texture du son, à la façon d'un scientifique qui observe un objet, pour essayer de comprendre différemment, pour se poser des questions et déplacer les schémas habituels. Bref, ce genre d'« expériences » a pour but d'inviter à *penser*. Non pas par une dialectique ou l'exposition d'un discours, mais au contraire par la mise en danger des corps placés face à des obstacles, à des situations embarrassantes ou imprévues. Cette mise en danger se veut à l'image de la vie elle-même, dans son flux d'accidents et son insaisissable complexité. Ainsi le troisième volet de la série, qui s'empare du « Traité des couleurs » de Goethe, annonce : « Et c'est bien cette question du vivant qui intéresse au premier chef notre recherche théâtrale actuelle. L'ambition de ce projet TRAITE DES PASSIONS, serait d'être un modeste TRAITE DU VIVANT. Après tout, le spectacle vivant a peut-être quelque droit à parler du vivant. »⁵⁵⁰

La question du vivant va en effet, de plus en plus, intéresser Peyret. Mais non pas à la manière d'un entomologiste ou d'un biologiste. L'axe qu'il suit est moins celui de la *connaissance* que celui des *croyances* – autrement dit moins celui de la science elle-même que des hommes qui la font (ou la défont) :

« Ma navigation théâtrale (vous pouvez prendre la métaphore dans un sens nautique ou internautique) m'a fait, un peu au hasard des rencontres, aborder aux rivages de la science. Je ne prétends bien sûr pas promouvoir un théâtre scientifique, un stupide oxymore, ni vulgariser la science (elle n'a pas besoin du théâtre pour cela), non ; j'ai simplement été conduit à me frotter sinon à la science du moins à des scientifiques et j'ai fait l'effort d'essayer de comprendre, par les moyens qui sont les miens, c'est-à-dire ceux d'un théâtre (un peu particulier, j'en conviens) le cerveau des scientifiques. J'ai été intrigué par leur manière de penser, imaginer, créer, prendre des risques (celui de se tromper) et une connivence s'en est suivie qui m'a conduit à reconnaître des affinités entre eux, les scientifiques, et les artistes. »⁵⁵¹

Ces hommes de science qui l'intriguent, Peyret va les chercher dans plusieurs domaines : la biologie et la génétique, les mathématiques appliquées à la connaissance du cerveau, la physique et la cosmologie. Mais lorsqu'il convoquera sur sa scène des figures *mythiques* de l'histoire des sciences – Turing, Darwin, Galilée – ce ne sera pas pour en proposer des

⁵⁵⁰ *Traité des Passions, III, Traité des couleurs ou des Asters pour Charlotte*, Note d'intention, 1996, site compagnie TF2, <http://www.theatrefeuilleton2.net/total.htm>.

⁵⁵¹ *Journal de travail, op. cit.*, 10 mai 2007.

portraits plus ou moins hagiographies, non plus avec une visée didactique, mais plutôt pour explorer l'*envers du décor* de ces mythes. Je me concentrerai ici sur Turing et Darwin.

4.5 Un théâtre qui "s'expose à la science", un cerveau au risque de la scène

Avec Alan Turing, une figure de la science, aussi énigmatique que fascinante pour illustrer le motif de la vexation, a fait irruption en 1999 dans le panthéon de Peyret : « Un jour, lors des répétitions d'*Un Faust-Histoire naturelle*, Jean-Didier Vincent apporta un article sur les travaux en morphogenèse d'Alan Turing qui proposait un modèle informatique de la constitution de l'ordre du vivant. »⁵⁵². Ce grand mathématicien (égal de Gödel) est généralement désigné comme le « père » de l'informatique dans la mesure où il a perfectionné la théorie des *machines à états finis*⁵⁵³ qui est au principe de l'ordinateur. Ses travaux sont aussi au fondement de l'intelligence artificielle. Il a notamment énoncé une fameuse conjecture, selon laquelle, dans un avenir proche, il deviendrait impossible de distinguer entre une machine qui pense et un homme qui pense (le protocole expérimental qui illustre cette conjecture est connu sous le nom de « test de Turing »⁵⁵⁴). En outre, la biographie de Turing est en soi un roman : durant la seconde guerre mondiale il déchiffre les codes secrets des Allemands, plus tard il doit subir les persécutions policières en raison de son homosexualité, enfin il se suicide en 1954 en s'étouffant avec une pomme empoisonnée). Le *matériau Turing* suscite immédiatement un nouveau « motif » majeur qui va nourrir le théâtre de Peyret (il va lui consacrer trois spectacles) : « Ce jour-là Alan Turing était entré dans notre théâtre, comme on entre dans la vie de quelqu'un ; il était évident qu'il n'en sortirait pas de sitôt »⁵⁵⁵.

La forme « playshop » expérimentée dans le *Traité des passions* convient parfaitement à ce matériau puisque c'est elle-même une *machine* (de théâtre) : « Ce "playshop" vient après notre petite méditation faustienne et poétique sur le Vivant et ouvre sur une réflexion à

⁵⁵² J.-F. Peyret, *Turing-machine*, (Playshop), 1999, Note d'intention du spectacle, site de la compagnie TF2, *op. cit.*

⁵⁵³ L'ordinateur est une machine automatique dite « à nombre fini d'états », c'est-à-dire doté d'une capacité de mémoire permettant à des programmes d'effectuer des calculs (algorithmes). Chaque état de la mémoire correspond à un ensemble de données en entrée ou sortie des programmes (tables de calcul). La *machine de Turing* est le modèle général qui permet de déterminer la calculabilité d'un problème à l'aide d'une machine à calcul. Elle rend donc le fonctionnement d'un ordinateur possible en pratique (sans cette théorie, la machine serait presque tout le temps en panne. Il n'y aurait donc pas d'ordinateurs complexes...).

⁵⁵⁴ « Computing machinery and intelligence », Alan Turing, *Mind*, vol. LIX, n° 36, Cambridge, octobre 1950, p. 433-460.

⁵⁵⁵ *Turing-machine*, Note d'intention, *op. cit.*

poursuivre sur les rapports entre l'Artificiel et le Vivant, entre la Pensée et la Machine, bref sur ce qui reste, avec ce siècle qui s'achève, de la vie de l'esprit. »⁵⁵⁶ Cette machine de théâtre est une « machine à écrire » et son alphabet se constitue avec du texte, des sons, des corps. Du coup, le *playshop* est la forme idoine trouvée par Peyret pour *faire jouer* sur la scène la problématique de la « machine à calcul » de Turing. Celle-ci ne doit pas être conçue à la manière des machines mécaniques du XIX^e siècle, mais bien comme cette machine de vie intelligente qu'est le cerveau. Le coup de génie de Turing, selon Jean Lassègue, tient au fait d'« avoir interprété la machine comme un mode généralisé d'écriture rendant compte de la croissance des formes organisées dans la pensée et dans le corps. »⁵⁵⁷

Le *jeu* que permet le *playshop*, pour stimulant et amusant qu'il soit, n'en véhicule pas moins un fond d'angoisse latente puisque, comme on le constate avec le développement exponentiel des capacités informatiques, la conjecture de Turing semble très proche de se réaliser. La question – ou le « motif » – qu'introduit Turing (et dont va se nourrir le théâtre de Peyret) réside dans l'inversion logique de la proposition initiale : il ne s'agit pas tant de savoir si la machine peut égaler le cerveau humain (voire le dépasser), mais plutôt de prendre conscience de ce que *c'est le cerveau de l'homme qui apparaît désormais comme une machine*. Jean Lassègue le formule ainsi :

« La langue du calcul croît, elle aussi, à la manière d'un organisme vivant. Dès lors l'artifice de la machine ne fait qu'accomplir les desseins de la nature et nos catégories trop humaines de pensée vacillent tout à coup : la pensée a ceci d'organisé qu'elle est mécanique, la forme vivante ne peut se manifester que mise au pas du calcul et ces machines dont nous nous plaignons à nous entourer ne sont que des ruses de notre nature pour déployer ses formes. »⁵⁵⁸

Le « motif » des vexations, récurrent chez Peyret, revient au galop⁵⁵⁹. Mais sur la scène de son théâtre, toute vexation se teinte d'ironie. L'homme du XX^e siècle, qui n'en finit plus de se débattre avec les blessures infligées à son orgueil, devient un « motif théâtral », justement, grâce au potentiel d'humour qui en résulte. Ainsi les connaissances scientifiques qui ont fait descendre l'homme de son piédestal, de même que les machines en tous genres

⁵⁵⁶ *Turing-machine*, Note d'intention, *ibid.*

⁵⁵⁷ Jean Lassègue, philosophe, chercheur à l'École polytechnique, travaille sur l'étude des formes et des activités symboliques, propos cités dans la note d'intention du spectacle *Turing-machine*, 1999, *op. cit.*

⁵⁵⁸ Jean Lassègue, propos cités dans la note d'intention du spectacle *Turing-machine*, 1999.

⁵⁵⁹ Je renvoie à nouveau au chapitre « La vexation par les machines », dans l'essai de Peter Sloterdijk *L'heure du crime et le temps, de l'œuvre d'art*, Calmann-Lévy, Paris, 2000. Par exemple cette phrase : « Au septième de l'énumération de Vollmer vient la vexation par l'ordinateur : elle a pour l'essentiel deux visages, le premier anthropologique, qui considère l'homme comme un double machinal et lui fait honte en le singeant ; et l'autre, relevant de l'histoire des médias, qui dégrade l'être humain tel qu'on l'a connu jusqu'ici au rang d'animal culturel parlant. », *op. cit.*, p. 51 (édition de poche Hachette/Pluriel, 2001, p. 244).

auxquelles la techno-science a donné lieu, sont une source de comique inépuisable dès lors qu'on les met en présence de l'humain ordinaire sur une scène. Ces machines qui ont pris toutes les formes, des plus inquiétantes aux plus familières, ont investi les lieux de travail, l'espace public, l'espace domestique, et ce tourbillon de machines constitue un motif ludique par excellence :

« Le XX^e siècle aura été le siècle des machines; machines de toutes sortes, - à écrire, à laver, à coudre, à voir, à tuer, à torturer, à administrer, à surveiller, à punir, à calculer, à penser, pardi, machines volantes, machines désirantes, machines agricoles, sans oublier les machines célibataires, les plus sympathiques peut-être, parce que les plus inoffensives au milieu de ces machines toutes un peu infernales. »⁵⁶⁰

La machine de Turing, machine ultime puisqu'elle rivalise avec l'esprit de l'homme, est donc ambivalente, et c'est ce qui en fait un motif puissant dans le théâtre de Peyret : la vexation fonctionne sur plusieurs régimes, et sur plusieurs registres, celui de l'inquiétude et celui du comique. La note d'intention du second volet consacré à Turing souligne nettement cette ambivalence (avec un accent emprunté à Hannah Arendt) :

« L'homme du XIX^e a commencé la Grande Mécanisation mais en tentant de domestiquer les machines, de dompter "la bête humaine". Les choses se sont inversées depuis, au point qu'on peut se demander aujourd'hui, tant nous sommes ou avons été mécanisés, si l'homme ne finira pas par être la plus noble conquête de la machine. »⁵⁶¹

Avec Darwin, le motif de la vexation trouve un autre développement dans le théâtre « scientifique » de Peyret, qui lui consacre les volets II et III d'un nouveau cycle, le *Traité des formes* (*Des chimères en automne*, 2003, *Les variations Darwin*, 2004). Ce projet interroge ce qui est censé constituer, depuis les Lumières, notre *humanité* : « Nous sommes en effet de plus en plus incertains de notre humanité, de notre identité humaine et d'humains ; les frontières qui nous distinguent des animaux et celle, plus inquiétante encore qui peut nous distinguer de nous-mêmes, nous paraissent de plus en plus floues. »⁵⁶². Et la note d'intention ajoute :

« Si l'on songe que le contexte actuel (voir comment on rêve de trafiquer l'espèce ou de fabriquer des machines qui nous dépassent) dans lequel ces petits mythes peuvent être entendus, on se doute que cet essai de théâtre devra être mis au compte des nombreux exercices préparatoires à notre post-humanité. Humains, encore un effort pour être des bêtes, encore un effort pour être des

⁵⁶⁰ *Histoire naturelle de l'esprit* (suite et fin), 2000, Note d'intention, site de la compagnie TF2, *op. cit.*

⁵⁶¹ J.-F. Peyret, note d'intention pour *Histoire naturelle de l'esprit* (suite et fin), 2000, site de la compagnie TF2, *op. cit.*

⁵⁶² *Des chimères en automne, Traité des formes II*, 2003, Note d'intention, site de la compagnie TF2, *op. cit.*

machines. »⁵⁶³

L'ironie du propos mérite un commentaire ; il ne faut pas voir ici une apologie de la machine ni une simple complaisance post-darwinienne de salon... mais a contrario, pour l'*humaniste intégriste* qui est la cible privilégiée de Peyret, le complexe animal/machine reste le repoussoir spéculaire de l'Homme, son hors champ infréquentable (si ce n'est dans la relation maître-esclave), et à ce titre le cycle darwinien du *Traité des formes (I, II)* s'amuse et se joue de la vexation infligée à cet Homme-là :

« Ce que sait l'homme occidental depuis Darwin, c'est qu'il est un animal luttant pour sa survie et hanté par sa mort. J'ajoute que certains savent que rien ne tombe du ciel. Puis-je me contenter de ressasser les vexations subies par l'homme, avec Copernic, Darwin et Freud ? Pourquoi est-ce que je m'acharne là-dessus ? bon, je n'aime pas la présomption, c'est un fait mais est-ce une raison pour radoter ? Qu'ai-je à vouloir ainsi humilier l'homme ? Qu'est-ce qu'il se croit ? Qu'est-ce qu'il croit ? »⁵⁶⁴

« Darwin nous permet de nous replacer sur ces frontières qui intéressent notre *Traité des formes*, frontière entre l'homme et l'animal, la vexation darwinienne, le diable c'est d'avoir un babouin pour grand-père (et Darwin ne cesse de nous rappeler que nous n'avons pas à faire les fiers, que nos nobles qualités, le langage, l'abstraction, la capacité de s'améliorer, de se faire des concepts, d'inventer dieu, eh bien les animaux sont en bonne voie aussi etc) et frontière avec la machine : car comment évoluons-nous depuis que la nature nous a dotés de notre cerveau de 1500cm³ ? Par nos machines ; nos machines, c'est l'évolution continuée par d'autres moyens, les nôtres du reste. »⁵⁶⁵

D'où le registre ludique, résolument assumé, et l'invitation faite au spectateur de déposer au vestiaire ses résistances pour se laisser aller au plaisir d'une rêverie poétique :

« Nous voudrions que ce spectacle soit plus proche de la musique, du rêve, que de l'essai ou de la thèse. Tous les jours, l'actualité journalistique ou éditoriale nous donne à penser sur l'évolution, le vivant, nos lendemains de posthumains. Nous nous efforçons ce soir de donner de quoi y rêver, en rêver. Et pour rêver un certain sommeil est nécessaire ; l'expérience nous montre que le théâtre le fournit assez facilement. Un conseil : sommeillez et laissez-vous rêver. Nous tâcherons de faire le reste. »⁵⁶⁶

Darwin et Kafka ont en commun le fameux « singe », miroir de l'homme, dans lequel il est loisible de déchiffrer la condition humaine : « Quand nous observons le comportement des animaux non humains, il semble exhiber la raison, que le langage intervienne ou non »⁵⁶⁷. Le singe, l'homme, la machine forment une constellation : « Je ne puis douter que le langage trouve son origine dans l'imitation et la modification des divers sons naturels, des voix d'autres animaux et des propres cris instinctifs de l'homme, avec l'appui de signes et

⁵⁶³ *Des chimères en automne, ibid.*

⁵⁶⁴ *Journal de travail, op. cit.*, 30 avril 2003, notes de travail sur *Des chimères en automne*.

⁵⁶⁵ *Journal de travail, op. cit.*, 4 novembre 2004, notes de travail sur *Les Variations Darwin*.

⁵⁶⁶ *Journal de travail, ibid.*

⁵⁶⁷ Darwin, cité dans *Journal de travail*, 20 mai 2003.

de gestes. »⁵⁶⁸. Nietzsche est également convoqué, comme dans ce chapitre de *Aurore* (I, 49), que Peyret reprend à son compte pour alimenter sa réflexion sur le tragique de la condition singe/homme dans la conception darwinienne :

« Nietzsche : autrefois, on cherchait à éveiller le sentiment de la majesté de l'homme en invoquant son *origine* divine : c'est devenu maintenant un chemin interdit, car à l'entrée se dresse le singe, entourée d'une ménagerie à faire peur ; il grince des dents d'un air entendu, comme s'il voulait dire : pas un pas de plus dans cette direction ! On fait, par conséquent, des tentatives dans la direction opposée : le chemin que *prend* l'humanité doit servir à prouver sa majesté et sa nature divine. Hélas ! de cela aussi il n'en est rien ! [...] Aussi haut que son évolution puisse porter l'humanité – et peut-être se retrouvera-t-elle à la fin plus bas qu'au début ! – il n'y a pour elle point d'accès à un ordre supérieur [...] Le devenir traîne à sa suite ce qui fut le passé : pourquoi y aurait-il pour une petite planète quelconque et pour une espèce quelconque sur cette planète, une exception à cet éternel spectacle ? »⁵⁶⁹

Et un peu plus tard, toujours cette interrogation :

« Nietzsche : l'homme est venu du singe et il y retournera. "Sans qu'il y ait personne pour s'intéresser à cet étrange dénouement de comédie". - nous lions presque involontairement à la destruction de l'humanité la destruction de la terre, mais la fourmi dans la forêt s' imagine aussi être le but et la fin de l'existence de la forêt. »⁵⁷⁰

Poursuivant l'exploration de la forme playshop, Peyret cherche un langage approprié et une technologie permettant de faire communiquer les *hommes/singes* (de la scène à la salle) et enrichir ainsi la polyphonie et la choralité qui habite généralement ses spectacles. Le travail sonore se fait avec le musicien Alexandros Markeas en collaboration avec l'Ircam : « Demander à l'Ircam : on passerait du cri du singe au langage articulé et retour. Ce qu'il faudrait, c'est que l'on parte d'idées simples pour chacun des deux spectacles à venir. Le point commun, c'est le singe en nous, le singe et nous »⁵⁷¹.

La question théâtrale que se pose Peyret tourne, comme on l'a vu plus haut, autour du rapport corps/cerveau/pensée. Celui-ci devient un enjeu dramaturgique qui fait la part belle à tous les registres, du tragique au comique : à moins de faire un spectacle zoologique, il faut tout de même introduire la *pensée incorporée* sur la scène. Que faire, sur la plateau, d'un « animal » qui, au-delà de sa quête de nourriture, s'est retrouvé un beau jour avec une autre quête, un autre fardeau/jouissance, le besoin vital de vérité : « Animal : ses enjeux par rapport à l'environnement sont le succès vital, i.e. quant à la nourriture, la

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Journal de travail*, 5 septembre 2003.

⁵⁷⁰ *Journal de travail*, 14 septembre 2003.

⁵⁷¹ *Journal de travail*, 15 juillet 2003.

reproduction, la conservation de soi. Homme : son enjeu, la vérité dans ses rapports au monde. Un monde porte en soi un rapport avec l'infini »⁵⁷².

Ces réflexions qui constituent la matière du *Journal de travail* se retrouvent dans la partition de ces spectacles (*Des chimères en automne*, 2003, *Les variations Darwin*, 2004) sous une forme qui prolifère et s'auto-amplifie (avec des effets comiques évidents), comme peut/pourrait l'être une écriture assistée par ordinateur : les « personnages » (qui n'en sont pas puisqu'ils n'ont pas d'histoires à raconter) déclinent presque à l'infini un texte/journal, où la machine/singe/homme en scène n'en finit plus d'expérimenter dans son corps ce qu'on appelle la « pensée ». Ça parle, mais qu(i)'est-ce qui parle, là ? Ce n'est ni une parole autobiographique (où un sujet serait en cause) ni une parole scientifique (qui exposerait une théorie), mais plutôt, à la façon des machines de Turing, une pensée discursive neutre (sur le papier, et qui devient souvent drôle par la voix des acteurs) – faite d'aphorismes, de paradoxes, d'informations *computées* – dont on ne sait plus du tout si elle émane d'un homme ou d'une machine. Une sorte de batterie de « tests de Turing » se joue donc en direct sur le plateau, avec la complicité du public.

Les acteurs de ces *playshops* sont des « joueurs » qui s'appliquent à énoncer des séries de protocoles expérimentaux sur le comportement humain, étudié à différents stades de son évolution pour finir en prise avec des machines/prothèses qui le prolongent, l'augmentent, le métamorphosent⁵⁷³. Prenons par exemple la 4^{ème} partie des *Variations Darwin*, intitulée « Imaginer ou ne pas imaginer » :

« MARC : Développons des communications de cerveau à cerveau. Développons le contact cortical avec un autre cerveau. Développons la connexion du cerveau à une machine qui lit ses volitions. Que la logique du vivant apprivoise la logique de la machine. Améliorons nos performances. Commander par la pensée ; par la seule force de ma pensée !

CLÉMENT : Sapiens peut-il encore évoluer, naturellement ou par domestication, donc sans intervention directe sur le génome et indépendamment des artefacts techniques ?

CLÉMENT : qui ne pressent que l'alliance de l'homme et de la technique, omniprésente, devra se poursuivre dans le développement de chimères d'un nouveau type, de nouveaux alliages entre le vivant et la machine.

MARIE : ces formes nouvelles existent déjà,

CLÉMENT : supprimez les ordinateurs, pour voir,

MARIE : mais elles sont primitives.

CLÉMENT : Il ne s'agit pas de science-fiction, mais d'un mouvement en marche dans la cité scientifique. La logique des machines et celle du vivant devront se confronter et inventer des

⁵⁷² *Journal de travail*, 24 juillet 2003.

⁵⁷³ On peut à nouveau sentir l'influence de Kafka en considérant ces « joueurs » : ces singes ou insectes en proie à des *métamorphoses* successives semblent en même temps faire des conférences devant une *académie*

formes nouvelles. »⁵⁷⁴

Sur le plateau, la fusion homme/machine devient encore plus sensible : les voix des acteurs « augmentées » se combinent au sein même d'un environnement musical, ce qui produit un effet de dissociation entre la matière visuelle/corporelle et la matière sonore. La technique de ces « voix augmentées » consiste en un dispositif sophistiqué – micros HF, mixage et traitement en direct avec d'autres sons, distribution spatiale des haut-parleurs – qui recompose à la fois le timbre, le grain et la texture des voix et de la matière instrumentale. Citons à ce sujet les propos du musicien Alexandros Markeas :

Clip3 : « On a inventé une série de traitements : le premier altère le timbre de la voix, souvent en interaction avec un son préexistant (instrumental), on oblige la voix parlée à devenir une voix chantée et à adapter le contour mélodique d'une phrase jouée par un instrument ; le second traitement génère des textures musicales instrumentales ou électroacoustiques, par exemple on fait jouer avec la voix une flûte modélisée, on simule avec la parole la pression qu'un flûtiste aurait donné sur l'embouchure de son instrument. Cela donne des résultats surprenants qui ne pourraient s'obtenir ni par des instruments seuls ni par la voix parlée. »⁵⁷⁵

Il ajoute (clip 6) : « dans mon travail sur ces spectacles je cherche à créer des comédiens transgéniques qui portent de la musique en eux. »⁵⁷⁶

Le cerveau/machine, à travers ces *pièces sonores* (que Peyret a qualifiées d'*impromptus*), résiste à toute explication et à toute clôture. Il n'épuise jamais l'ensemble infini des possibilités de réalisation (dans le corps ou à l'extérieur) ; à sa façon de proliférer dans les jeux langagiers/sonores, on se demande s'il pourrait jamais le faire, comme y parvient le texte chez Beckett, qui méthodiquement « épuise tout le possible » pour reprendre la célèbre analyse de Deleuze⁵⁷⁷. D'où le titre des « variations Darwin ». De sorte que ni dieu ni la science ne parviennent, en ces temps de vexation tragicomique, à rendre compte de cet organe infiniment complexe qu'est le cerveau.

Le cerveau/corps humain, en tant que *machine-plus-que-machine*⁵⁷⁸, devient ainsi une préoccupation incontournable dans la recherche théâtrale et *poïétique* de Peyret : « je m'intéresse au cerveau ; j'expérimente sur ce qu'un cerveau peut accueillir et sur la

⁵⁷⁴ Partition (v7) du spectacle *Les Variations Darwin* (Traité des formes III), 2004, téléchargeable sur le site de la compagnie TF2, <http://www.theatrefeuilleton2.net/darwin/variations.htm>.

⁵⁷⁵ Propos d'Alexandros Markeas sur le traitement sonore et musical dans *Les Variations Darwin*, 2004, clips diffusés sur <http://www.theatrefeuilleton2.net/darwin/variations.htm> (dans ma transcription).

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ Rappelons cette phrase introductive : « Le fatigué ne dispose plus d'aucune possibilité (subjective) : il ne peut donc réaliser la moindre possibilité (objective). Mais celle-ci demeure, parce qu'on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître au fur et à mesure qu'on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. », Gilles Deleuze, « L'épuisé », in *Quad* de Samuel Beckett, éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 57.

⁵⁷⁸ Pour parodier le titre *L'homme plus que machine* de La Mettrie.

manière dont la pensée, à la limite de sa sauvagerie, peut fonctionner, au-delà du sens et de la construction logique. »⁵⁷⁹. Dans *Les variations Darwin*, il se plaît à imaginer toutes sortes d'*expériences théâtrales* sur le cerveau⁵⁸⁰ : expériences sur la vision et l'image (qu'est-ce qui se passe dans un cerveau de spectateur blasé, à qui l'on montre des images à sensation à longueur d'année – guerre, terrorisme, torture ?...), expériences sur l'expression faciale des émotions (« Hypothalamus d'où partent les réactions viscérales ; amygdale qui contrôle l'expression comportementale, cortex où s'élabore la conscience de l'émotion, hippocampe qui intervient dans la mémorisation des émotions »⁵⁸¹), expériences sur le plaisir, sur la mémoire, sur la pensée...

Le cerveau peut aussi être un objet théâtral intéressant lorsqu'on le confronte à des enjeux sociopolitiques. Par exemple la question du « sexe du cerveau ». Fin 2004, après le cycle sur Darwin, une nouvelle idée émerge : s'intéresser à un cerveau particulier, celui de la femme. Ou plutôt d'*une* femme, une mathématicienne. Ce sera *Le cas de Sophie K* :

« Si j'étais malhonnête, je pourrais dire que c'est le président de Harvard, M. Summers, et sa bourde sur le cerveau des femmes et les mathématiques, sur leur faiblesse innée pour les mathématiques qui m'aurait donné l'idée d'exhumer Sophie K. L'occasion est belle en effet de tendre l'arc entre la Russie de la deuxième moitié du XIX^e siècle et le bel aujourd'hui. Résumons : une femme n'a pas le droit dans cette Russie de faire des études et de fréquenter l'Université ; Sophie va se battre toute sa vie pour faire valoir ses droits à exercer ses talents de mathématicienne. »⁵⁸²

L'idée mûrit, se précise. Elle devient un projet de spectacle, en suivant le processus et les motifs que Peyret affectionne. Tout d'abord, la question de la mimésis : comment éviter de ramener une figure réelle, celle de cette mathématicienne, à un personnage et à une narration ? Comment éviter de « se raconter des histoires », de se faire croire « qu'on fait dire à quelqu'un qui a existé des choses qu'il n'a pas dites »⁵⁸³ ? Et ce n'est pas parce qu'on s'intéresse à un personnage qu'il faut nécessairement le « représenter ». La « poïétique » de Peyret cherche plutôt, comme on l'a vu avec le cycle Darwin, à créer sur le plateau une sorte d'*impromptu* sonore et visuel, qui tient à la fois de la choralité et du travail instrumental de la musique, qui se combine avec les voix et les images au moyen de techniques d'*augmentation* très élaborées. D'où l'idée dramaturgique/scénographique

⁵⁷⁹ *Journal de travail*, 20 septembre 2004.

⁵⁸⁰ *Journal de travail*, 10 octobre 2004.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Journal de travail*, 17 février 2005.

⁵⁸³ *Journal de travail*, 8 mars 2005.

d'éclater le personnage en plusieurs corps de femmes, auxquels s'ajoute un élément extérieur, un homme/femme qui occupe une place de rhapsode :

« Comment des comédiennes réagissent-elles à la proposition Sophie K. ? Que vont-elles chercher en elles-mêmes pour jouer ? Loin de l'identification, peut-on incarner la pensée, mouvante ? Comment cela traverse-t-il les corps, son corps, trois corps, *n* corps... ? Un quatrième comédien, l'homme oublié, Graham Valentine, sera déguisé en femme déguisée en homme – par exemple pour avoir accès aux scènes du music-hall de l'époque. Il sera le témoin de la "transformation K" subie par les comédiennes "kovalevskaiamment modifiées". Un contre-point. Comme extérieur à cette prise en charge de Sophia Kovalevskaiïa par le théâtre – sa scène et ses actrices – il se fera le rhapsode du spectacle. Une autre façon de se retrouver confronté à l'activité cérébrale, activité créatrice, politique aussi, et féministe de SK. Il s'agirait donc de dresser sur la scène le portrait éclaté et changeant d'une femme, cerveau compris ! »⁵⁸⁴

L'utilisation des technologies doit donc être au service des « motifs » qui sous-tendent la dramaturgie et la poétique de Peyret. La scénographie (Nicky Rieti) « est à considérer d'un point de vue qui n'est pas celui du théâtre ou de la scène traditionnelle, ni celui d'une installation contemporaine installée au cœur d'un monument historique. »⁵⁸⁵ La partition sonore et musicale (Alexandros Markeas) est un processus qui a lieu en direct, où plusieurs techniques se combinent intimement : « La musique de ce projet s'articule autour de la dualité entre musique instrumentale et musique synthétique. L'idée serait de construire deux musiques dissemblables et opposées qui s'écoutent simultanément »⁵⁸⁶. En outre, l'emploi de la vidéo permet, à l'instar du travail de dissociation des voix et des corps, de brouiller les frontières de l'espace et du temps : « Un dispositif vidéo permettrait en outre de démultiplier les scènes et de jouer sur le trouble que peut engendrer la captation en temps réel : où sont les actrices que l'on voit projetées sur le plateau ; et quand ? Sont-elles vraiment éloignées, ou sont-elles susceptibles d'entrer sur scène à tout moment. »⁵⁸⁷ Cette approche d'une « poétique de la scène » résolument non aristotélicienne suppose une collaboration étroite, tout au long du processus de création, d'artistes provenant de domaines différents :

« Ce travail théâtral est un travail d'approche par les moyens propres du théâtre (trois comédiennes et un comédien en quête de Sophie K) prolongés par l'apport d'autres pratiques artistiques, comme ceux de la vidéo, de la musique électro-acoustique ou Internet. Surtout ce spectacle sera l'occasion d'un commerce entre artistes et scientifiques dont le résultat ne sera pas une conversation académique ou mondaine mais quelque chose de fabriqué en commun : un spectacle. »⁵⁸⁸

⁵⁸⁴ *Le cas de Sophie K*. Note d'intention, 2005, <http://www.theatrefeuilleton2.net/sophiex.htm>.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Journal de travail*, 20 février 2005.

Dans la configuration corps/cerveau/pensée, la place qu'occupe la voix (en relation étroite avec la matière musicale/sonore) est tout à fait essentielle, comme nous l'avons vu dans cette série dite du *Traité des formes*. N'est-elle pas le lieu improbable où s'articulent le corps et la pensée/langage ? Le motif de la machine (Kafka, Turing...), dans l'esprit d'expérimentation scénique de Peyret, appelle un travail de *dissociation généralisée* de la matière théâtrale, qu'on a retrouvé à son point d'orgue dans *Re : Walden* – corps, voix, texte, instruments. Cette approche, loin de mettre à l'écart le « comédien », esquisse au passage une sorte d'anti-modèle de l'acteur, qui échappe presque complètement aux modèles traditionnels de la mimésis théâtrale et qui pourrait se révéler précurseur, dans l'ère des machiniques scéniques qui s'annonce.

4.6 La « creative method », quand le moi incorporé disparaît

Ayant achevé sa série du *Traité des formes* dans ces perspectives, Peyret revient à nouveau à Beckett dans le cadre d'un séminaire qu'il anime, début 2006, avec des élèves du TNS. Dans cette période où *Le Cas de Sophie K* est en cours de production (la dernière a lieu fin mai 2006), le travail sur Beckett constitue, à ses yeux, un moment de « retour sur ses pas » : « comment j'en suis arrivé en 2005-6 à revenir à Beckett. Pas pour commémorer quelque chose, mais peut-être quand même en opérant un retour en arrière, un revenir sur soi. Revenir sur mes pas : revenir à Beckett dont je n'arrivais pas à mesurer l'importance dans ma formation littéraire mais aussi pour les idées que j'ai sur la vie. »⁵⁸⁹.

Moment de réflexion, mais source d'insatisfaction au point qu'il devra se résoudre à arrêter ce séminaire avant la fin prévue. Puis d'autres ateliers, notamment à l'Ircam, vont suivre. Durant l'été de la même année, il est sollicité par Jean-Pierre Sarrazac qui prépare un numéro de la revue *Etudes théâtrales* sur le thème « la réinvention du drame ». Dans le contexte de cette année de *flottement*⁵⁹⁰, où aucun projet de spectacle ne semble se profiler, Peyret tente de faire le point sur son théâtre (et sur le théâtre), et s'interroge sur le relatif « dégoût » qu'il éprouve rétrospectivement pour les années de « théorie ». Il médite sur le motif de la « vexation » (Beckett), qui continue à le hanter. Qu'en faire sur une scène ? Ce

⁵⁸⁹ *Journal de travail*, 22 mai 2006.

⁵⁹⁰ Après cette période Peyret parlera de « descente aux enfers » (*Journal de travail*, 29 août 2006) ; et son renoncement à aller jusqu'au bout du travail sur Beckett comme un échec « devant l'obstacle », une « capitulation en rase campagne ». Le motif beckettien de Peyret (la vexation...) serait celui d'un tragique intime (« l'enfer Beckett »), qui prend sa source loin en arrière (remonter aux années 1960 et à la vocation de l'écriture)...

motif se déploie dans deux directions : la *dissociation* généralisée corps/voix/texte et, sur un autre plan, la *disparition* du moi, du sujet, de l'aura, de la présence à soi... Cette réflexion est aussi l'occasion de (se) redire son rejet de la mimésis, du personnage, de la narration. Peyret s'essaie à formuler ce qui pourrait constituer sa « méthode » – ou plutôt sa « poïétique » – en prenant soin de ne pas « sombrer dans la théorie ».

Une note du *Journal*, de janvier 2006, résume les enjeux de cette « méthode ». À rebours d'une tradition du théâtre narratif/dramatique, où il s'agirait de transformer du temps (le récit) en un espace (la mise en scène de l'action), Peyret affirme la prééminence de l'espace. Un espace en transformation, où la scénographie, la musique, les acteurs, le texte, la technique, concourent à susciter une expérience chez le spectateur (c'est-à-dire une durée, celle de l'écoute) :

« Le théâtre est par tradition un art de l'espace, de l'étendue. Il s'agit de prendre un objet temporel, le texte, et de l'étendre – on dit mettre en scène – dans l'espace. Notre façon de faire du théâtre va au rebours, se confronte à une toute autre expérience. Quelles sont les données de cette expérience ? D'un côté, un espace, une scénographie et un dispositif technologique et musical avec lequel les comédiens seront amenés à interagir, de l'autre une partition textuelle (les matériaux littéraires). »⁵⁹¹

Le processus de création, à partir de ces matériaux d'abord hétérogènes, nécessite un travail en équipe (comédiens, musicien, scénographe...), en se donnant du temps et en avançant par tâtonnements. L'improvisation tient une place importante dans ce processus ; il s'agit de faire des *essais*⁵⁹² (mise en bouche, en voix, mise en corps, en espace, mise en musique, en lumière, essais de costumes...) sur les « partitions » de départ pour élaborer progressivement une « écriture » du spectacle :

« Par tâtonnements incessants, par improvisations successives, les comédiens, sous notre houlette, essayent des éléments de cette partition en jouant avec les contraintes scénographico-techniques ; ainsi des séquences de texte (donc du spectacle) s'écrivent (on l'aura compris : le texte n'est pas préalable à la représentation, il est produit par le travail du théâtre), des séquences dont la durée est la pierre de touche. Écrire un spectacle est donc une affaire de temps. Il s'agit juste de trouver le temps, c'est-à-dire de trouver le temps juste. »⁵⁹³

⁵⁹¹ *Journal de travail, op. cit.*, 26 janvier 2006.

⁵⁹² Employer le mot « essai », au sujet du travail de Peyret, renvoie implicitement à Montaigne comme on l'a vu. Il sous-tend (à mon avis) tout le vocabulaire sur le processus de travail (en entrant bien sûr en résonance avec la thématique brechtienne/müllérienne sur le processus de travail théâtral, mais de façon moins « théoriste » pour employer cet autre mot de Peyret). Les variantes du mot (essai, essayer) reviennent environ 85 fois dans le *Journal de travail* (mais il n'est guère besoin de s'appuyer sur cette précision quantitative pour vérifier ma remarque).

⁵⁹³ *Journal de travail*, 26 janvier 2006.

Un chantier sur le comédien, sur sa présence, sur la concurrence des images, sur le rapport entre le corps et la voix, se met en place au TNS à partir des expériences beckettiennes : « La voix se sépare du corps. Chez Beckett, elle est à côté mais pas encore très loin et encore une voix (ou plusieurs, voir *Cette fois* où il y a déjà spatialisation). Avec nous, elle va aller plus loin, se transformer, devenir espace, envahir l'espace sonore, le remplir. Alors le comédien peut même sortir. »⁵⁹⁴.

La question de la mémoire s'invite dans ce débat sur le corps et la voix. La mémoire (du comédien) comme matériau de travail, comme espace obscur et intérieur où « ça parle » :

« Tout cela travaille sur la mémoire (le Souvenant, etc.) : est-ce sur ce matériau, cet « objet » que nous devons prendre parti ? Le sujet parlant : il faut que je reprenne la question. Le « ça parle », ça devrait se taire, mais ça ne peut se faire qu'en paroles. Dévidement du sujet. Liaison au souci de soi ; panne de cela. Le sujet stoïcien, épicurien, sceptique. Montaigne, mais aussi les *Pensées* de Pascal : « je ne cherche que pour connaître mon néant ». L'*input* des « vieux radoteurs » : qu'est-ce qui ressort, *output* ? »⁵⁹⁵

Et la mémoire comme moteur de la *machine* : le cerveau (Turing). L'image de l'ordinateur s'impose : la mémoire, elle aussi, fait « entrer » (input) de la matière, de la parole (« ça radote »). La question, « qu'est-ce qui ressort ? » peut passer pour une nouvelle variante de la réflexion freudienne sur l'inconscient, mais j'y verrais plutôt un écho aux « machines désirantes » que Deleuze et Guattari *mettent à l'usine* dans leur *Anti-Œdipe*⁵⁹⁶. Ça entre et ça ressort. Il y a un travail souterrain, parfois très long, entre le moment où « ça entre » et le moment où « ça ressort », durant lequel les *traces du crime* sont effacées... Le motif qui intéresse Peyret est cette machine à traitement de langage, à traitement de texte.

La technique joue comme un révélateur de ce travail inconscient qui a lieu dans la machine/cerveau : la voix machinée, chez Beckett – radio, magnétophone – illustre le fait que « la technique donne le temps »⁵⁹⁷ puisqu'elle permet de faire rentrer et de faire ressortir le matériau de la parole, à l'instar de la mémoire vivante, en inscrivant l'intervalle dans une durée que l'homme de théâtre peut à loisir chercher à contrôler/modeler. Il peut jouer avec ces durées et provoquer ainsi des asynchronismes étranges en ce qui concerne le

⁵⁹⁴ *Journal de travail*, 7 janvier 2006.

⁵⁹⁵ *Journal de travail*, 7 janvier 2006.

⁵⁹⁶ Par exemple : « Il ne s'agit plus de confronter l'homme et la machine pour évaluer les correspondances, les prolongements, les substitutions possibles ou impossibles de l'un et l'autre, mais de les faire communiquer tous les deux pour montrer comment l'homme fait pièce avec la machine, ou fait pièce avec autre chose pour constituer une machine. » *L'Anti-Œdipe*, éditions de Minuit, 1973, p. 464

⁵⁹⁷ *Journal de travail*, 10 janvier 2006

comédien : le moment où son corps parle (ou croit parler/penser) peut se trouver disjoint du moment où sa *parole transformée* ressort ailleurs, diffusée par des haut-parleurs.

Dans cette réflexion, qui concerne à la fois le dispositif et le comédien, toute la question tourne autour des oppositions image/voix et corps/technologie, qui drainent toutes sortes de préjugés⁵⁹⁸. En arrière-plan, les sempiternelles questions du « sujet », de l'« identité », du « vivant », reviennent de façon lancinante dans l'imagerie commune : la technologie serait le grand méchant loup qui mettrait en danger une conception idéaliste de l'*homme*. Peyret ébauche ce que serait, pour lui, un essai de « théâtre et son trouble », où, par « trouble », il entend « ce qui fait trembler les représentations »⁵⁹⁹, notamment en déjouant la doxa selon laquelle « le théâtre est d'autant plus pur qu'il est simple, qu'est directe la relation vivante acteur/spectateur. »⁶⁰⁰. La confrontation de l'humain avec la machine *trouble* la règle du jeu et constitue, pour cette doxa, une *atteinte à la présence* de l'acteur vivant.

Pour déconstruire ce mythe d'une « relation vivante acteur/spectateur », Peyret s'intéresse à la question de la « délocalisation », vue comme « fragmentation d'un espace censé être homogène »⁶⁰¹, comme « explosion de la scène ». Il s'agit de démystifier les catégories habituelles de l'espace et du temps qui sous-tendent le *récit de vie* du sujet (dans la vie comme dans la fiction narrative). Par la délocalisation, un point de vue extérieur au présent de la scène devient possible – et donc un jugement autre sur la situation. Une forme de distanciation... L'utilisation de caméras permet de déjouer le schéma de la « présence », en déportant l'image de l'acteur dans un autre espace ou en convoquant ici même une image venue d'ailleurs. Que devient, pour l'acteur, la sensation d'*être vu* de cette façon là, médiatisée par l'œil d'une caméra ? Œil indiscret ? Œil de la surveillance ? Question symétrique pour le spectateur : que devient son *regard sur* ce qu'il croyait avoir lieu *ici et maintenant* ? Ce geste de déstabilisation du regard et de délocalisation du « corps » permet-il de « raconter quelque chose du sujet » habitué à croire ce qu'il voit ? Les

⁵⁹⁸ L'atelier sur Beckett, au TNS, a été l'occasion de constater à quel point de jeunes comédiens peuvent rester attachés à une image très conventionnelle de l'art (la mimésis, le « personnage »...), et peu ouverts aux propositions qui entament les idées reçues. D'où la décision de Peyret, après plusieurs mois de travail, d'arrêter le séminaire avant son terme.

⁵⁹⁹ « Le trouble du théâtre, c'est ce qui fait trembler les représentations, lesquelles n'ont pas d'autre prétention que d'être un peu *troublantes*, de semer un peu de trouble plus que de faire une révolution » (propos recueilli dans notre 2^{ème} entretien, en janvier 2012, cf. Annexe 4, p. 658).

⁶⁰⁰ *Journal de travail*, 23 janvier 2006. Peyret ajoute plus tard cette petite note, « En cherchant un mot dans mon petit Littré de poche, je lis : truble ou trouble : "filet en forme de sac attaché au bout d'une perche" », *Journal de travail*, 22 juillet 2007.

⁶⁰¹ *Journal de travail*, 23 janvier 2006.

expériences passées, sur Müller (*Paysage sous surveillance*), Turing (*Histoire naturelle de l'esprit*), Ovide (*La Génisse et le pythagoricien*), ou Darwin, prennent sens dans le cadre de ce « théâtre et son trouble ». Dans la dimension du son, c'est au moins aussi « troublant » que dans celui de l'image : les façons de jouer sur la voix, incarnée ou rendue acousmatique, l'utilisation du différé, la synthèse artificielle de cette voix recomposée, sont autant de moyens de susciter le « trouble » et de remettre en cause le mythe de la présence.

Un mois plus tard, dans une autre note de son *Journal de travail*, Peyret réfléchit à ces enjeux en se souvenant du texte d'Ovide sur lequel il a travaillé dans le *Traité des formes* ; la mythologie ovidienne lui inspire une intéressante dialectique entre Narcisse et Echo, qui donne un éclairage décisif sur son geste théâtral :

« L'angle d'attaque : la voix. Echo plutôt que Narcisse (ce qui est déjà un point sensible). La technique s'en prend à l'unité du sujet (un corps qui parle, une voix assujettie à un corps) ; dérobe quelque chose au sujet hic et nunc. On lui vole quelque chose. On se projette. Echo réprimée (parce que c'est une femme ?) La technique et la subjectivité. Langage et subjectivité. Attaquer la question du narcissisme contemporain (de qui, de B, de nous ?) par le mythe d'Echo, souvent subsidiaire par rapport à Narcisse (une dépendance, l'image est gratifiante, ou on attend d'elle qu'elle le soit, on se méfie de la voix, de sa propre voix. La voix serait même mauvaise servante de la parole (qui elle-même peut trahir la pensée). La voix est souvent le chiffre de la différence à soi ; alors que l'image est identitaire. Choisir Echo, c'est choisir la proie pour l'ombre (Breton). Echo enregistre la voix de Narcisse. Répéter sur le mode affaibli. Pas une simple reprise : il n'y a pas reproduction, mais répétition. »⁶⁰²

Je retiendrai de cette réflexion une formule, qui me semble être une *formule matricielle* du théâtre de Jean-François Peyret dans la dernière décennie : « jouer Echo contre Narcisse ». N'insistons pas sur Narcisse, qu'on trouvait déjà présent à travers le motif de la disparition du « moi », avec Kafka, Musil, Beckett... Et notons simplement plusieurs aspects, qu'on a déjà rencontrés, en particulier dans l'étude de *Re : Walden*. Echo a une importance centrale dans toute réflexion sur la psyché : on la retrouve dans la *répétition* (Kierkegaard, Freud...) ; elle est aussi liée aux processus cognitifs et symboliques de la mémoire. On notera aussi l'ample registre des phénomènes qui la caractérisent : il y est question, implicitement, des harmoniques d'un son (« Répéter sur le mode affaibli ») tout aussi bien que de l'*écho* qui se répercute dans un milieu acoustique. L'horizon mythique d'Echo nourrit donc immanquablement toute scénographie acoustique (on se souviendra que nous l'avions déjà rencontrée à propos de Beckett), et donne tout son sens à l'utilisation des

⁶⁰² *Journal de travail*, 23 février 2006. Le mythe d'Echo, et son amour sans retour pour Ovide, est développé au Livre III des *Métamorphoses* d'Ovide (v. 356-401 ; 490-505).

technologies de traitement du son : traitement du signal, échantillonnage, mixage, amplification, réverbération, modulation de fréquence, etc.

En privilégiant la voix, dans le droit fil de Beckett, Peyret réévalue en même temps la prééminence habituelle du matériau visuel sur le matériau sonore. Une des choses qui l'intéresse, dans la question de la voix, c'est de la considérer comme inscription dans un espace sonore plus vaste (et moins surchargé) que le corps du comédien. La voix est à comprendre, non pas comme le « bel organe » attribut du comédien (par où s'expriment à la fois sa Parole et la Pensée de l'Auteur), mais plutôt comme l'une des dimensions de la matière sonore – qui ne demande qu'à s'autonomiser de son corps d'ancrage (l'acteur). Peyret avoue au passage sa réticence vis-à-vis d'une tradition (Grotowski...) qui a tendance à mythifier le « corps » et la « présence » et qui, au nom de cet idéal, rejette tout ce qui relève de la technologie (considérée comme un intrus qui ferait barrage à l'*essentiel*, à savoir l'identité, l'âme) :

« Et cela, me semble-t-il, concerne le comédien : une voix, un corps. Les comédiens peuvent être victimes d'un narcissisme de la voix. Le bel organe. Quelqu'un qui aime sa voix est suspect ou ridicule. Le comédien entretient parfois le fantasme de la pure présence à soi, fantasme paradoxal puisque c'est sur le dos d'un personnage. Le comédien malade de la présence pleine. »⁶⁰³

Le symptôme de ce comédien « malade de la présence pleine », c'est donc le fantasme d'une « présence à soi » (le triptyque corps/parole/âme) qui continue à faire florès, près d'un demi-siècle après la « crise du sujet ». Peyret, qui se souvient toujours de la « théorie » à son corps défendant, ne peut pas oublier la leçon lacanienne qui n'avait pourtant pas lésiné pour en découdre avec ce mythe : « La recherche : le sujet divisé en Je et Moi (Lacan) : il faut admettre que Je est un autre et que le langage est le langage de l'autre. D'où le comédien et le théâtre de la Voix »⁶⁰⁴.

Ainsi se dessine cet anti-modèle de l'acteur qui, tout à la fois, remet en question le modèle classique du comédien (pour faire court : mimétique/identitaire), sans pour autant écarter celui-ci de la scène – il en est même le « centre de gravité » – à condition de prendre acte de ce qui constitue ce « théâtre de la Voix ». Cette conception de l'acteur est liée directement, comme on l'a vu, à un théâtre qui se réclame de l'espace plus que du temps (la narration...). Peyret réaffirme clairement ce point, dans son séminaire à l'Ircam en juin 2006 : « Je poserai donc, mais ce n'est pas une trouvaille, que le théâtre est foncièrement

⁶⁰³ *Journal de travail*, 23 février 2006, *ibid.*

⁶⁰⁴ *Journal de travail*, 23 février 2006, *ibid.*

un art de l'espace. [...] La spécificité du texte de théâtre est d'être en attente d'espace »⁶⁰⁵. En ajoutant que cet espace, dédié à une esthétique et à une écriture du son, de la voix, de la lumière, n'a aucune raison d'être réduit aux coordonnées géométriques du plateau – le théâtre rejoint en cela la littérature : il s'ouvre sur un monde *qui n'est pas là*.

On remarquera que se retrouvent en arrière-plan tous les « motifs » qui nourrissent le panthéon littéraire de Peyret depuis une trentaine d'années. La littérature reste le *milieu* originaire, dans lequel se décante sa propre poïétique : « Le précipité : séparer du liquide ce qui est insoluble ; c'est vrai de mes spectacles, précipités de lecture. Ne reste que ce qui n'est pas soluble dans le flux (la liquidité) de la lecture. Le poète ne cherche pas ses mots ; il doit s'en débarrasser. »⁶⁰⁶ Une phrase arrive alors, qui condense en quelques mots ce que nous appellerons le motif de la désincarnation : « La question de la désincarnation. D'un côté le Verbe s'incarne ; de l'autre, chez Beckett, mouvement inverse. »⁶⁰⁷.

L'enjeu de ce « motif de la désincarnation » est l'autonomisation (conjointe) de l'écriture et de la voix, qui se détachent progressivement du corps avec tout ce qu'il véhicule d'idées reçues : le grand récit du Verbe, l'identité du Je, le narcissisme du Moi, l'illusion de la présence... L'acte poétique consiste à « se débarrasser » du flux des mots et des images dont procède la lecture, et à s'« arrêter » sur ce qui reste, ce qui ne coule pas (de source), ce qui *fait problème* ; le travail de « répétition », dont il a été question plus haut⁶⁰⁸, peut alors commencer, par tâtonnements successifs pour laisser le temps à l'écriture/voix de se redéployer dans l'espace esthétique de la scène.

Dans ce « motif de la désincarnation » qui consiste (pour le dire un peu vite) à séparer la *voix* et le *corps*, le chemin emprunté par Beckett a été multiple et fécond : il est passé par

⁶⁰⁵ *Journal de travail*, 14 juin 2006.

⁶⁰⁶ *Journal de travail*, 28 février 2006.

⁶⁰⁷ *Journal de travail*, 28 février 2006, *ibid.* Je rappellerai ici l'article de Dany-Robert Dufour, « La machine Jourdheuil-Peyret », 1991, *op. cit.*, qui analysait la façon dont le théâtre de Jourdheuil-Peyret rompait, à la fois, avec la tradition judéo-chrétienne de l'« incarnation du Verbe » et, d'un autre côté, avec la tradition aristotélicienne de la catharsis. Dans la première, le Verbe incarné toucherait les fidèles de la grâce et laisserait à l'écart les infidèles, mis au ban pour cause de *possession* (le fou, la prostituée... et le comédien) ; dans la seconde au contraire, le peuple délèguerait aux « voyants » (la Pythie, le poète, l'acteur) la fonction de faire entendre les dieux qui s'expriment à travers leur masque et leur voix, et, par cet acte de purification collective, serait alors en mesure de délibérer publiquement sur la justice. Dufour indiquait dans son article que, selon lui, Beckett relevait de la première tradition mais pour mieux en inverser les termes : l'incarnation du Verbe se mue chez lui en désincarnation de la Voix. D'où la formulation reprise ici par Peyret.

⁶⁰⁸ *Répétition* aux deux sens forts du terme : la répétition comme retour du même, qui dans l'optique freudienne est symptomatique de la présence embusquée de l'autre (l'étranger dans la maison) ; et la répétition théâtrale, comme exercice, *essai* toujours réitéré qui constitue le processus d'écriture.

l'utilisation des technologies inventées à son époque (radio, télévision, magnétophone) mais aussi par des traitements proprement littéraires : voix fragmentée en trois actants (*Cette fois*), voix enregistrée (*Berceuse*, *La dernière bande*), situations où la seule action d'un personnage consiste à écouter une voix (*L'impromptu d'Ohio*, *May*, *Ghost Trio*), disjonction de la bouche et de l'audition (*Pas moi*)... La radio, en faisant disparaître entièrement le corps, pose une question résiduelle qui intéresse Peyret : « qu'est-ce qu'on fait du corps ? »⁶⁰⁹. Faut-il l'oublier, faire comme s'il n'avait jamais existé ? Faut-il le donner à imaginer, au gré des fantasmes permis par chaque situation ? La désincarnation serait ainsi une forme de disparition particulièrement féconde puisque ce qui disparaît *laisse toujours des traces*.

Peyret choisit ainsi Echo contre Narcisse et fait jouer l'un contre l'autre dans toutes les modalités possibles. Ce choix réaffirme le besoin (et la nécessité) de ne pas se laisser prendre aux mirages de l'identité (Narcisse, le pouvoir de l'image), et invite à revenir sans cesse *sur les traces de cette disparition*, sur « le lieu du crime » – non par un retour au même, mais par un processus de répétition/essai, autrement dit un travail, une temporalité improbable où l'on ne sait pas d'avance ce qui va advenir. Peyret se situe lui-même très loin des imageries actuelles sur les « nouvelles technologies », qui opposent de façon simpliste les tenants d'une idéologie identitaire, centrée sur le corps et la personne, et, de l'autre côté, les enthousiastes de la dématérialisation, centrée sur une prétendue libération de l'individu connecté (ces derniers se révélant tout aussi identitaires que les autres). Il ne faudrait pas se tromper sur ce point : la « désincarnation » qui intéresse Peyret ne cède en rien aux sirènes des nouvelles technologies. Son choix délibéré de jouer Echo contre Narcisse est d'une portée esthétique, politique – autant que tragique.

À l'issue de cette période de gestation sur son processus poïétique, Peyret rédige pour le séminaire de l'Ircam en juin 2006, un texte structuré qui synthétise, en sept pages, ce qu'il nomme (avec une touche d'ironie) sa « creative method »⁶¹⁰. Quel statut faut-il donner à ce texte ? Il me semble que ce serait trahir l'esprit de son auteur que de le prendre comme un énoncé clos, autonome, achevé (essai, traité...), bref une théorie⁶¹¹. Si on le compare à

⁶⁰⁹ *Journal de travail*, 2 mars 2006.

⁶¹⁰ *Journal de travail*, proposition adressée lors d'un séminaire à l'Ircam, 14 juin 2006. Le texte complet est reproduit dans l'annexe 3.4.

⁶¹¹ Peyret semble avoir *oublié* cette « creative method », comme on le voit dans notre 2^{ème} entretien (cf. annexe 4.2, p. 636) : « Je ne me souviens pas de ce texte sur la creative method. Un peu prétentieux, non ? ».

l'ensemble du processus de gestation que j'ai privilégié dans les pages qui précèdent (processus parallèle au séminaire sur Beckett), on trouvera à peu près la différence qui peut exister entre une *écriture en train de se faire* et un *écrit structuré* (non pas achevé pour autant). Les deux formes sont complémentaires et l'on est en droit de préférer l'une ou l'autre.

C'est en tout cas au risque d'une certaine *répétition* que je terminerai ce chapitre avec un résumé de ce texte de l'Ircam⁶¹² – risque assumé car il me semble plus conforme à la méthode de Peyret de lui appliquer cette *répétition qui n'en est pas une*, où reviennent des motifs et des points de butée, des arrêts, des reformulations, des essais. Dans ce résumé, nous allons retrouver, point par point, tout ce que nous avons pu pressentir lors de notre étude empirique de *Re : Walden*. Ainsi, nous pourrions refermer la boucle, et passer à la deuxième partie de ce travail.

1. L'exposé de cette « creative method » cherche à rendre compte d'une « expérience artistique », sans prétendre à une maîtrise du sens (« Je revendique modestement le droit à ne pas savoir ce que je fais »). Il constitue d'abord une « proposition », faite par quelqu'un qui essaie de parler de sa « façon de faire » (sa *poièsis*), et adressée à des gens qui, somme toute, n'ont rien demandé. On est donc aux antipodes d'une doctrine destinée à faire école ou à formater des disciples.
2. L'expérience dont il s'agit ne se tient pas n'importe où : elle s'est développée, de façon « endogène », à l'intérieur de ce qu'on appelle « le théâtre », au sens canonique du terme, même si elle a pu s'employer à questionner, voire par instants à mettre en crise, les fondamentaux de la tradition théâtrale.
3. C'est un « metteur en scène » qui parle, au sens de quelqu'un qu'on paye pour faire advenir quelque chose dans un espace : « Je poserai donc, mais ce n'est pas une trouvaille, que le théâtre est foncièrement un art de l'espace ». La question du temps « passe au second plan », ce qui ne veut pas dire qu'elle soit accessoire ou illusoire. Il y a plusieurs temps, celui d'une action qui se déploie sur la scène, mais aussi celui de la durée vécue par le spectateur (et qui, soit dit en passant, peut prendre la forme de l'ennui).

⁶¹² Dans ce qui suit, toutes les citations seront extraites du texte intitulé « my creative method », *Journal de travail*, 14 juin 2006.

4. Le théâtre dont il s'agit, dans cette expérience singulière, est « en coquetterie avec la représentation », il est « non mimétique », au sens où il repousse la narration classique et les conventions de l'illusion théâtrale (« Je ne supporte pas la fable, les histoires avec début et fin. Le faire-semblant me dégoûte »). Il ne faut pas voir dans cette « coquetterie » l'effet d'une pétition de principe, mais plutôt une nécessité intérieure. C'est le résultat d'un parcours de vie, qui comporte ses zones obscures et qui, donc, se refuse à se justifier ou à s'expliquer (« Ma mère n'a pas dû me raconter les bonnes histoires, et puis m'a interdit ensuite de raconter des histoires »).

5. De quoi s'agit-il donc ? Que faire, au théâtre, lorsqu'on renonce à la fable et aux effets de séduction qui en découlent ? Il reste une alternative, un choix affirmé : renverser l'ordre habituel qui va du texte à la scène. Le spectacle précède ici le texte, dans la mesure où il est le processus qui y mène. Le théâtre est alors conçu comme « une machine à écrire du texte ». Deux « notions opératoires » sont requises pour réaliser ce processus d'écriture : la « partition » et le « dispositif ».

6. La « partition » est un recueil de textes rassemblés, provenant de la « bibliothèque », « fragments de textes glanés », « citations », qui portent avec eux une intuition de départ : leur potentialité à « faire théâtre ». Le « dispositif » est « scéno-technique » : c'est d'abord la scénographie, destinée à « traiter l'espace » (et non pas à former un décor), c'est-à-dire à fonctionner par « éclatement de l'espace » en créant des espaces successifs ou simultanés ; c'est ensuite la musique qui est conçue, non comme une fonction illustrative, mais comme un opérateur de transformation et de métamorphose de la scène ; ce sont enfin les machines, « celles qui font les images et les sons », à commencer par les ordinateurs, utilisés pour assister le travail, ou, mieux, pour le « compliquer » : elles sont utilisées pour composer/transformer la musique, pour « augmenter » les comédiens (par exemple par transformation de la voix en temps réel), et pour déconstruire/reconstruire du texte.

7. L'acteur a pour fonction de « faire interagir partition et dispositif » de sorte que puisse s'écrire le spectacle. Le travail se fait « par tâtonnements et essais (échecs) successifs ». Dans ce travail, le dispositif « fonctionne comme contrainte » et « permet à des éléments de se sélectionner » pour faire émerger du chaos initial des « séquences ». Celles-ci ne sont pas des scènes, puisqu'il n'y a pas d'action dramatique, mais elles ont néanmoins un temps qui leur est propre, une « durée » (au sens bergsonien) : « Ça fait séquence quand on sent à

la fois la consistance théâtrale de la chose et sa durée : on sent quand ça ne peut plus durer, que c'est, d'une certaine manière, épuisé. Une chose fait son temps. ». Les séquences s'agrègent progressivement en « blocs d'espace-temps » (Deleuze) pour finir par constituer la forme publique du spectacle.

8. Une troisième notion, fondamentale dans cette « petite poétique portative », est la notion de « motifs ». Rappelons de quoi il s'agit. Tout part d'une question qui se pose de façon lancinante à ce théâtre qui se veut non mimétique : « S'il ne montre pas les hommes en train d'agir, alors qu'est-ce qu'il fait ? ». Et la réponse fait appel à un concept fondamental qui va offrir une alternative à la mimésis : « Je dirais que si ce théâtre ne s'intéresse pas à l'imitation de la vie, il s'occupe en revanche des discours, *mathesis* contre *mimésis*, on aurait dit dans le temps⁶¹³ ». C'est Barthes qui est ici convoqué (de façon allusive), lorsqu'il proposait d'analyser les « forces de la littérature » au moyen de trois concepts clés, *Mathesis*, *Mimésis*, *Sémiosis*⁶¹⁴. La « *mathesis* », au sens de Barthes, traduit la potentialité/capacité d'un texte littéraire à « mettre en scène le langage » et à « réfléchir le savoir », d'une façon qui ne recherche pas la preuve ou l'objectivité, mais plutôt qui propose une énonciation incarnée, par laquelle celui qui parle s'implique et prend ses responsabilités⁶¹⁵. Dans la « machine à écrire » qu'est le théâtre de Peyret, la « *mathesis* » se réfère ainsi à l'envie (subjective et obsédante) de débusquer (ce) qui se cache derrière les discours prétendument *objectifs*, *véridiques*, ou *authentiques*. Et le « motif » est ce qui alimente cette *mathesis* ; il agit comme le révélateur, ou plutôt le détonateur des non-dits des discours (« ce théâtre se confronte à la pensée de notre temps ou plutôt aux embarras de celle-ci »). Il faut souligner que les « motifs » se présentent, non pas de façon logique ou préméditée, mais « par hasard, par raccroc, par la rencontre fortuite ». Ils surviennent par surprise, ils sautent aux yeux et s'imposent, ne laissent plus d'autre choix que de s'y arrêter (« Paradoxalement le motif, c'est, avant de vous mettre en mouvement, ce qui vous

⁶¹³ La formule « on aurait dit dans le temps » fait donc allusion à Barthes, qui n'est pas explicitement cité par Peyret, mais qui n'a sans doute pas besoin de l'être...

⁶¹⁴ Roland Barthes, *Leçon* (Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977), éditions du Seuil, collection Essais, 1978, p. 17. Pour mémoire, je rappellerai ici en quoi consistent ces trois concepts convoqués par Barthes. *Mathesis* : « Parce qu'elle met en scène le langage au lieu simplement de l'utiliser, la littérature engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique » (p. 19). *Mimésis* : « Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature. » (p. 21). *Sémiosis* : « Comprendre (ou décrire) comment une société produit des stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifices, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature » (p. 32).

⁶¹⁵ Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, p. 20.

arrête : une image, un mot. »). Ainsi du motif kafkaïen de la machine, évoqué précédemment, et du *problème* de la technique : « l'impensé de notre culture et le refoulé de notre théâtre ».

9. La relation homme–machine est le « motif majeur » de ce théâtre qui joue la mathesis contre la mimésis (et qui refuse la morale consensuelle de l'humanisme intégriste). Le problème vient de loin, il était déjà posé dans le *Phèdre* de Platon. Il peut s'énoncer de façon un peu sommaire mais évocatrice : « où commence, où s'arrête la machine ? ». Motif majeur, dans la mesure où nous vivons dans une société de la technologie et « si on ne s'occupe pas de la technique, elle s'occupe quand même de nous ». L'enjeu est anthropologique, puisque ce qui constitue les hommes et leurs relations réciproques – y compris ce qu'ils ont à se dire – est façonné aujourd'hui par des machines (« on ne peut plus faire comme si nous vivions encore dans un monde où les seules formes de dialogue sont celles qui mettent face à face deux sujets parlants »). C'est donc un enjeu essentiel pour le théâtre contemporain, du moins pour ceux qui le pratiquent avec un point de vue *critique* sur notre temps : « il s'agit de savoir si le théâtre est capable de penser cette relation (je n'ose plus dire interaction) de manière que je dirais critique. ».

10. Ce théâtre non mimétique est-il une machine « à écrire le temps présent » ? Peut-être, mais non comme une réalité extérieure, qui serait déjà là, prête à être prise, capturée, offerte au spectateur. Il se peut au contraire que ce monde soit « déjà perdu ». Ce théâtre ne représente pas, ne démontre pas, ne communique pas de sens ni de croyances – il se contente de « présenter », d'adresser quelque chose qui s'écrit en direct. Il demande au spectateur de se faire lecteur d'un texte *qui ne signifie pas*. Lecteur d'un monde qui n'est peut-être pas là, devant lui. Ou si ce monde existe encore, il faut du moins « y trouver de nouvelles formes de vie ». Ici le texte de la creative method donne tout son sens, rétrospectivement (juin 2006), à l'expérience proposée dans *Re : Walden*. Quelle sorte de vie les machines produisent-elles ? Ou comment transforment-elles la vie ? Si elles la transforment, ce n'est pas dans le sens d'une plus grande maîtrise de la nature, mais plutôt dans celui d'une plus grande perte : « De la maîtrise du temps à la perte du monde. Ou la perte du lien entre les humains et le monde. Je croyais faire un théâtre de la mort de Dieu et, sans le savoir, c'était la perte du monde qui était en cause »⁶¹⁶.

⁶¹⁶ J.-F. Peyret, « my creative method », *op. cit.*

4.7 Intermède

C'est le moment de laisser en suspens cette première partie (plutôt que de la clore), dans laquelle nous avons étudié trois spectacles qui ne se contentent pas de mettre en question l'acteur, ni même d'écarter l'être vivant de la scène. Leurs créateurs proposent, chacun à leur manière, une expérience dans laquelle l'image qu'on peut se faire de l'homme est quelque peu mise en pièces.

Les deux premières études présentées ici nous ont permis de constater tout d'abord que l'absence de l'être humain crée un trouble expérientiel et ouvre une méditation chez le spectateur. Un trouble, dans la mesure où les fantômes et les choses qui occupent la scène ont une présence forte, qui tient en partie à leur ambiguïté entre l'être et le non-être. Cette ambiguïté contamine le spectateur, brouille ses perceptions, déstabilise ses repères.

La troisième étude, quant à elle, modifie un peu les termes de l'équation. Pour commencer, le trouble se déplace du spectateur vers l'acteur, qui se trouve dans une position inhabituelle d'interaction avec des machines. Ce faisant, il n'est plus le centre du jeu (mimétique) : dans le rôle que lui assigne Peyret – faire interagir la partition et le dispositif – il devient un agent, parmi d'autres, des événements scéniques. C'est l'ensemble du dispositif qui devient le *sujet* de ces événements : une « machine à écrire le temps présent ». Un *sujet* débarrassé de tout cogito, bien sûr, car ce qui s'écrit, ici et maintenant sur la scène, obéit à un processus non déterministe, non intentionnel au sens où l'entendent la tradition philosophique et les sciences cognitives ; un processus qui passe par tous les intervenants du plateau, corps et machines, en les métamorphosant. Et le spectateur se trouve contaminé, lui aussi, par ce processus *sans ego*.

La *mathesis*, telle que la conçoit Peyret (comme alternative à la mimésis), retourne la situation de surplomb dans laquelle se trouvaient, aussi bien, les acteurs et le public. Confrontés au non savoir, les uns et les autres se trouvent soudain livrés à ce que Peyret appelle la « bibliothèque » : les auteurs comme Musil, Kafka ou Beckett, mais aussi les savants comme Galilée, Darwin, Turing, sont les fantômes qui investissent la rêverie (et la psyché) des spectateurs. Ils hantent leur « moi » et leur « nous », et leur font entendre des voix en provenance d'un monde non vivant, celui de la Machine : le langage, la littérature, mais aussi la musique, les mathématiques, les programmes informatiques...

Est-ce quelque chose du même ordre qui a lieu dans les deux autres spectacles, *Les Aveugles* et *Stifters Dinge* ? Le détour par la réflexion théorique et par la pratique de Jean-François Peyret nous a obligés à aller chercher des « motifs » sous-jacents qui concourent, depuis l'arrière-plan de la pensée, à un processus de création théâtral. Ce que nous regardons de face, pendant le spectacle, nous pouvons peut-être maintenant l'observer depuis cet arrière-plan. Il ne s'agit plus seulement de décrire un dispositif, d'étudier ce qui se passe entre la scène et la salle, ni même d'analyser un texte préconçu et d'en suivre le devenir, entre les mains d'un metteur en scène.

La machine à écrire est le fait théâtral lui-même, tel qu'il se produit, dans le présent auquel concourent différents agents scéniques, différents matériaux, différents phénomènes : sons, images, voix, lumières, gestes, musique, flux d'informations, opérations automatiques, réflexes conditionnés, flux mémoriels... Tout cela écrit un poème, qui ne se trouve jamais piégé sur un support matériel, mais qui se déploie sans que personne en particulier puisse s'en prétendre l'auteur. Nous allons maintenant reprendre les choses à partir de ce point de vue.

II^{ÈME} PARTIE :
LE THÉÂTRE COMME MACHINE À EXPÉRIMENTER
LA DISPARITION

1. La disparition comme geste poétique	263
1.1 Poétique de Mallarmé et disparition du poète	263
1.2 La poïétique de Peyret : les anamorphoses du cerveau	268
1.3 La poïétique de Marleau : la mécanique de l'invisible	272
1.4 La poïétique de Goebbels: la texture du réel	276
2. La scène comme expérience	281
2.1 Comment caractériser cette “expérience où nous sommes plongés”?	281
L'expérience scénique des années soixante	282
Faut-il assimiler expérience scénique et performance ?	284
La notion d'expérience sur la scène contemporaine	286
Marleau, Goebbels, et Peyret : la disparition comme flux d'expérience	292
2.2 Penser l'espace scénique, machiner l'acteur: l'héritage des avant-gardes	296
Un espace-temps à habiter plutôt qu'à montrer	296
Les quatre formules historiques de l'expérience scénique au XX ^e siècle	299
Piscator	303
Meyerhold	304
Artaud	308
Brecht	311
De l'idéal de transformation à l'expérience de la disparition	313
3. Dispositif et configurations machiniques	317
3.1 La machine et son substrat épistémique	320
Importance de la configuration épistémique du dispositif	321
Qu'est-ce qu'une machine ?	324
Posture critique et machine : « un spectre hante »... la scène	328
3.2 Machines mécaniques : la marionnette et le cinématographe	332
Mécanisation et dématérialisation dans l'épistémè du cinématographe	334
Comparaison épistémique de la marionnette et du cinéma primitif	338
Les machines de Marleau : une mécanique de fantômes et de pantins	344

3.3 Machines paradoxales, chez Goebbels et Peyret	346
3.4 Machines à désorienter la scène : caméra, montage, mouvement	350
L'espace-temps du cinéma et la boîte optique du théâtre	354
L'épistémè du langage cinématographique.....	358
Mettre en mouvement et décentrer l'imagination du spectateur	365
Expérimenter la perte du lien entre l'homme et le monde	371
3.5 Machines et expérience immersive : la scène comme "réalité virtuelle" ?.....	374
Le dispositif scénique à l'ère des <i>Immatériaux</i>	375
Immersion, présence, réalisme - épistémè de la réalité virtuelle	379
Autonomie, interactivité, et objets virtuels	381
3.6 La machine de <i>Re:Walden</i> : jouer à disparaître soi-même	385
4. Phénoménologie d'une scène sans acteurs	395
4.1 Retour sur la question des doubles: approche anthropologique	401
Trois fonctions anthropologiques du « double ».....	402
Le rôle des trois fonctions du double, dans la dualité acteur/personnage	408
4.2 Le spectateur face aux acteurs virtuels: la "chair" des doubles	412
La « chair » invisible du corps dans le face-à-face	413
La « chair » des doubles dans les dispositifs spectaculaires	415
L'acteur escamoté et la « chair » de la marionnette.....	416
4.3 La question de la "chair" dans le cas de l'avatar numérique	419
Masque numérique et masque traditionnel – le problème de l'expression	422
Le masque numérique est-il conçu pour une existence scénique ?	424
Interaction acteur/spectateur dans les dispositifs de « doubles ».....	429
4.4 L'inquiétante étrangeté des doubles	431
Le concept d'inquiétante étrangeté chez Freud.....	431
L'inquiétante étrangeté des robots et autres anthropoïdes	433
5. Éléments pour une anthropologie théâtrale de la disparition	443
5.1 Horizon de la disparition.....	443
5.2 Disparition de la constellation subjective chez Peyret.....	448
5.3 La disparition comme catastrophe	451
5.4 Un scepticisme tragique : le futur antérieur catastrophique	453
5.5 L'autre face de la disparition : l'apparaître, la création de formes	463
5.6 Retour sur <i>Walden</i> , et son processus de disparition créatrice.....	468
5.7 Épilogue sur la disparition chez Marleau et Goebbels	476

Si nous devons caractériser les *metteurs en scène* Marleau, Goebbels et Peyret, c'est sans doute l'expression « poètes de la scène » qui conviendrait le mieux, plus encore que celle d'« écrivains de plateau »⁶¹⁷. L'expression « musiciens de la scène » pourrait s'appliquer, elle aussi, et pas seulement dans le cas de Goebbels. Le mot musicien sera-t-il, dès lors, interchangeable avec celui de poète ? Pas nécessairement. Précisons tout de suite que, en utilisant cette terminologie, je n'ai nullement l'intention de chercher à identifier un courant actuel de la mise en scène, mais plutôt de reprendre le fil de notre investigation à partir de la notion de *poiétique* empruntée à Paul Valéry. Le verbe *poiëin* désigne, comme on sait, le *faire*, l'acte de fabriquer, de créer. Plus spécialement, dans la *poiétique* de Valéry, il s'agit de fabriquer une « œuvre de l'esprit ». C'est ce que font Marleau, Goebbels et Peyret : leur *poiétique*, c'est le processus de création qu'ils déploient, et c'est par leurs façons personnelles de jouer avec la musique, la pensée, les formes sensibles, de susciter une expérience chez le spectateur, de fabriquer quelque chose, avec des sons, de la lumière et des mots, d'utiliser des procédés littéraires comme le fragment, le cut-up, le collage, la citation, qu'ils créent une « œuvre de l'esprit ». En ce sens, plus que de *spectacles* ou de *représentations*, ces œuvres peuvent être qualifiées de *poèmes*. Ceci étant précisé, il

⁶¹⁷ « Insensiblement, la mise en scène est en train de devenir métier ancien, massif encore, mais dont l'ombre portée laisse dès à présent entrevoir de nouvelles langues de la scène. Ceux qui les inventent occupent d'emblée la fonction d'écrivain d'un genre particulier, dont le medium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent s'y déployer. La vraie différence tient dans le fait que *le texte provient de la scène, et non du livre.* », Bruno Tackels, *Les Castellucci, Ecrivains de plateau*, I, Les solitaires intempestifs, 2005, p. 13-14. (le même texte est reproduit dans *François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Ecrivains de plateau*, II, Paris, 2005.

m'importe moins, pour mon propos, de différencier le *musicien* Goebbels et les *littéraires* Marleau et Peyret. Je les qualifierai donc tous les trois, comme je l'annonçai plus haut, de *poètes de la scène*, au regard des formes sensibles qu'ils mettent en œuvre sur la scène et des compétences qu'ils mobilisent pour leur *poïétique*.

En même temps, il faut aussi souligner la nature politique de leur geste créatif, qui m'incitera à faire un retour vers les avant-gardes, autour des années vingt. Il n'est pas anodin de relever d'emblée que les mouvements artistiques de cette époque sont tous profondément marqués par la catastrophe de la première guerre mondiale (dont on sait maintenant que l'Europe ne s'est jamais tout à fait remise). L'épicentre de la tragédie se trouve en Europe de l'est, qui va, en moins de deux décennies, devenir la ligne de fracture entre deux pôles idéologiques, le capitalisme et le socialisme/communisme, fracture dont va naître le Nazisme. Seconde catastrophe. L'éventualité d'une disparition de l'homme, en notre début de XXI^e siècle, ne cesse de résonner, par bien des manières, en écho avec ce qui s'est passé entre les deux guerres mondiales, et cela dans tous les domaines, social, économique, politique, artistique.

Sans entrer dans les détails, nous allons repérer ici la façon dont trois hommes de théâtre d'aujourd'hui, tous trois contemporains de mai 68, un Allemand, un Français et un Nord-américain francophone, sont, chacun à leur manière, fortement influencés par cette période *bouillonnante* de l'entre-deux guerres, qui semble se tenir en suspens entre deux tragédies – comme un centre de gravité de la « disparition de l'homme ». Concernant Peyret, on ne reviendra pas sur ce qui a été dit à propos de « Vienne » (Musil, Kafka...) et de « Berlin » (Brecht), mais il faudra bien sûr l'avoir à l'esprit dans ce chapitre. En ce qui concerne Goebbels, nous ferons un bref retour sur la période des avant-gardes en Allemagne, dans les domaines du théâtre, du cinéma et de la musique (Eisler). Quand à Marleau, il sera utile d'apporter quelques précisions supplémentaires sur ce qui l'intéresse dans les avant-gardes françaises (Jarry, Dada, le surréalisme). Issus tous les trois des années soixante, ils ont eu le temps d'intérioriser le politique, tout en s'éloignant des idéologies. D'où la teneur particulière de leur geste poétique.

1. La disparition comme geste poétique

1.1 Poétique de Mallarmé et disparition du poète

Au début de ce travail, nous étions partis d'un contexte historique, celui du symbolisme à la fin du XIX^e siècle, en rappelant que, lorsqu'un auteur comme Maeterlinck formulait la volonté d'en finir avec la figure trop encombrante de l'acteur, c'était au nom d'une conception élevée de l'art poétique. Paul Valéry, revenant rétrospectivement sur l'époque de ce tournant littéraire et artistique, analysait la posture du poète comme un « désir d'ascèse », tout entier au service de la création et de l'imaginaire : « Le désir de cette élévation, de cette "ascèse", se prononçant dans le domaine de l'art, devenant une condition de la vie du véritable artiste et de la production des œuvres, tel est le fait tout neuf et la caractéristique profonde qui s'observe dans tous les participants authentiques de ce Symbolisme encore sans nom »⁶¹⁸. Valéry s'essaie à retrouver, par un regard rétrospectif sur sa jeunesse, le mouvement de rébellion propre au jeune poète (lui-même...). Celui-ci veut se soustraire à un monde qu'il juge grossier, paresseux et lourd, et cherche à se débarrasser des valeurs qu'on lui a inculquées : « Le voici qui se sépare de ce qui fut jusque-là le système accepté de ses admirations, de ses évaluations, de ses idéaux d'emprunts – et il tente d'être soi-même par soi-même »⁶¹⁹. Le jeune poète encore vierge de devenir, au moment où il se met en mouvement, que trouve-t-il sur son chemin ? Selon Valéry, l'expérience déplaisante de la « réalité » (celle que prétend saisir le naturalisme de l'époque) : « Mais c'est au même âge qu'il entre dans le monde de l'expérience réelle. Nous ne savons que trop ce qu'il y trouve. Il est bien rare qu'il n'y trouve pas les déceptions, les dégoûts, les imperfections du réel, toutes les laideurs en tous genres qui sont les éléments de la réalité la plus fréquemment observable »⁶²⁰.

Il faut en finir avec les conventions sociales et esthétiques, avec l'orthodoxie du vers classique et la mesure (l'alexandrin en premier lieu). Mais ce n'est pas seulement un acte destructeur, ni un simple renoncement. C'est avant tout un geste créateur épris de liberté et de vérité intime. Il s'agit, dans ce qui s'intitulera le symbolisme, de bousculer les valeurs

⁶¹⁸ Paul Valéry, « Existence du Symbolisme », in *Variétés, études littéraires, Œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, p. 694.

⁶¹⁹ Paul Valéry, *ibid.*, p. 695.

⁶²⁰ *Ibid.* p. 695.

établies, d'en finir avec une littérature faite pour flatter les mentors et attirer le public ; et de susciter des images, des sonorités, des mondes inconnus. Il faut pour cela, non seulement repenser la fonction du poète, mais aussi susciter un public d'un nouveau type. Valéry ajoute ainsi : « Ils [les Symbolistes] opèrent ainsi une sorte de révolution d'octobre dans l'ordre des valeurs, puisqu'ils substituent progressivement à la notion des œuvres qui sollicitent le public, qui le prennent par ses habitudes ou par ses côtés faibles, celle des œuvres qui créent leur public »⁶²¹. C'est à une « expérience » que se livre alors le jeune poète : « Ainsi, délivré du grand public, délivré de la critique traditionnelle qui en est à la fois le guide et l'esclave, libre du souci de la vente et n'ayant point d'égard à la paresse des esprits et aux limites du lecteur moyen, l'artiste peut se consacrer sans réserve à ses expériences. »⁶²².

La réflexion esthétique est essentielle à l'entreprise symboliste. Tout commence, ou s'achève, ou continue mais sous une autre forme, avec la *disparition* de Victor Hugo (1885) ; la poésie peut disparaître en tant que vers réguliers, système orthodoxe avec ses règles héritées⁶²³ : « Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade... »⁶²⁴. C'est avant tout la mort de l'alexandrin : « Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure ; l'oreille, affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres. »⁶²⁵. Cette disparition de la cadence, ce renoncement au carcan tutélaire de la mesure, cette « dissolution », c'est enfin, pour Mallarmé, après trois siècles (et demi) de dictature du mètre, la liberté et la joie promise du rythme libéré, la possibilité d'une combinatoire « à l'infini » :

« Toute la nouveauté s'installe, relativement au vers libre, pas tel que le XVII^e l'attribua à la fable ou à l'opéra (ce n'était qu'un agencement, sans la strophe, de mètres divers notoires) mais, nommons-le comme il sied, polymorphe : et envisageons la dissolution maintenant du nombre

⁶²¹ Paul Valéry, *ibid.*, p. 691.

⁶²² *Ibid.*, p. 692. C'est nous qui soulignons.

⁶²³ Il faut prendre garde ici aux ambivalences du propos. Hugo avait déjà opéré, à l'intérieur de la structure versifiée, un grand nombre de détournements et de mises en cause. À travers le « monument » Hugo, c'est le monument du poème classique que désigne Mallarmé.

⁶²⁴ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » [1893], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie/Gallimard, Paris, 1976, p. 240.

⁶²⁵ Mallarmé, *ibid.*, p. 242.

officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère. »⁶²⁶

J'en choisirai, pour le seul plaisir, quelques exemples dans les *Poésies*, emblématiques de cette « combinaison de douze timbres » : « Ô si chère de loin et proche et blanche, si / Délicieusement toi, Mary, que je songe... »⁶²⁷. Ou le douzième vers du « Tombeau d'Edgar Poe » : « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur... » (v.12). Ou encore le douzième vers du « Tombeau de Charles Baudelaire » : « Votif pourra comme elle bénir se rasseoir » (v.10).

Certes, le fantôme de la mesure ne disparaît pas si facilement, et Mallarmé lui-même ne parvient qu'exceptionnellement à « dissoudre » le « mètre notoire »... Mais il a montré la voie. Il faut ajouter qu'il ne récuse nullement la « tradition solennelle », à condition que le poème, de jadis ou d'aujourd'hui, se mette en quête de la mélodie intérieure : « je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé », « toute âme est une mélodie »⁶²⁸. L'orthodoxie du poème n'est pas seule en cause. La disparition doit s'infiltrer dans la *Langue* elle-même, qui fait obstacle à l'écoute, au plus profond, de la musique intérieure de la pensée et de la vérité :

« Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon, se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. »⁶²⁹

Mallarmé s'emploie à dissoudre de l'intérieur les rigidités que la langue impose, dans sa syntaxe comme dans sa phonétique. Le principe de disparition/dissolution s'applique à tout ce qui fait obstacle à la musique pure : le vers, la mesure, la langue, mais aussi le poète lui-même, qui dans sa subjectivité impériale, dans sa corporéité, dans sa parole ordinaire, dans ses « idées » ne fait que reproduire la réalité extérieure : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. À cette condition d'élan le chant, qu'une joie allégée. »⁶³⁰.

La poésie et la musique supposent la disparition des conventions, des formes habituelles, du corps, de la parole et des « idées ». Et le retrait, aussi, du « souffle lyrique » et du

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁶²⁷ Mallarmé, « Sonnet », in *Poésies*, Poésie/Gallimard, Paris, 1966, p.78.

⁶²⁸ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 244.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 248.

« phrasé » du déclamateur qui empêche de faire naître la voix/mélodie secrète, « virtuelle traînée de feux sur des pierreries » :

« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase »⁶³¹

La réalisation du poème suppose la « disparition » du « fait de nature », indispensable pour qu'apparaisse « la notion pure », immatérielle et intangible : « A quoi bon la merveille de transporter un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure »⁶³². Cette « notion pure » n'est pas plus réductible au « fait de nature » qu'au monde philosophique des idées et des concepts. C'est de musique qu'il s'agit ; le poème fait disparaître le monde et en fait apparaître un autre : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »⁶³³.

Dans le laboratoire de Mallarmé, l'art renonce donc à toute « fonction numéraire » et abandonne à d'autres le soin de mesurer, de comptabiliser, c'est-à-dire de circonscrire le monde dans les limites et le cadre qui conviennent à « la foule ». Ce laboratoire, c'est le projet du « Livre ». Il s'agit de s'émanciper des normes de la communication ordinaire, pour tendre vers l'insaisissable floraison d'un « bouquet » invisible et inaudible : le poème. La poésie tendrait à faire disparaître le monde dans son apparence, son cadre référentiel, son ordre institué – mais ce geste restera à jamais insoutenable, et Mallarmé l'a bien su –, pour lui substituer une virtualité possible, rêvée. Et à faire disparaître, par la même occasion, le poète lui-même, au sens ordinaire de faiseur, toujours soupçonné de perpétrer les règles, les normes, et de faire obstacle au projet du Livre. Dans le *dire* du poète, c'est la rumeur du temps qui doit se taire, pour laisser s'infiltrer, vers l'existence, la pureté du mot.

Michel Foucault a souligné l'importance du moment Nietzsche/Mallarmé dans la mise en place de la nouvelle épistémè qui caractérise la période moderne⁶³⁴, où l'on assiste, selon lui, à la fin du paradigme central de la « représentation ». La représentation n'était possible

⁶³¹ Mallarmé, « Crise de vers », *ibid.*, p. 248-249.

⁶³² *Ibid.*, p. 251.

⁶³³ *Ibid.*, p. 251.

⁶³⁴ C'est encore plus vrai de ce qu'on a appelé, après Lyotard, la période *post-moderne*, mais Foucault a écrit *Les mots et les choses* plus de dix ans avant le livre de Lyotard (*La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979).

que dans un monde unitaire ; cette « unité » se perd au cours du XIX^e siècle pour laisser place à un sentiment de finitude de l'homme ; il revient alors à « l'être morcelé du langage » de dire et d'interroger la disparition, et c'est Mallarmé qui opère la rupture : « La grande tâche à laquelle s'est voué Mallarmé, et jusqu'à la mort, c'est elle qui nous domine maintenant ; dans son balbutiement, elle enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage »⁶³⁵. La disparition du poète, en Mallarmé, est, selon Foucault, le deuxième temps de la fracture, dont Nietzsche était l'instant déclencheur :

« À cette question nietzschéenne : qui parle ? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire. [...] Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre... »⁶³⁶.

L'esthétique mallarméenne s'avère ainsi beaucoup plus qu'une simple *référence littéraire*, pour les trois « poètes de la scène » que nous étudions ici. Le langage qu'ils utilisent, le dispositif qu'ils élaborent, prennent acte du caractère irreprésentable qu'instaure le poème musical. Et, par la même occasion, d'une disparition du sujet. Mais à des degrés divers, comme on a pu le voir. Au théâtre, cette poétique implique une remise en cause de l'auteur, de l'acteur, et aussi du spectateur. La notion d'expérience qu'ils évoquent tous les trois, et sur laquelle nous reviendrons largement dans la suite, traduit une double démarcation/rupture : par rapport à la représentation et à l'illusion théâtrale, et par rapport au modèle de la participation et à l'idéal de la communion collective. L'expérience commence là où l'identification est abandonnée : elle est plus sensorielle, plus intériorisée, et sans doute plus méditative. Mais ces termes ne vont pas de soi. Il se pourrait même qu'ils ne soient qu'un écran de fumée⁶³⁷...

Il m'a semblé utile de repartir de cette esthétique symboliste, telle qu'elle s'est exprimée autour de la figure tutélaire de Mallarmé, parce qu'elle constitue une entrée en matière pertinente aux « poètes de la scène » que nous avons étudiés ici (de même qu'elle a joué un rôle essentiel chez de nombreux peintres et musiciens du XX^e siècle). Non pas que Marleau, Goebbels, ou Peyret, doivent être affiliés directement à cet héritage, mais parce

⁶³⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard/Tel, Paris, 1966, p. 316.

⁶³⁶ Michel Foucault, *ibid.* p. 317.

⁶³⁷ La notion d'intériorité, en particulier, pose quelques problèmes. Elle est contradictoire avec la question de la disparition du sujet (individuel ou collectif) : on voit mal en effet quelle instance serait à même d'assister au spectacle de la disparition du sujet, tout en se préservant tranquillement dans sa prétendue *intériorité*...

qu'on trouve, chez eux, trois exemples d'une esthétique où le « poème » tient une place centrale, et cela, au sens où l'avait conçu initialement Mallarmé. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il faille se réduire à cette seule référence. Si l'on élargit le cercle autour de la notion centrale de poème (mallarméen), aux autres formes artistiques, littéraires, picturales, musicales, on rencontre les deux grands foyers intellectuels du XX^e siècle qui influencent, de près ou de loin, chacun de nos trois metteurs en scène : les avant-gardes des années vingt (surréalisme, expressionnisme, futurisme, constructivisme...), et le creuset des années soixante (Beat generation, pop-art, nouvelle vague, rock)... Mon propos n'est pas historique. Je ne cherche pas à identifier un éventuel courant esthétique, comme je l'ai indiqué plus haut. Mon but est pour l'instant de souligner cette place privilégiée du « poème » comme geste et comme processus de création. On peut essayer brièvement de caractériser la teneur de ce geste, chez Marleau, Peyret, et Goebbels, en identifiant, chez chacun d'entre eux, les harmoniques fondamentales. Nous verrons ensuite, dans les autres chapitres, ce qu'il en résulte du point de vue de la scénographie et de la dramaturgie (de la disparition) qu'ils mettent en place.

1.2 La poïétique de Peyret : les anamorphoses du cerveau

Peyret, en particulier, se réfère de plus en plus souvent, semble-t-il, à la poésie/poétique⁶³⁸. Un exemple : « Ovide doit nous ramener à la poésie. Ce à quoi je serais aussi très attaché : les conditions d'une pensée poétique. »⁶³⁹. Plus significative, cette relation étroite qu'il établit entre la pensée, le cerveau et la poésie, convoquées ensemble dans son dispositif (« manip ») : « Ne pas se contenter de dire que la science pense ou imagine. On peut rêver une manip. Entre l'image d'un cerveau machine, immuable et l'idée d'un cerveau qui se reproduit, différence de poésie. Le cerveau est vivant : c'est autre chose que si c'est une machine. »⁶⁴⁰. La « poésie » y tient ses quartiers du côté de la vie, et non de la machine – une vie qui serait à rapprocher de « l'existence supérieure » chez Maeterlinck. Cela se précise encore avec le travail sur Ovide : « Toute la petite équipe qui concourt gentiment à me fabriquer du principe de réalité. [...] Nous tentons une manipulation sur le texte d'Ovide, nous en faisons de la poésie génétiquement modifiée... »⁶⁴¹. Le dispositif est une

⁶³⁸ On peut relever environ 120 occurrences, dans le *Journal*, des termes poésie/poétique/poème.

⁶³⁹ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, op. cit., 14 mai 2001.

⁶⁴⁰ *Journal de travail*, 15 août 2001.

⁶⁴¹ *Journal de travail*, op. cit., 14 janvier 2002.

« manip », et aussi une « fabrique », où la poésie devient matière vivante, transmissible et évolutive « génétiquement ».

Sur la scène, c'est bien un cerveau de penseur/poète qui se donne en spectacle, celui d'Ovide, mais aussi celui de « la petite équipe » humaine qui s'emploie à mener à bien cette fabrication. Le terme « spectacle » n'est d'ailleurs pas le plus juste et Peyret ne l'utilise que par défaut, puisque, nous l'avons déjà noté, le *spectateur* n'est pas simplement invité à « voir », ni à « participer », mais à « entrer » dans la machine poétique. À y entrer pour son propre compte, et non pas en tant que membre d'une communauté hypothétique. Le titre du spectacle, *La Génisse et le pythagoricien*, souligne cette parenté évolutive (darwinienne, donc) qui inscrit la vie dans ce qu'on pourrait appeler la *matrice du poème*. Et si le spectateur est ici comparé au ruminant, ce n'est pas tant par mépris que comme « vivant », qui lui aussi se nourrit dans le pâturage de la pensée/poésie, tout comme le metteur en scène, chef d'orchestre de la partition ovidienne :

« Ce qu'il faut que je mette en avant dans le Prologue, que je n'ai pas d'explications à donner, pas de commentaire à faire, le théâtre, c'est ça. Mais je pourrais restituer la vie que j'ai vécue : entre la poésie d'Ovide, des bribes de science, tout ça dans la même tête. Comment a vécu mon cerveau, les conditions d'une rêverie. Un *Cahier de notes* ou il y a un peu de tout, des fragments d'Ovide, des bouts d'essai du matériau qu'on donnera en pâture à nos ruminants. »⁶⁴²

La science, de Darwin à Turing, de la génisse à l'ordinateur, est matière à poésie, dans la mesure où s'y exprime, en dessous de l'échafaudage de la connaissance, une vibration incertaine et fragile, ambivalente, entre « grandeur et misère », celle d'un *élan vital* de la pensée au cœur du processus de l'évolution. L'idée s'exprime, au « point de départ » du troisième opus du *Traité des formes (Les Variations Darwin)* : « Donc d'où repartir ? De là où l'on avait laissé les choses dans l'épisode précédent, le cerveau comme monstruosité de l'évolution ; 500 cm³ auraient suffi, etc. Ou autre entrée : la poésie de la science (ou quelque chose sur la science), grandeur et misère, je ne sais pas. »⁶⁴³.

Il faut souligner que la « poésie » s'exprime ici à travers la machine scénique, c'est-à-dire le dispositif. On l'a vu également dans *Re : Walden*, le spectacle est une « machine à écrire ». La poésie ne se déploie pas dans l'espace plat d'une feuille de papier, et moins encore dans le *gueuloir* du rhapsode, mais bien dans le geste artificier, dans la machinerie de la scène. Mieux encore, l'intérêt pour Peyret de collaborer avec des scientifiques, et

⁶⁴² *Journal de travail*, 5 septembre 2002.

⁶⁴³ *Journal de travail*, 31 mars 2004.

réciiproquement, réside dans l'*aptitude à questionner et à troubler*, qu'on peut trouver dans le dispositif scientifique et dans le dispositif théâtral (différemment), tous deux porteurs d'une pensée critique, mais aussi d'une poétique. Ainsi, cette adresse imaginaire à un producteur de théâtre, pour introduire *Les Variations Darwin* :

« Pour le dire un peu massivement, ce sont des spectacles qui tentent, entre autres, de confronter l'imagination artistique et l'imagination scientifique. [...] Les deux auteurs [Peyret/Prochiantz] sont vivement concernés par ce que vous avez pu écrire et dire de Darwin, et osent espérer relancer leur travail à partir d'une conversation avec vous sur Darwin et l'Évolution, mais aussi sur le visible et l'invisible et, ce n'est évidemment pas exhaustif, sur la « poésie » de la science, sur la science comme pratique artistique, pour tenter de sortir aussi du piège dans lequel les discours exogènes sur la science tombent souvent en se cantonnant seulement à cette question : est-elle bonne, est-elle méchante ? N'est-elle pas, belle tout bonnement, et un plaisir, comme peut l'être la poésie ? »⁶⁴⁴

La question du poème s'est déjà invitée, quinze ans plus tôt, lorsque Peyret a entrepris une « traduction » de quarante sonnets de Shakespeare en concevant celle-ci comme un projet de théâtre en soi. Pour cela, il a commencé par écarter la tentation de chercher dans les *Sonnets* une ébauche, ou un « foyer » secret, de la machine théâtrale shakespearienne : « Il y a donc cette grosse ficelle de vouloir faire des sonnets la clé de voûte de tout l'édifice dramaturgique, la forme-formule qu'il n'y aurait plus qu'à développer pour y voir tout le théâtre »⁶⁴⁵. Il justifiait le projet, dans sa préface, en se demandant au contraire ce qu'il resterait de Shakespeare lorsqu'on en aurait retiré la machine dramaturgique : « Les *Sonnets* seraient des choses curieuses précisément parce que le théâtre de W.S. n'y est pas. ». Geste théâtral singulier, qui cherche à trouver encore quelque chose lorsque les signes extérieurs du théâtre sont mis de côté. C'est en ce sens que Peyret interrogeait la forme « sonnet » ; le théâtre *moins* le théâtre, qu'est-ce que cela peut donner ? Dans cette opération, « on découvre un Shakespeare qui ne cherche pas la fable ». La voie est alors dégagée pour mettre en place un dispositif théâtral non narratif, entièrement consacré à l'édification scénique du « poème ». Mais que reste-t-il donc à *mettre en scène* ?

On rejoint ici à nouveau le projet mallarméen : dans ce poème, ce n'est pas seulement « l'engrenage dramatique » qui disparaît, c'est aussi, plus profondément, le moi individuel, le moi biologique, le moi narratif : « Les *Sonnets* sont peut-être un miroir, mais ce n'est jamais soi-même que l'on voit ; on ne s'y met pas en forme ; on ne s'y figure pas mais s'y défigure. [...] Le sujet ne s'y mire pas ; il s'y perd, s'y déprave ; au fond du miroir une

⁶⁴⁴ *Journal de travail*, 4 avril 2004.

⁶⁴⁵ J.-F. Peyret, *Quarante sonnets de Shakespeare*, Actes Sud, Paris, 1990, p. 14.

épave »⁶⁴⁶. Le moi serait ainsi impliqué dans un quasi suicide, comme celui d'*Igitur* face à son propre miroir : « et Igitur, comme menacé par le supplice d'être éternel qu'il pressent vaguement, se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et prêt de disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps... »⁶⁴⁷. Ce qui intéresse Peyret dans la *machine Sonnets*, c'est donc, au point de départ comme au point final projeté sur une scène, un dispositif archétypique, celui du miroir où se brise l'image de celui qui se mire. Un anti-miroir. Dispositif éminemment théâtral puisque, par ricochet, il embarque le futur spectateur, voyeur et *mireur* de la première heure...

Peyret, traducteur et metteur en scène des *Sonnets*, découvre donc dans le « poème » (avec Mallarmé, qu'il cite à plusieurs reprises dans sa préface) que « le sujet parlant fait l'expérience de ses propres limites ; [...] là où rôde sa propre mort »⁶⁴⁸. Et redécouvre la nature spéculaire de cette mort, que le mythe avait depuis toujours scellée : « face à la mort ou à la procréation, Shakespeare fait (écrit) l'épreuve de l'extrême volatilité du moi (en général), découvre dans les impasses du narcissisme, dans la cruauté de ce théâtre où le double trouble toute vision et toute certitude de soi... »⁶⁴⁹. C'est peut-être à cet endroit que prend secrètement son origine le projet du *Théâtre & son Trouble*, toujours en chantier aujourd'hui. Autrement dit, une clé du dispositif théâtral de Peyret puisque, dans la phrase que nous venons de citer, on trouve l'écho des différents motifs analysés précédemment, ici sous le prisme même du théâtre, et, pourrait-on dire, au plus proche du matériel *optique* de la scène (le miroir). Regardons donc de plus près cette phrase qui évoque « la cruauté de ce théâtre où le double trouble toute vision et toute certitude de soi ».

À peine repérée l'allusion évidente à Artaud, déjà explicite dans le titre du *théâtre & son trouble* et ici redoublée par la *cruauté*, on découvre, à la deuxième lecture, sur quel motif fonctionne le couple reformé, du *double* et du *trouble*. Le *double* est cette « épave au fond du miroir », citée plus haut, à qui le dispositif scénique a pour fonction (mission) de rendre les derniers honneurs, avant de procéder à son immersion, au grand large et si possible à la nuit (à « Minuit » dirait le Mallarmé de *Igitur*). Le *trouble*, quant à lui, est l'effet d'*anamorphose* que produit le double/épave sur le spectateur : du héros de jadis qu'il était, porté en effigie sur la scène du *grand drame*, le voici réduit à un enterrement de seconde

⁶⁴⁶ *Quarante sonnets de Shakespeare, ibid.*, p. 15.

⁶⁴⁷ Stéphane Mallarmé, *Igitur*, Poésie/Gallimard, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁴⁸ Peyret, *Quarante sonnets de Shakespeare, op. cit.*, p. 15.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

classe, dans l'anonymat. L'« anamorphose » (« image déformée et grotesque donnée par un miroir courbe », indique le Petit Robert) a lieu sous la double tutelle de Shakespeare et de Mallarmé, et elle n'épargne aucune des figures du moi, habituellement magnifiées : « Ce qui se cache dans ces textes-anamorphoses, c'est la disparition de l'auteur, la mort du sujet »⁶⁵⁰. Il faut donc rien moins qu'un « dispositif », et toute la complexité de la machinerie théâtrale et technologique que cela suppose, pour expérimenter les infinies variations de cette anamorphose qu'opère le poème scénique de Jean-François Peyret. N'allons pas plus loin, et suivons notre chemin de traverse pour voir ce qu'il en est chez nos deux autres *poètes de la scène*.

1.3 La poïétique de Marleau : la mécanique de l'invisible

L'approche de Marleau est très différente de celle de Peyret, mais une inspiration mallarméenne s'y décèle, là aussi. Son esthétique a pour point de départ, et pour fil conducteur, les avant-gardes du début du XX^e siècle, elles-mêmes inscrites dans une certaine continuité avec le symbolisme. Sur la scène, la marionnette fait office de paradigme esthétique, de Maeterlinck au constructivisme russe, en passant par Jarry et Dada. Ce n'est pas mon propos de développer ici cette évolution, qui est un phénomène complexe, largement étudié depuis des décennies. Dans le contexte de notre discussion, je me bornerai à rappeler que, chez les metteurs en scène russes par exemple, le travail de l'acteur se réfère largement à l'automate et au pantin, tandis que la scénographie expérimente toutes sortes de procédés de projection provenant du cinéma. Nous avons déjà noté que Marleau, dans sa formation théâtrale, accorde une importance à son séjour en Europe, à la fin des années soixante-dix, qui lui a permis de découvrir les grands metteurs en scène européens. Ce séjour a été pour lui « un véritable cours en accéléré de mise en scène qui m'a appris aussi que ce métier pouvait être à la fois un artisanat et un long trajet à la recherche d'un théâtre d'art »⁶⁵¹.

Le processus poétique chez Marleau a suivi, comme on l'a souligné, deux grandes voies, qui opèrent des façons différentes de déconstruire la (re)présentation de l'humain sur la scène. Dans la première, c'est plutôt la mécanisation de l'homme, à la Jarry, qui domine. Dans la seconde, c'est plutôt son « retrait » fantasmagorique, à la Maeterlinck. Par ailleurs,

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵¹ Denis Marleau, entretiens avec Sophie Proust, *Denis Marleau*, Actes Sud / Papiers, Arles, 2010, p. 26.

Marleau ne se considère pas toujours comme « poète », ou créateur, lorsqu'il s'empare par exemple de textes de Beckett : « J'ai l'impression d'être un auteur sur certains chantiers et pas du tout sur d'autres. [...] Avec Beckett, je me considère comme passeur au service d'une poétique. »⁶⁵², indique-t-il. Avec un auteur comme Maeterlinck, au contraire, il cherche à « inventer une forme scénique qui correspondait à cette relation au monde intérieur ». Il adopte donc tantôt un rôle de « passeur » ou d'« interprète », tantôt un rôle de créateur. Mais dans tous les cas, il assume et affirme sa « part de créativité ».

C'est le procédé du collage/montage qui semble caractériser cette créativité, chez Marleau. Collage d'images et de sons, à la manière des avant-gardes. Et collage encore, dans *Les Aveugles*, si l'on considère sa façon de *coller* des images vidéo sur des masques. Nous y reviendrons à propos de la question du dispositif, en notant que Marleau n'utilise pas les technologies numériques pour ce qu'elles permettent en propre. Il assemble et colle des formes esthétiques empruntées à diverses traditions (notamment celle du masque). Dans le même ordre d'idée, la projection des images (vidéo) procède plus de la peinture d'un « paysage mental »⁶⁵³ que de la création d'un *monde virtuel*.

Ajoutons que Marleau sculpte l'épaisseur des masques dans la pénombre, comme le souligne Marie-Christine Lesage : « Ce que révèlent certaines des plus récentes créations de Denis Marleau qui travaille à partir de l'installation et de la vidéo, dans la lenteur, la pénombre et parfois le silence, réside, me semble-t-il autour de cette représentation du sujet comme le lieu d'une absence »⁶⁵⁴. Dans *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, les personnages, qui ont encore vaguement l'aspect mécanique des anciennes pantomimes, tendent à disparaître dans une aura fantasmatique ; aux pantins désarticulés des autres spectacles succèdent des ombres qui glissent dans l'obscurité de la scène, « comme des statues inertes, automates animés d'un visage, figure vivante sur figurine inerte »⁶⁵⁵. Moins des personnages, désormais, que des fantômes exposés à la lueur pâle d'un monde intérieur. La scène s'expose sur le fond noir du vide, peuplé de revenants. Dans cette ambiance fantasmatique, proche du rêve ou même de la folie, elle peut alors

⁶⁵² Entretiens avec Sophie Proust, *ibid.*, p. 31.

⁶⁵³ Marie-Christine Lesage, « Figures de l'intériorité », in *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, dir. Yannic Mancel, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 45.

⁶⁵⁴ Marie-Christine Lesage, *ibid.*, p. 43.

⁶⁵⁵ Marie-Christine Lesage, *ibid.*, p. 43.

apparaître analogue à la scène de l'inconscient freudien⁶⁵⁶. Le poème serait, dans ces conditions, une production/projection imaginaire de l'inconscient. D'où l'impression d'*inquiétante étrangeté* qui en émane.

On peut aller un peu plus loin : la *mécanique répétitive* des automates/pantins produit des effets impressionnants, dans la mesure où elle révèle un processus psychique de « répétition » à l'œuvre dans l'inconscient. Freud, rappelons-le, a écrit son essai sur l'inquiétante étrangeté dans la période où il s'intéressait au mécanisme de la « répétition », qui en constitue l'arrière-plan métapsychologique. S'inspirant d'une étude de E. Jentsch, il indique que celui-ci « a mis en avant comme cas privilégié la situation où l'on "doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien, à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme" »⁶⁵⁷. Il ajoute que cet auteur « se réfère à ce propos à l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates ». Freud précise que, sans prendre pour argent comptant l'essai de Jentsch, il le prend comme « point d'appui » pour sa propre investigation sur le mécanisme de la répétition : « Il met sur le même plan l'étrangement inquiétant provoqué par la crise épileptique ou les manifestations de la folie, parce qu'elles éveillent chez leur spectateur les pressentiments de processus automatiques – mécaniques – qui se cachent peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé »⁶⁵⁸. Cette indication nous suffit pour préciser l'horizon psychique et imaginaire sur lequel fonctionne la poétique des pantins vidéographiques et fantasmagoriques de Denis Marleau.

Pour compléter le tableau et revenir à la question du « poème » qui nous intéresse ici, on rappellera que les Surréalistes, à la même époque, expérimentent les potentialités créatrices de l'inconscient dans les procédés de l'écriture automatique. On sait l'importance que les rêves et le « sommeil hypnotique » ont eue dans ce mouvement. Desnos note ses rêves, par

⁶⁵⁶ En fait, c'est la réciproque qui est vraie, comme on le sait. Freud, grand lecteur de Sophocle et de Shakespeare, n'a pas cessé d'utiliser le théâtre comme analogon de sa notion d'Inconscient. C'est d'ailleurs un point de contestation important dans l'histoire postérieure de la psychanalyse... Mais, ce que je veux simplement suggérer, c'est que, par effet de retour, de nombreux hommes de théâtre s'inspirent, plus ou moins, de cette analogie entre la scène théâtrale et l'inconscient. Cette analogie est devenue une donnée historique dans la pratique. C'est donc en héritiers (directs ou indirects) de Freud que nous pouvons aujourd'hui avoir l'impression que la scène de théâtre fonctionne comme l'inconscient. Ce qui compte, ce n'est pas le degré de vérité épistémologique qui est contenu dans cette représentation, mais le fait qu'elle soit désormais agissante. Ainsi les fantasmagories de Marleau, comme certains autres spectacles et comme certains films (David Lynch par exemple), suscitent très souvent la référence à l'inquiétante étrangeté.

⁶⁵⁷ Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], trad. Bertrand Féron, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1985, p. 224.

⁶⁵⁸ Freud, *ibid*, p. 224.

exemple, en 1922 : « [...] Mes compagnons et moi sommes tourmentés parce que nous sommes sûrs de connaître cet homme mais ne pouvons retrouver ni son nom ni son rôle »⁶⁵⁹. Bien sûr, c'est toute la thématique du double, celle qui a parcouru la littérature fantastique du XIX^e siècle, de Hoffmann à Maupassant ou Dostoïevski, qui est réactivée, à la fois chez Freud (commentant le conte « L'homme au sable » de Hoffmann dans son essai de 1919) et chez les Surréalistes. Et à nouveau, à notre époque, dans les fantasmagories de Marleau. Aragon écrit, à propos du même Desnos : « Une épidémie de sommeil s'abattit sur les Surréalistes. Un grand nombre d'entre eux, suivant avec une exactitude variable le protocole inventé, se découvrirent une faculté semblable, et vers la fin de l'année 1922 ils sont sept ou huit qui ne vivent plus que pour ces instants d'oubli, lumières éteintes, ils parlent sans conscience, comme des noyés en plein air »⁶⁶⁰. Et Breton conclut le *Manifeste du surréalisme* par ces mots : « Le Surréalisme est le "rayon invisible" qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. [...] La terre drapée dans sa verdure me fait aussi peu d'effet qu'un revenant. C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs »⁶⁶¹. C'est donc finalement la formule du « voyant », chez Rimbaud, qui plane sur cette poésie : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde »⁶⁶².

Dans son travail de fantasmagorie scénique, Marleau effectue donc un geste poétique qu'on pourrait qualifier d'« absence à la vie », en forgeant cette expression à partir de celles que nous avons rencontrées chez Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Breton... Il s'inscrit, en cela, dans l'héritage de la poésie à la fin du XIX^e siècle qui se prolonge au XX^e, notamment à travers le surréalisme. C'est dans cet esprit qu'il convoque des figures *étrangement inquiétantes*, comme celles des *Aveugles* qui semblent (à l'instar des figures du Nô) traverser l'espace entre la vie et la mort, dans une métamorphose perpétuellement répétée. Cet espace limite est, selon Marleau, « un passage de transformation où la vie faiblit d'intensité et la mort survient »⁶⁶³. C'est la fonction poétique du masque/vidéo et des marionnettes, telles qu'il les met en place dans ses dispositifs : « le personnage vidéo

⁶⁵⁹ Robert Desnos, « Nuit du 11 au 12 septembre 1922 », in *Œuvres*, Quarto/Gallimard, Paris, p. 127.

⁶⁶⁰ Louis Aragon, « Une vague de rêves », *Commerce*, Cahier II, automne 1924, cité dans Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁶¹ André Breton, « Manifeste du Surréalisme » [1924], in *Œuvres complètes*, Pléiade/Gallimard, p. 346

⁶⁶² Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer, Délires, I » [1873], in *Œuvres*, Classiques Garnier, Paris, 1983, p. 224.

⁶⁶³ Denis Marleau, entretiens avec Sophie Proust, Actes Sud, *op. cit.*, p. 57.

dans mon travail est une projection de l'esprit autant qu'une représentation de la mort. La marionnette, l'automate, la poupée et le mannequin sont depuis longtemps de bons intercesseurs de ce royaume intermédiaire. Je l'explore et m'y confronte à ma façon »⁶⁶⁴. Il observe à ce sujet ce qu'il considère comme une donnée fondamentale dans l'histoire du théâtre : « La mort et la représentation du fantôme traversent le théâtre occidental comme le théâtre oriental »⁶⁶⁵. Ici, on ajoutera que Marleau se souvient aussi, et peut-être surtout, de ses maîtres Kantor et Artaud. Dans son travail *poiétique*, il perpétue et prolonge leurs rêves, à sa manière. C'est ainsi qu'il conçoit le mode d'être de ces figures ambiguës, entre la vie et la mort : « M'approprier par l'artifice scénique ces présences ambiguës est une façon de faire advenir une sorte de doute immanent sur le plateau, de faire apparaître l'invisible, de faire entendre le mystère de la vie, à l'instar des textes qui m'intéressent. Ce sont des solutions beaucoup plus poétiques que techniques pour moi »⁶⁶⁶.

1.4 La poiétique de Goebbels: la texture du réel

Heiner Goebbels n'est pas seulement musicien, comme on l'a vu, sa pratique se nourrissant du théâtre et de la littérature. Sa démarche artistique a une dimension sociale et politique, en lien étroit avec la culture rock et l'agit-prop :

« Ses premières expériences dans les domaines du rock, du jazz et de la fanfare agitprop lui sont aussi précieuses que son commerce avec les classiques de la grande musique. Rien n'est plus à son goût que les collaborations avec le cinéma (Helke Sander), le théâtre (Claus Peyman, Matthias Langhoff) et la danse (Ballet de Francfort, Mathilde Monnier). La littérature occupe également une place consistante dans sa production musicale ; son corpus personnel réunit des auteurs comme Edgar Allan Poe, Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet, Francis Ponge, Gertrude Stein et surtout Heiner Müller. »⁶⁶⁷

Il puise d'abord chez Hanns Eisler l'idée que la musique a une fonction sociale et politique. Eisler fait partie, comme Brecht, de l'avant-garde des années vingt en Allemagne. Cette génération de jeunes artistes, au sortir de la première guerre mondiale, était marquée par le sentiment tragique de l'existence, et, en même temps, habitée par une haine du capitalisme triomphant. Dans toutes ses manifestations, elle a cherché à bousculer l'esthétique bourgeoise, à inventer des formes artistiques nouvelles, et, plus profondément, à repenser les conditions de production et de réception de l'art. Parallèlement aux

⁶⁶⁴ Denis Marleau, *ibid.*, p. 59.

⁶⁶⁵ Denis Marleau, *ibid.*, p. 58.

⁶⁶⁶ Denis Marleau, *ibid.*, p. 59.

⁶⁶⁷ Stéphane Malfettes, « La machine à fabriquer du théâtre d'Heiner Goebbels », *Théâtres & Musiques (T&M)*, n° 3-4, Paris, novembre 2007.

bouleversements sociaux et politiques, cette époque a en même temps assisté à une révolution matérielle et culturelle, avec le cinéma de masse, la radio, le disque. Des courants littéraires comme l'expressionnisme, la « Nouvelle Objectivité » et le néo-réalisme investissent le cinéma, qui pendant ce temps, aux Etats-Unis et en URSS, devient le principal instrument de la propagande (capitaliste à l'ouest, socialiste et communiste à l'est). L'Allemagne est prise entre ces deux grandes idéologies. En musique, on assiste à la remise en cause systématique du langage harmonique classique. Eisler, élève de Schönberg (bientôt dissident) et collaborateur de Brecht, est ainsi un *musicien engagé* tout à fait emblématique, qui s'empare de tout ce qui, à l'ouest ou à l'est, peut contribuer à transformer les conditions sociales (bourgeoises) de la musique et du spectacle :

« Bertolt Brecht, Kurt Weill et Hanns Eisler percevront, dans l'influence américaine à laquelle s'ouvrent beaucoup de jeunes artistes à Berlin, aussi bien une purification nécessaire qu'un apport d'éléments rafraîchissants : la modernité, caractérisée par la rapidité et influencée par les tendances du moment - technicité, culture de masse, sport et jazz -, semble être en mesure d'éliminer le sentimentalisme et l'autoritarisme d'avant-guerre. »⁶⁶⁸

Dans les spectacles de Brecht, les *songs* de Kurt Weill ont une fonction dramaturgique et scénographique. Cet usage de la musique introduit des ruptures de rythme, des élans d'énergie collective, et aussi des images visuelles fortes. La présence scénique des musiciens, l'adresse aux spectateurs, les jeux de chœurs sont des marqueurs visibles et lisibles d'un théâtre musical qui veut rompre avec l'illusion (en opposition avec l'opéra de Wagner). Mais Brecht cherche à aller plus loin dans la révolution de l'écriture scénique et veut étendre le public du théâtre à l'ensemble de la classe prolétaire. C'est donc pour des motifs à la fois politiques et esthétiques qu'il s'intéresse au cinéma, comme la plupart des artistes et penseurs des années vingt⁶⁶⁹, qui découvrent avec admiration l'art du montage et les autres procédés du langage cinématographique (cadrage, gros plan...) dans le cinéma russe (Eisenstein...) : « Rapidement, la technique du montage cinématographique s'imposa comme moyen d'expression moderne par excellence dans d'autres genres artistiques »⁶⁷⁰. Du côté de la musique, la rencontre de Brecht et Eisler, vers 1929, est déterminante et leur collaboration va durer près de trois décennies. Eisler a été l'un des élèves les plus doués de Schönberg (avec Webern et Berg) et il s'est imposé comme une figure éminente de la

⁶⁶⁸ Albrecht Betz, « Ecriture et musique : Bertold Brecht et Hanns Eisler », *Nuits blanches, le magazine du libre*, n° 73, Québec, 1998-99, p. 30.

⁶⁶⁹ On peut citer, bien sûr, Walter Benjamin ou Theodor Adorno. Mais peut-être plus encore Béla Balázs. Nous reviendrons plus loin sur ses écrits cinématographiques.

⁶⁷⁰ Albrecht Betz, *op. cit.*, p. 32.

scène musicale et littéraire de l'époque. Il puise dans des matériaux épiques et liturgiques, empruntant au baroque aussi bien qu'à la musique atonale ou au jazz, pour renforcer la puissance expressive et solliciter les instincts collectifs :

« Sur la base des textes de Brecht, Eisler réussit à créer un type nouveau de chants de lutte. Musicalement, il obtient leur ton agressif et leur impact violent par le mélange d'éléments anciens et nouveaux. Reprenant des compositions pour voix connues et empruntant à la musique religieuse du XVII^e siècle, Eisler réussit à amalgamer des timbres porteurs d'une mémoire collective, présente dans les individus. [...] Il utilise dans les chants destinés à la classe ouvrière en lutte certains éléments du jazz : le contraste entre les syncopes et les rythmes de marches militaires leur donne une élasticité motrice, ce « drive » si essentiel à leur effet mobilisateur. »⁶⁷¹

Heiner Goebbels, comme on l'a déjà dit, se déclare redevable de la pensée de Eisler, chez qui il a découvert de quelle façon la musique peut être un geste politique : « Ecouter Eisler a changé ma vie. Son travail m'a fait comprendre le genre de démarche par laquelle la musique et le politique peuvent être intimement liés, non pas en formant deux couches superposées, mais en incorporant le politique dans le matériau musical. C'est cela que j'ai appris de lui, et c'est cela qui m'a décidé à étudier la musique après la sociologie »⁶⁷². Il lui rend hommage en créant *Eislermaterial* en 1998, à l'occasion du centenaire de sa naissance, spectacle de « théâtre musical » dans lequel il intègre des textes de Brecht. Là où Hanns Eisler et Kurt Weill composaient des chansons sur des poèmes de Brecht, Goebbels travaille sur d'autres rapports entre musique et littérature, en s'intéressant surtout à la sonorité et aux structures rythmiques, comme dans sa collaboration avec Müller. Mais le geste politique reste fondamentalement le même, au-delà de la diversité des formes, et le couple Brecht/Eisler se profile toujours plus ou moins en arrière-plan du tandem Müller/Goebbels :

« With Müller, I worked with literary texts that rest on a notion of landscape or on texts and music where the two elements are competitive with each other, whereas Eisler worked differently with texts; he composed songs. But, of course, this way of accepting literary texts as an authority for the music is ultimately very closely related to the work of Eisler and Brecht. And it's nice to discover after twenty years of working in different areas that an undercurrent relation was always there. »⁶⁷³

Les textes de Müller ont apporté à Goebbels de nombreuses occasions de jouer sur la performativité de l'écriture, notamment dans ses « paysages sonores », forme empruntée au

⁶⁷¹ Albrecht Betz, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁷² La citation en anglais est la suivante: « Listening to Eisler changed my life. His work conveyed to me that there is a way in which music and politics can be linked, not by forming one layer upon another but by incorporating the political within the musical material. That's what I learned from him, and that's what made my decision to study music after sociology. », Heiner Goebbels, propos recueillis par Stathis Gourgouris, « Performance as Composition », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 78, vol. 26, n° 3, New-York, septembre 2004, p. 4.

⁶⁷³ Heiner Goebbels, propos recueillis par Stathis Gourgouris, « Performance as Composition », *ibid.*, p. 4.

dramaturge est-allemand, mais qui se trouvait déjà chez des musiciens comme Debussy (*Images...*) ou Ravel (*Jeux d'eau...*). On peut ajouter que ce qui intéresse Goebbels, dans la veine de la Beat generation, c'est de jouer sur les répétitions en boucles, sur le « cut-up » et le « fold-in » (Brion Gysin et William Burroughs), ou sur des voix et des sons prélevés dans l'environnement urbain puis échantillonnés.

Cet univers poétique est typique des années soixante et soixante-dix, où l'ambiance parfois psychédélique des œuvres ne doit pas faire oublier la dimension politique de ces mouvements. On le voit nettement dans les textes choisis pour *Stifters Dinge*. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer Claude Lévi-Strauss parmi les fragments cités par Goebbels dans ce spectacle. Mais il est intéressant aussi de relever le choix du texte de William Burroughs, tiré de son livre *Nova express*. Ce récit est le dernier volet d'une trilogie où Burroughs « tente de créer une nouvelle mythologie pour l'ère spatiale »⁶⁷⁴. Il utilise intensivement le cut-up (découpage), le fold-in (pliage), le splice-in (épissures) et le montage cinématographique.

Par ces procédés déroutants, où toute narration est évacuée, c'est l'auteur lui-même qui s'efface, dans l'arbitraire des coupures de journaux, des fragments de textes littéraires, des enregistrements sonores coupés et remontés. Derrière cette disparition de l'auteur se profile un discours subversif, qui prend pour cible l'instrument de pouvoir par excellence, le langage. Ainsi, dans *Nova express*, le lecteur pénètre dans le monde paranoïaque d'un complot planétaire, pris ici comme métaphore du pouvoir totalitaire du langage :

« Écoutez mes derniers mots, n'importe où. Écoutez mes derniers mots n'importe quel monde. Écoutez, vous, conseils syndicats et gouvernements de la terre. Et vous puissances cachées derrière les marchés consommés dans quelque W.C. allez-vous prendre ce qui ne vous appartient pas. Pour vendre la terre sous les pieds de ceux qui ne sont pas encore nés pour toujours »⁶⁷⁵.

Un musicien québécois, du groupe Breastfeeders de Montréal, souligne la dimension quasi apocalyptique du récit de Burroughs : « Si Burroughs dénonce l'enfer dans lequel nous sommes déjà, son discours n'offre pourtant aucune alternative, le mal habite chaque

⁶⁷⁴ *La machine molle (The soft machine)*, *Le ticket qui explosa (The ticket that exploded)*, et *Nova Express*, trad. Gérard-Georges Lemaire, Christian Bourgois, Paris, 1988, 1994, 2011.

⁶⁷⁵ William Burroughs, *Nova Express*, trad. Mary Beach, adaptation de Claude Pélieu, Christian Bourgois éditeur, coll. Titres, 134, Paris, 2011, p. 469. Le texte anglais est donné dans le dossier de presse (cf. annexe 2.4).

individu. [...] La seule manière de freiner l'intoxication demeure la désobéissance face à toute forme de pouvoir »⁶⁷⁶.

On est certes assez loin de l'univers du Biedermeier illustré par l'œuvre de Stifter... Pourtant, il y a une cohérence assez profonde dans le choix de ces textes. L'élément commun, qui fait l'unité du poème scénique *Stifters Dinge*, est celui que nous avons déjà largement souligné. Le poème nous invite à faire l'expérience de nous « engager » dans un monde singulier, dont on peut noter les caractéristiques principales : l'intérieur ne se distingue pas de l'extérieur, le microcosme se confond avec le macrocosme ; l'élément concret (la nature) se tisse avec l'élément abstrait (le langage) ; enfin, c'est un monde en danger, où l'on ne sait jamais bien si la catastrophe est imminente ou si elle a déjà eu lieu.

⁶⁷⁶ Luc Brien, « Nova express de William S. Burroughs, ou la disparition élocutoire du Logos », Revue *Postures*, n° 2, Montréal, 1998, p. 134, disponible sur le site de l'Observatoire de l'Imaginaire Contemporain, UQAM, <http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/brien-nova-express.pdf> .

2. La scène comme expérience

Dans les trois dispositifs « scéno-techniques » étudiés ici, l'espace de la scène n'est ni celui qu'Alberti a défini à la Renaissance (perspective, cadre...), ni celui de Descartes (coordonnées cartésiennes...), ni celui de Kant (catégorie transcendante...) ; et cela, pour plusieurs raisons que nous avons déjà soulignées à plusieurs reprises. La première, dont dérivent peut-être les autres, est l'insistance avec laquelle nos trois *poètes de la scène* invitent à faire une « expérience ». Ils s'inscrivent en cela dans une approche poétique, mais aussi critique, que Patrice Pavis nomme la « non mise en scène », où l'expérience proposée se substitue à l'*objet scénique* de la représentation : « Cette expérience esthétique est la seule chose qui reste quand on néglige l'objet scénique au profit de son mode de réception »⁶⁷⁷. C'est la scène elle-même qui devient l'*œuvre*, non pas tant comme représentation que comme site « matériel, sensible et physique » de l'expérience : « Nous sommes dans cette situation paradoxale en face ou plutôt à l'intérieur de l'œuvre scénique : celle-ci est matérielle, sensible et physique. Mais en même temps, ce qui compte, ce n'est plus cette matérialité, c'est l'expérience où nous sommes plongés »⁶⁷⁸.

2.1 Comment caractériser cette “expérience où nous sommes plongés”?

Au-delà des arts de la scène au sens strict, nous avons noté le statut ambigu des dispositifs étudiés ici. Si la notion d'expérience est ressortie des propos de Marleau, de Goebbels et de Peyret (sans que ceux-ci se soient, bien sûr, concertés), il faut aussi prendre en compte le fait que, dans les articles de presse et dans les réactions du public, ce qui apparaissait, c'était un certain flou entre les notions de *représentation* (est-ce du théâtre?), d'*installation*, et aussi, dans le public anglo-saxon, de *performance*. Il nous faut donc voir si l'« expérience » que revendiquent nos trois poètes de la scène se démarque de ces autres grandes catégories, établies principalement à partir des années soixante dans un contexte non seulement esthétique, mais plus largement social et politique.

⁶⁷⁷ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine – origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 37. Pavis prend comme exemple emblématique de la « non mise en scène » le travail de Claude Régy, sur lequel nous reviendrons plus loin.

⁶⁷⁸ Pavis, *ibid.*

L'expérience scénique des années soixante

Goebbels et Peyret sont tous deux nourris de la pensée et des arts des années 1960-70. À partir des années soixante les conceptions de la scène ont suivi une nouvelle inflexion, hors du cadre normatif de la représentation. Michael Kirby, en 1965, fait observer que, si les arts plastiques, la musique et la littérature ont rompu dès le début du siècle avec la figuration, il a fallu attendre les années soixante pour voir une rupture du même ordre dans les arts du spectacle :

« Totally abstract or non-objective painting and sculpture, unheard of in 1900, is practiced by many major artists today. Composers tend to discard traditional Western scales and harmonies, and atonal music is relatively common. Poetry has abandoned rhyme, meter, and syntax. Almost alone among the arts, theatre has lagged. But during the last few years there have been a number of performances that begin to bring theatre into some relation with the other arts. »⁶⁷⁹

L'idée de l'abstraction sur la scène s'est traduite par un abandon de la « représentation », au profit de ce que Kirby, dans le contexte anglo-saxon, nomme « performance ». Cet auteur, témoin privilégié de cette période artistique⁶⁸⁰, nous donne l'occasion de souligner un premier aspect fondamental qui distingue le courant de la performance, dans les années soixante et soixante-dix, et la représentation classique : la question du jeu des performers (*acting*). Kirby prend pour point de départ de son analyse la caractéristique du « non jeu » (*non acting*), que l'on trouve en particulier dans le Happening :

« Acting means to feign, to simulate, to represent, to impersonate. As Happenings demonstrated, not all performing is acting. Although acting was sometimes used, the performers in Happenings generally tended to "be" nobody or nothing other than themselves; nor did they represent, or pretend to be in, a time or place different than that of the spectator. They walked, ran, said words, sang, washed dishes, swept, operated machines and stage devices, and so forth, but they did not feign or impersonate. »⁶⁸¹

Dans un esprit voisin, on retrouve, chez Goebbels et Peyret en particulier (et avant eux, chez Régy), un mode de présence scénique des « acteurs » et des musiciens, à qui l'on demande de ne pas interpréter un rôle, mais plutôt d'*être là* et de se livrer à diverses tâches. On se rapprocherait plus largement du Happening, tel que l'a défini Kirby (à partir de l'œuvre de Allan Kaprow), c'est-à-dire une performance basée, non plus sur un texte et une interprétation, mais sur la mise en œuvre « alogique » de divers matériaux, et qui s'adresse

⁶⁷⁹ Michael Kirby, « The new theatre », *The Tulane Drama Review*, vol 10, n° 2, New-Orleans, Louisiana, hiver 1965, p. 23.

⁶⁸⁰ Michael Kirby (1931-1997) était professeur d'art dramatique à New York University. Il a été un témoin attentif des mouvements artistiques des années 1960-70 (notamment le Happening) et a été proche de Richard Schechner.

⁶⁸¹ Michael Kirby, « On Acting and Not-Acting », *The Drama Review*, vol 16, n° 1, New-York, automne 1972, p. 3.

aux sens et à l'émotion des spectateurs⁶⁸². Le contexte n'est bien sûr plus le même aujourd'hui, et le terme happening ne semble pas le plus indiqué pour caractériser les dispositifs de Marleau ou de Peyret. En revanche, Goebbels conserve encore une veine « happening » dans ses créations scéniques. Mais peu importe, ce qui compte c'est de noter que cet héritage des années soixante se perçoit surtout dans la recherche d'une expérience scénique, dans un rapport ouvert à l'espace, et une temporalité qui assume la rupture avec la causalité narrative.

En parallèle, les nouvelles technologies ont favorisé le passage à l'abstraction dans les arts du spectacle, avec la vidéo, l'électronique, et bientôt l'informatique. John Cage est l'artiste emblématique qui a poussé à l'extrême l'abstraction musicale, en créant ses propres instruments, en introduisant le silence dans ses compositions. Les conditions de l'écoute en ont été bouleversées : l'auditeur était amené à ressentir physiquement que le silence absolu n'existe pas, et que l'espace n'est jamais vide. Cage rendait également sensibles les relations subtiles qui existent entre les sens de l'ouïe, de la vue, du toucher. La vue des musiciens sur la scène, pendant de longues fractions de « silence », faisait tomber la barrière conventionnelle entre le jeu et le non jeu. Tout ce qui avait lieu sur la scène devenait matériau musical et visuel. Ce dont s'est souvenu Heiner Goebbels, bien sûr, lorsqu'il a décidé de mettre en scène les « choses » de Stifter, ou lorsqu'il a monté *Eraritjaritjaka*.

Dans la *déconstruction scénique* de la figuration, à cette époque, et par delà la diversité des approches, la technologie, comme je l'évoquais à l'instant, a joué un rôle important, en lien étroit avec les considérations esthétiques. La technologie est utilisée, non plus pour *représenter*, mais pour susciter une expérience singulière. On peut le voir dans les parcours de deux metteurs en scène emblématiques, Claude Régy⁶⁸³ et Robert Wilson⁶⁸⁴. On pourrait à leur propos suggérer l'oxymore de *l'abstraction sensorielle* pour caractériser

⁶⁸² Michael Kirby, «The new theatre », *op. cit.*, p. 28.

⁶⁸³ cf. Notamment, Bénédicte Boisson, « Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy », thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, dir. M.-M. Mervant-Roux, Paris, 2007 ; ainsi que *Claude Régy*, dir. M.-M. Mervant-Roux, éditions du CNRS, Les voies de la création théâtrale, vol. 23, Paris, 2008.

⁶⁸⁴ cf. Par exemple Frédéric Maurin, « Le corps et ses doubles – L'enjeu du corps dans les spectacles de Robert Wilson », in *Le corps en jeu*, dir. O. Aslan, CNRS éditions, coll. Spectacle, histoire, société, Paris, 1993, nouvelle éd. 2000, p. 227-238.

leurs pratiques, et en particulier l'usage très particulier du temps (ralenti, étirement...) et de l'espace (profondeur dissoute dans la pénombre...) qu'ils ont fait.

Faut-il assimiler expérience scénique et performance ?

Il est temps de nous demander si les « expériences » de Marleau, de Goebbels et de Peyret, ne relèvent pas tout simplement de cette notion anglo-saxonne de « performance ». L'américain Richard Schechner a proposé en 1973 un modèle général de représentation, qui distingue quatre « cercles concentriques » allant du plus particulier au plus général : drame, script, théâtre, performance⁶⁸⁵. Dans son modèle, le drame est le noyau central, qui correspond au cas le plus spécialisé (« les textes, partitions, scénarios, directives, plans ou cartes écrits »⁶⁸⁶), le script est un cas plus général que le drame « qui désigne ce qui préexiste à toute forme de mise en pratique et qui subsiste d'une représentation à l'autre »⁶⁸⁷ ; le « théâtre » est le niveau encore plus large, défini comme « événement représenté par un groupe particulier d'interprètes » ; enfin, la « performance » est le cas le plus général, qui désigne « la constellation de tous les événements qui se produisent parmi les interprètes et les spectateurs »⁶⁸⁸. L'une des préoccupations auxquelles répond le modèle de Schechner est de ne pas limiter l'événement théâtral à la représentation textocentrée, ni à la métaphore scénique du « quatrième mur » (qu'on trouve selon lui jusqu'à Stanislavski inclus, et que Meyerhold et Brecht ont contribué à faire tomber). Sa conception de la performance rejette le dogme de l'illusion, et rejoint sur ce point les approches de Marleau, de Goebbels et de Peyret. Mais l'un des inconvénients majeurs de ce modèle est que « la frontière entre la performance et la vie courante est flexible et arbitraire, et varie grandement d'une culture et d'une situation à l'autre »⁶⁸⁹, selon l'aveu même de Schechner.

Ainsi, le cirque, les événements sportifs, un bal populaire, un concert de musique, ou même un débat politique retransmis à la télévision, sont des *performances* qui s'adressent à une audience, comme au théâtre, par les corps, les gestes et les savoir-faire des « performers ». La différence avec la performance théâtrale doit donc être précisée (sauf à

⁶⁸⁵ Richard Schechner, « Drama, Script, Theater, and Performance », *The Drama review*, vol. 17, n° 3, New-York, 1973, repris dans *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari, édition établie sous la direction de Christian Biet, Editions théâtrales, Paris, 2008, p. 27-72.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

ne pas vouloir la distinguer du Tour de France ou de la Coupe du monde de football...). Les anglo-saxons le font en général de la façon suivante : dans ces performances non théâtrales, il ne s'agirait pas de représenter autre chose que ce qui est montré⁶⁹⁰. Le performer revendiquerait même, en général, la « réalité » de ce qu'il fait et la « vérité » de son geste : il n'y a pas de trucage, tout ce qui est montré est « pour de vrai ». L'exploit s'en trouve d'autant plus *valorisé* dans le public (et dans les transactions commerciales). A contrario, le performer artistique (théâtre, musique, peinture...) peut très bien faire montre également d'un talent physique ou d'une prouesse technique, mais cela ne va jamais sans une autre dimension, la référence à un ailleurs, à une « altérité », à un devenir possible qui sollicite l'imagination créatrice du spectateur et qui cherche à le mettre en mouvement.

Schechner s'intéresse, dans son article, au cas des danses rituelles dans les sociétés traditionnelles, notamment autour du rite de la chasse. Il établit toutefois une distinction avec la « performance » : celle-ci comprend un élément spécifique, le *jeu*. C'est par le jeu que s'introduit une dimension esthétique dans la performance collective. Et il ajoute : « On peut considérer l'art comme une coordination particulière de jeu et de rituel »⁶⁹¹. Une autre fonction du jeu, en dehors de la dimension esthétique, est « d'apporter de la flexibilité à des structures sociales rigides »⁶⁹². La chasse n'en conserve pas moins un statut, voire une certaine *aura*, chez Schechner comme chez de nombreux auteurs qui ont en commun avec lui la conception du théâtre comme performance collective, voire communautaire. Elle est donnée comme paradigme des événements humains qui requièrent un jeu, dans une combinaison de comportements coopératifs et agonistiques : « La chasse requiert non seulement la coopération, mais aussi des décharges brutales d'énergie rompant avec de longues périodes de traque, ainsi qu'un très bon entraînement. C'est là qu'intervient le jeu, et en particulier la créativité et l'improvisation »⁶⁹³.

On voit clairement toutes les valeurs positives qui sont ainsi associées au couple jeu/chasse, faisant de celui-ci une sorte d'idéal du *vivre ensemble* chez les êtres humains (coopération, créativité, capacité à improviser et à s'adapter...). Schechner ajoute un peu

⁶⁹⁰ Cf. par exemple Eli Rozik (Tel Aviv), « Acting: the quintessence of theatricality », *Board of Regents*, Wisconsin, 2002; *SubStance* # 98/99, vol. 31, n° 2, 2002, p. 110-124.

⁶⁹¹ Schechner, *ibid.*, p. 60.

⁶⁹² Schechner, *ibid.*, p. 61.

⁶⁹³ Schechner, *ibid.*, p. 64.

plus loin : « Si l'on suit ma thèse, l'essentiel du comportement de jeu est dérivé de la chasse, et la chasse est une forme de jeu »⁶⁹⁴.

Le modèle proposé par Richard Schechner me semble à la fois très éloquent, très clair, et tout à fait pertinent pour comprendre ce qu'est la « performance ». On voit bien ce qu'il a en commun avec les « expériences » auxquelles nous convient Marleau, Goebbels et Peyret : principalement le rejet de l'illusion théâtrale. En ce qui concerne le « jeu », il est également revendiqué chez Peyret, avec les connotations de coopération et surtout de ludisme, d'ironie, d'humour ; mais non pas dans le sens d'une participation collective, plus ou moins fusionnelle. Ajoutons que le jeu est présent également chez Marleau et chez Goebbels, tout au moins dans les spectacles où ils mettent en scène des acteurs ou des musiciens (souvenons-nous à cet égard que Goebbels utilise très couramment le mot « performer » pour désigner aussi bien des acteurs que des musiciens). Mais là s'arrête, me semble-t-il, la comparaison entre la *performance* anglo-saxonne et les *expériences* dont il a été question dans nos trois études. En outre, la référence à la chasse (comme rituel de participation collective), que Schechner hypostasie sous la notion de performance, ne me semble pas se justifier ici. Sans écarter l'acception anglosaxonne de la performance, je lui préférerais donc, dans la suite, la notion d'expérience, telle qu'elle a émergé de notre étude. C'est le moment d'y revenir de façon synthétique, pour en rappeler les contours et préciser un peu plus ce qui la spécifie par rapport à la performance.

La notion d'expérience sur la scène contemporaine

Isabelle Barbéris identifie dans le théâtre contemporain deux grands régimes de l'expérience⁶⁹⁵ : celui de la cérémonie de participation collective « œuvrant à l'unité organique de la communauté »⁶⁹⁶, et celui du geste artistique posé comme une volonté d'*autonomisation* par rapport aux formes instituées. Dans cette catégorisation, le régime participatif renvoie à la génération 68⁶⁹⁷ ; tandis que le second régime s'apparenterait, en première hypothèse, à ce que Hans-Thies Lehmann a nommé le théâtre « postdramatique »,

⁶⁹⁴ Schechner, *ibid.*, p. 69.

⁶⁹⁵ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, chapitre 1.

⁶⁹⁶ Isabelle Barbéris, *ibid.*, p. 3.

⁶⁹⁷ On peut aussi faire entrer dans cette « cérémonie de participation collective » que définit Isabelle Barbéris l'idéal politique d'émancipation de la génération précédente, qui a culminé en France avec le *mythe Vilar*. Loin d'être éteint, cet idéal reste ardent, comme on sait (cf. la controverse d'Avignon 2005), mais est-il « contemporain » de notre début de XXI^e siècle ?... Je laisserai ouverte cette question, qui sort de mon sujet.

terme forgé à partir de la notion de postmodernité, popularisée par Lyotard à la fin des années soixante-dix⁶⁹⁸. C'est sur les décombres du « drame », et par-delà la forme épique brechtienne, que Lehmann cherche à « brosser la diversité bigarrée des formes théâtrales expérimentales récentes »⁶⁹⁹. De l'éclatement de cette « unité éclatée » qu'était le drame a surgi une « constellation » d'expériences, à partir du champ de la danse contemporaine. La nouvelle valeur qui se substitue au paradigme du « texte » est la « présence ». Ainsi, selon Lehmann, « le théâtre signifie : une tranche de vie passée et vécue en communauté par des acteurs et spectateurs dans l'air de cet espace respiré en commun où se déroulent le jeu théâtral et l'acte réceptif du spectateur »⁷⁰⁰.

En fait, selon Isabelle Barbéris, le modèle décrit par Lehmann « se donnerait à penser sous l'angle d'un contre-rite, opposé aux ritualisations de la société de consommation et de la société du spectacle »⁷⁰¹, ce qui le ramène finalement au régime du cérémonial participatif (sous la forme de la performance). Elle précise que Lehmann ne ferait que transposer (plus ou moins abusivement) les thèses de Lyotard et de Deleuze, pour déplacer le politique « du côté de l'expérience subjective et de l'affect [...] l'expérience ayant pris la place du grand récit politique »⁷⁰². Cette conception de l'art, qui, chez Lehmann, valorise une « intensification de l'expérience sensible »⁷⁰³, serait en fait à rapprocher de la pensée de John Dewey.

Si l'on y regarde d'un peu plus près, Dewey, dans *L'art comme expérience* (1934), conçoit l'expérience comme une trajectoire d'accomplissement de l'individu, à travers une longue série d'actions qui « s'enrichissent d'un sens croissant »⁷⁰⁴. L'activité artistique constitue, pour Dewey, le modèle-type de cette « expérience de vie », dans la mesure où elle implique la personne entière et est *porteuse de sens*. C'est sous cet angle que Dewey précise le contenu idéal de l'expérience, qu'il situe à mi chemin entre deux polarités opposées : l'activité purement *intuitive*, caractérisée par le flou, l'incertitude, l'absence de but ; et l'activité *rationalisée*, caractérisée par la recherche d'efficacité mécanique. On notera, au passage, que Dewey (contrairement à ce que semble suggérer Isabelle Barbéris),

⁶⁹⁸ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, éditions de Minuit, Paris, 1979.

⁶⁹⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique* [Francfort, 1999], L'Arche, Paris, 2002, p. 12.

⁷⁰⁰ Hans-Thies Lehmann, *ibid.*, p. 19.

⁷⁰¹ Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 8.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁰⁴ John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], édition française Richard Shusterman, Gallimard/Folio, Paris, 2005, p. 86.

ne ramène pas l'expérience au seul domaine de la sensorialité et des émotions. Il postule un idéal humaniste kantien, qui place le « sujet » au centre de l'expérience.

Les poètes de la scène sont nombreux à être recrutés dans le théâtre postdramatique de Lehmann sous le régime de l'« expérience », et pas seulement ceux que nous avons étudiés ici mais, plus largement, une longue liste de créateurs contemporains, dans le champ de la danse (Merce Cunningham, Pina Bausch, William Forsythe, Jean-Claude Galotta, Anne Teresa de Keersmaeker...) comme dans celui du théâtre, qui se fait musical et pictural (Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Klaus Michael Grüber, Anatoli Vassiliev, Robert Lepage, Franck Castorf, Richard Schechner, Jan Fabre, François Tanguy, Romeo Castellucci...) ⁷⁰⁵. Lehmann est certes conscient de la limite de cet exercice, qui aboutit à une longue liste (« namedropping ») où se côtoient, de façon artificielle, des tendances très disparates de la scène contemporaine. À cet inconvénient s'ajoute, selon Isabelle Barbéris, celui d'opposer de façon réductrice *l'ancien théâtre de texte* à un théâtre de l'image et des arts plastiques, ce qui aboutit à ce qu'on cherchait à éviter, c'est-à-dire à le « dissoudre dans le *continuum* de la société du tout-spectacle et du tout-image » ⁷⁰⁶.

La démarche d'Isabelle Barbéris se démarque des approches qui persistent à vouloir saisir une essence (postdramatique...) du théâtre contemporain ; elle propose de s'intéresser aux mythes qui le traversent, en s'inspirant de la méthode sociologique de Jean Duvignaud. Elle identifie deux mythes principaux : « Mon hypothèse est que la scène se nourrit d'un "mythe du vivant" et d'un "mythe du réel" qui lui permettent de délimiter un hors scène face aux valeurs dominantes des sociétés postindustrielles » ⁷⁰⁷. Dans cette mythologie, où l'on trouve de profondes résurgences des formes théâtrales traditionnelles, orientales et occidentales, la scène est pensée comme un « bios » partagé entre acteurs et spectateurs ⁷⁰⁸. Les valeurs qui s'affirment sont notamment celles du corps, de la co-présence, de l'énergie, du rythme, auxquelles s'ajoutent un certain nombre de notions empruntées aux traditions orientales. L'un des modes communs qui traverserait cette mythologie, et qui nourrirait un

⁷⁰⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁰⁶ Isabelle Barbéris, *ibid.*, p. 12.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

⁷⁰⁸ cf. à ce sujet Eugenio Barba : « ainsi la présence de l'acteur, son *bios scénique*, est-elle en mesure de solliciter l'attention du spectateur avant de transmettre un message quelconque », in *Le Canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale* [1993], L'Entretemps, Saussa, 2004, p. 29. On se reportera aussi à Eugenio Barba et Nicolas Savarese, *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, éditions L'Entretemps, Montpellier, 2008.

grand nombre de gestes créateurs actuels, serait la volonté marquée de s'opposer aux effets de dissociation et de virtualisation du capitalisme néolibéral : « Le mythe scénique du vivant inverse le contenu des sociétés industrielles, qui "multiplient les obstacles nouveaux et inédits à la participation, à l'expression, à la communion ou, plus généralement, à la libre spontanéité humaine" »⁷⁰⁹. Cette visée politique s'apparente au *geste* de l'artiste théorisé et appelé de ses vœux par Adorno. Il s'agit, pour le créateur, de « s'extraire des déterminants et de conquérir une liberté contre la sédimentation sociale et historique » et d'instaurer pour cela « une tension, un corps à corps et une mise en danger de la figure artiste »⁷¹⁰. Dans le domaine théâtral, cette mythologie *de résistance* s'incarne emblématiquement dans le corps de l'acteur, érigé en rempart contre la réification du monde. Mais est-on si éloigné des notions de « bel animal » et de catharsis chez Aristote, demande Isabelle Barbéris ? On trouvait déjà, chez l'auteur de *La Poétique* et du *Politique*, une pensée du théâtre « en tant qu'organe vivant à l'intérieur de la communauté des hommes »⁷¹¹. La différence essentielle réside dans le rejet du paradigme illusionniste de la représentation : « alors que, dans la métaphore du bel animal, la vie et la nature servent de modèle à imiter, la scène contemporaine se réfléchit et s'invente comme étant la vie même voire comme substitut à la vie »⁷¹².

Mais, poursuit, Isabelle Barbéris, le théâtre n'a pas le monopole du « mythe de la vie »⁷¹³, ce qui induit une contradiction inhérente à un certain nombre de performances théâtrales contemporaines. Par contre-coup apparaissent des propositions scéniques qui amènent le spectateur à s'interroger sur la pertinence de la « réalité » que la scène est censée incarner contre les mirages de l'image, perpétrés ailleurs (télévision, cinéma, Internet...) : « la scène devient le lieu d'expression du doute paroxystique quant à toute idée d'authenticité. Le spectacle amène à douter de ce que l'on perçoit non plus comme illusion mais comme réalité matérielle »⁷¹⁴. L'auteur cite comme exemples de ce « doute paroxystique » des artistes comme Gisèle Vienne ou Romeo Castellucci, chez qui « l'énergie dramaturgique

⁷⁰⁹ Isabelle Barbéris, *ibid.*, p. 36. La citation est tirée de Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, PUF/Quadrige, Paris, 1965, p. 512.

⁷¹⁰ Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 43.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 49.

⁷¹² *Ibid.*, p. 49.

⁷¹³ Le marketing et la publicité savent tirer parti de l'axiologie du « vivant », qui se trouve très *porteur* dans l'économie et plus largement encore dans la société, de l'écologie aux dispositifs bioéthiques.

⁷¹⁴ Isabelle Barbéris, *ibid.*, p. 50.

se trouve condensée dans l'indétermination entre l'œuvre et la vie »⁷¹⁵. Ce théâtre n'est plus tant le lieu de l'artifice mimétique que de son contraire supposé, à savoir la réalité matérielle. Pourtant, « cela ne revient nullement à dire que le théâtre ignore son artificialité, mais qu'il assume le paradoxe d'un artefact dont la vie serait le matériau »⁷¹⁶. Et Isabelle Barbéris ajoute ce commentaire, qui peut s'appliquer à Denis Marleau dans *Les Aveugles* : « Cette tension a pour conséquence d'introduire le doute quant à l'artificialité même de la vie, puisque ce dont il s'agit de douter au théâtre, ce n'est plus de la réalité d'une illusion, mais d'une présence ».

L'expérience de ce théâtre serait ainsi celle d'un « doute paradoxal », que nous avons identifié également chez Heiner Goebbels et Jean-François Peyret. Mais la question du doute n'est pas pour autant unifiée sous un même contenu, chez nos trois créateurs. L'expérience que suscite *Les Aveugles* pourrait se caractériser par un *doute expérientiel*, ou sensoriel – le spectateur ne sait pas exactement ce qu'il voit – qui amène une inquiétante étrangeté, comme on l'a déjà analysé. Marleau est proche, en cela, des expériences sensorielles proposées par Gisèle Vienne ou Romeo Castellucci. Chez Heiner Goebbels, l'expérience des « choses » est certes « paradoxale » comme nous l'avons vu, et pour autant, il n'y a pas de doute sur le caractère vivant ou non de ces « choses » : ce sont à l'évidence des machines... Chez Marleau, la machinerie est escamotée, pour laisser le spectateur dans « le doute » (non pas l'illusion, puisque le chœur des doubles ne peut guère illusionner sur la présence d'un trucage ou d'un mécanisme dissimulé). Chez Goebbels, au contraire, les automates sont installés frontalement sous les yeux du public et s'imposent, sur tous les registres du sensible. En ce qui concerne Peyret, il n'y a pas non plus de *doute expérientiel* (sensoriel) quant à ces machines (ordinateurs...), exposées au devant de la scène (c'est le cas dans *Re : Walden*, mais aussi dans les autres dispositifs, *Turing-Machine*, *Les Variations Darwin*, *Le cas de Sophie K...*). Le *doute*, chez lui, est plutôt tragique (« cette épave au fond du miroir ») ; il traverse tout son panthéon littéraire : Montaigne, Descartes, Musil, Kafka, Beckett... Et il va de pair avec le « trouble » évoqué plus haut : l'effet d'*anamorphose* que produit le double/épave sur le spectateur.

⁷¹⁵ Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 50.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

Cela nous amène à considérer l'expérience sous un autre angle : celui de la « lecture » et du « regard critique » du spectateur, pour reprendre une expression de Yannick Butel⁷¹⁷. Cet auteur s'intéresse au *travail* du spectateur, au-delà du moment de la représentation. L'expérience, loin de s'arrêter dans le présent de la performance scénique, se prolonge dans la réflexion, voire dans l'écriture : « passé cet instant qu'exige la représentation dévolue à la contemplation, à l'instruction, au plaisir, à la beauté... Passé ce temps où le théâtre semble toujours ravir le sujet ; celui qui prétend parler et écrire sur le théâtre doit se reprendre. Il doit se remettre d'un trouble que suscite le contact et la proximité de la scène »⁷¹⁸. L'acte de « se reprendre » est intéressant, car il sous-tend une « reprise », un « retour sur » l'instant de l'événement scénique, et il souligne à la fois la mise à distance, l'autonomie propre du spectateur, qui « se soumet à nouveau et en retour à une raison antérieure à l'expérience qui l'éprouva »⁷¹⁹, et l'interprétation à laquelle il s'expose, éventuellement publiquement, lorsqu'il décide de faire écho au spectacle et propose son point de vue *critique* : « Ainsi le critique partage avec celui à qui il destine sa critique le risque d'être regardé. L'un et l'autre se mettent donc en jeu et mettent le "je" en scène via une manœuvre qui pour l'un consiste à faire du théâtre et pour l'autre, attentivement, à en rendre compte »⁷²⁰. La fonction critique de l'expérience n'est pas réservée au « poète de la scène » ; au contraire, elle a pour vocation de contaminer le spectateur/lecteur, et c'est par cette nécessaire extension qu'elle prend tout son sens.

Yannick Butel défend ainsi l'idée que l'expérience ne peut en aucune façon se limiter à une « contemplation », fût-elle active, ou à un simple « partage », plus ou moins fusionnel, entre les participants. Dans la mesure où l'œuvre scénique est faite pour résister à la simple adhésion, elle se *transforme* dans la mémoire du spectateur, et se fait *devenir*. Yannick Butel nous permet, par ces remarques, de pointer ce en quoi, face au poème scénique que nous cherchons ici à caractériser autrement que comme une *performance*, l'activité du regard et de l'écoute du spectateur/critique « ne participe d'aucune manière d'une expérience collective »⁷²¹.

⁷¹⁷ Yannick Butel, *Regard critique. Écrire sur le théâtre*, éditions Les solitaires intempestifs, Paris, 2009.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 24.

C'est dans ce *devenir* de l'expérience théâtrale qui se déploie dans la mémoire solitaire, dans la relecture des œuvres, dans leur intertextualité, que le spectateur est amené à se transformer lui-même. Et à tirer parti de « cette façon que le théâtre a toujours de lui révéler un "je" engourdi ». Le spectateur « fait une expérience qui le conduit à éprouver non pas de nouvelles limites, mais les limites qu'il croyait connaître »⁷²². Ses propres limites, il les éprouve dans « la solitude de celui qui entend ». Les spectacles que nous avons étudiés ici requièrent un tel spectateur/critique, qui accepte d'éprouver la disparition du « moi », dans la lignée de Beckett, comme nous l'avons déjà souligné. Ce serait précisément, semble-t-il, l'enjeu essentiel de l'expérience théâtrale, tel que nous l'avons identifié dans notre étude.

Marleau, Goebbels, et Peyret : la disparition comme flux d'expérience

Au point où nous en sommes, il faut tout de même nous demander si l'« expérience » à laquelle nous invitent Marleau, Goebbels et Peyret recouvre une même notion, un même phénomène, ou si l'occurrence de ce mot n'est qu'un hasard de langage, qu'on retrouverait simultanément chez les trois metteurs en scène. Qu'est-ce qui nous autorise à présupposer un concept commun, spécifique aux *poèmes scéniques* que nous avons étudiés ? Nous avons vu que, chez Marleau, cette expérience inquiète et fascine le spectateur ; chez Goebbels, elle vise à transformer son regard (et ses habitudes) ; chez Peyret, elle fait éclater les prétentions illusoire du Moi. Passons en revue, chez chacun d'entre eux, les différents éléments de cette « expérience » dont ils nous ont tous les trois entretenus, à des degrés divers, dans leurs écrits et dans leurs déclarations.

Maeterlinck préconisait de « retourner à un état d'art de siècles très anciens » et prenait pour exemples le masque des tragédies grecques, ainsi que les marionnettes et autres objets qui pouvaient « avoir l'apparence de la vie sans avoir la vie ». La scène des *Aveugles*, telle que Marleau l'installe, utilise cette palette de formes fantomales pour susciter une expérience *troublante* et *inquiétante*, où se brouillent les frontières entre la vie et la mort, entre l'absence et la présence, le visible et l'invisible. Ces fantômes se produisent dans la pénombre, où les repères habituels de l'espace et du temps se perdent. Il s'agit de « vivre une expérience différente du temps, de la durée », de « vivre une expérience de la cécité », une expérience « de l'attente dans la nuit », de la polyphonie des voix. Cette expérience

⁷²² Yannick Butel, *Regard critique. Écrire sur le théâtre*, op. cit., p. 27.

visée à « déconditionner la perception du spectateur ». Marleau se souvient de sa propre expérience de spectateur, « extrême » chez Kantor (*La classe morte*), qui avait remis en cause les normes et règles apprises au conservatoire. L'expérience concerne aussi les acteurs, « retirés de la scène », mis dans une situation de travail inconfortable, qui doivent apprendre à jouer avec leur propre devenir-fantôme, et à faire face à l'*autre*, cet alter ego paradoxal (désynchronisation de la voix, de l'image et du corps, démultiplication des doubles). Cette expérience théâtrale, qui déjoue les normes de la représentation et brouille les sens, est une expérience de la disparition.

Chez Goebbels, l'expérience fondatrice est celle du *Hörstück*, composition sonore créée et diffusée à la radio ou sur CD. Goebbels utilise la répétition en boucles, le montage, le cut-up, l'échantillonnage des voix, les témoignages et autres formes de traces de la vie réelle, pour créer des paysages sonores. Le *Hörstück* introduit à l'expérience de la scène, que Goebbels formule comme « esthétique de l'absence » : disparition des performers, subdivision polyphonique, disjonction des corps et des voix, déstabilisation des habitudes... Dans *Stifters Dinge*, machinerie scénique sonore et visuelle, troublante et déroutante, l'expérience à laquelle nous sommes invités (comme les enfants des récits de Stifter) est de « s'engager dans la chose ». La notion de « Ding/Chose » se fait concept pour dire l'expérience du « réel », par opposition à l'illusion narrative. Cette expérience n'est pas seulement sensorielle, phénoménologique, esthétique, mais aussi politique : il s'agit de transformer le regard (et l'écoute) du spectateur, de susciter la rencontre de l'Autre, la Chose : machine pianistique qui s'anime et semble prendre vie. La perception acousmatique de l'univers sonore trouve son équivalent, avons-nous dit, dans la blancheur de la neige évoquée dans le texte de Stifter.

Chez Peyret, l'expérience est d'abord scientifique ; dans la lignée de Brecht, elle est expérimentation, ou « manip ». Expérience cognitive de la scène, exercice de pensée : entrer dans le cerveau, dans la mémoire, pour y éprouver les modes de défaillance, les zones d'ombre, les secrètes variations. L'expérience est aussi une forme de l'« essai » chez le lecteur de Montaigne ; cette « exercitation » implique de ne pas se raconter d'histoire, de ne pas « jouer les m'as-tu-vu ». Le refus de l'illusion et du mensonge s'applique à la représentation, à l'identification, à la fable, au personnage. Le « playshop », néologisme forgé à l'occasion du *Traité des Passions*, est la forme aboutie de cette expérience-proposition, qui part du processus de création et se prolonge jusqu'aux séances en public.

L'expérience est aussi esthétique, musicale, poétique, visuelle. La narration étant évacuée, le temps de l'action perd son substrat. Le théâtre est d'abord un « art de l'espace », indique Peyret dans sa « creative method ». Et le temps (plus bergsonien que kantien) est celui de la durée : il s'agit de faire l'expérience d'une durée vécue dans un espace en train de se transformer, par l'interaction entre les hommes et les machines. C'est la fonction du dispositif. L'acteur expérimente le dialogue avec les machines sur un mode burlesque ; il fait l'expérience de ressentir son devenir-machine dans sa gestuelle, son langage, sa mémoire, ce qui induit chez le spectateur une sorte de *sourire troublé*. La scène machinée de Peyret brouille ainsi, malicieusement, les frontières entre le vivant et l'artificiel ; tandis que, sur un registre plus tragique, elle expérimente la perte de l'homme, dans l'espace-durée du « en train de disparaître », du « déjà disparu ».

Ce bref résumé nous permet de repérer des nuances et des variations autour de l'« expérience », chez Marleau, Goebbels, et Peyret, mais aussi des points communs significatifs. Une impression d'ensemble se dégage : l'« expérience » qu'ils appellent de leurs vœux apparaît comme une alternative, tout à la fois, à la *représentation* et à la *participation collective* ; ajoutons que c'est le régime de la disparition qui sous-tend cette expérience, et qui en détermine *in fine* l'enjeu.

Ce qui varie, dans ce régime de la disparition, c'est, comme on l'a vu chez Marleau, Goebbels, Peyret, et avant eux chez Beckett, le registre du *jeu*, qui peut aller du comique au tragique. En revanche, une question réunit ces différentes sensibilités, concernant le « sujet » de l'expérience. Le thème de la disparition, tel qu'on l'a vu se déployer chez Peyret, mais aussi chez Goebbels et Marleau, nous invite, et nous autorise, à investir cette question. Chez Peyret, une *constellation subjective* se dessine : le je/il de l'auteur, le moi empirique, et le personnage⁷²³. Ces trois entités sont le lieu d'une profonde remise en cause. Le processus de dissolution qui affecte cette constellation subjective s'étend à tous les agents qui concourent à l'événement théâtral : auteur(s), acteurs, metteur en scène, musicien(s), spectateurs. On ajoutera, en cohérence avec la conception phénoménologique, que l'expérience ne saurait se réduire à un *sujet face à un objet*, en l'occurrence à un spectateur assistant à un *spectacle*⁷²⁴. Il en va de même des acteurs/performers/joueurs

⁷²³ Je développerai ce point dans le dernier chapitre.

⁷²⁴ Dans le même ordre d'idée, il me paraît relativement secondaire de distinguer deux catégories usuelles de l'expérience, celle de la *chose vécue* (sensorielle, esthétique...) et celle de l'expérimentation au sens

(qu'ils soient présents ou non sur la scène) : eux aussi font une expérience dont ils ne sont pas pleinement *sujets* (que l'on pense à l'embarras des acteurs dans *Re : Walden* ou aux contraintes imposées à ceux des *Aveugles*) ; eux aussi sont saisis par le processus de la disparition, quoique sur différents modes, du burlesque à l'étrangement inquiétant. Ces phénomènes, dans lesquels sont saisis les participants, sont autant de manifestations de ce qu'on pourra appeler une disparition de la constellation subjective.

Nous retiendrons, en une formulation synthétique (provisoire), qu'*un flux d'expérience traverse les différents agents qui concourent à cet événement scénique de la disparition*. En ajoutant que ce flux d'expérience affecte chacun des agents de façon singulière, non seulement en fonction de sa position dans le dispositif (la position du spectateur n'est pas celle de l'acteur...), mais aussi, bien sûr, en fonction de son histoire propre (chaque spectateur est un cas particulier...). Cette dernière précision nous permet de noter au passage que la notion de *flux d'expérience*, ainsi définie et singularisée à travers et au-delà du point de vue de chaque agent, est une notion plus générale que celle de *participation* (collective), qu'on trouve dans la représentation théâtrale classique comme dans la performance des années soixante-dix⁷²⁵. L'expérience où nous sommes plongés, avec les dispositifs de Marleau, de Goebbels, de Peyret, se caractérise, me semble-t-il, par ce *flux* que je viens d'évoquer, beaucoup mieux que ne l'indique la notion de performance.

Ne synthétisons pas davantage, car ce serait risquer de dissoudre cette catégorie de l'expérience qui se noue et se joue à partir du rejet de la mimésis, et poursuivons notre cheminement. En quoi les catégories de l'espace et du temps sont-elles modifiées par cette alternative entre représentation et expérience ?

technique et scientifique. Différencier qualitativement l'expérience vécue et l'expérience rationnelle (expérimentation) suppose, me semble-t-il, de maintenir le schéma d'un *sujet en face d'un objet*, ce qui, comme je viens de l'indiquer, est contraire à l'expérience dont il s'agit ici. Je ne voudrais toutefois pas trop insister sur ces notions, qui rejoignent des discussions fondamentales dans l'histoire de la phénoménologie...

⁷²⁵ Là encore, il est probable qu'une discussion philosophique complexe se dessine en filigrane derrière ces propositions un peu hâtives. Je me contenterai d'indiquer que j'emprunte ici la notion de flux d'expérience à un auteur comme William James, dans ses *Essais d'empirisme radical*, lorsqu'il discute, notamment des « relations conjonctives » entre les choses dans un « monde d'expérience pure » : « De mon point de vue, l'expérience prise comme tout est un processus qui se déroule dans le temps, et par lequel d'innombrables termes particuliers s'évanouissent et sont supplantés par d'autres », William James, « Un monde d'expérience pure », in *Essais d'empirisme radical* [1904], trad. G. Garreta, M. Girel, éditions Agone, Marseille, 2005, p. 70. Dans son essai suivant, James ajoute : « Aussi loin que nous remontions, le flux, dans son ensemble et dans ses parties, est fait de choses conjointes et séparées. Les grands continuums du temps, de l'espace et du Soi enveloppent tout en leur sein, et coulent ensemble sans interférer. Les choses qu'ils enveloppent se présentent comme séparées à certains égards, et comme continues à certains autres. », « La chose et ses relations », in *Essais d'empirisme radical*, op. cit., p. 90.

2.2 Penser l'espace scénique, machiner l'acteur: l'héritage des avant-gardes

Nous venons d'y insister encore une fois : il ne s'agit pas d'inscrire une fable dans un cadre préétabli, et donc pas non plus de « montrer » le déroulement d'une action, avec des personnages et un contexte social. Les dispositifs étudiés ici ne sont pas, à proprement parler, des *espaces de représentation*. De fait, la scène n'est pas nettement balisée (rampe, cadre, perspective...) et elle ne se parcourt pas selon des coordonnées aisément repérables. Ce dont il s'agit, c'est d'une invitation à « entrer » dans un univers, conçu non pour être montré, mais pour être *habité en esprit* par les spectateurs : la « nuit » des aveugles, les « choses » de Stifter, le « cerveau » d'un auteur... Le spectateur se situerait ainsi, en quelque sorte, à *l'intérieur de l'œuvre scénique*, plutôt qu'*en face* d'une représentation⁷²⁶. Patrice Pavis se demande à cet égard si le public est mûr pour se prêter à cette expérience inhabituelle : « Le spectateur réussit-il à recentrer sur lui et ses sensations corporelles ce qui dans le média vise justement à décentrer, délocaliser la perception, à ne plus la ramener à un lieu stable et tactile ? [...] Le spectateur n'est plus dans la représentation d'une réalité extérieure et existante, mais dans la simulation du théâtre virtuel »⁷²⁷.

Un espace-temps à habiter plutôt qu'à montrer

La question de l'« expérience », telle que nous l'avons appréhendée, a des implications fondamentales sur l'architecture de l'espace et du temps scéniques. Sally-Jane Norman a analysé la façon dont les repères temporels et les frontières spatiales se trouvent reconfigurés dans les nouvelles formes d'architectures scéniques, à l'ère des technologies numériques, transformant ainsi l'expérience du spectateur :

« Whereas previous theatre forms tended to draw geographically unified groups around obvious temporal markers and physical boundaries, activities bundled under the term "locative media" (media that are grounded, so to speak, in mobile technologies based on location awareness) encompass participants and forge identities at levels ranging from the most intimate to the most distant : singular located occurrences bleed into distributed events, which in turn colour local experience. »⁷²⁸

⁷²⁶ Il faut toutefois moduler cette assertion, et la prendre comme limite intentionnelle de nos trois poètes de la scène. La réalité expérientielle des spectateurs doit fluctuer, selon l'histoire et le tempérament de chacun, quelque part entre ces deux polarités. Nous reviendrons sur ce point en discutant des dispositifs immersifs.

⁷²⁷ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 145.

⁷²⁸ « Là où les formes théâtrales antérieures tendaient à dépendre des groupes constitués dans un espace géographique commun, autour de marqueurs temporels et de frontières spatiales évidents, les activités communicantes qu'on regroupe sous le terme "communication en présentiel" (moyens de communication hybrides combinant la distance et le présentiel) intègrent les participants et forment leurs identités à des degrés très variables, qui peuvent aller du plus local au plus distant : des événements incarnés et localisés se

Peyret, dans son travail de « non mise en scène », s'interroge à ce sujet, comme on l'a vu, et met en doute les catégories de l'espace et du temps héritées de la représentation classique : « Notre façon de faire du théâtre va au rebours, se confronte à une toute autre expérience. Quelles sont les données de cette expérience ? »⁷²⁹. La « creative method » entend remettre en cause le primat d'un espace-temps réduit au cadre où s'inscrit la linéarité de l'action dramatique : « Primat de l'espace : mise en scène veut dire quoi : mise en espace, celui de la représentation ; dans cette opération la question du temps passe au second plan : le temps est tempo, rythme. Du point de vue de la scène (l'expression de mise en scène montre bien l'accentuation sur la spatialisation) : le temps, c'est celui de l'action représentée »⁷³⁰. Peyret précise ce qui, dans l'architecture spatiale de la représentation, doit être dénoncé, à savoir la tradition déterministe (et téléologique) dans laquelle elle s'inscrivait :

« Primat de l'espace sur le temps (bis). Processus de spatialisation du temps : Réduction du temps à un modèle spatial. La succession temporelle calquée sur la juxtaposition spatiale. Un temps déroulé en espace ; ceci me paraît lié au déterminisme. Démon de Laplace. Pour aller plus loin (mais pas trop) : aristotélisme de la forme-action. Un temps coordonné à et par l'espace. »⁷³¹

Dans les trois dispositifs que nous avons étudiés, l'espace-temps s'émancipe ainsi de la « spatialisation » cartésienne, mais aussi des catégories kantienne du monde sensible. L'espace et le temps ne préexistent pas à l'expérience ; l'espace interagit avec la dimension du temps, ou plutôt de la durée. Les deux termes « espace » et « temps » doivent donc être discutés, pour les déplacer de leur statut transcendantal. Mais c'est évidemment un problème difficile, car l'histoire de la pensée (philosophique et scientifique) ne manque pas de références. Faudrait-il mentionner l'espace-temps einsteinien de la théorie de la relativité ? Ou la « durée » bergsonienne ? Ou bien, comme le fait depuis de nombreuses années Claude Régy, les concepts et l'imaginaire de la physique quantique ? Ces références semblent s'inviter aisément, et nous pourrions en faire un certain usage, tout en gardant une certaine prudence. Je me contente en tout cas, pour l'instant, d'attirer l'attention sur ces éléments, pour les garder à l'esprit dans la suite, et voir éventuellement ce qu'on peut en faire.

déploient hors de leur lieu d'ancrage, à travers des phénomènes distribués qui, à leur tour, modifient l'expérience locale » [trad. J.-F. Ballay], Sally-Jane Norman, « Anatomies of Live Art », in *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*, dir. Maaike Bleeker, Amsterdam University Press, 2008, p. 189.

⁷²⁹ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, 26 janvier 2006.

⁷³⁰ *Journal de travail*, 14 juin 2006.

⁷³¹ *Ibid.*

On pourrait aussi être tenté d'entrer dans cette discussion par le paradigme des « nouvelles technologies », en remarquant que le « numérique » met en crise les catégories de l'espace et du temps. Les techniques numériques, a-t-on coutume de dire, *bouleversent* les cadres établis, dans tous les domaines, notamment les arts plastiques et même les arts de la scène (surtout la danse). Ainsi, dans les lieux actuels de performances numériques, les artistes cherchent à mettre les participants en situation « d'interagir avec la structure physique du milieu de représentation »⁷³². L'espace se façonne désormais dans cette relation interactive : « le lieu de performance n'est plus simplement le réceptacle du spectaculaire, il acquiert non seulement la capacité d'être sensible à ceux qui y évoluent, mais aussi d'être modulé même physiquement par la présence des destinataires »⁷³³. Le domaine de la danse, art du mouvement et de l'espace, se prête naturellement à une hybridation avec le numérique. Mais, en ce qui concerne les dispositifs de Marleau, de Goebels, et de Peyret, le type d'expérience qu'ils visent est-il de même nature que l'espace-temps de la « réalité virtuelle », modelé de façon interactive par des « utilisateurs » ? On ne se hâtera pas trop de statuer sur cette question. Il serait prématuré de caractériser ces dispositifs, qui s'inscrivent avant tout dans le champ théâtral, selon les mêmes critères et concepts que ceux des arts numériques.

Il me semble en tout cas utile d'historiciser les différents types de dispositifs que l'on peut voir aujourd'hui sur la scène, conjointement à d'autres domaines comme les arts numériques, le cinéma de synthèse, ou le jeu vidéo. A cet égard, Philippe Baudelot, en marge du festival des *Bains numériques* d'Enghien-les-Bains en 2007, proposait un « rapide panorama des relations entre technique et scène »⁷³⁴, destiné à rappeler les grandes étapes qui ont précédé la « révolution du numérique ». Dans cet article, il commençait par évoquer le cadre tridimensionnel de la machinerie scénique, avec ses systèmes de poids, de poulies et de cordages, de la Renaissance (Sebastiano Serlio⁷³⁵) jusqu'à la scène italienne (Giacomo Torelli...), caractérisée par une « boîte optique et magique » ; il rappelait ensuite le rôle décisif de la lumière artificielle et de l'acoustique dans le renouvellement de la

⁷³² Armando Menicacci, « Un interstice impalpable, les mutations de l'espace théâtral opérées par les technologies numériques », in *Corps numériques en scène*, dir. Philippe Franck, Dominique Roland, Bains numériques, Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, 2007, p. 30.

⁷³³ Armando Menicacci, *ibid.*

⁷³⁴ Philippe Baudelot, « La technique, base de la dramaturgie », in *Corps numériques en scène, op.cit.*, p. 23.

⁷³⁵ « Serlio est le premier théoricien de la scène – c'est-à-dire du plateau et du décor de théâtre – de la Renaissance à avoir laissé une trace de ses écrits », Jean-Pierre Le Goff, « Etude sur le livre II du Traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1475-1554) », <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/files/etudeSerlio.pdf>.

scène au XIX^e siècle, dont l'opéra de Wagner fut le couronnement ; l'autre moment décisif de cette période est le cinématographe à la Méliès, qui a révolutionné les techniques de l'illusion théâtrale et ouvert la voie au règne de l'image, sur l'écran comme sur la scène ; dès lors, « les scénographes, dramaturges et chorégraphes explorent de nouveaux imaginaires⁷³⁶ » (Meyerhold, Piscator, Brecht, Beckett...) ; enfin, entre les années cinquante et soixante-dix, c'est-à-dire jusqu'à l'orée du numérique, de nombreuses explorations de l'espace scénographique ont vu le jour (Josef Svoboda, Jacques Polieri, John Cage...) ; la vidéo, en particulier, a constitué la technique emblématique de cette période, qui a renouvelé l'ontologie de l'image.

Ces évolutions esthétiques et techniques se sont déployées dans un champ très large qui déborde celui de la scène, et dans ce tableau d'ensemble le « numérique » ne doit pas nous faire oublier les innovations précédentes. Nous le verrons dans le chapitre suivant, en élargissant le cadre de notre étude à trois dispositifs paradigmatiques : le cinéma primitif, le cinéma au moment où il s'autonomise par rapport au théâtre, et la « réalité virtuelle » aujourd'hui. Restons pour l'instant sur la scène théâtrale, et sur le traitement de l'espace et du temps, pour resituer, historiquement, les approches critiques et expérientielles de Marleau, de Goebbels et de Peyret. La notion d'*expérience* qu'ils évoquent tous trois, chacun à sa manière (et qu'on pourrait étudier aussi chez d'autres metteurs en scène contemporains comme Régy, Tanguy, Castellucci, Pommerat...), est-elle une nouveauté, au vu des conceptions scénographiques et dramaturgiques du XX^e siècle ? Quels héritages esthétiques peut-on repérer ? Les architectures scéniques des avant-gardes, qui ont été, comme on sait, résolument ouvertes sur les nouvelles techniques de leur époque (cinéma, radio, télévision), sont-elles un moment décisif dans la généalogie de notre problématique de la disparition ? Quelles expériences scéniques étaient visées ? Sont-elles comparables au type d'expérience que nous avons vu se profiler lors de notre étude ?

Les quatre formules historiques de l'expérience scénique au XX^e siècle

Au colloque de Royaumont sur « le lieu théâtral dans la société moderne », en 1961, Denis Bablet proposait une synthèse des révolutions scénographiques du XX^e siècle⁷³⁷. Il voyait

⁷³⁶ Philippe Baudelot, « La technique, base de la dramaturgie », *op. cit.*, p. 26.

⁷³⁷ Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, dir. Denis Bablet et Jean Jacquot, Royaumont, 1961, éditions du CNRS, Paris, 1963, réédition, 1978, p. 13-25.

se dégager quatre « formules » (modèles de scènes), qui, selon lui, répondaient à un même projet commun, à partir des années 1880 environ, de renouveler le rapport entre le public et la scène, et de réinscrire le théâtre plus largement dans la Cité.

La première formule, prônée par André Antoine, visait à modifier le théâtre à l'italienne de façon à polariser toute l'attention vers la scène. L'exemple type est le Festspielhaus de Bayreuth inauguré en 1876 pour l'opéra de Wagner. Celui-ci porte l'illusion théâtrale à son comble et transforme la salle en vaste caisse de résonance sensorielle et émotionnelle. La seconde formule cherche à renouveler l'architecture théâtrale, de façon à « englober scène et salle dans un même espace »⁷³⁸. La participation du public, rassemblé autour de l'aire de jeu, est la caractéristique de ce projet de théâtre ouvert sur la société. Il s'agit de solliciter, tantôt l'imagination du spectateur, tantôt un sentiment « quasi religieux qui naît de l'ordonnance d'un cérémonial », ou bien encore d'impressionner par des effets techniques, voire de prendre à parti l'assemblée. Bablet cite comme exemples le Vieux-Colombier de Jacques Copeau (1919, 1924), et surtout le Grosses Schauspielhaus de Max Reinhardt (1919), qui constitue « l'un des meilleurs exemples de l'utilisation de l'arène au XX^e siècle »⁷³⁹. De nombreuses architectures ont vu le jour, dans cet esprit de rapprochement salle-scène ; une grande souplesse est nécessaire pour multiplier les angles de vue et combiner les mouvements. Bablet évoque à cet égard la tentative de retour du théâtre en rond et le cas de la scène annulaire (salle tournante). Le projet de « Théâtre total » de Piscator/Gropius appartient à cette mouvance, qui vise à conquérir un public populaire et à intensifier la relation acteurs/spectateurs. Mais Bablet rappelle que ces grands innovateurs de l'architecture scénique, Appia, Craig, Copeau, Piscator, n'ont jamais pu concrétiser jusqu'au bout leurs projets et ne parvinrent que partiellement à diriger des lieux de théâtre.

La troisième formule est justement liée à ce constat. On peut la caractériser par ce qu'on appelle aujourd'hui le « théâtre hors les murs ». Plusieurs lieux de la cité ont ainsi été investis : les tréteaux de rue, les lieux de plein air, et le cirque (Gémier au Cirque d'Hiver, Vilar à la Porte Maillot, Dasté dans ses tournées de spectacles sous chapiteaux). Dans cette approche, il s'agit d'aller au devant du public, de l'accueillir dans des sites qui lui sont familiers, ou bien dans des sites historiques susceptibles d'exercer une forte attraction (cours de palais, parvis de cathédrales...). Enfin, la quatrième formule est celle de la

⁷³⁸ Denis Bablet, *op. cit.*, p. 19.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 20.

« scène transformable », qui offre une grande liberté de création et permet d'adapter le rapport scène-salle à chaque type de spectacle. Bablet cite ici à nouveau Piscator, ainsi qu'Adolphe Appia, et, contemporain du colloque de Royaumont, René Allio. Ces scènes modulables au gré de chaque projet se caractérisent par la notion clé de *dispositif* : « en créant un dispositif scénique, metteur en scène et décorateur définissent une organisation de l'espace scénique qui doit s'adapter aux besoins de la pièce »⁷⁴⁰.

Dans la conclusion de son article, Denis Bablet nous apporte plusieurs critères utiles pour revenir aux « expériences » de Marleau, de Goebbels et de Peyret. Dans ce fantastique foisonnement des formes scéniques imaginées ou expérimentées au XX^e siècle, il identifie plusieurs traits communs tout à fait caractéristiques de cette période : « la volonté de créer un espace unique englobant à la fois l'acteur et le spectateur, de rapprocher l'acteur du public, quelles que soient la forme de ce rapprochement et les structures qui le permettent (de l'abolition du cadre de scène à la scène centrale), le désir de redonner à la scène son caractère d'aire de jeu, [...] de retrouver la réalité de l'espace scénique, sa vérité »⁷⁴¹. Ainsi sont résumées les grandes caractéristiques des architectures scéniques, entre 1880 et 1960.

À partir de ce panorama, dressé par l'un des meilleurs spécialistes de la scénographie, peut-on en conclure quelque chose concernant les spectacles que nous avons étudiés ici ? Constatons d'abord que la (re)conquête d'un public populaire autour d'un projet d'émancipation n'est pas (ou plus) la préoccupation de Peyret, pas plus que de Goebbels ou de Marleau⁷⁴², a fortiori si la participation doit prendre un caractère de cérémonie, ou même d'assemblée⁷⁴³. Et cela ne tient pas seulement au fait qu'il n'y a pas d'acteurs dans *Les Aveugles* et dans *Stifters Dinge*. La notion d'« expérience », telle que nous l'avons mise en lumière dans les chapitres précédents, n'a pas grand-chose à voir avec la recherche d'une *participation collective*, centrée sur une aire de jeu et située dans un « espace unique

⁷⁴⁰ Denis Bablet, *ibid.*, p. 23.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁴² En ce qui concerne Marleau, je parle ici de celui de la seconde période, c'est-à-dire à partir de ses spectacles autour de Beckett. On a vu que dans ses spectacles antérieurs, marqués par l'influence de Jarry, le mode de jeu était beaucoup plus extérieur, et donc plus compatible avec une participation du public.

⁷⁴³ Ce qui ne veut pas dire que le théâtre de Peyret, de Goebbels ou de Marleau ne soit pas politique. On a vu au contraire qu'un arrière-plan politique existe encore dans leurs approches. Mais on a vu aussi, surtout chez Peyret, une certaine rupture avec les idéologies des années soixante et soixante-dix. La discussion sur ce point mériterait de longs développements, mais elle sort du cadre de ce travail. On pourra toutefois se référer à la thèse récente de Bérénice Hamidi-Kim sur ce sujet : *Les cités du "théâtre politique" en France, 1989-2007, Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat de Lettres et Arts, dir. Christine Hamon-Siréjols, Université Lumière Lyon 2, 2007.

englobant la salle et la scène ». Il s'agit au contraire, comme on l'a déjà souligné à différentes reprises, d'une expérience intérieure. Non pas celle de l'individu centré sur lui-même, mais celle où chaque spectateur est amené à s'abandonner, voire à se dissoudre, dans une *forêt ténébreuse*, dont l'espace-temps n'a pas grand-chose à voir avec le « ici et maintenant » qui caractérise une assemblée participative.

Une remarque à ce propos : cette distinction entre participation collective et « expérience » n'est pas extensible à une opposition entre un théâtre « politique » et un théâtre « phénoménologique ». Le thème de la disparition, qui constitue notre fil conducteur, montre au contraire qu'une dimension politique est à l'œuvre dans les approches de Marleau, de Goebbels et de Peyret. On peut, au passage, constater qu'elle s'est notablement déplacée en trois décennies : à l'idée d'émancipation semble avoir succédé celle de *catastrophe*. Ajoutons que l'idée d'émancipation, qui *zigzague* à travers l'Histoire moderne, entre le XVIII^e siècle et les trois décennies des Trente Glorieuses, a elle-même traversé les deux grandes catastrophes des guerres mondiales. De ce point de vue, le projet de « reconquête du public », qui a servi de schéma directeur dans les domaines des arts et de la culture pendant une grande partie du XX^e siècle, peut apparaître comme une tentative, aujourd'hui en sommeil, de lutter contre la fatalité de la catastrophe. Il n'est pas anodin que ce soit à propos d'architecture, d'espace et de temps, que cette question « politique » s'invite dans la discussion...

Reprenons le fil de notre analyse, sur la différence entre un espace-temps de la *participation* et un espace-temps de l'*expérience*, au sens qui est le nôtre dans cette étude⁷⁴⁴. Pour avancer sur ce point, nous allons chercher des éléments au-delà de la perspective sociale qui spécifiait les architectures scéniques depuis plus d'un demi-siècle, lorsque Bablet écrivait son article, en 1961. Le modèle *dramatique* et le modèle *épique* ont encore en commun, y compris chez Brecht qui n'a jamais renoncé à la fable, le fait que les techniques de la scène (dont le cinéma) sont mobilisées pour les besoins d'une « représentation ». Mais cela ne concerne pas tout le théâtre de cette époque. Les avant-gardes européennes et russes des années vingt ont théorisé et expérimenté des approches de la scène qui relèvent plus du « poème » (on pourrait dire aussi de la « performance »), que

⁷⁴⁴ On aura remarqué que j'évite, dans la mesure du possible, d'ajouter systématiquement un qualificatif au mot « expérience », comme par exemple expérience esthétique, sensorielle, phénoménologique, cognitive... l'accumulation de ces qualificatifs, par elle-même, montre que ce serait trahir la richesse de la notion, telle qu'elle s'est dégagée empiriquement des trois études sur *Les Aveugles*, *Stifters Dinge* et *Re : Walden*.

du drame et de la fable. Du point de vue théorique, les idées qui nourrissent le « théâtre total » de Gropius s'affranchissent quelque peu des conventions habituelles de la représentation. Autour de lui, les artistes du Bauhaus ont expérimenté les images, les sons et la lumière dans toutes sortes de conditions particulières, pour susciter une expérience « poétique » du regard et de l'écoute. En France, Jarry puis les Surréalistes (Vitrac...) pratiquaient une écriture de la scène destinée à être moins une « représentation » qu'une « performance » : il s'agissait de secouer le public et de le faire sortir de ses habitudes (de ses gonds). Revenons donc, en un bref survol, à cette période des avant-gardes pour y chercher une éventuelle archéologie de notre question de l'expérience. J'évoquerai quatre grands noms de la scène : Piscator, Meyerhold, Artaud et Brecht.

Piscator

Par son usage novateur des techniques et des machines, Piscator est peut-être le premier à avoir envisagé une écriture scénique non aristotélicienne, et à avoir expérimenté un éclatement de la « boîte optique » qui en constituait le paradigme : « Le théâtre doit être arraché au cadre éternellement semblable de la boîte optique, afin que le monde puisse de nouveau entrer dans les limites du théâtre »⁷⁴⁵. Il est intéressant de relever, au passage, la façon dont Piscator caractérisait son « projet de théâtre total », en collaboration avec Walter Gropius : « Après différentes mises en scène à la Volksbühne et au Staats-theater, j'avais l'idée suffisamment précise d'un théâtre conçu comme une machine, plus exactement comme une machine à écrire... »⁷⁴⁶. Ce « théâtre total » entendait remettre en cause la tradition européenne, « toujours en vigueur du théâtre de cour », et inventer « une nouvelle organisation sociale et architectonique »⁷⁴⁷.

C'est dans cette perspective que Piscator cherchait à intégrer les nouvelles techniques de l'image (le cinéma, la télévision) : « Le théâtre pouvait être investi totalement par le film ou les projections ; on pouvait jouer autour de la salle ; l'orchestre se trouvait sur un plateau tournant qu'on pouvait manœuvrer à 360°, ce qui permettait d'obtenir un théâtre en

⁷⁴⁵ Erwin Piscator, « La technique, nécessité artistique du théâtre moderne », communication au 32^{ème} Congrès des Techniciens du théâtre, Mannheim, 1959, transcription française in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, dir. Denis Bablet et Jean Jacquot, Royaumont, 1961, éditions du CNRS, Paris, 1963, réédition, 1978, p. 185.

⁷⁴⁶ Piscator, *ibid*, p 181. S'agit-il de la même « machine à écrire » que celle de Peyret, dans *Re : Walden*, ou n'est-ce qu'un hasard de formulation ? Gardons la question ouverte.

⁷⁴⁷ *Ibid*. p. 181.

arène »⁷⁴⁸. Revenant, en 1959, sur les années vingt où furent mises en place les premières expérimentations, Piscator analysait comment, chez lui comme chez Brecht ou Meyerhold, l'introduction des techniques du cinéma puis de la télévision eurent immédiatement pour effet de modifier les catégories de l'espace et du temps : « Ceci revient pour nous à montrer sur la scène la simultanéité de différents événements. Hauser réfléchit à partir du cinéma, et attribue principalement à cet art moderne la faculté de simultanéité »⁷⁴⁹. La simultanéité serait-elle une possibilité spécifique du cinéma ? Piscator envisage plutôt la scène de théâtre comme le lieu englobant tous les possibles : « Mais je crois que la scène la possède mieux encore, car à côté des trois dimensions de la représentation scénique, elle dispose des deux dimensions du cinéma, sans compter d'autres ressources encore. Il suffirait seulement d'avoir l'énergie nécessaire pour utiliser ces ressources, et un monde nouveau serait représenté dans sa totalité »⁷⁵⁰. Dans ce même article, il propose un bilan de l'utilisation des techniques cinématographiques en évoquant la « scène simultanée » proprement dite, qui abolit la « boîte optique », et, plus largement, la pratique du montage, grâce aux projections de photographies, de commentaires, de films d'acteur ou de films documentaires pour accompagner la dramaturgie ; puis il indique ce qui, selon lui, « manque encore à notre appareil technique » : il resterait à « réfléchir à l'utilisation de la hauteur et de la profondeur scéniques », à renouveler l'éclairage de la scène, et à inventer des façons de rapprocher la scène du spectateur, non seulement sur le registre de la vue mais aussi de l'audition :

« Un autre défaut que nous ressentons aujourd'hui avec acuité, c'est la distance immuable qui subsiste entre la scène et le spectateur, du double point de vue optique et acoustique. Comment rapprocher le spectateur ? Au théâtre il n'y a pas de gros plan ! De la vue d'ensemble à l'œil qui se révolte, le cinéma, lui, peut jouer de toutes les variations optiques. [...] On peut aussi mettre en œuvre des moyens acoustiques analogues, mais il y faut de l'intelligence artistique. »⁷⁵¹

Meyerhold

Meyerhold, tout en reconnaissant à Piscator son apport à la scène moderne, lui reproche d'avoir « porté toute son attention sur le perfectionnement matériel de la technique théâtrale » et d'avoir négligé la place (centrale) de l'acteur : « Le problème qui se pose au metteur en scène, c'est qu'il faut proportionner à cette ambiance les gestes, la voix de

⁷⁴⁸ Piscator, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 186.

l'acteur. C'est ce que Piscator n'a pas cherché. Il bâtit une nouvelle salle mais il fait jouer de vieux acteurs »⁷⁵². Dès 1907, Meyerhold explicitait l'importance qu'il accordait à l'acteur, en distinguant « deux méthodes de travail qui organisent différemment les relations réciproques de l'acteur et du metteur en scène »⁷⁵³. La première approche situe le metteur en scène au sommet d'un triangle Auteur-Acteur-Metteur en scène. Ce modèle donne au metteur en scène la position privilégiée d'un chef d'orchestre, qui, de son pupitre, entraîne l'orchestre et « enflamme le public ». Au théâtre, rien de tel puisque le metteur en scène n'est pas présent devant le public. C'est l'acteur qui occupe la position d'avant-poste, et c'est lui le pôle d'attractivité du spectacle. Meyerhold identifie donc un autre modèle, qu'il décrit comme un « théâtre de la ligne droite », conçu comme un processus de synthèse où « l'acteur [y] dévoile son âme librement devant le spectateur, en assimilant l'œuvre du metteur en scène tout comme ce dernier a assimilé celle de l'auteur »⁷⁵⁴. Il ajoute : « Le théâtre, c'est l'art du comédien ». Cette conception a des conséquences sur le dispositif scénique, dont le foyer, optique et sonore, est « le prisme de l'art de l'acteur ». L'espace et la temporalité du spectacle se déploient autour de celui-ci, pour informer l'imaginaire du spectateur. Moyennant quoi, cet acteur n'est pas un rhapsode *inspiré*, et encore moins un cabotin ; son art est intellectuel et il se combine étroitement avec les autres éléments de la scène : « Meyerhold centre sa réflexion sur l'acteur, mais un acteur de type nouveau, professionnel armé des techniques d'un métier en même temps qu'artiste, qu'il renvoie à un savoir physique autant qu'intellectuel et à la seule réalité de la vie scénique, le jeu »⁷⁵⁵.

Avec Meyerhold, il ne s'agit donc plus de partir de la « boîte optique » et d'y installer la mimique des acteurs, mais plutôt de repenser l'ensemble de l'architecture du spectacle à partir du jeu de l'acteur face au spectateur : « Meyerhold "manipule" la boîte scénique, la réduit, la rapproche du spectateur »⁷⁵⁶. Ses mises en scène des auteurs symbolistes, en particulier de Maeterlinck, illustrent les conséquences pratiques de cette conception. Après

⁷⁵² Propos de Vsevolod Meyerhold, cités par Béatrice Picon-Vallin, « Les avant-gardes théâtrales et les technologies de leur temps », programme international de rencontres et de recherche "arts de la scène et nouvelles technologies", 2003, http://www.scenes-digitales.info/picon_vallin-texte.pdf.

⁷⁵³ *Ibid.* p. 25.

⁷⁵⁴ Vsevolod Meyerhold, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud / Papier, Montpellier, p. 26.

⁷⁵⁵ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Les voies de la création théâtrale, vol. 17, éditions du CNRS, Paris, 1990, p. 50.

⁷⁵⁶ Béatrice Picon-Vallin, *ibid.*, p. 30.

avoir quitté, en 1902, la troupe de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko, il crée sa propre compagnie avec de jeunes acteurs et commence à monter des spectacles symbolistes. Il comprend vite la nécessité de repenser entièrement l'art de la scène (musique, couleurs, plastique...) et de trouver un mode de jeu spécifique, plus intériorisé, plus statique : « la scène symboliste russe devient, comme avant elle celle de Paul Fort ou de Lugné-Poe, un lieu où faire sentir le mystère, l'irréel ou le rêve et stimuler l'imagination. Elle découvre le pouvoir du non-dit, du silence, de la suggestion »⁷⁵⁷.

Cela suppose de jouer dans de petites salles, où la proximité entre acteurs et spectateurs est un facteur essentiel pour créer un univers onirique. Il s'agit, indique Gérard Abensour, de « faire pénétrer le théâtre dans le monde de la poésie »⁷⁵⁸. Stanislavski, intéressé lui aussi par le mouvement symboliste, fait revenir Meyerhold et loue pour lui un petit théâtre, en lui donnant carte blanche pour réaliser ses expérimentations. Le Théâtre-Studio aura une très courte existence (de mai à octobre 1905), mais « il restera par la suite l'enfant chéri de Meyerhold »⁷⁵⁹ et l'aventure fera date dans le monde théâtral russe et européen.

Meyerhold monte *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, une pièce qui invite les spectateurs à faire une *expérience*, qui n'est pas sans nous faire penser à celle proposée par Marleau dans *Les Aveugles*, ou par Goebbels dans *Stifters Dinge* : « il demande au public de se comporter devant cette pièce non comme devant une œuvre faite pour être vue (spectateur), mais écoutée »⁷⁶⁰. La règle du jeu qui est soumise aux acteurs (immobilité, diction froide et ciselée, débit neutre, calme) se combine avec le registre de la musique : « Le metteur en scène est bien conscient qu'une œuvre symboliste se déploie sur plusieurs dimensions de la conscience et notamment la dimension musicale. On doit ressentir une expérience à la fois esthétique et existentielle »⁷⁶¹. Une dizaine d'années plus tard, Meyerhold analyse, dans son cours de scénologie, les relations étroites qui s'établissent entre la scénographie, la musique et le jeu de l'acteur, dans un esprit proche de Craig :

« Craig interprète la masse sur la scène non comme étant composée d'individus séparés, mais comme une masse sculpturale en relation avec l'architecture du plateau, le costume, etc. Pour lui, l'aire scénique est un lieu dans lequel il doit intervenir comme un architecte, ou un musicien, ou un artiste plasticien, et faire bouger, répartir les masses, les construire comme une grandeur

⁷⁵⁷ Béatrice Picon-Vallin, *ibid.*, p. 14.

⁷⁵⁸ Gérard Abensour, « Meyerhold et le Symbolisme », *Cahiers du monde russe*, 45/3-4, 2004, p. 599.

⁷⁵⁹ Gérard Abensour, *ibid.*, p. 600.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 601.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 602.

constructive, une partie de la forme dans son ensemble. »⁷⁶²

Béatrice Picon-Vallin insiste sur ces dimensions de la musique et de la scénographie, qui pourraient (à tort) apparaître comme un paradoxe, dans une conception du théâtre centrée sur l'acteur. Le paradoxe se lève si l'on considère l'acteur comme « conjonction des moyens d'expression » scénique : « Ce n'est pas le moindre des paradoxes du théâtre qui se cherche que d'incarner son idée d'un théâtre de l'Esprit, non pas dans le visage qui peut disparaître sous le masque, mais dans le corps où s'opère la conjonction des moyens d'expression extralinguistiques (lignes, mouvements, rythme, couleur) »⁷⁶³.

L'évocation de Craig introduit, au passage, la question de l'acteur comme « sur-marionnette ». À ce sujet, Gérard Abensour souligne que les expérimentations symbolistes de Meyerhold, dans cette décennie, n'ont pas été sans susciter une polémique autour de la question de l'acteur/marionnette : « Le public s'interroge : l'acteur doit-il prendre la marionnette comme modèle ? »⁷⁶⁴. Au-delà de cette polémique, on retrouve la relation subtile et mystérieuse, jadis observée par Kleist, qui unit la marionnette, la danse, la musique, et l'espace imaginaire de la scène. Meyerhold, dans le même cours de scénologie de 1918, précise ainsi :

« Le phénomène scénique est un phénomène chorégraphique, le mouvement sur la scène contient un germe de danse. Nous devons oublier ce qui se passe dans la vie et comment cela se passe. Nous devons bouger selon des lois musicales sur l'espace scénique donné de l'acteur de pantomime, mais en planifiant son jeu en combinaison avec les objets. »⁷⁶⁵

Dans le sillage de Meyerhold (avec Appia, Craig), on voit ainsi se dessiner, à travers l'histoire du théâtre au XX^e siècle, et jusque dans nos trois spectacles des années 2000, un fil invisible qui relie tous les facteurs de la scène : texte et musique, jeu de l'acteur, lumière, décor, espace et temps. On peut ajouter la machine : « si cette machine-outil scénique indique sa soumission totale aux tâches de jeu de l'acteur, elle est également investie d'une valeur à la fois symbolique et esthétique »⁷⁶⁶. La machine théâtrale, telle que l'ont pensée Maeterlinck, Meyerhold, ou Craig, pourrait presque se définir comme *cela* qui permet de « bouger selon des lois musicales sur l'espace scénique », pour reprendre les termes de Meyerhold cités plus haut. Cette machine se déploie à travers toutes les instances

⁷⁶² Meyerhold, « Cours de scénologie (25 octobre 1918) », in *Vsevolod Meyerhold*, Introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁶³ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁶⁴ Gérard Abensour, *op. cit.*, p. 604.

⁷⁶⁵ Meyerhold, « Cours de scénologie (25 octobre 1918) », *op. cit.*, p. 56.

⁷⁶⁶ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, *op. cit.*, p. 102.

qui concourent à la réalisation du spectacle et à l'expérience du spectateur. Parmi ces instances, le corps de l'acteur, machine première du théâtre, « doit devenir, comme le décor, comme la musique, une œuvre d'art »⁷⁶⁷.

Artaud

Dans le même ordre d'idée, on peut revenir au Théâtre de la cruauté, qui, lui aussi, instaure la scène comme le lieu d'une *expérience*. Artaud s'est employé à faire exploser le cadre de la représentation aristotélicienne, et sa conception pourrait préfigurer, selon Béatrice Picon-Vallin, le « théâtre immersif »⁷⁶⁸ que nous voyons se réaliser de nos jours. Mais quelle signification donner au mot « immersion », si on veut l'appliquer aujourd'hui à Artaud ? Le premier manifeste du Théâtre de la cruauté déclare que « nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacés par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière ». Dans ce « lieu unique » où la barrière entre fiction et réalité aura été supprimée, « une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle »⁷⁶⁹. Artaud imagine ainsi un lieu dans lequel les spectateurs seraient entourés de toutes parts, et sollicités corporellement, par le déroulement de l'action : « L'action dénouera sa ronde, étendra sa trajectoire d'étage en étage, d'un point à un point, des paroxysmes naîtront tout à coup, s'allumeront comme des incendies en des endroits différents. [...] cette diffusion de l'action sur un espace immense obligera l'éclairage d'une scène [...] à empoigner aussi bien le public que les personnages »⁷⁷⁰. Ubiquité, simultanéité, ambiance paroxystique, caractérisent cette « immersion ».

Le « réel » qui se laisse deviner dans ce dispositif de la « cruauté » ne saurait se confondre avec la réalité ordinaire et empirique. Artaud se défend d'un rapprochement avec « les improvisations de Copeau », et ajoute : « Si fort qu'ils plongent dans le concret, dans le dehors, qu'ils prennent pied dans la nature ouverte et non dans les chambres fermées du cerveau, ils ne sont pas pour cela livrés aux caprices de l'inspiration inculte et irréfléchie de l'acteur »⁷⁷¹. Son théâtre de la cruauté suppose l'invention d'un langage spécifique,

⁷⁶⁷ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, op. cit.*, p. 15.

⁷⁶⁸ Béatrice Picon-Vallin, « Les avant-gardes théâtrales et les technologies de leur temps », *op. cit.*, p. 1.

⁷⁶⁹ Antonin Artaud, « Premier manifeste du théâtre de la cruauté », 1935, *Œuvres*, éditions présentée et établie par Evelyne Grossman, Quarto/Gallimard, Paris, 2004, p. 563.

⁷⁷⁰ Artaud, « Premier manifeste du théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 563.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 571.

entièrement au service de la participation paroxystique des acteurs et du public rassemblés : « De ce nouveau langage, la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête ; et si l'on veut l'alpha et l'oméga »⁷⁷².

Le corps occupe une place centrale dans ce dispositif ; il est le lieu même du langage, qui ne prend son étoffe véritable que dans la parole, le souffle, le cri, les muscles, et, peut-être plus encore, dans les os et le squelette du vociférant, comme Artaud le précisera des années plus tard : « Avant l'âme il y a le cri du vrai, et le vrai est un mouvement d'os, car les os de l'insondable tonnent dans les abîmes de notre pauvre nature depuis trop de siècles piétinée »⁷⁷³. Dans cet acte de résonance des os, du squelette, du *coffre*, et par le cri qui en surgit, c'est le souffle de l'être qui jaillit, et c'est de cela que doit se nourrir le théâtre : « Pousser la voix jusqu'à l'expiration du souffle non dans le cri mais jusqu'au roc naturel d'en dedans, dans le silence d'une incarnation d'être qui pour faire avorter les spectres, la naissance des purs esprits, et pour le mat qui est l'être du corps, ne craint pas la descente à pic jusqu'au refoulement de la puissance de forme dans la domination par internes formes des éclatements de volonté »⁷⁷⁴. Ce « mat qui est l'être du corps », c'est la colonne vertébrale, au long de laquelle remonte le souffle. Il faut aller chercher celui-ci tout au fond du corps, jusqu'au « roc naturel d'en dedans », c'est-à-dire dans les os eux-mêmes, seuls susceptibles de faire vibrer cette « basse » de la voix qu'Artaud veut entendre.

Cette idée du squelette rejoint la marionnette. Le bâton qui fait mouvoir la marionnette est sa colonne vertébrale. Le corps vécu d'Artaud est par lui-même ressenti comme un « automate des limbes », agi, manipulé au tréfonds de lui-même, depuis avant sa naissance, par un Dieu violent, imposé de l'extérieur par la religion, la culture, la langue. C'est donc dans les limbes de l'être qu'il faut redescendre. En deçà de sa propre origine, redescendre pour faire vibrer, à coups de marteau, le lieu pré-ontologique, les os de la colonne vertébrale, afin de devenir véritablement soi-même. Telle une marionnette qui trouverait en elle-même la force de se passer du marionnettiste, et deviendrait ainsi autonome. L'autonomie comme enjeu du combat vital contre l'*automate humain*.

L'épicentre de la scène du théâtre de la cruauté, qui est censé irradier dans un même feu à la fois le corps de l'acteur et celui du spectateur, c'est donc la colonne vertébrale, pilier

⁷⁷² Artaud, « Premier manifeste du théâtre de la cruauté », *ibid.*, p. 572.

⁷⁷³ Artaud, « Lettre à Roger Blin », *Espalion*, 25 mars 1946, in *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 1066.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 1067.

central sur lequel s'arc-boute l'ensemble de l'architecture théâtrale. Et le corps est comme la cathédrale de ce théâtre. Tout en sort et tout y retourne. Nul autre « organe » n'y a de place, hormis cette colonne qui part des profondeurs telluriques et remonte jusqu'à la bouche, jusqu'aux yeux et aux oreilles. En novembre 1947, la radio donne à Artaud l'occasion de libérer, dans un espace indéfini, la puissance de cette énergie remontée des profondeurs de l'être, et d'atteindre chaque auditeur d'autant plus profondément que, dans ce flux immatériel, toute trace des « organes » malades du corps aura disparu :

« L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, / dieu, / et avec dieu / ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alors vous lui apprendrez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit. »⁷⁷⁵

Il semble que, pour Artaud, ce qui est malade dans le corps de l'homme contemporain soit la même chose que ce qui est malade dans le théâtre, une « mécanique naturaliste » :

« Le théâtre était une mécanique naturaliste étrange qui avait été instaurée pour faire taire tout ce qui s'imagine être, parce que ça n'existe pas. / Passer de corps en corps, ni mot ni parole, le geste, attitude, son, cri, soupir, insufflation profonde qui inspire à l'homme l'oubli, / l'oublie de quoi que ce soit qui pourrait être autour du simple corps. / Le corps humain. / Mais qui a dit que c'était un être et qu'il existât ? / Il vit. / »⁷⁷⁶

La digression sur Artaud nous suggère une interprétation de la scène, chez Marleau, Goebbels, et Peyret, qui relie sur le même plan de l'expérience humaine tout ce dont il s'est agi jusqu'à présent : l'espace et le temps de cette expérience, la voix, et la disparition de ce que nous avons appelé « l'homme ». L'expérience d'Artaud tendrait à nous faire comprendre que, sur les scènes actuelles où l'homme disparaît (par retrait de l'acteur ou, plus profondément, par l'écriture-poème qui s'y déploie de façon mallarméenne), il ne reste que des « échos » et des « images », des traces du disparu.

Mais nous voyons à présent que ce n'est plus *sur la scène* qu'il faut chercher (ou perdre) l'homme ; *c'est la scène elle-même qui est l'homme en train de disparaître : aveugles, choses, cerveaux* sont des caisses de résonance qui font entendre cette disparition. C'est bien ce que proclame Artaud, dans le texte cité plus haut : « Le théâtre / est l'état, / le lieu, / le point / où saisir l'anatomie humaine, / et par elle guérir et régenter la vie »⁷⁷⁷. Ce n'est donc pas tant de la question d'une *disparition de l'acteur* qu'il s'agit (celui-ci, lorsqu'il est

⁷⁷⁵ Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu », 1947, *Œuvres, op. cit.*, p. 1654.

⁷⁷⁶ Artaud, « Le corps humain », mai 1947, *Œuvres, op. cit.*, p. 1517.

⁷⁷⁷ Artaud, « Aliéner l'acteur » [1947], *Œuvres, op. cit.*, p. 1520.

encore là, ne représente plus, ne fait plus semblant), mais bien, comme on a pu le voir longuement dans les chapitres précédents, d'une *disparition de l'homme*.

Brecht

La quatrième grande référence historique que je voudrais évoquer, à propos de cette question de l'expérience, est Brecht. Je le ferai en rappelant brièvement deux idées essentielles, qui concernent le jeu de l'acteur et la relation entre l'art et la science. Brecht partage avec Meyerhold plusieurs points communs, notamment la volonté d'évacuer la psychologie du personnage et le même intérêt, central, porté au spectateur. Dans les années 1925-1930 il pose les bases de son théâtre épique, de façon encore assez théorique car c'est d'abord en poète qu'il s'exprime, et pas encore en tant que metteur en scène à proprement parler. Mais, en 1935, il ambitionne de susciter et de promouvoir un « art du spectateur », dont il trouve un exemple avec le théâtre chinois⁷⁷⁸. L'acteur doit, à l'instar du théâtre chinois, montrer aux spectateurs qu'il ne se prend pas lui-même pour le personnage, et qu'au contraire il garde pleinement conscience d'être sur une scène : « l'artiste ne joue pas comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait encore un quatrième. Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui »⁷⁷⁹.

Le jeu rend ainsi *étrange* l'événement humain le plus familier, le plus naturel. Pour décrire cette expérience, Brecht emprunte alors l'idée d'*étrangeté* au mot russe *ostranienie* (Chklovski)⁷⁸⁰, et forge la notion de *Verfremdung*. Notons au passage la différence avec le mot *Unheimliche* analysé par Freud. L'étrangeté (définie à partir du mot *fremd*), chez Brecht, n'est pas d'ordre psychologique mais social ; elle ne se réfère pas à un refoulé inconscient qui aurait des allures inquiétantes ou fantastiques ; elle vise à faire prendre conscience que le familier est le produit d'un ordre social hérité, imposé par les classes dominantes. Dans cette perspective sociopolitique, il s'agit de prendre le contre-pied du *fatum* de la vie humaine, tel que le concevait l'antiquité. La révolution dramaturgique que Brecht appelle de ses vœux suppose, comme on le sait, d'en finir avec la dramaturgie

⁷⁷⁸ Bertold Brecht, « Sur le théâtre chinois » [1935], in *L'art du comédien*, trad. J. Tailleur, G. Delfel, J-L Besson, L'Arche, Paris, 1999, p. 33-42.

⁷⁷⁹ Brecht, « Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique » [1940], in *L'art du comédien*, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁸⁰ Cf. Viktor Chklovski. *Textes sur le cinéma* [1918-1931], trad. Valérie Pozner, L'âge d'homme, Paris, 2011.

aristotélicienne qui, à travers l'identification, ne faisait, selon lui, que perpétrer le caractère immuable de la condition humaine⁷⁸¹.

Ce rejet de l'illusion et de l'identification chez Brecht est le mode commun qu'on retrouve chez Goebbels, Peyret, et Marleau. En revanche, ceux-ci se démarquent de lui, comme on l'a vu, sur la question de la fable. Mais surtout, l'expérience suscitée dans le public n'est plus de même nature : l'effet d'étrangeté (*Verfremdung*) qui caractérise la théorie de la distanciation n'a pas grand-chose à voir, comme je viens de le souligner, avec l'*inquiétante étrangeté* (*Unheimliche*) des *Aveugles* et de *Stifters Dinge*. La distanciation brechtienne suppose de « débarrasser la salle et la scène de toute "magie" et n'y susciter aucun "champ hypnotique" »⁷⁸². Il faut s'abstenir de « créer sur le plateau une atmosphère particulière », et bannir toute tentation d'envoûter le public. Sur ce point, on est très loin du symbolisme assumé et repris dans le spectacle de Marleau⁷⁸³. En outre, l'absence d'acteurs sur la scène, dans *Les Aveugles* et *Stifters Dinge*, est une autre particularité évidente qui, en première approche, nous éloigne de l'expérience scénique recherchée par Brecht : l'étrangeté (*Unheimliche*), dans ces deux spectacles, est principalement imputable au type de présence paradoxale que révèlent les fantômes de Marleau et les « choses » de Goebbels.

Passons maintenant à la seconde idée, qui bien sûr traverse tout le théâtre de Peyret. Au tournant des années quarante, dans *L'achat du cuivre*, Brecht s'intéresse de près à la relation entre théâtre et science : « Il est inévitable que la dramaturgie, pour autant qu'elle traite de grands sujets, entretienne des rapports toujours plus étroits avec la science »⁷⁸⁴. Cette problématique restera au centre de ses préoccupations. Brecht déclarera ainsi, en 1948, dans le *Petit organon* : « il faut nous considérer comme les enfants d'une ère scientifique »⁷⁸⁵. Ce qui signifie que le théâtre doit permettre une meilleure connaissance

⁷⁸¹ On pourrait revenir, au passage, sur la question de l'identification que Brecht attribue à la dramaturgie aristotélicienne. Cette notion n'est pas dans le texte de *La Poétique*, et elle est incompatible avec la théorie de la catharsis (laquelle est elle-même à peine présente dans le Livre I de *La Poétique* qui a été transmis...). Au contraire, le théâtre, chez Aristote, a une fonction politique et éducative essentielle (très claire dans les livres VII et VIII de *La Politique*) ; il suppose une distance critique par rapport à la représentation. Serait-ce la tradition européenne classique, à laquelle Brecht devrait imputer le modèle de l'identification ? En fait, seul le théâtre bourgeois du XIX^e siècle a cherché à créer l'illusion et l'identification, et inventé le quatrième mur.

⁷⁸² Brecht, « Remarques sur l'art dramatique chinois », in *L'art du comédien*, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁸³ Ce que j'indique ici ne concerne que *Les Aveugles* ; Dans d'autres spectacles, Marleau prend souvent le soin d'historiciser et de distancier les œuvres qu'il monte, comme on l'a déjà indiqué.

⁷⁸⁴ Brecht, « Type C et type P – La dramaturgie à l'ère de la science », *L'achat du cuivre*, in *Ecrits sur le théâtre*, t. 1, trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, J. Jourdeuil, L'Arche, Paris, 1963, 1972, p. 516.

⁷⁸⁵ Brecht, *Petit organon pour le théâtre* [1948, Francfort, 1957], trad. Jean Tailleur, L'Arche, Paris, 1970, § 14, p. 25.

des hommes en société. Dans le théâtre que Brecht rejette, les spectateurs sont réduits à « des silhouettes immobiles, plongées dans un état étrange »⁷⁸⁶. Il faut commencer par réveiller les esprits « envoûtés » par la force hypnotique de la mimésis : « Nos âmes vont-elles longtemps encore profiter de l'obscurité pour quitter nos corps "épais", s'introduire dans ces fantômes aux pinacles et partager des exaltations qui nous sont d'ordinaire interdites ? »⁷⁸⁷.

La base de la nouvelle approche consiste à « historiciser » les pièces du répertoire, pour que « les expériences que les hommes font les uns avec les autres »⁷⁸⁸ ne leur paraissent plus données de toute éternité ; il faut au contraire amener les spectateurs à s'étonner de ce qui paraît *aller de soi*, et faire sauter « le sceau du familier qui aujourd'hui les protège contre toute action »⁷⁸⁹. Avec la méthode scientifique, la distanciation se précise et affine sa fonction critique : « Cherchant à saisir la société dans sa mobilité, cette méthode traite les conjonctures sociales comme des procès dont elle suit le développement contradictoire. De son point de vue, rien n'existe qui ne soit en voie de se transformer »⁷⁹⁰.

Cette fonction critique du théâtre, nous la trouvons aujourd'hui chez nos trois *poètes de la scène*. L'« expérience » a chez eux une dimension politique, comme on l'a dit à plusieurs reprises, mais la perspective n'est plus la même qu'au milieu du XX^e siècle. Au vu de nos trois études, on peut, je crois, relever les continuités mais aussi les points de rupture.

De l'idéal de transformation à l'expérience de la disparition

Les continuités sont assez évidentes : elles concernent les procédés de distanciation qui, s'ils diffèrent par les moyens techniques, procèdent du même esprit. Goebbels cherche à déjouer les habitudes des spectateurs et à faire entendre *autrement* les mots, les phrases, les voix et les sons prélevés dans des contextes sociaux identifiables (par exemple dans les *Hörstücke* à partir des textes de Müller). Marleau cherche, lui aussi, à surprendre et à *inquiéter* le regard du spectateur. Peyret, avec ses « manip », bouscule les hiérarchies établies entre l'homme, l'animal, la machine, et invite à entrer par effraction dans le cerveau humain pour y débusquer les secrètes compromissions entre vérité et mensonge.

⁷⁸⁶ Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *ibid.*, § 26, p. 38.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, § 34, p. 48.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, § 44, p. 59.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, § 43, p. 58.

⁷⁹⁰ *Ibid.* § 45, p. 61.

Le point de départ qui motivait la distanciation brechtienne reste à l'ordre du jour : il s'agit toujours de déjouer les comportements habituels, de bousculer les schémas de pensée, de provoquer chez le spectateur une expérience qui soit de l'ordre de la surprise ou, comme le disait Brecht, de rendre « insolite » (*fremd*) ce qui paraît généralement *naturel*. Mais que faire de cette expérience ? C'est là qu'on peut constater une rupture. Auparavant (depuis les avant-gardes des années vingt jusqu'à l'apogée du marxisme, dans les années soixante-dix), le théâtre, comme les autres productions intellectuelles, visait à *transformer* l'homme. Brecht est sans doute celui qui incarne au plus haut point cet idéal. Mais, comme on l'a vu de façon caractéristique chez Peyret, ce qui s'est perdu en trente ans, c'est la « croyance » en cette haute mission de l'art.

Certes, Marleau et Goebbels, se réclament, ici ou là, d'une possible « transformation » chez les spectateurs. Mais, par-delà les discours, il me semble que les conditions de production et de réception de leurs spectacles ne traduisent guère cette transformation. Sur ce point, Brecht aurait, à n'en pas douter, souscrit à cet avis, lui qui n'a eu de cesse de répéter que c'est l'ensemble des conditions de production (de l'art...) qui doit être repensé, et non pas simplement le contenu ou la forme des œuvres. Ainsi, à propos des tentatives de rénover l'opéra, chez Hindemith ou Stravinsky, il notait : « chez les travailleurs intellectuels subsiste encore cette illusion que tout le commerce des grands appareils ne sert qu'à faire valoir leur travail »⁷⁹¹ ; l'illusion de transformer le monde était précisément la première illusion que Brecht combattait, ajoutant : « Convaincus de posséder ce qui en réalité les possède, compositeurs, écrivains et critiques défendent un appareil qu'ils ne contrôlent plus ; un instrument qui n'est plus, comme ils le croient encore, au service des producteurs, mais qui, au contraire, s'est retourné contre eux »⁷⁹². J'ajouterai que la lucidité exigeante de Brecht se trouve presque intacte, malgré les désillusions (ou justement à cause d'elles), dans le *Journal* de Peyret.

À l'idéal d'une *transformation de l'homme*, dont l'œuvre de Marx constitue le point d'orgue, semble avoir succédé ce que je nommerai ici, dans le contexte des trois œuvres que nous avons étudiées, un *horizon de la disparition*. Si la disparition apparaît bien comme un paradigme de notre début de XXI^e siècle, c'est précisément à celui de la transformation qu'il faut le comparer. On notera au passage que, jusqu'à la fin des années

⁷⁹¹ Brecht, « Sur l'architecture scénique et la musique » [1935], in *Ecrits sur le théâtre*, t. 1, *op. cit.*, p. 458.

⁷⁹² *Ibid.*

soixante-dix, la ligne de fracture des grands débats politiques, autour du théâtre et de l'art en général, se situait entre l'idée de *conservation* et celle de *transformation*. Toute pensée critique se fondait sur la mise en cause du conservatisme (bourgeois). La dialectique hégélienne a cherché, au moyen d'une architecture conceptuelle des plus lourdes, à théoriser les conditions de possibilité d'émergence d'un homme nouveau (même si ce n'est pas la notion d'émergence qui était en vigueur au XIX^e siècle). Tout cela a basculé au tournant des années 1980⁷⁹³.

Mais il ne s'agit pas d'un retour en arrière. Nos trois *poètes de la scène* ne sont guère soupçonnables d'un retour à la dramaturgie aristotélicienne. Ils n'ont pas renié Brecht. L'au-delà de l'idéal de transformation est l'horizon de la disparition. Et le public des *Aveugles*, de *Stifters Dinge*, ou de *Re : Walden*, fait une expérience bien éloignée de l'identification. A contrario, il ne sort pas non plus de ces spectacles avec un désir de *faire la révolution*... Cependant, il ne reste pourtant pas inchangé par ce genre d'expérience. Quelque chose est *toujours en train de disparaître*, dans ces spectacles, comme d'ailleurs dans bien d'autres que j'aurais aussi pu prendre en exemple. Ce *quelque chose*, nous avons pu le nommer « l'homme ». Non pas ce que Brecht appelait « l'homme tout court », pour mettre en question l'idée d'un homme universel, qui serait invariable à travers les différentes formes de sociétés et à travers l'histoire, mais *une idée de l'homme* qui s'est nourrie de l'idéal des Lumières. Disparition du sujet individuel et du sujet collectif. Les deux pôles de cet « homme », l'individuel et le collectif, sont renvoyés dos-à-dos, sans que l'on puisse envisager d'alternative. C'est sans doute cette perspective qui nous éloigne le plus de l'époque des avant-gardes du XX^e siècle, même si, en ce qui concerne la forme esthétique, leur esprit est encore très vivant dans les œuvres actuelles.

Nous en resterons là, à propos de cette période de l'histoire du théâtre, trop étudiée par ailleurs pour prétendre y apporter ici des éléments nouveaux. Si l'on rassemble ce que nous avons déjà vu, à partir du symbolisme et jusqu'aux avant-gardes, on en viendrait à distinguer trois grands axes de *l'expérience*, lorsque le théâtre, comme chez Marleau, Goebbels ou Peyret, s'émancipe du cadre de la *représentation* – non pas avec pour mission une transformation de l'homme, mais plutôt comme horizon sa disparition :

⁷⁹³ Ce qui ne veut pas dire que « Marx » n'a plus d'actualité... le tout récent livre de Pierre Dardot et Christian Laval témoigne plutôt du contraire (*Marx, prénom : Karl*, Gallimard, Paris, 2012).

- Un premier axe qu'on peut qualifier de phénoménologique : jeu de présence/absence, apparition fantomale, inquiétante étrangeté, scrutation du réel, des « choses », escamotage de l'acteur, brouillage des frontières entre vivant et artificiel, perturbations du sentiment de la durée, immersion dans un espace où les repères se perdent ;
- Un second axe⁷⁹⁴ relève de la fonction critique suscitée chez le spectateur : expérimentation machinique, distanciation, humour, jeu paradoxal, énigmes, conflits cognitifs, effets d'optique, distorsions...
- Un troisième axe, que je qualifierai de poétique (ou musical), relève de l'agencement scénique des formes, texte, voix, musique, sons, lumière ; un agencement qui organise le poème musical sur un tout autre plan que celui de la forme dramatique, et aussi de la forme épique (dans le sillage mallarméen évoqué précédemment).

Ces trois axes de l'expérience sont irréductibles l'un à l'autre, mais ils peuvent tout à fait se nouer ensemble. C'est le cas en particulier pour *Stifters Dinge* et *Re : Walden*. Il me semble que la notion de « trouble » peut être retenue, pour caractériser le registre spécifique de cette « expérience » qui n'est pas celle d'une transformation de l'homme mais plutôt de sa disparition. On obtiendrait ainsi, d'un côté, le couple représentation–identification et, de l'autre côté, celui d'expérience–trouble. J'emprunte ce terme à Peyret, mais il se trouve aussi chez Marleau. Nous l'avons rencontré dans plusieurs contextes, où le « trouble » – plus largement que le registre de l'*étrange* en français – peut se rapporter tout aussi bien à la notion de *Verfremdung* qu'à celle de *Unheimliche*. Le flou relatif de cette notion de trouble, par distinction avec les deux autres catégories empruntées à Brecht et à Freud, traduirait assez bien le fait qu'il ne s'agit plus d'une expérience psychologique, ni sociologique. L'expérience *troublante* de la disparition est, plus largement, d'ordre anthropologique.

⁷⁹⁴ On serait tenté de qualifier ce deuxième axe de politique, mais, eu égard à ce qui vient d'être dit, je préfère m'abstenir de le qualifier à tout prix, et laisser à d'autres le soin d'étudier de plus près cette question.

3. Dispositif et configurations mécaniques

De notre étude des trois dispositifs, d'autres lignes de force semblent se dégager. En un sens banal, ils ont pu être considérés comme des « installations », aussi bien dans la presse que dans les discours de leurs auteurs. Une dimension plastique évidente émane de ces trois œuvres, et les tire éventuellement vers les arts plastiques, là où la notion d'installation est d'usage. En outre, ces dispositifs utilisent une machinerie qui suppose, au sens strict, une *installation*, et qui introduit sur la scène un jeu poétique autant que performatif. Nos trois poètes de la scène jouent, chacun à leur manière, avec la « reproduction mécanisée » analysée par Walter Benjamin, pour créer des formes sonores, visuelles, textuelles qui ne cessent de *mettre du jeu* dans la mécanique, et de susciter un trouble dans l'expérience du spectateur. Autrement dit, plutôt que de représenter le monde, ils invitent à le *penser* – avec les moyens propres au théâtre.

La machine sera le fil conducteur de ce chapitre. Mais quelle « machine » ? La question est complexe car les techniques mises en œuvre ne sont pas homogènes entre elles. Dans nos trois spectacles de référence, et plus largement dans de nombreux autres dispositifs techno-artistiques contemporains, on peut voir se confronter, sur une même scène, des images (vidéo/cinéma), des masques, des marionnettes, des avatars, des automates... Ce qui pose une question : comment ces *machines* peuvent-elles fonctionner ensemble et prendre sens pour le spectateur ? Dans ce chapitre, nous nous intéresserons successivement à trois types de machines remarquables, qui jouent un rôle important aujourd'hui, aux frontières entre les arts de la représentation.

En nous appuyant sur l'expérience de Marleau, nous considérerons d'abord le cas des machines optiques et sonores de type « fantasmagories technologiques », qui combinent la marionnette, le masque et des appareils de projection issus du cinématographe. Nous reviendrons pour cela à la source historique : l'invention des frères Lumière, les films de Georges Méliès, les spectacles de prestidigitation et les fantasmagories optiques en tous genres, qu'on a vu se diffuser tout au long du XIX^e siècle. Peut-on faire valoir une forme de pensée propre à cette époque, qui expliquerait l'émergence de ces inventions, et leur impact sur les arts de la représentation ? Est-ce qu'on retrouve cela dans le théâtre de marionnettes de Maeterlinck ? Pour comprendre comment ces machines fonctionnent dans

la relation entre la scène et la salle, nous nous reporterons à un mode de pensée, ou plus précisément une *épistémè* qui est celle de la mécanique classique. Et nous verrons ce qu'il en est, un siècle plus tard, lorsque Marleau met en scène *Les Aveugles*.

Dans le cas de Goebbels et de Peyret, c'est une autre épistémè qui va nous intéresser : leurs dispositifs scéniques semblent plus en relation avec le langage cinématographique (années 1920-30 et nouvelle vague) ou, plus près de nous, avec les technologies numériques. Des machines d'un autre genre sont ici à l'œuvre. La notion de machine vient immédiatement à l'esprit pour décrire les dispositifs de Goebbels et de Peyret (on l'a vu clairement dans les articles de presse). Mais que faut-il entendre par ce terme ? Lorsque Goebbels transforme ses pianos en automates de musique, et lorsque ceux-ci, rendus ainsi « autonomes », nous apparaissent, étrangement, comme des *personnages*, tout cela n'a de sens et n'est rendu possible que dans des conditions particulières, qu'il faut essayer d'explicitier. De quel genre de machine s'agit-il ?

Chez Peyret, la machine est presque partout : machine à écrire, machine à penser, machine à jouer, machine à traduire, machine à créer de la musique et du son, machine à produire un monde d'images virtuelles... Le paradigme de la machine, matérialisé aujourd'hui par l'ordinateur, passe par le corps des acteurs, par l'écrivain, le compositeur, les chercheurs en traitement du langage naturel. L'écriture aussi est une machine, et quand Peyret affirme cela, il le tient de Platon. Si l'acteur est lui-même une machine – et en un sens il l'est, bien sûr – il n'a pas attendu pour cela l'avènement de l'ordinateur. Celui-ci est une machine d'un tout autre ordre, qui pourtant s'avère capable de parler, d'écrire, voire de penser, et cela, Peyret le tient cette fois de Turing ou de Prochiantz...

Ajoutons que la notion de machine prend toute sa signification si l'on considère l'ensemble du dispositif scène/salle. Que le théâtre puisse s'analyser comme une machine englobant la scène et la salle, dans un monde imaginaire commun, n'est bien sûr pas une nouveauté. Mais la question se pose sous un angle un peu différent, dans nos trois dispositifs, toujours en relation avec cette façon d'inviter à « entrer dans » quelque chose qui peut être, selon les cas, la cécité d'un groupe d'aveugles, les « choses » de Stifter, le cerveau d'un auteur ou d'un savant. Ici, la frontière entre la scène et la salle est d'une autre nature que la rampe du théâtre classique ou le quatrième mur de la scène réaliste. A l'inverse, comme nous l'avons déjà remarqué, nos trois poètes de la scène n'en reviennent pas non plus au

discours de déconstruction du rapport scène/salle popularisé dans les années soixante-dix. La démarche est différente. Le spectateur, tout en restant assis *devant* le dispositif (plus qu'*en face*), est invité à « entrer » dans ce que j'ai appelé des « poèmes scéniques » et à y prendre part mentalement. On a vu que cela tient au traitement scénographique particulier : sonorisation acousmatique, dissociation des voix et des corps, absence d'acteurs, dématérialisation, mécanisation, fragmentation des matériaux textuels, effets polyphoniques, jeux d'ombre et de lumière... Cette scénographie est une machine sensorielle et cognitive, autant que symbolique. Les trois « poèmes scéniques » que nous avons étudiés sont des mondes machiniques dont les propriétés sont inhabituelles ; leur espace et leur temporalité déjouent les catégories héritées de l'épistémè classique. Si bien que le spectateur se trouve dans une situation particulière : son attention est attirée *dans* l'espace-temps de ces « choses », qui n'est pas un *espace de représentation* mais plutôt un *univers à investir*. Les sens et la cognition sont mis en mouvement pour explorer ce monde, un peu à la façon dont la caméra, au cinéma, met en mouvement le regard en explorant l'espace.

Toutes ces caractéristiques nous incitent à rapprocher les dispositifs de notre corpus de deux grandes formes esthétiques emblématiques de notre époque : le *cinéma moderne* et la *réalité virtuelle*. Pour ce faire, c'est à la forme de pensée sous-jacente – c'est-à-dire l'épistémè – que nous nous intéresserons, plus qu'à la technologie en tant que telle, car celle-ci n'expliquerait pas grand-chose et ne rendrait pas compte du geste créatif des trois metteurs en scène. Est-ce que les concepts et les usages qui conditionnent les techniques propres au cinéma, et aujourd'hui les technologies du virtuel, sont à rapprocher des pratiques scéniques de Peyret, de Goebbels et de Marleau ? Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont ils s'emparent de ces technologies, en essayant d'appréhender la portée éventuelle de leur geste et ses perspectives esthétiques ou politiques.

Le rôle de la machine est considérable à cet égard. Au cinéma, elle se substitue par avance au regard du spectateur (caméra, micros et autres appareils embarqués), à la fois par le cadre, le mouvement et la profondeur de champ qu'elle impose ; tandis que, dans les trois dispositifs que nous avons étudiés, la machine a un statut et une place qu'il faut analyser de plus près : tantôt elle s'exhibe ostensiblement (Goebbels, Peyret), tantôt elle se dissimule, mais pour mieux *appareiller le spectateur* à sa mécanique (Marleau, Goebbels) ; tantôt elle se montre comme *substitut de personnage ou d'acteur* (Goebbels, Marleau), tantôt elle est

utilisée dans une *fonction paradoxale*, qui brouille les frontières entre le réel et la représentation, entre le vivant et l'inanimé (Peyret)... On pourrait dire métaphoriquement, sous réserve d'inventaire, que ces machines sont à la fois la caméra, le paysage, l'acteur et le script du cinéma... En ce sens, la machinerie, chez Goebbels, Peyret et Marleau, serait *hyper cinématographique*.

C'est là que la « réalité virtuelle » s'invite, elle aussi, dans la discussion, dans la mesure où les technologies mises en œuvre se substituent aux sens de la vue et de l'ouïe, à l'instar de la caméra dont elles détournent la fonction esthétique. A contrario, on peut dire, de façon évidemment tout à fait contradictoire, que les machines scéniques des *Aveugles*, de *Stifters Dinge* et de *Re : Walden*, ne sont justement pas des dispositifs de « réalité virtuelle », mais bien une *réalité réelle*, ou, devrait-on dire plus précisément, une *réalité paradoxale*, dont l'intérêt serait peut-être, justement, de servir de laboratoire en grandeur nature pour expérimenter et théoriser la « réalité virtuelle ». On perçoit, par cette amorce de discussion, l'utilité de préciser la question de la machine, en nous demandant : quelle épistémè la rend utilisable dans la matérialité de la relation scène/salle ? Cette question nous accompagnera tout au long de ce chapitre.

3.1 La machine et son substrat épistémique

Il nous faut donc commencer par préciser les notions de *dispositif*, d'*épistémè*, et de *machine*. Selon Jean-Louis Déotte, l'événement artistique n'est pas un phénomène spontané et transparent, qui mettrait le spectateur en relation immédiate avec quelque chose qu'on appellerait l'*œuvre* : « Il n'y a donc pas de contemporanéité entre le témoin et l'événement »⁷⁹⁵. La notion même d'événement est problématique. Il faut nécessairement un dispositif (Déotte préfère le terme d'appareil) pour que soit possible l'« arrêt » sur image, chez le spectateur ; c'est là une condition de la réception, et, par la même, la condition pour qu'il y ait un public : « Mais alors qu'est-ce qui sera l'instrument de la culture ? Non pas les œuvres mais les appareils (pour la modernité : la perspective, la *camera obscura*, le musée, la photographie, le passage urbain, le cinéma, la cure analytique, etc) »⁷⁹⁶.

⁷⁹⁵ Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, éditions Lignes & Manifeste, Paris, 2004, p. 31.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

L'art ne procède pas d'un enregistrement du réel, c'est bien connu, mais d'une élaboration qui, faisant appel à l'imaginaire, déplace, déstabilise la relation de soi-disant immédiateté entre l'individu biologique et le monde : « Les appareils suspendent, déracinent, arrachent, délocalisent, déplacent violemment les corps »⁷⁹⁷. Walter Benjamin avait déjà analysé cela, dans le dispositif de la littérature : « Celui qui parle soutient de sa voix et de sa mimique les différentes phrases, même si elles n'ont pas en elles-mêmes de consistance, et les agence pour produire une pensée souvent floue ou vacillante »⁷⁹⁸. Et il ajoutait : « mais l'écriture a la particularité de s'arrêter et de repartir à chaque proposition ». Toute forme artistique suscite « une pause où la pensée reprend haleine »⁷⁹⁹. C'est par ce nécessaire « arrêt » que tout dispositif imprime sa marque dans la culture. Mais il ne le fait pas de façon neutre. Il repose sur le substrat épistémique de son époque⁸⁰⁰.

Importance de la configuration épistémique du dispositif

Avant de préciser ce que nous entendrons ici par *épistémè*, terme que nous emprunterons à Michel Foucault, rappelons très brièvement sa signification originelle chez Platon, et plus précisément dans le *Théétète*. La question centrale que pose Socrate dans ce célèbre et difficile dialogue est « qu'est-ce que la connaissance ? » : « Voilà justement la chose même qui m'embarrasse, et que je ne suis pas capable de saisir suffisamment par moi-même : la science, ce qu'elle peut bien être. Oui, c'est bien là ma question »⁸⁰¹. Le mot grec traduit ici par « science » est *épistémè*. On sait que, dans la suite du dialogue, le jeune Théétète tentera successivement de formuler des définitions de la connaissance, que Socrate réfutera à chaque fois, par la méthode aporétique. La première tentative de Théétète consiste à définir la science comme ce qui fait l'objet d'un apprentissage (exemples : le savoir-faire du cordonnier). Mais ce ne sont là que des exemples empiriques, qui ne permettent pas de définir la science en elle-même. La seconde proposition définit la science comme le savoir sensible (*aisthesis*) sur les choses. Mais Socrate la rejette au motif que toute chose est apparente, et donc mouvante et illusoire. Théétète cherche alors à s'abstraire du régime des sensations et se tourne vers celui de l'*opinion* ; il propose la notion d'« opinion vraie »

⁷⁹⁷ Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, op.cit., p. 52.

⁷⁹⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. Sybille Muller, Flammarion, Paris, 1985, p. 25.

⁷⁹⁹ Benjamin, *ibid*, p. 43.

⁸⁰⁰ C'est le sens du mot « epokhé », comme on sait : point d'arrêt, interruption ; suspension du jugement.

⁸⁰¹ Platon, *Le Théétète*, 145e, trad. Michel Narcy, GF Flammarion, Paris, 1995, p. 139.

(*alèthès doxa*⁸⁰²), qu'il s'agirait de démêler de l'opinion fausse. À nouveau, Socrate réfute cette approche car toute opinion suppose « une discussion que l'âme elle-même poursuit tout du long avec elle-même »⁸⁰³ ; autrement dit, « elle parle d'une seule voix, sans être partagée ». Là encore, c'est une impasse car on ne peut guère échapper au piège sophistique qui fait tantôt passer le vrai pour le faux, et réciproquement. Conclusion : « Le fait est qu'il est impossible de connaître l'opinion fausse avant d'avoir saisi suffisamment ce que peut bien être la science »⁸⁰⁴. Le fait décisif que pointe alors Socrate est ce que l'épistémologie moderne a retenu, sur la base du Platon du *Théétète*, comme la définition de la connaissance (épistémè) : l'« opinion vraie justifiée par la raison »⁸⁰⁵.

Dans sa préface à son ouvrage *Les mots et les choses* en 1966, Michel Foucault précise d'emblée en quoi il se démarque de cette tradition (tout en l'intégrant), qui affiche une prétention à « justifier » l'ordre de la raison par le critère de sa « perfection croissante » :

« Il ne sera donc pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science d'aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître ; ce qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'*épistémè* où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs *conditions de possibilité* ; en ce récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les *configurations* qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique »⁸⁰⁶.

L'épistémè, si l'on reprend ce terme à Michel Foucault dans notre perspective, est donc la « configuration » (culturelle, politique, scientifique, technique...) par laquelle un jugement, une lecture, un regard critique, sont rendus *possibles*. Pour ce qui concerne notre travail sur le domaine théâtral, c'est *le champ dans lequel se configure l'expérience humaine d'une époque*, de sorte que le spectateur se trouve concerné par le dispositif avant même de voir, d'entendre, de se faire une opinion esthétique sur l'œuvre présentée. L'épistémè sous-jacente au dispositif et à sa réception caractérise un certain usage de l'espace et du temps, et elle induit leur mode de réalisation dans l'expérience (leur « mode d'être » aurait dit

⁸⁰² *Le Théétète, ibid.*, 187b, p.236

⁸⁰³ *Ibid.*, 189d, p. 245.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, 200d, p. 273

⁸⁰⁵ « L'opinion vraie accompagnée d'une définition (méta logou alèthè doxan epistèmèn) est science, tandis que celle qui est dépourvue de définition est en dehors de la science » *Le Théétète, ibid.*, 201d, p. 276 (trad. Michel Narcy). Le terme « logos » pose des difficultés importantes ; Léon Robin le traduit par « justification », ce qui est le terme consacré dans le domaine de l'épistémologie contemporaine. Monique Canto-Sperber le traduit par « explication », en précisant : « un argument capable de donner la cause, l'explication, de rendre raison » (note 420 de l'édition GF de Michel Narcy, *op. cit.*, p. 366).

⁸⁰⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 13. C'est moi qui souligne en italiques les termes « conditions de possibilité » et « configurations », que je réutiliserai largement dans la suite.

Foucault⁸⁰⁷). On peut dès lors appréhender trois dimensions qui interagissent entre elles : l'acte poétique de l'artiste, le dispositif qu'il met en place, et la *configuration épistémique* qui rend possibles à la fois le geste, l'œuvre et sa réception.

Pour illustrer cela, on peut prendre brièvement l'exemple du masque, dont Marleau fait un usage récurrent et intéressant, en le renouvelant par la technique de la vidéo, tout en respectant les propriétés fondamentales, disons pour résumer, la dimension fantomale. Malgré l'interprétation structuraliste proposée par Lévi-Strauss⁸⁰⁸, il semble que le masque au théâtre ne puisse pas se ramener à une seule épistémè, qui serait la même partout et tout le temps. Il a des usages et des significations très différentes selon le régime de vérité de l'époque. En Grèce, indique Françoise Frontisi-Ducroux, le même mot, *prosopon*, désigne à la fois le masque et le visage, l'un ne se distinguant pas de l'autre. Il n'y a donc pas lieu de considérer le masque de théâtre comme un écran derrière lequel se dissimulerait le *vrai visage* de l'acteur : « Le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage qu'il recouvre. Il l'abolit et le remplace. Au théâtre, sous le masque dramatique, le visage de l'acteur n'existe pas, et son individualité, celle que révélait son propre visage, a cédé la place à celle du personnage qu'il incarne »⁸⁰⁹. En d'autres termes, « tout ce qui vaut pour le visage vaut pour le masque ». Le visage, dans la culture grecque, possède un tout autre statut que le visage moderne : « le visage des Grecs ne dissimule pas, il n'abrite ni ne renferme rien. Il n'est pas comme le nôtre cette enveloppe de peau qui préserve, derrière la clôture des paupières, les secrets de la vie intérieure »⁸¹⁰. Ces remarques ont une portée anthropologique considérable. Le citoyen athénien se conçoit à travers le regard de l'autre, et le *visage* est le lieu même de cette relation spéculaire : « Le visage est considéré par les Grecs comme un medium privilégié dans les relations entre les individus »⁸¹¹.

Chez les Romains, au contraire, le masque dissimule le visage de l'acteur, et cette inversion par rapport au théâtre athénien peut s'interpréter comme une différence d'épistémè. En quelque sorte, la vérité sur l'homme s'exprime autrement. À Rome, explique Florence Dupont, celui qui parle en public, l'orateur (Cicéron...), a une identité

⁸⁰⁷ « Ainsi dans toute culture, entre l'usage de ce qu'on pourrait appeler les codes ordinateurs et les réflexions sur l'ordre, il y a l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être », *Les mots et les choses*, *ibid.*, p. 12-13.

⁸⁰⁸ Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Plon, Paris, 1979.

⁸⁰⁹ Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage – aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, collection Idées et recherches, Paris, 1995, p. 40.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 22.

sociale bien marquée, il répond à un code d'honneur, il engage personnellement sa responsabilité et sa compétence devant l'assemblée⁸¹². L'acteur de théâtre, au contraire, est un histrion qui n'a pas droit de cité, il n'est pas censé dire une vérité quelconque ou inciter à une délibération collective : « tout ce qui est dit sur la scène est faux, il n'est pas question pour quiconque d'y croire un instant »⁸¹³. Quand il apparaît masqué sur la scène, il doit se dissimuler en tant qu'individu. Le public ne veut pas le voir, il ne veut voir que le personnage. Le mot *persona* « n'est jamais utilisé à Rome pour signifier le visage » ajoute Florence Dupont⁸¹⁴, il ne concerne que le domaine du masque et par extension le rôle (théâtral ou social). En outre, l'orientation épistémique propre à Rome se traduit aussi par le fait que « le masque est moins conçu comme "donnant à voir" que comme "donnant à entendre", isolant la voix du visage »⁸¹⁵.

Qu'est-ce qu'une machine ?

Une notion aussi importante que celle de « machine » ne peut s'appréhender qu'en relation étroite avec l'histoire des sciences et des techniques, et cela pourrait rapidement nous entraîner très loin de notre sujet... mais c'est bien la question du dispositif théâtral que j'ai en vue, et les brefs rappels qui suivent me semblent justifiés, pour pouvoir parler des « machines » de Marleau, Goebbels et Peyret.

L'étymologie nous fournit des indications précieuses. Le mot *mekhanè*, en grec, désigne à la fois une invention, un engin, mais aussi un projet, une ruse (une *machination*). Ulysse est qualifié de « polumekhanos », ce qui peut se traduire par « Ulysse aux mille desseins »⁸¹⁶ ; il a toujours un stratagème dans son sac. Il est aussi « polumetis », doué de multiples habiletés. La *mekhanè* se trouve donc avant tout dans l'esprit humain (ingénieur, habile, rusé, plein de ressources et d'intelligence), avant de se manifester dans ses productions. On notera aussi que l'idée selon laquelle « la fin justifie les moyens », comme celle de « parvenir à ses fins *par tous les moyens* » (« *pasei mekhanèi* » en grec), dérivent de cette vaste configuration épistémique que l'*Odyssée*, à travers ses multiples péripéties, a façonnée durant des siècles (le mot *Kultur* prend ici tout son sens). C'est tout le savoir et le

⁸¹² Florence Dupont, *L'orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque*, collège international de philosophie, PUF, Paris, 2000, p. 8.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 151.

⁸¹⁴ Florence Dupont, *op.cit.*, p. 155-156.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁸¹⁶ Trad. Louis Bardollet *L'Iliade, l'Odyssée*, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1995.

savoir-faire (y compris dans ce qu'il a de rhétorique et de sophistique) de la Grèce classique qui se moule dans cette épistémè « aux mille visages ». Le dictionnaire Bailly pointe aussi les expressions « machine de guerre » (chez Thucydide) et « machine de théâtre ». On connaît bien le fameux « deus ex machina », fréquent chez Euripide. Cette expression évoque le fait que l'esprit ingénieux nous réserve toujours des surprises. Ajoutons encore que la forme verbale, « mekhanômai » signifie j'invente, je fabrique. Il n'est pas inintéressant non plus de signaler que les mots anglais « may » et allemand « Macht » dérivent aussi de la *mekhanè* des Grecs. L'idée de « pouvoir » et de « puissance » se retrouvera ainsi jusque dans le Surhomme nietzschéen. Enfin, au sens moderne, la machine a généralement pour fonction de transformer quelque chose (énergie, travail, matière, information...) en autre chose. Tout cela fait beaucoup de grain à moudre pour notre propos... sans parler des liens étroits entre la *mekhanè* et la *tekhne*, notions paradigmatiques qui nous intéressent ici, et que nous nous attacherons néanmoins à ne pas confondre.

La notion de machine a suivi une longue évolution, avec plusieurs moments de ruptures épistémiques entre le Moyen-Age et l'époque contemporaine. Chaque nouvelle rupture dépend étroitement des conditions intellectuelles et matérielles propres à chaque époque, et surtout du type de relation qui prévaut entre le savoir et l'activité pratique. Il faut donc, comme le souligne l'historien des sciences François Russo, analyser les interactions entre les sciences, les techniques et les hommes :

« Si nous voulons comprendre pleinement les rapports entre la science et la technique au cours de l'histoire, il nous faut joindre aux perspectives abstraites qui nous ont retenus jusqu'ici celles, plus concrètes, des hommes, des mentalités et des institutions. La science et la technique se sont développées dans des milieux où régnait une certaine idée de leur nature et de leur rôle, et où l'activité scientifique et l'activité technique étaient institutionnalisées dans des types assez bien définis de formations intellectuelles, de professions, de carrières. »⁸¹⁷

Par exemple, dans les différents secteurs de l'activité humaine, les machines de la Renaissance se distinguent nettement des instruments utilisés par les artisans au Moyen-Age. Le changement se produit d'abord dans les secteurs de l'architecture, de l'art militaire et des mines. Un exemple emblématique de construction de machines à cette époque est celui des moulins⁸¹⁸. La nouvelle épistémè qui se met en place est liée à un changement

⁸¹⁷ François Russo, « Science et technique », in *Histoire des techniques*, dir. Bertrand Gille, Pléiade, Gallimard, Paris, 1978, p. 1121.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 1122.

notable des professions dominantes, et notamment à l'apparition de la figure de l'ingénieur : « Un nouveau type professionnel s'affirme, l'ingénieur. Nettement distinct de l'artisan, enfermé d'ailleurs dans un système corporatif très étroit et où les pratiques techniques sont souvent jalousement gardées secrètes »⁸¹⁹. François Russo précise : « l'ingénieur se veut créateur, inventeur, et il entend faire bénéficier les techniques des ressources de la science, qui est alors surtout la mathématique »⁸²⁰.

Au XVII^e siècle, les mathématiques acquièrent un statut privilégié, et leur développement se fait en relation plus étroite avec les grands domaines du savoir. On sait le bénéfice qu'en ont tiré Galilée et Descartes. Les mathématiques sont, pour ces *savants*, une manifestation suprême de la perfection divine, bien plus, à leurs yeux, que la « philosophie ». Quoi qu'il en soit, au-delà des divergences, aucun domaine de la connaissance ne peut encore se développer en dehors de la législation de Dieu, c'est-à-dire de l'Eglise. Les applications des mathématiques sont soumises à cet impératif (le pouvoir politique se nourrissant de l'épistémè en vigueur) : le système du monde de Galilée n'est pas autorisé à s'émanciper non plus de la théologie. La science par excellence est alors la mécanique, dans la mesure où celle-ci cherche à rendre compte de l'ordre du monde. Quelle mécanique ? Et donc, quelle *machine* (puisque c'est le même mot) ? Dans l'introduction à son immense projet du « Traité de l'homme », Descartes est très clair :

« Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible : en sorte que, non seulement il lui donne la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière. »⁸²¹

Dieu, qui a des connaissances infinies en mathématiques, a donc créé le monde comme une « Grande mécanique », une *machine de machines*, capable de créer toutes les formes, vivantes ou non. Il y a bien sûr la mécanique céleste, dont Galilée est l'observateur bien connu de Jean-François Peyret... Dans l'échelle de la vie, au sommet, l'Homme, puis, aux échelons intermédiaires, les animaux nobles, et enfin les bêtes sauvages et autres créatures, réelles et imaginaires. Dans l'activité économique, les machines obéissent aux mêmes lois générales. Les deux grands axes de cette science sont alors la statique (science des

⁸¹⁹ François Russo, *Ibid.*

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ René Descartes, « Traité de l'homme » [1648], in *Œuvres et lettres*, Pléiade/Gallimard, Paris, 1953, p. 807.

combinaisons et de l'équilibre des forces) et la dynamique (le mouvement)⁸²². Sur le registre du *spectaculaire*, il ne faut pas oublier, naturellement, cette autre machine fascinante qui cherche à imiter la machine humaine : l'automate. En ajoutant qu'il a existé des automates depuis l'antiquité, mais, à l'âge classique, on commence à demander à l'automate d'être un peu plus qu'une reproduction d'un corps articulé, avec mouvements de la tête, des bras ou des mains – c'est-à-dire une poupée améliorée. On attend désormais de lui qu'il soit aussi capable d'opérations plus élaborées, qui donneraient l'impression qu'il pense, ou en tout cas qu'il *calcule* (Pascal...) : ce sont, par exemple, les automates joueurs d'échecs.

Restons-en là pour l'instant (je passe sur la rupture épistémique qui, au XVIII^e siècle, voit se développer la mécanique des fluides et la thermique, avec l'apparition de cette autre machine paradigmatique qu'est la machine à vapeur). Ces indications, aussi rudimentaires soient-elles, me paraissent suffisantes pour pouvoir mieux apprécier, dans la suite du chapitre, ce qui se produit au XIX^e siècle avec l'électromagnétisme et, dans le domaine des arts et spectacles, l'invention du cinématographe. Nous verrons si les « fantasmagories visuelles », qui ont tant fasciné Maeterlinck et ses contemporains (et peut-être nous aussi, un siècle plus tard, si l'on en juge au succès des *Aveugles* de Marleau), sont des machines qu'on peut qualifier de « mécaniques », au sens de la mécanique classique, ou s'il faut prendre en considération une autre configuration épistémique, dont l'électromagnétisme, justement, constitue peut-être l'épicentre. Dans une autre partie de ce chapitre, nous nous demanderons aussi, avec la distance encore plus grande qu'il convient de prendre par rapport à l'héritage « mécaniste », quel genre de machines sont les technologies numériques, en nous intéressant aux configurations épistémiques particulières qui les rendent non seulement possibles, mais intéressantes pour un public de théâtre.

⁸²² Ceci étant, Descartes, loin de se limiter à la mécanique, consacre en fait une grande partie de ses réflexions et de ses travaux, comme on sait, à l'étude de la lumière sous toutes ses formes, et donc à l'optique. Ce domaine se distingue nettement du paradigme de la mécanique. Mais Descartes ne peut l'étudier qu'avec les outils mathématiques de son époque, en particulier la géométrie mécaniste : ses rayons optiques sont analysés comme « le mouvement d'une balle » (dans le jeu de paume), qui suit une trajectoire en lignes droites, brisées ici et là aux points de réflexion et de réfraction, et dont le mouvement s'amortit en fonction des matériaux qu'elle rencontre sur sa trajectoire (*Œuvres*, Pléiade, *op. cit.*, p. 185) ; et, au centre de la machine/cerveau se trouve le petit homonculus, destinataire curieux qui observe, si j'ose dire, *d'un bon œil*, les « images qui se forment sur le fond de l'œil », *ibid.* p. 205-216.

Posture critique et machine : « un spectre hante »... la scène

On trouve chez Marleau, Goebbels, Peyret, toutes ces formes de machines (on devra peut-être se demander si un masque ou une marionnette sont aussi des machines...), utilisées pour *faire du théâtre*. Comment tout cela est-il possible à la même époque ? Ces trois spectacles sont-ils *contemporains* les uns des autres ? Et surtout, comment caractériser cette contemporanéité ? Qu'y a-t-il de spécifique dans les dispositifs qu'ils mettent en place ? Ce ne sont pas les techniques par elles-mêmes, puisque celles-ci se retrouvent au contraire un peu partout, pas seulement sur la scène théâtrale mais dans la société en général (vidéo, automates, numérique...). Cette singularité tiendrait plutôt, comme on l'a vu dans nos trois études, au type d'*expérience* qu'ils proposent. Quelle expérience humaine peut se déployer à travers les acteurs, les metteurs en scène, les musiciens, les scénographes, les ingénieurs, les spectateurs, dans ces univers *étrangement inquiétants* ? Quelle épistémè rend-elle possible, dans un cas, l'apparition sur la scène d'un groupe de fantômes/aveugles, se répondant en échos dans la nuit ; dans un autre cas, un paysage sonore où l'homme a disparu, mais dont les voix, provenant on ne sait d'où, se font encore entendre ; et, dans un autre cas encore, une machination polyphonique, qui fait parler chaque être humain dans la voix d'un autre ? C'est la réponse à ces questions qui guidera notre réflexion.

Si nous voulons mesurer en quoi les « expériences » qui nous sont proposées ici sont singulières, et peut-être même *inactuelles*, il faut analyser plus précisément tout cela. Or, on ne peut le faire sans avoir à l'esprit la *posture critique* qui accompagne l'utilisation des machines (humaines ou non humaines). La référence en la matière, au-delà de l'influence de Brecht, c'est l'œuvre de Marx. La « machine de guerre » de Marx demeure, chez Peyret en particulier mais aussi chez Goebbels, le soubassement de la critique. À ceci près que la « Révolution » n'est plus d'actualité, comme on l'a vu explicitement chez Peyret ; le paradigme de la disparition a succédé à celui de la transformation (de l'homme)⁸²³. Mais la « machine Marx », c'est d'abord une machine épistémique, un « éthos intellectuel » qui assimile et transforme les matériaux existants, comme le proposent Pierre Dardot et Christian Laval : « Il s'agit de montrer comment s'est construit l'éthos intellectuel de Marx par un double travail d'assimilation et de transformation des conditions théoriques de son

⁸²³ On l'a entrevu à propos de Heiner Müller, dans son « Adieu à la pièce didactique », et j'y reviendrai plus loin, dans le chapitre sur les avant-gardes.

époque »⁸²⁴. Dans une correspondance avec sa fille, en 1868, Marx se décrit lui-même comme une machine dévorante : « Je suis une machine condamnée à dévorer des livres pour les jeter ensuite, dans une forme changée, sur le fumier de l'histoire »⁸²⁵. Dardot et Laval rétablissent ainsi cette machine dans sa fonction critique fondamentale : « On doit avant tout comprendre que cette machine de lecture et d'écriture n'est rien d'autre que la figuration matérielle de la *critique*, terme qui désigne très tôt l'activité propre de Marx dans le champ théorique et politique »⁸²⁶.

Au-delà de Brecht, c'est donc le *spectre* de Marx qui se profile, dans la démarche politique de Peyret, comme dans celle de Goebbels. On ne peut pas ignorer cet état d'esprit, cette forme de pensée tournée vers la *praxis critique*, cet « éthos intellectuel » qui, pour n'être plus *marxiste*, n'en est pas moins toujours héritier *de Marx*. La « machine à écrire » que Peyret met en œuvre avec *Re : Walden* en est le pénultième avatar⁸²⁷. C'est dans ce creuset alchimique de la pensée critique qu'il s'est construit. La « décontamination » théorique qu'il opère à la fin des années soixante-dix, en passant à la *praxis* de la scène, est, à sa manière, une façon d'être fidèle au Marx de la « rupture épistémique » par rapport à l'hégélianisme, dans *L'Idéologie allemande* (1845). De même, lorsque Heiner Goebbels entend se démarquer de sa position passive de « musicien de scène », on peut y voir une forme de critique, non pas marxiste mais marxienne, qui remet en cause les conditions historiques et sociales de son art et qui réinvestit autrement le champ de la pratique.

Pierre Dardot et Christian Laval nous décrivent un jeune Marx qui, dès sa thèse de doctorat en 1841 (sur Démocrite et Epicure), est tout entier pénétré par « cette idée que l'esprit, une fois conquis sa liberté intérieure, se transforme en "énergie pratique" en se tournant "contre le monde réel qui existe indépendamment de lui" : cette pratique de la philosophie comme "pratique théorique" est précisément la *critique* »⁸²⁸. Et ils ajoutent, un peu plus loin : « On ne saurait dire plus clairement que l'éthos marxien par excellence soit celui de la critique comme *lutte contre le monde existant* »⁸²⁹. Pour mettre en marche sa « machine de guerre », Marx se nourrit d'une quantité innombrable de textes, en même temps qu'il prend part, activement, aux mouvements ouvriers et révolutionnaires européens, en France et en

⁸²⁴ Pierre Dardot et Christian Laval, *Marx, prénom : Karl*, Gallimard, Paris, 2012, p. 26.

⁸²⁵ Lettre de Marx à sa fille Laura, avril 1868.

⁸²⁶ Pierre Dardot et Christian Laval, *ibid.*, p. 27.

⁸²⁷ Pour ne pas dire l'ultime, puisque chaque spectacle « est gros du suivant » ...

⁸²⁸ Dardot & Laval, *ibid.*, p. 27.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 28.

Angleterre. Ses écrits sont ainsi « saturés de ces citations explicites ou non, de ces formules reprises de multiples sources et relancées dans un nouveau contexte ». Citations fantômes, qui ne cessent de *hanter* l'écriture de Marx. On trouve quelque chose d'analogue dans les partitions de Peyret, dans les cut-up de Goebbels, dans les collages de Marleau. Le travail de la machine scénique, outre la fonction poétique qu'il manifeste (et sur laquelle nous avons longuement insisté), a tout aussi bien une fonction critique primordiale, que nous devons avoir à l'esprit dans la suite de notre analyse. En ajoutant, encore une fois, que cette fonction critique n'a plus pour perspective directe la « lutte contre le monde existant », mais, par une surenchère tragique de l'histoire, elle passe par le sentiment de la disparition. Comme si, pour cet homme du XXI^e siècle qui a renoncé à se transformer, il ne restait plus qu'à disparaître. Autrement dit à se faire fantôme. Derrida commentait ainsi la relation que notre époque entretient avec les « spectres de Marx », en invoquant un autre grand spectre, celui du père de Hamlet :

« Marx le précise lui-même, nous y viendrons, le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque "chose" qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du revenant ou le retour du spectre. Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu. »⁸³⁰

Là réside peut-être la signification, ou plutôt la *destination*, de la machinerie humaine, sur les scènes de Marleau, de Goebbels et de Peyret. Leurs machines scéniques semblent, à la fois, *requérir* et *susciter* un travail de *décentration spectrale* – sur eux-mêmes d'abord, mais aussi sur les acteurs et les spectateurs. Pourtant, si cette décentration a pour asymptote la disparition, les *machines spectrales* de Marleau, Goebbels et Peyret ne sont pas des fantômes perdus au détour de l'histoire. Elles nous invitent à penser qu'il doit sans doute y *avoir quelque chose à voir* (et à entendre) dans cette disparition. Le « spectre » est justement, selon Derrida, ce qui est à voir mais qu'on ne peut pas (ou plus) voir – cette « chose » qui apparaît et disparaît sur la scène (de l'histoire, du théâtre) :

« Cette Chose qui n'est pas une chose, cette Chose invisible entre ses apparitions, on ne la voit pas non plus en chair et en os quand elle réapparaît. Cette Chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt ici toute spéculation. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie. Nous appellerons cela *l'effet de visière* : nous ne voyons pas qui nous regarde. »⁸³¹

⁸³⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, p. 25.

⁸³¹ Jacques Derrida, *ibid.* p. 26.

Les dispositifs étudiés ici tiennent à distance le « corps » narcissique contemporain, et privilégient le registre de la spectralité : la machine suggère, paradoxalement, un retour de la « chair », au sens élaboré par Merleau-Ponty, pour évoquer cette « chose qui nous regarde » et que l'on ne saurait localiser. Derrida ajoute ainsi :

« Que nous nous sentions vus par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser, voilà *l'effet de visière* depuis lequel nous héritons de la loi. Comme nous ne voyons pas qui nous voit, et qui fait la loi, qui délivre l'injonction, une injonction d'ailleurs contradictoire, comme nous ne voyons pas qui ordonne "jurer" (*swear*), nous ne pouvons pas l'identifier en toute certitude, nous sommes livrés à sa voix. »⁸³²

Il n'est pas anodin que ces propos de Derrida, empruntant à la métaphore théâtrale pour évoquer le « spectre qui hante l'Europe » (Hamlet/Marx), nous mènent tout droit à ce qui a lieu avec les machines spectrales des *Aveugles*, de *Stifters Dinge* et de *Re :Walden* : le phénomène sonore de la voix (et de la musique). Citons à nouveau Derrida pour comprendre ce que nous masque/montre l'« armure » technique du dispositif :

« L'armure, ce "costume" dont aucune mise en scène ne pourra jamais faire l'économie, nous la voyons recouvrir de pied en cap, aux yeux de Hamlet, le corps supposé du père. On ne sait pas si elle fait ou non partie de l'apparition spectrale. Cette protection est rigoureusement *problématique* (*problema*, c'est aussi un bouclier) car elle interdit à la perception de décider de l'identité qu'elle enferme si solidement dans sa carapace. L'armure peut n'être que le corps d'un *artefact* réel, une sorte de prothèse technique, un corps étranger au corps spectral qu'elle habille, dissimule et protège, masquant ainsi jusqu'à son identité. Du corps spectral, l'armure ne laisse rien voir mais à hauteur du chef, et *sous la visière*, elle permet au soi-disant père de voir et de parler. Des fentes y sont ménagées, et ajustées, qui lui permettent de voir sans être vu, mais de parler pour être entendu. »⁸³³

Les machines scéniques de Marleau, Goebbels et Peyret, convoquent une *chose de l'esprit*, un savoir qui n'en est pas un, un non-savoir dissimulé sous sa carapace :

« L'esprit, le spectre, ce n'est pas la même chose, nous aurons à aiguïser cette différence, mais pour ce qu'ils ont en commun, on ne sait pas ce que *c'est*, ce que c'est présentement. *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas : non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir. »⁸³⁴

L'enjeu du « savoir » va ainsi s'introduire discrètement derrière les catégories sensorielles du regard et de l'écoute. Si les dispositifs de Marleau, de Goebbels et de Peyret, opèrent, chacun à leur manière, une décentration/disparition du « moi » et de l'« homme », c'est probablement parce qu'ils modifient – par un geste à la fois poétique et critique – des configurations épistémiques profondément ancrées. En ce sens, les machines utilisées

⁸³² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *ibid.*, p. 27.

⁸³³ *Ibid.*, p. 28.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

devraient apparaître comme des révélateurs spectraux de ces configurations. C'est ce que nous allons voir maintenant, en commençant par la figure des doubles (masques, marionnettes, écran de cinéma...) chez Marleau, et en poursuivant par des manifestations paradoxales du spectre : celle de l'absence chez Goebbels et de l'anamorphose chez Peyret.

3.2 Machines mécaniques : la marionnette et le cinématographe

Dans un article consacré au dispositif de Marleau, Olivier Asselin discute de la façon dont celui-ci, en bon héritier des avant-gardes, peut prendre des libertés avec les œuvres originales, mais tout en prenant soin de les historiciser. Il note que « cette attitude ambivalente à l'égard de l'histoire [...] est particulièrement sensible dans le traitement de l'acteur, du corps de l'acteur, qui est ici soumis à deux procédés apparemment historiquement distincts : la *mécanisation* et la *dématérialisation* »⁸³⁵. En effet, Marleau fait un usage récurrent de la pantomime et de la marionnette⁸³⁶, dans la lignée de Jarry, Craig, Meyerhold, Brecht qui, tous, « vouaient un culte singulier à la marionnette, au pantin et à la machine »⁸³⁷. Et, parfois dans les mêmes spectacles, il dématérialise l'acteur, par un travail spécifique sur la lumière et l'emploi de la vidéo. Une même épistémè serait à l'œuvre, selon Asselin, dans ces deux procédés que l'on trouve réunis de façon emblématique dans le cinématographe :

« Ces deux procédés peuvent sembler appartenir à des temps différents – la mécanisation au théâtre moderne et la dématérialisation à la performance postmoderne – mais, en fait, ils participent d'une même *épistémè*, (dont nous ne sommes d'ailleurs jamais sortis). Car la différence technique – de simples corps ici, une technologie sophistiquée là – ne doit pas nous tromper : ces deux procédés ont sans doute la même référence, un même souci : le cinématographe, cette machine à images dont ils imitent le fonctionnement et les effets. »⁸³⁸

L'hypothèse qu'une même épistémè rapprocherait la pantomime et les marionnettes d'une part, et la « performance postmoderne » d'autre part (à base de vidéo et de technologies numériques), me semble une hypothèse excessive, voire fautive⁸³⁹. En revanche, je

⁸³⁵ Olivier Asselin, « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène. », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 25.

⁸³⁶ Surtout dans sa première période, mais à nouveau, plus récemment, dans *Une fête pour Boris*.

⁸³⁷ Olivier Asselin, *ibid.*, p. 25.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁸³⁹ J'y reviendrai, mais je précise tout de suite que, pour moi, la pantomime ou la marionnette ont une trop longue histoire pour les hypostasier sous une même épistémè que les « nouvelles technologies ». En revanche, il me semble très possible de recourir au mime ou à la marionnette dans un esprit différent d'une époque à l'autre. Ce qu'en ont fait Jarry etc en leur temps s'inscrit dans une certaine épistémè, qui pourrait, ou non, être encore la nôtre aujourd'hui. Mais cela mérite une discussion que je ne développerai pas ici. Dans

retiendrai l'idée que la marionnette puisse être une référence commune à ces deux séries de techniques (projection cinématographique d'un côté, technologies numériques de l'autre), que la scène théâtrale a largement expérimentées. Je retiendrai aussi, au moins en première hypothèse, la proposition de caractériser l'*épistémè* du cinématographe par les deux notions de mécanisation et de dématérialisation. Mais il faut analyser un peu plus précisément de quoi il s'agit. Appartenant à des « temps différents », les pratiques de la marionnette et de la pantomime, du cinématographe, et aujourd'hui des « nouvelles technologies », ont-elles quelque chose en commun, qui mériterait d'être explicité pour mieux comprendre dans quelles conditions elles peuvent se combiner de façon cohérente, dans un même spectacle ou devant un même public ? Ces questions nous permettront peut-être, par la même occasion, de préciser ce qui distingue le dispositif de Marleau de celui du cinématographe d'une part et, d'autre part, du théâtre de marionnettes que Maeterlinck avait en vue⁸⁴⁰. Pour ce qui est des techniques « numériques », nous aurons tout intérêt à nous appuyer sur les dispositifs de Goebbels et Peyret, qui seront sans doute mieux choisis pour avancer sur les questions soulevées ici.

Partons des termes posés par Olivier Asselin, en nous limitant dans un premier temps à la marionnette et au cinéma primitif. On peut tenter une première formulation intuitive. Les formes emblématiques de la marionnette, de la pantomime, de l'automate *déclenchent* presque naturellement la référence au « mécanique » au sens *classique* du terme (disons pour simplifier, hérité de Descartes et Galilée). Réciproquement, dès lors qu'on parle de mécanique dans les arts du spectacle, les formes les plus anciennes semblent faire office de paradigme. En l'occurrence, la marionnette, qui, dans toutes les cultures, en orient comme en occident, est l'art par excellence de la *représentation mécanisée*⁸⁴¹. Ainsi, il est bien connu que tout le cinéma burlesque (Chaplin...) emprunte aux traditions de la pantomime et de la marionnette.

la suite de ce chapitre, nous discuterons plutôt, sous l'angle épistémique, des différences entre le XIX^e siècle et notre début de XXI^e siècle.

⁸⁴⁰ Je ne parle pas ici spécifiquement des *Aveugles* (qui n'est pas écrit pour les marionnettes), mais des trois autres drames de la même période, écrits pour les marionnettes : *Intérieur* et *La mort de Tintagiles*, et *Alladine et Palomides*, tous trois de 1894. Quoi qu'il en soit, aucune pièce de Maeterlinck n'a été écrite en tenant compte du cinématographe.

⁸⁴¹ Helga Finter fait ainsi l'hypothèse que « ces trois pratiques – le théâtre de marionnettes, la scène de théâtre et le cinéma – ciblent, chacune à sa manière, avec leur relation à la marionnette, un même noyau inconscient » ; ce noyau inconscient relie le spectateur à la figure de l'altérité, et aux rituels de la mort dans les sociétés anciennes. Helga Finter, « La marionnette et le cinéma d'art : images animées, miroirs brisés, corps morcelés », *Les marionnettes au cinéma, PUCK*, n° 15, Institut International de la Marionnette & éditions L'Entretiens, Charleville-Mézières, 2008, p. 58.

Quant à la question de la dématérialisation, elle se pose au sens propre du terme avec le cinéma, dans la lignée des fantasmagories visuelles du XIX^e siècle. Faut-il, pour autant, réserver cette notion aux seules technologies de l'image ? La question mérite d'être posée, car la marionnette ne se réduit pas à une forme *matérielle*, bien au contraire. Le dispositif qu'elle met en œuvre convoque presque toujours l'invisible, autrement dit, d'une certaine manière, l'immatériel, l'impondérable, l'inconscient. Si l'on accepte de ne pas s'enfermer dans des catégories trop étroites, ou trop historicisées, la question de la dématérialisation semble bien faire écho à *quelque chose*, dans le spectacle de marionnettes. Ne serait-ce pas, justement, pour des raisons qui seraient d'ordre épistémique ? Qu'est-ce qui fait que des spectateurs, en diverses époques et diverses contrées, peuvent se laisser fasciner par l'étrangeté de cette « mécanique » ? Le sentiment qu'il y a quelque chose derrière les apparences ne saurait s'analyser sans faire appel aux domaines de l'immatériel (le regard, l'ouïe, la psyché, la vie et la mort...). Ce n'est pas étonnant si l'on se souvient de l'étymologie de la *mekhanè*, évoquée plus haut. Le couple mécanisation/dématérialisation doit sans doute se penser, non comme une opposition, mais plutôt comme les deux faces d'un même phénomène – en tout cas dans les arts du spectacle. Le cinématographe, justement, opère un couplage étroit entre *mécanisation* et *dématérialisation*. Mais de quelle façon ? Derrière les considérations techniques, doivent encore se profiler des configurations sensorielles et cognitives particulières, qui permettent à la technique de devenir *spectacle*. Au-delà des intuitions de départ, les choses s'avèrent vite complexes.

Mécanisation et dématérialisation dans l'épistémè du cinématographe

Commençons par nous attarder quelques instants sur les principes du cinématographe, afin de préciser le sens que les termes *mécanisation* et *dématérialisation* recouvrent dans ce dispositif et, avant tout, la configuration épistémique qu'on peut y déceler. Le long processus qui a abouti à l'invention du cinéma, entre 1830 et 1895, s'inscrit, comme on l'a déjà rappelé, dans un *climat* intellectuel et spirituel qui habite les différentes couches de la société : occultisme, magie, prestidigitation, mysticisme, fantastique... Certes, on ne peut pas réduire ces phénomènes à une praxis sociale homogène en mettant sur un même plan les salons littéraires, les séances de spiritisme, les salles de spectacles, ou les laboratoires des savants. En revanche, on peut identifier des représentations collectives, et plus précisément une épistémè sous-jacente, qui polarise l'attention des groupes sociaux.

Les travaux scientifiques dans les domaines de l'électricité et du magnétisme, outre le fait qu'ils témoignent eux-mêmes d'un réel attrait pour l'invisible, permettent de préciser une spécificité de l'époque, en dépassant les clivages et les hétérogénéités. Citons quelques grandes découvertes dans ce domaine, pour mieux apprécier leur influence sur les représentations collectives : dans les années 1820, le français Ampère étudie les interactions entre un aimant et une bobine de fil conducteur (invention de l'électro-aimant), et montre ainsi le lien intime qui relie les phénomènes magnétiques et électriques ; au début des années 1830, l'anglais Faraday montre qu'un courant électrique apparaît par le simple déplacement d'un aimant à proximité d'une bobine conductrice, ce qui va donner lieu à l'invention des générateurs et des moteurs électriques ; un peu plus tard, au début des années 1860, un autre anglais, Maxwell, couronne la théorie de l'électromagnétisme et introduit la notion de champ, qui va s'avérer décisive pour émanciper la science moderne de l'ancien paradigme mécanique, qui prévalait depuis Galilée et Newton ; ajoutons que l'allemand Hertz, en 1887, parachève cette théorie, démontre la nature électromagnétique de la lumière, et écarte (définitivement ?) la notion d'éther. À partir de ce moment, la notion de « champ » acquiert le statut de paradigme dans les sciences physiques, et relègue le concept de matière dans son historicité propre⁸⁴². Cette nouvelle notion véhicule une large constellation imaginaire et est donc structurante dans la nouvelle épistémè (elle le reste aujourd'hui d'ailleurs) : elle traduit le plus intimement l'*immatérialité* du monde.

Désormais ce qu'on appelait la « matière » va être de plus en plus insondable ; celle-ci s'évanouit devant le microscope et ne laisse place qu'au vide parcouru de champs d'énergie invisibles. Ces avancées scientifiques ont permis des inventions techniques d'un nouveau genre, beaucoup plus mystérieux que les grandes inventions mécaniques des années 1750-1850 (machine à vapeur...) : industrialisation de la production électrique, électrification des villes... Si l'énergie mécanique se manifeste de façon très matérielle (chaleur, vitesse ...), l'énergie électromagnétique, au contraire, produit des manifestations beaucoup plus immatérielles : les villes deviennent des monstres inquiétants capables de s'illuminer la nuit⁸⁴³ ; le courant électrique peut être transporté de façon invisible et

⁸⁴² Ce qui n'empêche pas le concept de matière, qui a la peau dure, de rester omniprésent sous les nombreuses formes du matérialisme. De même qu'il existe encore un « naturalisme » dans de nombreux courants, y compris scientifiques (notamment dans les sciences cognitives).

⁸⁴³ L'histoire de l'éclairage des villes est intéressante ; l'éclairage au gaz s'est développé au début du XIX^e siècle (grâce au procédé industriel de distillation du gaz) ; mais l'électricité va bouleverser l'éclairage public, d'abord en Amérique du nord (Philadelphie, Montréal) puis à Londres, grâce à l'invention de la lampe à arc

inaudible à travers des réseaux ramifiés à l'infini ; un simple geste sur l'interrupteur va bientôt permettre d'éclairer instantanément une maison... L'invention du téléphone (Bell, 1876) permet de se parler à distance, en ressentant une forte impression de présence ; l'invention du phonographe (Edison, 1877) permet d'entendre une voix qui s'est tue depuis longtemps. Le monde devient immatériel et, en même temps, les phénomènes immatériels (voix, images...) se matérialisent, se reproduisent, s'exposent. Les arts du spectacle s'en trouvent également bouleversés. La salle de théâtre passe désormais du noir à la lumière, et réciproquement. Avec le cinéma, c'est la vie elle-même qui semble surgir tout à coup, sur un écran. Le matériau sonore va pouvoir se sculpter à partir du silence, et l'image se créer à partir du vide. Maeterlinck, très sensible à l'obscurité et au silence, peut ainsi dire : « Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer »⁸⁴⁴.

C'est dans cette configuration épistémique, où les puissances de l'immatériel troublent soudain l'ordre mécaniste du monde (statique/dynamique), qu'il faut appréhender les principes fondamentaux du cinéma, tel qu'il émerge au cours du XIX^e siècle. La dématérialisation que celui-ci opère peut se formuler, en première approche, de la façon suivante : une image est *animée de l'intérieur* par un procédé optique, qui donne l'illusion de voir un *corps vivant* se produire devant nos yeux. L'histoire de cette technique est très complexe et a vu un foisonnement d'applications, avant d'aboutir à l'invention des frères Lumière. Selon Dominique Willoughby, spécialiste de l'histoire du cinéma graphique, il convient de faire remonter toutes ces applications à une même *invention maîtresse*, qui constituerait, au sens de Gilbert Simondon, une « essence technique »⁸⁴⁵ : l'invention simultanée du phénakistiscope (Joseph Plateau) et du disque stroboscopique (Simon Stampfer), à partir de l'expérience de la roue de Faraday (1833)⁸⁴⁶.

(1878), puis de la lampe à incandescence avec filament de carbone, par Edison (1880) ; celui-ci fait une démonstration à l'exposition internationale d'électricité de Paris en 1881 ; le réseau parisien sera entièrement interconnecté en 1913. La lumière artificielle bouleverse le domaine de l'architecture : grandes verrières des grands magasins, enseignes publicitaires, « passages » (cf. Walter Benjamin)...

⁸⁴⁴ Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles* [1896], espace nord, Bruxelles, 2009, p. 152.

⁸⁴⁵ Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique – une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, éditions textuel, Paris, 2009, p. 17-18.

⁸⁴⁶ Cf. Figures du disque stroboscopique en annexe 5 (Fig 6a-b). On peut aussi visualiser le fonctionnement du phénakistiscope en consultant une animation qui est diffusée en ligne sur le site de Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ph%C3%A9nakistiscope>.

Entre les années 1830 et 1890 un grand nombre de dispositifs ont été créés à partir de ce même principe général d'*animation*. Ainsi, en 1876, Emile Reynaud a l'idée de remplacer le système du disque stroboscopique (de Plateau/Stampfer) par un dispositif ingénieux permettant de faire défiler une longue bande flexible préalablement enroulée sur un rouleau dévideur et contenant un grand nombre d'images⁸⁴⁷. La série complète de ces images défile devant une cage intérieure en rotation, contenant elle-même un jeu de miroirs prismatiques. Chacune des images passe successivement devant une lanterne fixe et est traversée par un rayon lumineux qui se projette sur le prisme des miroirs tournants, créant par effet stroboscopique une image animée. Il suffit alors de capter cette image animée sur un miroir fixe, qui la renvoie au foyer d'un objectif, lequel, à son tour, la transmet sur un écran externe⁸⁴⁸. Le procédé du praxinoscope est, dans son principe, quasi identique au procédé cinématographique « définitif » qui sera mis au point quelques années plus tard, avec cette fois-ci des images photographiques.

Au-delà des différences de procédés et des nombreuses variantes expérimentées tout au long du XIX^e siècle, Dominique Willoughby met en évidence le *processus général* qui permet, depuis l'invention originelle en 1833 jusqu'aux dispositifs actuels du cinéma, d'*animer* une image. Ce processus consiste à combiner deux principes fondamentaux : un principe d'*analyse* du mouvement qui se traduit par l'*inscription matérielle d'une série d'images fixes* sur un support (alignement de dessins ou de photographies sur un disque ou sur une bande flexible), et un principe de *synthèse* du mouvement qui est mis en œuvre par un dispositif optique à effet stroboscopique⁸⁴⁹. La série d'images matérielles (disque,

⁸⁴⁷ Cf. annexe 5, Fig. 7.

⁸⁴⁸ Une très belle démonstration animée du Praxinoscope est proposée sur le site de la Cinémathèque de France, http://www.cinematheque.fr/zooms/reynaud/index_fr.htm, à la suite de l'exposition « Lanterne magique et film peint – 400 ans d'histoire du cinéma », organisée d'octobre 2009 à mars 2010.

⁸⁴⁹ Quelques précisions sur ces deux phases, de l'analyse et de la synthèse du mouvement. L'analyse du mouvement aboutit à un support matériel contenant la série complète des images : figures disposées de façon circulaire sur le disque de Plateau/Stampfer, ou plus tard sur les bandes flexibles d'Emile Reynaud (1876), puis enregistrements photographiques dans le film de cinéma. En second lieu, il faut considérer le dispositif de synthèse du mouvement qui produit la *sensation* d'une image animée : phénakistiscope de Joseph Plateau (1833), praxinoscope d'Emile Reynaud, projecteur de cinéma, télescope électrique de Paul Nipkow (1884), écran cathodique à tube de la télévision... A y regarder de plus près, les deux principes d'inscription graphique et de synthèse du mouvement sont toujours étroitement liés : la possibilité de passer d'une série d'images fixes à un mouvement fluide et naturel suppose une connaissance analytique du mouvement lui-même. Par exemple, dans les disques stroboscopiques, chaque image statique représente une *phase* précise du mouvement (la rotation d'un danseur sur lui-même...). Réciproquement, l'enregistrement par une caméra permet d'analyser une séquence image par image, comme l'avaient montré les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey utilisant son « fusil photographique » (1880). La création graphique suppose donc une

bande...) est introduite dans le dispositif, qui, une fois actionné, produit visuellement l'image animée, en un *lieu virtuel* que Dominique Willoughby caractérise comme étant une « zone esthétique immatérielle, mais bien réelle, de la sensation de mouvement »⁸⁵⁰.

Ces rappels sont suffisants, me semble-t-il, pour préciser en quel sens on peut parler de dématérialisation dans le dispositif du cinéma. Ce que Willoughby qualifie de « zone esthétique immatérielle » de l'apparition est en quelque sorte l'image virtuelle, qui a besoin, pour se matérialiser, d'un écran, c'est-à-dire d'une surface réfléchissante interposée dans le faisceau lumineux. L'écran effectue une matérialisation à deux titres : il *rend visible* et il *localise* l'image virtuelle en un endroit précis.

Comparaison épistémique de la marionnette et du cinéma primitif

Ces précisions techniques sur le cinématographe nous permettent d'explicitier les deux notions de mécanisation et de dématérialisation proposées par Oliver Asselin, et de voir plus précisément si elles recouvrent les mêmes contenus dans le cas des marionnettes et dans celui du cinéma primitif. On est, de prime abord, tenté de les rapprocher, par leurs façons de susciter l'imaginaire au tournant du XX^e siècle⁸⁵¹.

Le cinéma de la première époque, encore très proche du théâtre, met souvent en scène des figures plus ou moins mécaniques, dont les corps désarticulés et les masques grimaçants ressemblent à des pantins, comme le fait remarquer Helga Finter : « En regardant maintenant de près quelques uns de ces premiers films, nous nous rendons compte qu'aussi au niveau du sujet et de l'action, le corps du cinéma est en fait une effigie animée »⁸⁵². Elle ajoute : « Grâce à la technique du montage et du découpage, l'acteur est perçu comme une marionnette qui comble une pensée magique par ses mouvements prodigieux ». Les hommes et femmes à têtes coupées, chez Méliès, font bien sûr penser à des pantins⁸⁵³. En fait, toute la *préhistoire du cinéma* depuis le XVII^e siècle, à travers les lanternes magiques, a produit des images lumineuses qui se mouvaient à la façon, un peu mécanique, des

analyse rigoureuse du mouvement, et non pas seulement une attention portée à l'expressivité de l'image par elle-même.

⁸⁵⁰ Dominique Willoughby, *op.cit.*, p. 18.

⁸⁵¹ On peut signaler ici un numéro intéressant de la revue PUCK, auquel je vais me référer dans ce qui suit : *Les marionnettes au cinéma*, PUCK, n° 15, Institut International de la Marionnette & éditions L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2008.

⁸⁵² Helga Finter, « La marionnette et le cinéma d'art : images animées, miroirs brisés, corps morcelés », PUCK, n° 15, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁵³ On peut penser, par exemple, à des films comme *L'impressionniste fin de siècle* (1898), *L'homme orchestre* (1900), *Le Mélomane* (1903)...

effigies et des figures d'ombre de la scène théâtrale. De plus, on peut trouver des affinités évidentes entre les rôles du prestidigitateur, du montreur, du marionnettiste et du projectionniste. Tous actionnent un dispositif dont la mécanique n'a d'autre but que de mieux escamoter les trucages et de susciter l'imaginaire des spectateurs.

Cette poétique de l'escamotage, dans les dispositifs d'imagerie et d'effigies, s'est toujours accompagnée d'une réflexion critique sur la *marionnette humaine*. Ainsi, au milieu des années vingt, dans leurs films dadaïstes ou cubistes, des artistes comme René Clair, Francis Picabia, Fernand Léger, Marcel Duchamp, se sont interrogés, de façon poétique et critique, sur le rapprochement entre le pantin mécanisé et la figure de l'acteur. L'enjeu était pour eux de faire prendre conscience du pantin qui réside, caché, à l'intérieur de l'âme humaine. Ces artistes, précise Helga Finter, ont cherché à solliciter « la subversion du regard qui permet de réfléchir la relation entre la projection mécanique et l'image humaine projetée »⁸⁵⁴.

Il existe donc un continuum, esthétique et psychologique, entre les marionnettes, les effigies du théâtre d'ombres, et le cinéma primitif. On peut y observer des effets de mécanisation et de dématérialisation comparables, mais s'inscrivent-ils dans le même cadre épistémique⁸⁵⁵ ? Cristina Grazioli s'interroge sur ce rapprochement un peu trop *naturel* : « Mais en dépit du lien évident entre ces deux domaines, il n'est pas aisé de mettre en relation le film comme moyen d'expression tel qu'on le conçoit communément aujourd'hui et l'univers par définition antimimétique qu'est celui du théâtre de figures »⁸⁵⁶. Reprenons les choses sous l'angle de la machine, tel que nous l'avons fait jusqu'ici. En quel sens peut-on parler de *machine*, dans le cas de la marionnette, et peut-on la comparer à la machine du cinéma ? Qu'en est-il si l'on se place du côté du spectateur ? Comment ces deux séries hétérogènes de machines s'inscrivent-elles dans l'économie imaginaire de celui qui regarde ?

⁸⁵⁴ Helga Finter, « La marionnette et le cinéma d'art : images animées, miroirs brisés, corps morcelés », *op.cit.*, p. 61.

⁸⁵⁵ Je précise que je me limite pour l'instant au cas du cinéma primitif. Nous reviendrons plus loin au cinéma « classique », qui invente son propre langage et se démarque complètement de l'épistémè à laquelle nous restons attachés dans ce chapitre.

⁸⁵⁶ Cristina Grazioli, « Acteurs de lumière : image, marionnette et projection cinématographique », in *PUCK*, Les marionnettes au cinéma, n° 15, Institut International de la Marionnette & éditions L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2008, p. 12.

La mécanique de la marionnette est d'une facture artisanale et requiert un art de fabrication qui s'inscrit dans une tradition (pour le bunraku, c'est un art à part entière). Ce n'est certes pas une machine au sens des machines à leviers et à poulies de la Renaissance, et pas non plus au sens moderne d'un « dispositif complexe assurant des combinaisons de mouvements »⁸⁵⁷, caractéristique du début de la révolution industrielle (on est quand même assez loin de la machine à vapeur). La notion de mécanique qui s'attache si intimement à la marionnette me semble être un usage hérité de l'épistémè classique évoquée plus haut (celle du XVII^e siècle), qui voyait de la mécanique partout – *puisqu'elle la cherchait* (dans le cosmos, dans les passions humaines, dans la société). Cette notion classique de la mécanique est, comme on l'a indiqué, associée à la statique et à la dynamique, soit les problèmes d'équilibre des forces et de mouvement.

On notera aussi, plus insidieusement, une connotation courante de la marionnette, héritée des Grecs, associée à une *mekhanè* de la ruse, de l'artifice, du stratagème. Quelque chose *se trame derrière les apparences*, provenant de l'esprit malin du manipulateur/mécanicien dissimulé (le cheval de Troie d'Ulysse...). Le spectateur ressent inconsciemment la présence invisible de l'altérité, comme l'indique Helga Finter : « la marionnette est la figure de l'Autre, parfaite dans sa beauté ou son horreur, ou les deux à la fois comme celle du père Ubu. Son animation par le marionnettiste souligne l'illusion du sublime et sa distanciation »⁸⁵⁸.

Ce n'est pas tant la marionnette en soi qui constitue une machine, mais plutôt le *système* manipulateur/marionnette. Le corps du marionnettiste s'actualise dans l'objet inerte, qui se trouve aussitôt comme saisi par la vie. Pourtant ce n'est pas une addition : objet + corps, mais bien un « système », dans la mesure où le personnage qu'incarne la marionnette n'est pas *déjà présent dans ses deux moitiés*. L'acteur sans sa marionnette n'est encore qu'un corps ordinaire ; il se transforme lui-même au moment précis où il *endosse* sa marionnette, à la façon dont un acteur endosse son costume et devient « le personnage ». De nombreux

⁸⁵⁷ « Par le terme machines, nous entendons ici non point les machines simples : levier, poulie, etc. évoquées plus haut, mais des dispositifs plus complexes assurant des combinaisons de mouvements qui en font essentiellement l'originalité. [...] Ces combinaisons ne prendront un caractère scientifique qu'à notre époque, et encore d'une façon assez partielle, avec l'explicitation des concepts d'information, de rétroaction et de relai amplificateur. », François Russo, « Science et technique », in *Histoire des techniques*, *op. cit.*, p. 1133-34.

⁸⁵⁸ Helga Finter, « La marionnette et le cinéma d'art : images animées, miroirs brisés, corps morcelés », *op. cit.*, p. 60.

praticiens évoquent ce processus, dans lequel l'objet *rétroagit* dans le sujet/acteur. Ainsi Claire Heggen, marionnettiste et pédagogue, indique :

« L'objet m'est apparu comme une chance pour le corps. Il lui permet de prendre conscience de ce qui le contraint et l'affecte. [...] Il lui permet de développer de nouvelles capacités de perception et de sortir des sentiers battus du mouvement usuel, du corps unique et de ses chemins corporels habituels. L'objet invite le corps à prendre sens dans la sensualité et la signification et à en jouer. Il lui offre d'apparaître comme lieu de résistance à sa disparition dans le lieu même de l'effacement et de se manifester contre sa dématérialisation. »⁸⁵⁹

La notion de mécanique, dans le cas de la marionnette, serait ainsi liée, non pas tant à des agencements internes (même s'il y a des mécanismes d'articulation), mais plutôt aux rétroactions et interactions entre l'objet et l'acteur. C'est dans cette interaction que le corps de l'acteur se révèle « lieu de résistance » où les forces matérielles et immatérielles semblent s'équilibrer, et où des flux (d'énergie ? de désir ?) circulent entre les deux modalités de l'apparaître et du disparaître. On comprend mieux, dès lors, l'hypothèse d'Helga Finter évoquée plus haut, qui cherche à identifier dans la *machine marionnette* des processus inconscients.

On peut même préciser de quoi il s'agit, en se référant à Deleuze et Guattari, qui repoussaient la métaphore théâtrale de l'inconscient au profit de celles de l'usine et de la machine. Deleuze et Guattari définissent la machine comme un « système de coupures », qui « en premier lieu, est en rapport avec un flux matériel continu (*hylè*) dans lequel elle tranche »⁸⁶⁰. Ce flux ne peut s'arrêter de circuler, et a besoin d'autres machines pour continuer de circuler :

« Toute machine est machine de machine. La machine ne produit une coupure de flux que pour autant qu'elle est connectée à une autre machine supposée produire le flux. Et sans doute cette autre machine est-elle à son tour en réalité coupure. Mais elle ne l'est qu'en rapport avec une troisième machine qui produit idéalement, c'est-à-dire relativement, un flux continue infini. [...] Toute machine est coupure de flux par rapport à celle à laquelle elle est connectée. »⁸⁶¹

Si l'on utilise cette terminologie deleuzienne, la relation acteur/marionnette évoquée par Claire Heggen est, à son tour, toujours prête à se transférer dans la relation marionnette/spectateur, et à circuler ainsi indéfiniment dans l'imaginaire de ce dernier, avec des boucles de retour dans l'acteur marionnettiste. La marionnette comme « machine

⁸⁵⁹ Claire Heggen, « Le corps de l'acteur-marionnettiste, communication d'une expérience de formation », in *Passeurs et complices*, dir. Lucile Bodson, Margareta Niculescu, Patrick Pezin, éditions l'Entretemps / Institut International de la Marionnette, Montpellier, 2009, p. 201.

⁸⁶⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, L'Anti-Œdipe*, éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 43.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

désirante » est une hypothèse intéressante à retenir, assez éloignée de l'hypothèse de départ qui la ramenait du côté de la mécanique classique : équilibres de forces et *main invisible* d'un dieu caché. Mais c'est peut-être justement *notre* interprétation, à nous lecteurs et spectateurs du XXI^e siècle, qui pensons dans une épistémè qui est la nôtre, où nous avons remplacé les « forces » de la mécanique classique par les « flux » de l'ère cybernétique...

Venons-en à présent à la « mécanique » du cinématographe. L'assimilation du cinéma à un procédé de « reproduction technique » est justifiée dans le contexte de la production de masse du capitalisme auquel se référait Walter Benjamin⁸⁶². Mais cette approche mériterait d'être nuancée, dans la mesure où le principe fondamental du cinématographe repose sur l'optique et l'électromagnétisme, qui relèvent d'une épistémè en rupture avec la pensée mécaniste comme on l'a déjà noté. S'il y a tout de même, quoi qu'en ait dit Benjamin, une dimension « auratique » dans le cinéma⁸⁶³, le phénomène électromagnétique y est pour quelque chose⁸⁶⁴, ce qui ne serait pas le cas d'un procédé purement mécanique. C'est la combinaison subtile de l'obscurité et de la lumière artificielle qui crée éventuellement une ambiance fantômale, magique. La notion de « mécanisation », qui a tendance à être employée à tout propos (pas seulement à cause de l'influence de Benjamin), est en tout cas discutable pour caractériser l'épistémè du cinéma (primitif ou non)⁸⁶⁵.

En outre, ce que nous avons dit à propos du *système* que constitue le manipulateur *avec* sa marionnette ne semble guère s'appliquer à la machine cinématographique. Mais l'hypothèse mérite tout de même d'être examinée, si l'on se souvient de la position des comédiens dans la création des *Aveugles* : ceux-ci sont placés dans un dispositif contraignant, qui les oblige à se projeter dans leur devenir-image, avions-nous dit. De

⁸⁶² Cf. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* [1935-39], *Œuvres III*, trad. M. Gandillac revue par R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard/Folio, Paris, 2000. Comme on va le voir, la perspective épistémologique qui sera ici la nôtre diffère de celle de Walter Benjamin, centrée sur un point de vue marxiste.

⁸⁶³ L'« aura », au cinéma, tient à toutes sortes de phénomènes : fascination pour les grandes stars de l'écran ; esthétique de la lumière et du gros-plan ; inquiétante étrangeté de certains films fantastiques (Murnau, Franju, Lynch...). On se reportera à la littérature critique sur le cinéma, de *L'Ecran démoniaque* de Lotte H. Eisner (édition Éric Losfeld, Le Terrain vague, Paris, 1965) à *Du visage au cinéma* de Jacques Aumont (Cahiers du cinéma, Essais, Paris, 1992).

⁸⁶⁴ Rappelons ici que l'optique moderne est intégrée à l'électromagnétisme, depuis Hertz notamment comme on l'a indiqué plus haut ; ce qui n'était pas le cas à l'époque de Descartes, comme on l'a déjà souligné (note de bas de page 870, p. 337), puisque l'électromagnétisme n'existait pas encore.

⁸⁶⁵ Puisque je cite à nouveau Benjamin, on pourrait ajouter que si le terme de mécanisation se justifie encore aujourd'hui pour le cinéma, c'est dans la mesure où il reste une industrie plutôt florissante, ce qui suppose des processus, des normes, des formats qu'on peut légitimement hypostasier sous le terme « mécanique ». A ce sujet, le mode de distribution par DVD et par Internet, qui customise la consommation de films, est-il « mécaniste » ? On peut faire une réponse de normand... mais le terme a des usages tellement nombreux et vagues qu'il est un peu devenu ce que Bachelard appelait un « mot éponge ».

même, on peut estimer que l'acteur de cinéma, au moment où il est filmé, transfère dans son image potentielle quelque chose qui serait de l'ordre du corps à corps entre le marionnettiste et sa poupée.

Nous pourrions retenir quelques propositions, pour conclure provisoirement sur cette brève comparaison épistémique entre marionnettes et cinématographe. La dimension immatérielle de la marionnette est un phénomène poétique et psychologique, qui tient avant tout à l'imaginaire du spectateur, lui-même stimulé par l'habileté du marionnettiste. La marionnette serait « dématérialisée » selon deux critères : 1° le sentiment de l'invisible ressenti par le spectateur (mis en condition par le dispositif : les fils, le castelet ; mais aussi par son inconscient propre : désir, peurs, plaisir...); 2° le découplage entre le corps matériel (bois, tissu...) qui la constitue et la voix de l'orateur/chanteur⁸⁶⁶. Du côté du cinématographe, la « dématérialisation » est d'abord à prendre au pied de la lettre, puisque la synthèse de l'image, comme on l'a vu, s'effectue dans une « zone esthétique immatérielle », que seule l'interposition d'un écran permet de rendre visible. Pourtant, il faut aussi, et peut-être surtout, interpréter cette dématérialisation du point de vue des flux inconscients qui circulent entre l'acteur, son image et le spectateur. Marionnettes et images fantomales du cinéma seraient donc des machines mécaniquement bien distinctes (qui mobilisent deux épistémè : la mécanique classique et l'électromagnétisme), mais qui, sous l'angle immatériel, constituent des façons assez voisines de mettre en mouvement les « machines désirantes », sur la scène ou à l'écran.

Ces réflexions trop rapides mériteraient d'être approfondies dans une étude plus précise, mais elles nous suffiront pour comprendre que les notions de mécanisation et de dématérialisation ne s'appliquent pas indistinctement à n'importe quel dispositif. Il faut nuancer le contenu de ces termes, selon les objets que l'on étudie. Notre discussion permet d'identifier un peu mieux les configurations épistémiques sous-jacentes aux techniques de fantasmagorie, et à leurs usages. Il serait sans doute réducteur de s'en tenir à une simple opposition entre l'épistémè « classique » et l'épistémè du XIX^e siècle, et encore davantage à une opposition entre mécanique et électromagnétisme. Nous avons vu qu'autour de ces deux épistémè s'articulaient des pratiques et des représentations collectives différenciées ;

⁸⁶⁶ On notera en passant que ces critères s'étendent à l'ensemble des formes théâtrales ; c'est la fameuse question du dédoublement de l'acteur : lui-même et son personnage. Matérialisation et dématérialisation ne cessent de s'*entrelacer* (au sens de Merleau-Ponty) par l'habileté du jeu de l'acteur.

tandis que, dans le même temps, des processus psychiques presque universels se déploient. Cela nous donne peut-être une idée de la façon dont *différentes formes peuvent prendre chair sous le même nom de « machine »*⁸⁶⁷.

Les machines de Marleau : une mécanique de fantômes et de pantins

Arrêtons ici notre analyse, pour revenir au spectacle de Denis Marleau et à l'esthétique de Maeterlinck. On peut remarquer qu'au moment où Maeterlinck écrit *Les Aveugles* (1890-91), l'invention des frères Lumière n'a pas encore eu lieu, mais, comme on l'a rappelé, d'autres dispositifs ont déjà permis de créer des fantasmagories impressionnantes. Pourtant, Maeterlinck n'écrit pas ses pièces pour le cinématographe, alors qu'il le fait à plusieurs reprises pour les marionnettes, et cela, malgré son intérêt pour les fantasmagories visuelles, et notamment pour le fantascopie de Robertson (mais ce système date du siècle précédent !). Tout comme ses contemporains des années 1890, il ne semble avoir aucune intuition de la nature révolutionnaire du cinématographe et encore moins de son devenir⁸⁶⁸. Ce qui l'intéresse, c'est l'univers occulte et magique, la fantasmagorie en un sens poétique et spirituel. Or, le cinématographe consacre une rupture épistémologique, comme on l'a vu, et il nous faut avoir cela à l'esprit pour prolonger notre réflexion sur le dispositif mis en place par Denis Marleau.

Le dispositif des *Aveugles* s'est élaboré par un travail artisanal qui, en quelque sorte, ressuscite les expériences des fantasmagories de la fin du XIX^e siècle. Nous avons déjà souligné cela dans l'étude des *Aveugles*. Cela caractérise l'esprit dans lequel Marleau joue avec la technique naissante du cinématographe (on peut à cet égard comparer son travail avec celui d'un Méliès⁸⁶⁹). Ce qui ne l'empêche pas d'effectuer ce travail avec des outils et techniques plus récents, la vidéo en particulier. Sur ce point on ne peut que rejoindre l'analyse d'Olivier Asselin, soulignant la façon ambivalente, chez Marleau, de s'inspirer d'une forme ancienne et de l'utiliser en l'historicisant.

⁸⁶⁷ Nous y reviendrons, sous un autre angle, lorsque nous envisagerons la perspective d'un *théâtre sans acteurs*.

⁸⁶⁸ Le fait que *Les Aveugles* soit écrit cinq ans environ avant la présentation publique du cinématographe des frères Lumière (décembre 1895) ne change pas grand-chose à ce que je formule ici. Il n'y aura pas *d'avant et d'après 1895* dans l'œuvre de Maeterlinck.

⁸⁶⁹ J'ai développé cette comparaison dans un article : « L'acteur et ses doubles à la scène et à l'écran : fantasmagories scéniques, de Georges Méliès à Denis Marleau », in « Entre théâtre et cinéma : recherche, invention, expérimentation », *Théâtre/Public*, n° 204, Gennevilliers, 2012, p. 74-79.

Mais, au vu de ce que nous venons de préciser sur les notions de mécanisation et de dématérialisation, on peut dire, me semble-t-il, que Marleau se moule dans l'épistémè des dispositifs optiques du XIX^e siècle et du cinématographe, mais non pas dans l'épistémè du cinéma au XX^e siècle (sur laquelle nous reviendrons bientôt), et encore moins dans celle du « numérique ». Sa façon de *mécaniser* et de *dématérialiser* les masques/visages de ses deux acteurs est à prendre au sens que nous venons d'analyser dans le cas du cinématographe. Par contre, dans le domaine sonore, à travers sa collaboration avec Nancy Tobin déjà évoquée, il utilise des techniques numériques qui appartiennent à une autre épistémè. On y reviendra.

Il serait intéressant de poursuivre la discussion à propos d'autres dispositifs que Marleau a mis en œuvre, par exemple *Une fête pour Boris*⁸⁷⁰, où l'on trouve (non pas par hasard) à la fois les marionnettes et la vidéo, mais avec une dramaturgie différente puisque l'univers de Thomas Bernhard n'est pas vraiment celui de Maeterlinck. Sans nous lancer dans un long développement, on peut remarquer que les pantins robotisés de ce spectacle n'ont pas grand-chose à voir avec les masques/visages des *Aveugles*, même si le procédé, considéré en lui-même, est très voisin. Ici, ces pantins paraissent plus *diaboliques* : ils expriment bien l'ironie sarcastique de l'auteur, notamment dans la séquence de tintamarre où ils se rebellent contre la *machine* de l'institution ; quant à leur côté un peu *étrangement inquiétant*, il nous ramène à cette dimension de la *mekhanè* que j'ai signalée plus haut, où se discernent la ruse, la machination et la manipulation. Ces pantins ne se meuvent pas sous le régime de la mécanique classique, avec ses jeux subtils d'équilibre de force et de mouvements. On peut les appréhender plutôt comme des entités à mi-chemin entre le pantin à la Jarry et le pantin à la Kantor : leur chef de chœur (Marleau/Kantor) les lance sur la scène comme des progénitures moitié mortes, moitié vivantes ; moitié tyrans, moitié victimes. L'ambiguïté de ce dispositif tient, non pas seulement à des critères esthétiques ou techniques, mais plus encore, me semble-t-il, à une configuration épistémique qui nous éloigne fort de celle qui régnait encore à l'époque des symbolistes et du cinématographe.

⁸⁷⁰ Création en 2009, au Festival TransAmérique puis au Festival d'Avignon.

3.3 Machines paradoxales, chez Goebbels et Peyret

Les doubles que nous venons de passer en revue appartiennent à des configurations épistémiques différentes, comme on vient de le voir, mais ils ont un point commun : ils sont mimétiques. Le masque, la marionnette, et encore l'image photographique du cinématographe, se *substituent* au corps de l'acteur en chair et en os, et acquièrent, par les artifices de la mise en scène (obscurité, cadre, mécanismes de projection et de manipulation...), une présence qui leur est propre – une présence *fantomale*. Une « aura », disait Walter Benjamin.

Chez Peyret et chez Goebbels (et pour une part chez Marleau), il va falloir nous référer à une autre épistémè, que je ne sais pas qualifier a priori (moderne ? postmoderne ?...), mais qui, en tout cas, est étroitement concomitante de la science et des technologies d'aujourd'hui. Est-ce que le riche et vaste vocabulaire qu'utilise Jean-François Peyret, dans ses écrits récents et notamment dans son Journal, nous serait d'une utilité pour analyser cette épistémè, dans le contexte du théâtre ? C'est sous l'angle de l'écriture scénique, ou plus précisément de la *pensée scénique*, que nous pourrions tenter des comparaisons avec deux autres dispositifs de notre époque, le cinéma et la réalité virtuelle (à travers le cinéma de synthèse, le jeu vidéo, et les arts numériques). Commençons par reprendre les propositions de ces deux *poètes/penseurs* de la scène : la « creative method » (Peyret⁸⁷¹) et l'« esthétique de l'absence » (Goebbels⁸⁷²).

Rappelons, très succinctement, ce qu'il en est du dispositif chez Peyret. Le fil conducteur de sa réflexion part de (ou revient à) cette question : que faire sur la scène, lorsqu'on renonce à la fable et aux effets de séduction qui en découlent ? Le premier geste est d'inverser (renverser aussi...) l'ordre habituel qui va du texte à la scène ; le théâtre est alors conçu comme « une machine à écrire du texte ». Deux notions opératoires sont requises pour réaliser ce processus d'écriture : la partition et le dispositif. Le dispositif de Peyret, c'est : 1° la scénographie, qui vise à fonctionner par « éclatement de l'espace » en créant des espaces successifs ou simultanés ; 2° la musique, conçue comme un opérateur de transformation et de métamorphose de la scène ; 3° les machines, « celles qui font les images et les sons », utilisées pour composer/transformer la musique et « augmenter » les

⁸⁷¹ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, « my creative method », *op. cit.*, 14 juin 2006.

⁸⁷² Heiner Goebbels, « Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts », *op. cit.*

comédiens. Ce dispositif, donc, que fait-il ? « Je dirais que si ce théâtre ne s'intéresse pas à l'imitation de la vie, il s'occupe en revanche des discours, *mathesis* contre *mimésis*, on aurait dit dans le temps ». Dans la « machine à écrire » qu'est le théâtre de Peyret, la « *mathesis* » a une *fonction critique* particulière : il s'agit de débusquer (*ce*) qui se cache derrière les discours prétendument objectifs, véridiques, ou authentiques. Enfin, autre caractéristique majeure du dispositif : la relation homme–machine, à travers laquelle Peyret peut *jouer la mathesis contre la mimésis* (« où commence, où s'arrête la machine ? »).

La métaphore de son dispositif, comme on l'a dit plus haut, c'est le « cerveau ». Dans cette perspective, on voit bien la cohérence qu'il y a à expérimenter des agencements entre la scénographie, la musique, le son et les images, les machines et les acteurs. Tous ces éléments n'ont pas pour fonction de *représenter* une histoire, mais de nous inciter à « entrer dans le cerveau ». Cette expérience singulière qui consiste à transformer la scène en un cerveau/pensée suppose avant tout une démarche littéraire de lecture/écriture ; elle puise aussi son matériau dramaturgique dans les sciences cognitives (neurobiologie notamment) et utilise des technologies qu'on peut regrouper sous la notion de « réalité virtuelle ». C'est dans ce faisceau de savoirs et de techniques que nous allons rechercher les enjeux épistémiques d'une *pensée scénique* chez Peyret. Posons cette formulation comme hypothèse pour l'instant.

En ce qui concerne Goebbels, rappelons que celui-ci entend reposer à nouveaux frais la question de la « présence » au théâtre. Il prend ses distances par rapport à la notion d'« aura », dont Benjamin s'était servi pour introduire la rupture épistémique du cinéma et de la radio, à l'ère de leur diffusion pour les « masses ». Si l'on doit encore parler de « présence », il faut, de l'avis de Goebbels, déconstruire cette notion et prendre en compte une pluralité de possibilités d'expression, irréductibles les unes aux autres, et qui constituent sa poétique de la scène. Cela l'amène en fait à déplacer la question de la présence vers la notion contraire, à laquelle il confère une valeur positive. Son « esthétique de l'absence », très protéiforme, peut prendre diverses modalités pratiques : la *disparition* des performers, hors du centre de l'attention (la disparition totale hors de la scène étant un cas limite) ; la *subdivision* de la sensation de présence en une « polyphonie » d'éléments : sons, lumières, mots, décors... ; une *disjonction* de la voix et du corps des acteurs, ou bien une disjonction des sons et des instruments de musique ; une *désynchronisation* du regard et de l'écoute, c'est-à-dire une disjonction entre la scène visuelle et la scène acoustique ; la

création d'espaces « entre-deux », espaces de découverte ouverts aux émotions, à l'imagination et à la réflexion ; le renoncement à la fonction mimétique de la scène ; la valorisation du vide, par évacuation des signes visuels ou symboliques de la scène. Une formule pourrait presque envelopper toutes ces modalités dans une dimension politique : *l'absence, c'est avant tout une façon de déjouer l'attente des participants.*

La réflexion de Goebbels m'intéresse ici à deux titres : 1° pour ce qu'elle apporte à l'hypothèse d'une épistémè moderne, voire postmoderne, de la scène théâtrale, à l'époque de la robotique et du numérique, mais aussi vis-à-vis du cinéma, qui reste un paradigme des formes esthétiques contemporaines ; 2° pour sa façon d'introduire la dimension politique du dispositif. On retrouve Michel Foucault sous ces deux rapports : *épistémè*⁸⁷³ et *dispositif*⁸⁷⁴. Mais restons pour le moment sur la dimension épistémique. Subdivision, disjonction, désynchronisation : ces opérations concernent la production des signes et leur réception. Ce serait donc d'abord une déconstruction de la scène, remise en jeu dans son caractère unitaire et mimétique : à la mimésis de la représentation, nous l'avons déjà dit, Goebbels veut substituer une phénoménologie de l'expérience. Faut-il nous tourner du côté du cinéma (et de la radio) pour y trouver la forme la plus proche de cette esthétique (davantage que la « représentation théâtrale »...) ? Ou vers les technologies prétendument spécifiques de la « réalité virtuelle » ?

Il faut aussi se souvenir de notre discussion sur le statut des « choses » chez Goebbels/Stifter. Les « choses », avons-nous dit, doivent se comprendre à la fois en tant qu'elles sont *produites*, et en tant qu'elles *ont lieu en ce moment*, sur la scène. Il s'agit d'entrer dans « ces choses », et de voir et entendre ce qui s'y joue. La séquence dite du « traîneau dans la neige », dans le texte de Stifter, dit poétiquement cette expérience : « Nous attendîmes, et regardâmes, je ne sais pas si c'était par admiration ou par peur de nous engager dans la chose. »⁸⁷⁵. Heiner Goebbels, de son côté, exprimait cette formule, véritable manifeste de son théâtre : « Avant tout, il s'agit bien d'une invitation faite aux spectateurs à entrer dans un monde fascinant, plein de sons et d'images, une invitation à voir et à entendre »⁸⁷⁶. Les « choses » de Goebbels/Stifter pourraient, en ce sens, être mises

⁸⁷³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

⁸⁷⁴ La première analyse systématique de dispositif est celle de *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975

⁸⁷⁵ Adalbert Stifter, Extrait du texte *Les cartons de mon arrière-grand-père* rapporté dans les « Feuilles_journalistes », dossier de presse de *Stifters Dinge*, op. cit.

⁸⁷⁶ Dossier de presse, op. cit.

en relation avec le « cerveau » chez Peyret ; on aurait là un élément fondamental de cette épistémè que nous cherchons à caractériser. Le terme de « réalité virtuelle » semble, là aussi, pertinent. Mais ne faudrait-il pas, avant tout, nous référer à l'écriture cinématographique ?

Une autre remarque va nous être utile, à propos des « choses ». Nous nous étions demandé ce qu'il en était de l'illusion, du double, et si les « choses » devaient être considérées uniquement comme le pur « ici et maintenant » du réel. Nous avons conclu que *Sifters Dinge* nous invitait à reconsidérer la catégorie du « double », telle qu'on la conçoit d'ordinaire. Par l'expérience sonore que nous faisons, il s'avère que nous avons affaire à un *double singulier* (oxymore), qui n'a plus une fonction de substitution ou d'illusion. Avec Clément Rosset, nous avons pointé la dimension *paradoxe* de ce double acoustique... Celui-ci réalise pleinement, dans son registre propre, la fonction théâtrale : une expérience d'un autre ordre que celui de l'illusion (mimétique) semble possible. Et c'est le traitement acousmatique du son qui actualise de façon évidente cette potentialité : ce procédé scénographique illustre bien le caractère *paradoxal* de la relation qui se noue entre le réel et son double. Chez Peyret, le « double » serait, comme on l'a dit, *anamorphique*, dans la mesure où il introduit des déformations, à la fois amusantes et troublantes. Cette fonction anamorphique du double révèle une *alternative*, comme le suggère Peyret, à un théâtre de la représentation ; elle appelle une « mathesis », une mise en question des certitudes, des schémas de pensée, des failles et des mensonges que les « personnages » humains (réels et imaginaires) tendent à cacher si on les laisse aller à leur pente naturelle (celle, justement, du double de substitution, qui plaque la structure de l'illusion sur le réel).

Dans la configuration épistémique des *Aveugles* de Maeterlinck/Marleau, le *double de substitution* occupait, on l'a vu, une fonction centrale : marionnette dans un cas, image cinématographique dans l'autre. Mais dans le monde des « choses » de Goebbels/Stifter, comme dans le « cerveau/scène » de Peyret, la fonction de substitution du double – c'est-à-dire mimétique – est mise de côté, au profit quasi exclusif de sa fonction paradoxale ou anamorphique. On peut maintenant revenir à cette question laissée en suspens : comment caractériser cette épistémè (moderne, postmoderne...), que nous pressentons dans les dispositifs de Peyret et de Goebbels ? Comme je l'ai annoncé plus haut, j'essaierai

d'effectuer cette investigation par une comparaison avec deux autres paradigmes : le langage cinématographique puis le langage de la « réalité virtuelle ».

3.4 Machines à désorienter la scène : caméra, montage, mouvement

Il me semble donc utile de faire un *détour* du côté du cinéma, pour compléter notre analyse des modalités de l'expérience sur la scène de théâtre (que les avant-gardes avaient déjà presque toutes explorées, comme on l'a rappelé précédemment). L'intérêt de ce détour tient à la démarche particulière de Marleau, de Goebbels et de Peyret. Tous trois se démarquent de la mimésis aristotélicienne, comme on l'a vu, en développant une pratique dramaturgique et en concevant des dispositifs, sous l'angle de la scénographie, de la musique et des machines, qui les rapprochent, à bien des égards, de la pratique du cinéma. Par leur façon de penser le rapport à l'espace et au temps, ils invitent le spectateur auditeur à un regard, à une écoute, à une pensée critique, qui mérite comparaison avec le cinéma.

Ce n'est bien sûr qu'une hypothèse, qu'il faut examiner de plus près. Les grandes étapes de l'histoire du cinéma montrent comment *l'œil de la caméra* a transformé en profondeur le regard et l'écoute des spectateurs *de théâtre*. Au tournant du XX^e siècle, le public des fantasmagories scéniques et du cinématographe était encore, dans une large mesure, un public de théâtre. De même, les cinéastes pensaient encore leur dispositif comme un dispositif scénique, selon les lois classiques de l'architecture théâtrale (et picturale). Mais, progressivement, le cinéma s'est, comme on le sait, autonomisé de cette tutelle encombrante, et a inventé son propre langage. Ce qui se passe aujourd'hui, à l'époque du théâtre « postdramatique », avec l'arrivée sur la scène de nouvelles machines et l'évolution des critères esthétiques, constitue une nouvelle rupture, dans les conditions de réception du spectacle. Les frontières entre spectacle vivant et arts de l'image s'estompent, non pas nécessairement pour disparaître, mais pour s'articuler différemment.

Ainsi, l'expérience sensorielle que suscitent les dispositifs de Denis Marleau ne peut pas clairement se situer *du côté de la scène*, ou *du côté de l'écran*. Les paysages sonores et visuels de Heiner Goebbels bousculent aussi les catégories : la musique, le texte, les images, la technologie, modifient considérablement les conditions de réception ; ce que nous avons résumé par cette formule empruntée à Adalbert Stifter : il s'agit de « nous engager dans ces choses ». Jean-François Peyret, quant à lui, accorde une attention

particulière à l'*expérience de pensée* que doivent susciter ses machineries (et ses *machinations*).

La relation entre « théâtre » et « cinéma » se transforme, non pas tant en déplaçant l'un vers l'autre, mais en métamorphosant l'un et l'autre. Nous n'avons pas affaire à deux « essences » esthétiques données d'avance, qui par leur confrontation, *s'inspireraient* l'une de l'autre. L'« essence » du cinéma est un leurre qui ne cesse de se reconfigurer, au fur et à mesure que ce champ de la pratique esthétique se déploie à travers sa propre histoire. Devenu autonome par rapport au théâtre, il n'a, en quelque sorte, *jamais été* ce qu'il était censé être. Pour parodier l'existentialisme sartrien, en matière artistique, « l'existence précède l'essence ». De même, le mythe, toujours vivace, d'une prétendue « essence du théâtre », ne cesse de se reconstituer, et le théâtre *efface derrière lui* ce qu'il était censé être – tout en restant *lui-même*. Les formes esthétiques, au-delà des classifications dans lesquelles les institutions les encadrent, expriment autant, sinon plus, un devenir permanent qu'une essence intemporelle.

C'est donc pour essayer d'appréhender ce qui se passe aujourd'hui dans le théâtre, à travers nos trois exemples choisis comme emblématiques, que je propose de *revenir en arrière en faisant un pas de côté*. Cela fait *deux pas d'écart*, et c'est peut-être trop... Le risque est de nous retrouver, en quelque sorte, à deux niveaux de distance, dans l'écart temporel et dans l'écart catégoriel – et peut-être de nous y égarer dans des considérations trop éloignées du sujet. Nous allons voir ce qu'il en est, en assumant ce risque.

En consultant les écrits respectifs de nos trois *poètes de la scène* étudiés ici, on peut s'apercevoir que le cinéma fait partie de leur horizon esthétique, bien qu'au second plan par rapport à la musique et à la littérature. Autour du cinéma, c'est aussi à des techniques avoisinantes qu'on peut penser. Ainsi, il ne faut pas oublier l'influence de Beckett, expérimentateur de la télévision, de la radio, du magnétophone. Concernant le cinéma proprement dit, on relève, dans le *Journal* de Peyret, des allusions à la Nouvelle Vague, en particulier à Godard qu'il apprécie. Si l'on cherchait à établir des passerelles entre les formes théâtrales de Goebbels ou de Peyret et le cinéma, je pense qu'il faudrait se tourner vers la période des années soixante et soixante-dix. On pourrait, dans le même élan, se référer aux développements théoriques proposés à cette époque dans le champ de la sémiologie, ou aux travaux de Deleuze sur le sujet. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est la

recherche d'une épistémè commune, sous-jacente aux dispositifs, au processus d'écriture, et à l'expérience des spectateurs. Pour ce faire, je préfère, en première approche, m'en tenir aux réflexions contemporaines de l'époque où le langage cinématographique s'est affirmé et a été théorisé, c'est-à-dire la période des avant-gardes, autour des années 1925-35.

Le cinéma des années vingt s'est développé en étroite relation avec les grandes figures de la scène théâtrale. Eisenstein, comédien chez Meyerhold avant de devenir cinéaste, est l'incarnation de ce passage du théâtre vers le cinéma à cette époque. Quand le cinéma, devenu parlant et autonome par rapport au théâtre, a commencé à penser dans son propre langage, il a élaboré des concepts qui nous sont encore utiles aujourd'hui, pour questionner l'espace et le temps dans les arts de la scène, et donc l'expérience du spectateur.

Je me référerai à deux auteurs/critiques importants de cette époque, Béla Balázs⁸⁷⁷ et Jean Epstein⁸⁷⁸, qui ont longuement médité et écrit sur le rythme, le mouvement, le montage, et les relations entre espace et temps qu'instaure la « machine ». On trouve ainsi chez Balázs une observation, communément partagée par les premiers grands penseurs du cinéma, qui justifierait peut-être, à elle seule, notre détour par le cinéma : « la caméra emmène mon œil. En plein milieu de l'image. Je vois les choses à partir de l'espace du film. »⁸⁷⁹. Cette spécificité du cinéma constituerait, selon Balázs, « l'ultime différence décisive entre le cinéma et le théâtre »⁸⁸⁰. Cette « caméra qui emmène mon œil », c'est le mouvement, et en ce sens, en effet, on ne peut guère la comparer au cadre fixe de la scène théâtrale⁸⁸¹. Mais

⁸⁷⁷ Béla Balázs (1884-1949), de nationalité austro-hongroise, a été scénariste, dramaturge, poète, romancier, théoricien (marxiste) du cinéma. Comme scénariste il a collaboré notamment avec Pabst. Il a eu aussi une relation prolongée avec le milieu théâtral allemand, Piscator et Brecht en particulier. Dans le domaine musical, il était ami avec Béla Bartok. Il a écrit son premier essai sur le cinéma muet (*L'homme visible*, Berlin, 1923), où il analysait les conditions psychosociales et artistiques qui ont fait évoluer la « culture visuelle » du public de cinéma en une période très courte. Avec la montée du Nazisme, il s'est expatrié à Moscou, où il a enseigné le cinéma et collaboré avec Eisenstein. Son œuvre théorique, à la fois esthétique et politique, est une référence majeure de l'histoire de la pensée du cinéma.

⁸⁷⁸ Jean Epstein (1897-1953), cinéaste et théoricien français, de formation scientifique, passionné de littérature et de philosophie, a réalisé une quarantaine de films (dont *La chute de la maison Usher*, 1928). Il a enseigné à l'Idhec et fait partie des avant-gardes, avant de s'en éloigner, à la fin des années vingt, pour mener une recherche plus solitaire de films poétiques et/ou documentaires (dont *Le Tempestaire*, 1947). Son œuvre théorique, considérable, a été redécouverte après sa mort, grâce à leur publication intégrale aux éditions Seghers (1974).

⁸⁷⁹ Béla Balázs, *L'esprit du cinéma* [1935], éditions Payot, Paris, 1977, Petite bibliothèque Payot, 2011, p. 184.

⁸⁸⁰ Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, *ibid.*, p. 185.

⁸⁸¹ Je n'oublie pas la question du son : de même que « la caméra emmène mon œil », *le micro emmène mon oreille* et, devrait-on ajouter, mon œil (le son *fait voir un paysage*, comme on l'a déjà dit à propos de Goebbels). Nous allons donc considérer le cinéma comme art de l'image et du son. À cet égard, ce qui sera

ne serait-ce pas, justement, ce qui mérite d'être analysé de plus près, lorsque nous considérons les formes de *décadrag*e de l'espace et du temps, telles qu'on les a vues explicitées dans « l'esthétique de l'absence » de Goebbels et dans la « creative method » de Peyret ?

Avant de nous lancer dans cet essai de comparaison, je voudrais souligner un point important. Jean Epstein et Béla Balázs cherchent (comme beaucoup d'autres) à caractériser la façon dont le cinéma s'est progressivement autonomisé par rapport au théâtre, durant la première partie du XX^e siècle⁸⁸². Pour ce faire, ils s'appuient, dans leurs essais successifs, sur une vision du théâtre qui est celle de leur époque (années 1925-45). Il ne s'agit pas pour nous d'adhérer ou non au portrait-type du théâtre qu'ils présentent à cette occasion (et qui diffère d'ailleurs entre ces deux auteurs)⁸⁸³. Par ailleurs, dans le cas de Balázs, on ne peut pas ignorer le contexte politique et idéologique de l'époque. Les grandes figures des cinémas allemand et russe, dont il est très proche, pensent leur art naissant comme un instrument au service de l'éducation des masses. Sur ce point, on ne cherchera pas, évidemment, à faire des rapprochements avec Heiner Goebbels, Jean-François Peyret et Denis Marleau aujourd'hui, même si tous trois ont été influencés, dans leur jeunesse par le courant marxiste. Ce qui m'intéressera ici, c'est de savoir dans quelle mesure les « expériences » auxquelles nous invitent Marleau, Goebbels et Peyret, n'auraient pas un air de famille avec *le type d'expérience vécue par les spectateurs, à l'époque où le cinéma a commencé à s'autonomiser de la tutelle de la représentation théâtrale*.

dit peut aussi se rapporter, indirectement, à la création radiophonique et à son langage propre, même si je ne le ferai pas de façon explicite.

⁸⁸² Béla Balázs décrit très clairement cette période où le cinéma s'apparente à du « théâtre photographié », notamment lorsqu'il y revient de façon rétrospective, en 1948 : « La nouvelle invention fut aussitôt utilisée pour l'exploitation industrielle de l'art théâtral. [...] En ce temps-là la cinématographie n'était pas autre chose qu'un art d'attraction pour fêtes foraines, l'image animée des sensations, et un instrument pour produire en série des copies de représentations théâtrales. Ce n'était pas un art autonome, obéissant à ses lois propres. » Béla Balázs, *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*, op. cit., p. 18. Il explique que le film burlesque, « forme d'art absolument originale » qui développe ses caractéristiques propres (« ces premiers burlesques se terminaient toujours par une poursuite générale », *ibid*, p. 21), est encore affilié au théâtre auquel il emprunte la pantomime et le cadrage scénique : « La scène était vue de loin, dans son ensemble, sans plans de détails, exactement comme au théâtre. Il était donc nécessaire de jouer la pantomime avec de grands gestes grotesques et muets », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau* [Berlin, 1948], trad. Jacques Chavy, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011, p. 21.

⁸⁸³ Si Epstein se réfère plutôt au théâtre bourgeois qui régnait en France, il n'en est pas de même de Balázs ; celui-ci évoluait entre poésie, littérature, cinéma et théâtre, et a occupé une place importante dans le paysage du théâtre épique allemand des années vingt, avec Piscator et Brecht. Nous ne mettrons donc pas les deux théoriciens du cinéma sur le même plan, en ce qui concerne le *type de théâtre* auquel ils se réfèrent l'un et l'autre.

L'espace-temps du cinéma et la boîte optique du théâtre

On trouve dans un essai de Jean Epstein une analyse où celui-ci s'emploie à montrer que le cinéma peut être une « pratique de poésie » à part entière. Ce que je voudrais relever dans cet écrit, c'est la façon dont il démarque sa conception du cinéma par rapport au théâtre *tel qu'il le voit, en France, à son époque* (1951). C'est dans cet écart que nous allons trouver un équivalent de ce que les dispositifs de Marleau, Goebbels et Peyret sont – ou ne sont pas. Cette analyse va illustrer, dans un autre domaine que celui de la scène, la différence entre *représentation* et *expérience*.

Suivons pas à pas cet article : « Toute scène de théâtre forme aussi un lieu réservé où le profane ne peut ni se mêler d'agir, ni seulement pénétrer. Une rampe, cependant, marque une frontière un peu plus perméable que celle du cadre bordant un écran »⁸⁸⁴. Que le spectateur ne puisse pas « pénétrer » sur la scène de théâtre, c'est précisément, comme on l'a vu, ce avec quoi Goebbels, Peyret et Marleau veulent rompre. Tout en soulignant, au passage, ce que le mot « pénétrer » ne désigne pas non plus, chez eux. On a vu, depuis les années soixante-dix, de nombreuses façons de supprimer la rampe au théâtre et d'inviter le public à « se mêler d'agir »... l'une des plus emblématiques est celle qui consiste à *faire tomber la rampe* et à abolir la coupure scène/salle, en invitant les spectateurs à « pénétrer » au sens propre du terme, c'est-à-dire physiquement, en se déplaçant dans le *lieu*, voire en interagissant avec les acteurs (*1789 et 1793 du Théâtre du Soleil...*) ; une autre pratique, tout aussi emblématique, a consisté à faire sortir le spectacle *dans la rue* (*Bread and Puppet...*). Ces pratiques, Jean Epstein ne pouvait guère les imaginer au moment où il écrivait son article, mais s'il avait pu le faire, sans doute n'aurait-il pas formulé les choses de la même façon... Ce n'est pas du tout ce dont il s'agit, en tout cas, dans les spectacles de Marleau, de Goebbels et de Peyret. Les spectateurs restent assis sur leurs sièges... mais leur implication n'en est pas moins « agissante » ; elle l'est même, à vrai dire, certainement davantage. La vue et l'audition sont mobilisées de façon intensive, comme on l'a analysé dans nos trois études. Chez Marleau et Goebbels, l'attention sensorielle est fortement sollicitée, tandis que chez Peyret on peut parler de *pensée scénique*, pour caractériser sa pratique.

⁸⁸⁴ Jean Epstein, « Le film et le monde », *Les temps modernes*, n° 65, mars 1951, repris dans *Ecrits sur le cinéma 2*, éditions Seghers, Paris, 1975. Les citations qui suivent correspondent plus particulièrement à la séquence p. 165-166.

La scène, dans le théâtre français que décrit Epstein en 1951, est donc « un espace fixe, de dimensions et de directions constantes, que le spectateur peut, à vue, situer exactement par rapport à lui-même et où toutes les mesures de la plus habituelle géométrie égocentrique restent valables ». On ne peut mieux caractériser ce qui est l'antithèse des approches de Marleau, de Goebbels et de Peyret. Cet espace « fixe », « géométrique », « mesurable », muni de « dimensions et de directions constantes » est l'espace cartésien qui s'expose en toute clarté et transparence à l'entendement du spectateur. Il serait contradictoire de chercher à « pénétrer » dans un tel espace pour y faire une « expérience » sensorielle. Qui plus est, la scène de la première moitié du XX^e siècle décrite par Epstein ne s'adresse pas tant à *l'œil du Prince*, comme dans le théâtre de l'époque classique, qu'à un sujet cartésien moderne, un cogito, qui a besoin de « situer exactement par rapport à lui-même » cet espace. Le mot-clé, qui définit, par opposition, exactement ce que ne sont pas les dispositifs de Marleau, Goebbels et Peyret, est le mot « égocentrique ». Nous avons vu, au contraire, à quel point leurs démarches se veulent, chacune à leur manière, *anti-égocentriques*. On peut dire que *tout ce qui a lieu sur la scène*, dans *Les Aveugles*, *Stifters Dinge*, et *Re : Walden*, concourt à faire disparaître l'instance égocentrique. Dans l'ordre de la scénographie, du traitement sonore, du traitement de la lumière, toutes ces « choses » qui s'adressent aux sensations et à la pensée concourent à un même but : pénétrer dans ce monde en perdant ses propres repères, en disparaissant à soi-même. Et cela ne concerne pas seulement la scénographie, mais tout le reste : le travail dramaturgique, la place attribuée à l'acteur, l'utilisation des machines... Nous allons revenir sur tous ces aspects dans la suite de ce chapitre.

Poursuivons la lecture de l'article de Jean Epstein. « Le sens musculaire, le sens d'orientation et d'équilibration peuvent contribuer, ne serait-ce qu'un peu mieux, à définir cet espace scénique puisque l'œil a à y suivre des personnages et à accommoder la vue sur eux... ». Là encore, chaque mot mérite d'être relevé pour définir ce que n'est pas le théâtre de nos trois poètes de la scène. Ce sujet cartésien, cet individu *optique*, est celui qui a été éduqué, pendant plus de trois siècles, pour assister à une « représentation », avec fable, action et personnages. La terminologie optique de l'« accommodation » de l'œil est riche également pour désigner par antithèse ce dont il s'agit dans le théâtre de Marleau, Goebbels et Peyret : à savoir, de ne pas « accommoder » quoi que ce soit sur le « personnage », non seulement parce que le personnage a disparu, mais, plus encore, parce

que le *sujet* de l'accommodation, le spectateur, est invité à ne plus savoir précisément où il est, ni à savoir ce qu'il voit et entend. En particulier, le traitement acousmatique que nous avons rencontré dans les trois dispositifs, vise à ne pas « accommoder », mais au contraire à fragmenter, disjoindre, désynchroniser...

La scène à l'italienne a façonné l'expérience du public, de génération en génération, et les formulations utilisées par Epstein nous fournissent un bon repère pour définir ce que n'est pas l'expérience à laquelle nous sommes invités par Marleau, Goebbels et Peyret. L'auteur indique ensuite que « le monde de la scène » reproduit les catégories de l'espace et du temps : « les privilèges de la verticale et de la temporelle, les enchaînements de cause à effet, les critères de non-contradiction, de non-ubiquité et non-simultanéité, etc ». Là encore, nous sommes aux antipodes des dispositifs que nous avons étudiés. Les critères de la représentation classique, tels que Jean Epstein les énumère, sont précisément ceux que nous avons vus ici déconstruits, notamment par le traitement acoustique (Goebbels), l'effet choral (Marleau, Peyret), l'anonymat des instances actanciennes, la superposition des langues, des voix (Peyret), la disjonction de la voix et des corps (quand il y en a)... Ces critères (non-contradiction, non-ubiquité, non-simultanéité) sont d'ailleurs aussitôt rattachés, dans l'article de Jean Epstein, à la présence physique des acteurs : « Il ne peut guère en aller autrement puisqu'en présence même du public, l'espace-temps scénique est immédiatement habité et défini par des acteurs vivants... ».

A contrario, si l'acteur vient à être « retiré » de la scène (Maeterlinck/Marleau, Goebbels), ou détourné de sa fonction mimétique (Peyret), alors, aussitôt, les critères habituels de l'espace et du temps volent en éclats : l'espace-temps est supposé ne plus être « habité », c'est-à-dire qu'il est *vide de sens prescrit*, pour le spectateur. La structure du prédicat possède en effet sa réciproque *logique* : si $(p \Rightarrow q)$, alors on sait que $(\text{non } q \Rightarrow \text{non } p)$. En l'occurrence, dans le théâtre classique évoqué par Epstein, « l'espace-temps scénique habité » *implique* « la présence des acteurs vivants ». Faites disparaître les acteurs, et vous ne pouvez plus maintenir un espace-temps qui impose sa signification au public. Les trois dispositifs des *Aveugles*, de *Stifters Dinge*, et de *Re : Walden*, minent cette logique à la base, et montrent au contraire que, en supprimant les acteurs (ou en les utilisant autrement que dans leur fonction habituelle), il s'avère possible de créer un espace-temps *autre*. Celui d'une « expérience » qui n'est justement pas celle de la représentation. Dans cette négation du postulat classique de la scène, les catégories de l'espace et du temps auxquelles nous

sommes habitués n'ont plus cours. Elles sont remplacées par une « expérience » acousmatique, désynchronisée, fragmentée, contradictoire, simultanée – et surtout *critique*... Par ce geste poétique, c'est la structure « égocentrique » qui a disparu.

Epstein en déduit une « difficulté fondamentale » du théâtre : « La difficulté fondamentale du théâtre vient de ce qu'il ne peut guère se servir d'une autre géométrie, d'une autre physique, d'une autre mécanique que celle du monde normal... ». Le « monde normal », ici, s'entend au sens de la norme spatio-temporelle définie par la perspective (Alberti) et les coordonnées cartésiennes. D'où il découle une nécessité pratique, bien connue (dans la tradition du théâtre français en particulier) : l'acteur devait *meubler* l'espace et le temps ; faute de quoi le public se sentait perdu : « Tant qu'un acteur, surpris par une défaillance de sa mémoire ou par une faute d'un partenaire, trouve à improviser des mots qui continuent à meubler et à tisser l'espace-temps théâtral, celui-ci tant bien que mal subsiste ; mais un mutisme d'un quart de minute répand un néant irréparable, qui oblige à baisser le rideau ».

Le « monde » que suscitent les dispositifs de Marleau, Goebbels, Peyret, n'est assurément pas « normal » ; sa géométrie, sa physique, sa mécanique relèvent d'une autre façon d'« habiter » l'espace-temps de l'expérience. Celui-ci se déploie dans une « durée » non mécaniste (bergsonienne) et à travers des formes sensibles (sons, voix, fantômes...). Quant au « trou de mémoire », hantise du théâtre de la « parole », il devient au contraire, chez Peyret, prétexte à s'amuser, à faire entendre autrement le matériau textuel. Mieux (ou pire) : il est volontairement provoqué, grâce au concours/concurrence/occurrence de la machine. Celle-ci n'a pas de « défaillances de sa mémoire », mais elle n'en a pas moins ses propres limites, qui sont d'ordre linguistique. Ces défaillances, ou plutôt ces à-peu-près, font mieux que « meubler » l'espace-temps de la scène ; ils l'occupent et le façonnent sur le registre de l'humour : on sourit des hésitations, des reprises, des « défaillances » des acteurs vivants ; et dans le même temps, on peut sourire du *manque à défailir* des machines, trop rapides, trop sûres, comme lorsqu'un être humain récite *par cœur* sa leçon apprise à une vitesse un peu trop grande. Chez Marleau et Goebbels, pas de problèmes de trous de mémoire non plus, puisque tout est déjà enregistré par avance. Mais la rediffusion de ces voix tues a lieu dans un espace acousmatique et obscur, un *milieu épais* dont les vides et les pleins créent une topologie étrange. Les lois physiques de la mécanique, en effet, sont mises à mal, mais elles sont remplacées par d'autres lois, non écrites, non modélisées.

Nous n'avons fait qu'évoquer une face de l'article de Jean Epstein : nous étions du côté du théâtre. Mais son propos, c'est bien le cinéma. Or, ce qu'il *fait* dans cet article, c'est de penser le cinéma comme l'envers de ce théâtre de parole, qui dominait la scène (française) depuis de nombreuses décennies :

« Le monde de l'écran tend donc à réaliser cette sorte de théâtre, que souhaitait Diderot et qu'il prévoyait plus convaincante, capable d'oublier les mots et d'imposer sa vérité [...] Le cinéma donne au public l'occasion de se composer un monde subsidiaire, non plus à partir des abstraites superstructures verbales des concepts, selon la magie laborieuse de la parole qui se réaccrédite chair, mais à même les produits vifs de la vue et de l'ouïe, à partir des racines sensorielles des concepts, selon la voie aisée et rapide de la conviction par évidence concrète. »⁸⁸⁵

Le cinéma poétique qu'appelle Jean Epstein de ses vœux serait-il, dès lors, une préfiguration des dispositifs de Marleau, Goebbels, Peyret ?

L'épistémè du langage cinématographique

De son côté, Béla Balázs identifie trois principes fondamentaux qui, selon lui, régissent la représentation théâtrale⁸⁸⁶ : 1°, le spectateur a une « vue d'ensemble de l'espace où la scène se joue », 2°, il « voit toujours la scène à une distance déterminée et immuable », 3°, « le cadrage (angle de vue, perspective) demeure inchangé ». Or, nous fait-il remarquer, en une vingtaine d'années à peine, le cinéma s'est émancipé de ces trois principes : en faisant varier la distance par le mouvement de caméra ; en subdivisant la scène en plans de détails ; en faisant varier le cadre ; et en effectuant un « montage », par insertion des plans de détails. Une première remarque : ces éléments de grammaire cinématographique ont bien un air de familiarité (à préciser) avec la grammaire scénique d'écrivains de théâtre actuels, comme ceux que nous étudions ici (on pourrait ainsi comparer l'usage du plan de détail et celui du fragment...). Mais laissons en suspens cette remarque, pour avancer sur la question de l'« expérience ».

À cette époque (dès les films de Griffith, vers 1915), un nouvel art s'impose dans la conscience humaine, en rupture complète avec les conventions de la représentation transmises par l'antiquité, dans les « beaux arts » comme dans les arts du spectacle. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est de comprendre comment ce nouveau langage du cinéma a pu façonner, en moins d'une génération la « culture visuelle » du public. Balázs nous apporte à ce sujet des éléments d'analyse sociopolitique et esthétique : « L'art

⁸⁸⁵ Jean Epstein, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁸⁶ Béla Balázs, chap. III, « La nouvelle forme de langage », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*, *op. cit.*, p. 25-26.

cinématographique n'a pas seulement fait éclore de nouvelles œuvres d'art. Il a également développé chez l'homme de nouvelles facultés lui permettant de sentir et de comprendre ce nouvel art »⁸⁸⁷. Ainsi, lorsque Griffith, pour la première fois, présente un plan de détail montrant une tête coupée par le cadrage, une « panique s'est déclenchée dans le cinéma de Hollywood »⁸⁸⁸. Or, quelques années plus tard, le public s'est déjà habitué à ces effets, et a incorporé le nouveau langage, au point que celui-ci semble désormais naturel : « Nous n'avons plus la moindre idée des processus compliqués par où notre conscience est passée pour apprendre à faire des associations visuelles »⁸⁸⁹. Le spectateur de cinéma devient tout à coup capable de recomposer dans sa conscience une scène unitaire et continue, à partir d'une succession discontinue d'images, de plans, de mouvements. Une perspective inconnue jusqu'alors s'ouvre à l'expérience humaine, dans le domaine de la psychologie esthétique : « Il s'agit d'une nouvelle faculté de créer des représentations. [...] Nous n'avons d'ailleurs plus conscience aujourd'hui [en 1948] du peu d'années qu'il nous a fallu à comprendre le langage des images »⁸⁹⁰.

Le cinéma *fait voir* au spectateur des « choses » qu'il ne peut pas voir dans la réalité : « ne voyons-nous pas dans le film, sur l'écran, des *choses* que nous ne pourrions pas voir au studio ? »⁸⁹¹. C'est ici que nous semblons rejoindre au plus près les préoccupations de Heiner Goebbels dans *Stifters Dinge* et, certainement aussi, de Denis Marleau dans *Les Aveugles*⁸⁹². Balázs analyse ensuite la façon dont la caméra (œil du spectateur) pénètre dans un monde, qu'elle *crée* en même temps qu'elle l'*explore* : mouvement, cadrage, plans de détails, angles de vue « donnent leur forme aux choses »⁸⁹³, tandis que « le montage est l'*architecture mobile* des images qui en sont la matière première »⁸⁹⁴. Le spectateur voyage

⁸⁸⁷ Béla Balázs, chap. IV, « Culture visuelle », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau, ibid*, p. 29. On peut souligner ici le point de vue marxiste de cette analyse (les conditions de production...), commun, en cela, avec le point de vue de Walter Benjamin lorsqu'il s'intéresse à l'industrialisation du cinéma, comme procédé de reproduction mécanisée.

⁸⁸⁸ Béla Balázs, « Culture visuelle », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau, ibid*, p. 32-33.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁹¹ Béla Balázs, chap. VI, « La caméra créatrice », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau, ibid*, p. 49. C'est moi qui souligne « choses » en italiques.

⁸⁹² En ce qui concerne Peyret, la question est un peu différente, et plus compliquée. En effet, chez lui, il s'agit moins de susciter les sensations (vue, ouïe), que la *cognition* du spectateur. Mais c'est à l'épistémè du dispositif que je m'intéresse dans ce chapitre, plus qu'à l'esthétique. Nous allons d'ailleurs voir tout de suite que la cognition est également sollicitée dans le langage du cinéma, tel que l'analysent, chacun de leur côté, Balázs et Epstein.

⁸⁹³ Béla Balázs, « La caméra créatrice », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau, ibid*, p. 50

⁸⁹⁴ *Ibid.* p. 52.

dans l'image : « le cinéma a découvert de nouveaux mondes qui pour nous étaient restés cachés jusqu'alors, par exemple : l'âme de l'entourage de l'homme, le visage des objets qu'il touche »⁸⁹⁵. Cette expérience sans équivalent auparavant, c'est celle d'*entrer dans l'image*, et de la vivre, *comme si on y était*. La représentation devient une véritable *immersion*⁸⁹⁶ : « Au cinéma, la caméra entraîne notre regard dans les espaces de l'action filmée, de l'image filmée. C'est comme si nous voyions tout de *l'intérieur*, comme si nous étions entourés par les personnages du film »⁸⁹⁷. Cette expérience esthétique et sensorielle est-elle comparable à l'audition/vision acousmatique proposée par Goebbels, ou la scrutation des visages des *Aveugles* dans la nuit de leur cécité, ou même de l'audition polyphonique des voix bilingues de *Re : Walden* ? Gardons pour l'instant la question en suspens, pour y revenir un peu plus loin.

Poursuivant son analyse en évoquant la question du gros plan, Balázs nous présente « le visage des choses », tel qu'aucun art de la représentation ne nous l'avait montré avant le cinéma : « la caméra n'a pas fait que montrer des choses et des événements inconnus jusqu'alors [...] Avec le gros plan, le cinéma a découvert aussi les racines secrètes de la vie déjà connue – que nous avons l'illusion de connaître »⁸⁹⁸ ; et, un peu plus loin : le gros plan « est capable de montrer le visage des choses et de leur conférer une expression qui est la projection de nos sentiments non encore enregistrés »⁸⁹⁹. Le cinéma s'avère, selon Balázs, un fantastique moyen de connaissance de l'homme : « c'est l'expression humaine qui est projetée sur les objets et qui leur confère un caractère expressif. Les choses répondent à notre regard »⁹⁰⁰.

Il est tentant de rapprocher cette analyse du cinéma, datée de 1948, des propos des « poètes de la scène » actuels (Marleau, Goebbels, Peyret, ou aussi Régy, Tanguy...), qui cherchent à fonder une nouvelle esthétique de l'expérience théâtrale. Pourtant, ce rapprochement mériterait discussion, aussi bien en ce qui concerne le point de vue esthétique que politique. Il faut en effet se souvenir que Béla Balázs s'inscrit dans le contexte du

⁸⁹⁵ Béla Balázs, « La caméra créatrice », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*, *ibid.*, p. 51.

⁸⁹⁶ En fait, Balázs utilise le mot « identification » (dans la traduction française). Mais le mot me semble discutable (justement à cause de la référence à la mimésis) ; sa description contient à la fois l'idée de *regard subjectif* (le spectateur est l'œil de la caméra) et l'idée d'*immersion* (l'œil se déplace et voyage à l'intérieur du monde qui est projeté à l'écran).

⁸⁹⁷ Béla Balázs, *ibid.*, p. 52.

⁸⁹⁸ Béla Balázs, chapitre VII, « Le gros plan », in *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*, *ibid.*, p. 63

⁸⁹⁹ Béla Balázs, *ibid.* p. 65.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

matérialisme historique. C'est d'abord une théorie marxiste du cinéma qu'il élabore, dans les années vingt⁹⁰¹ : « La conjonction du théâtre et du cinéma était orientée vers la création d'un art nouveau qui voulait se fonder sur le matérialisme historique », précise l'historien de l'art Jean-Michel Palmier⁹⁰². Son esthétique du nouveau langage du cinéma, dans ses premiers essais (années vingt et trente) est donc à comparer, avant tout, avec le théâtre épique de Piscator (dès 1914) puis de Brecht. Toutefois, il ne faudrait pas se hâter de s'enfermer dans des schémas trop historicisés. Il ne faut pas oublier non plus la veine poétique, et en particulier symboliste, qui a animé le jeune Balázs. Lorsqu'on relit aujourd'hui ses écrits, la grammaire qu'il formule semble dépasser le genre historique du film épique et s'appliquer, dans ses principes, à des démarches plus « poétiques » : « Le cinéma est devenu à présent si riche en moyens d'expression purement visuels qui lui sont propres, qu'il tend de plus en plus à renoncer à tous les autres. Surtout à l'élément littéraire, au sujet épique »⁹⁰³. Il ajoute ce commentaire, qui m'incite à pencher en faveur d'un rapprochement épistémique (et poétique) avec notre période actuelle : « la caméra aborde la vie d'un côté entièrement différent [de l'œuvre littéraire]. Elle ne veut plus illustrer des romans, mais les composer elle-même, à sa manière. [...] Elle crée sa forme, non dans le récit, mais dans le rythme des images »⁹⁰⁴. Et aussi *dans le rythme des sons*, peut-on ajouter sans trahir l'auteur.

Ainsi, par exemple, l'effet produit par le gros plan dans l'imagination, tel que le décrit Balázs, mériterait d'être rapproché de l'effet produit par le traitement acousmatique du son, chez Goebbels. Comme le souligne Jean-Michel Palmier, « le gros plan ne modifie pas simplement la distance : il l'abolit pour créer autre chose qui n'est plus dans l'espace, une sorte de solitude avec un visage »⁹⁰⁵. La question pourrait se formuler ainsi : une voix acousmatique agit-elle à la façon d'un gros plan, dans le processus d'intériorisation du spectateur/auditeur ? Il faudrait disposer de données scientifiques (notamment neurobiologiques) à ce sujet, mais, du point de vue de la grammaire scénique, cela semble bien être le cas.

⁹⁰¹ Il n'est bien sûr pas le seul, il faut avoir à l'esprit tous les grands noms de l'époque, comme Eisenstein, Poudovkine ou, bien sûr, Brecht auquel Balázs se réfère également.

⁹⁰² Jean-Michel Palmier, « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma », in Béla Balázs, *L'esprit du cinéma* [1930], trad. Jacques Chavy, Payot, 1977, Payot/Rivages, Paris, 2011, p. 115.

⁹⁰³ Béla Balázs, « La fuite devant la fable », in *L'esprit du cinéma* [1930], *op. cit.*, p. 259.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

⁹⁰⁵ Jean-Michel Palmier, « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma », in Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, *op. cit.*, p. 93.

Du côté français, Jean Epstein est lui aussi une personnalité très riche, dont la culture et les connaissances débordent largement le cinéma. Dès ses premiers écrits, Epstein se plaint de l'usage fixe du cadre, par simple reconduction de la *boîte* de la scène théâtrale. Il dénonce aussi le manque de créativité des scénarios de son époque, et regrette l'omniprésence des schémas narratifs hérités de la représentation théâtrale classique (schémas incontournables pour un cinéma qui vise le plus large public possible) : péripéties, psychologie des personnages... Il a très vite l'intuition que le cinéma, dans lequel il pressent un véritable potentiel artistique, doit s'émanciper de cette référence au théâtre, et c'est par le « mouvement » qu'il doit le faire : « Le cinématographe exprime le mouvement, parce que la représentation cinématographique du monde joue d'une perspective non pas tout à fait nouvelle, mais qui précédemment était moins sensible : la perspective dans le temps »⁹⁰⁶. Il faut préciser qu'il pense en particulier aux effets d'accélééré et de ralenti, qui « pénètrent le monde d'une vie aussi nouvelle, aussi fertile que celle du microscope, inhumaine, surréelle »⁹⁰⁷.

On retrouve, dans un contexte un peu différent de celui de Balázs, le besoin de « pénétrer le monde » qui nous intéresse particulièrement pour notre étude. Prêtons attention à ce qu'entend par là Epstein. L'une de ses intuitions fortes est le rôle qu'il attribue à la « machine »⁹⁰⁸, dans cette façon de « pénétrer le monde ». La machine (caméra et micros notamment) a le pouvoir de montrer un visage ou un paysage comme on ne les voit pas habituellement. D'où la réaction, presque unanime, de surprise voire de dégoût, chez les acteurs et les gens en général, lorsqu'ils découvrent leur image à l'écran. Epstein, en comparant la technique cinématographique au microscope, effectue une observation à deux niveaux, qu'il faut détailler un peu :

1°, la machine, contrairement au regard humain (où se mêlent les affects : empathie, antipathie...), a un point de vue *objectif* (mais pas pour autant *neutre*) sur l'objet filmé ; en disant cela, Epstein a certainement conscience que ce point de vue n'est pas *neutre* puisqu'il y a en général une main et un œil humains derrière la caméra, qui choisissent un plan, un angle, une focale... mais ce qu'il veut souligner, c'est que l'instrument, une fois

⁹⁰⁶ Jean Epstein, « Bilan de fin de muet », conférence du 13 décembre 1930, in *Ecrits sur le cinéma 1*, éditions Seghers / Cinéma club, Paris, 1974, p. 229.

⁹⁰⁷ Jean Epstein, « Bilan de fin de muet », *ibid.*, p. 230.

⁹⁰⁸ Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », *Inter Ciné*, août/septembre 1935, in *Ecrits sur le cinéma 1*, *op. cit.*, p. 241-247. Le titre de cet article est repris en 1946 dans un livre complet, *Ecrits sur le cinéma 1*, *ibid.*, p. 255-354.

réglé sur un objet, *voit/entend* une réalité différente de la réalité *déformée* que nous voyons habituellement : contrairement au cas du cerveau humain, il ne sélectionne pas, il ne hiérarchise pas tel ou tel détail. Cette remarque vaut autant pour l'image que pour le son. En ce qui concerne l'image, ajoutons que l'un des films de référence reste *Blow up* d'Antonioni (1967), où l'appareil photographique du protagoniste a enregistré, à l'insu de celui-ci, tous les détails de la scène d'un crime, tandis que lui, dans la durée réelle de l'expérience, *n'y avait vu que du feu*. En ce qui concerne le son, j'ai déjà eu l'occasion de citer la réflexion de Daniel Deshays à ce sujet ; par exemple, lorsqu'on écoute un enregistrement issu d'un milieu urbain, le bruit de fond semble beaucoup plus important que la sensation qu'on avait en direct ; le cerveau, explique Deshays, filtre une grande partie de ce bruit de fond, pour ne retenir que les signaux qui l'intéressent (inconsciemment) : « Écouter simplement le tumulte, le chaos ambiant. Scruter avec le micro qui, de lui-même ne trie pas, prend tout et nous le présente en vrac. Écouter à travers le micro – là où l'oreille ne peut plus choisir ce qu'elle préfère – dans le brouhaha, où tout est offert en bloc. Alors émerge une vérité du sonore, une vérité particulière, celle qui naît de ses outils. »⁹⁰⁹. Cela nous amène au deuxième niveau de la remarque de Jean Epstein.

2°, La machine, dans sa scrutation instrumentale – *inhumaine* – du réel, peut, à l'instar du microscope, voir/entendre plus loin, ou plus en détail, que l'œil et l'oreille (et le cerveau) de l'être humain. En cela, elle n'est pas seulement une prothèse, destinée à amplifier ou prolonger les capacités humaines : « Quand l'homme dut faire mieux que marcher, il inventa la roue qui est autre chose que la jambe ; quand il dut faire plus que nager ou voler, il trouva l'hélice qui est autre chose que la nageoire ou l'aile. Et pour mieux que voir et qu'entendre, l'homme ajouta à divers systèmes optiques et acoustiques le cinématographe qui est autre chose que l'œil et que l'oreille »⁹¹⁰. Et il ajoute aussitôt ce commentaire : « Il est inimaginable qu'un tel instrument demeure sans influence sur la pensée. Les machines qu'invente l'homme ont leur intelligence à laquelle l'intelligence humaine emprunte »⁹¹¹.

⁹⁰⁹ Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006, chapitre 13, p. 61.

⁹¹⁰ Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », 1935, *op. cit.*, p. 243-244.

⁹¹¹ Au vu de ces réflexions, marquées par un tropisme optique, on pourrait voir dans Epstein un nouveau Galilée du cinéma... Mais ce n'est qu'une étape, sans doute, dans sa réflexion théorique, et nous allons voir plus loin que son cadre épistémique est celui de la biologie moderne et surtout de la physique quantique. Il faudrait ajouter que sa pensée, qui dans l'article de 1935 sur « l'intelligence d'une machine » paraît encore tributaire du paradigme optique, va ensuite s'approfondir, et explorer toutes les facettes de l'écriture cinématographique, au point d'en venir à s'autonomiser aussi par rapport à la littérature.

Aux capacités sensorielles propres à ces machines (zoom optique, zoom sonore...) s'ajoute la possibilité de traitement du temps qu'offre le cinéma, avec l'accélééré et le ralenti.

Nous comprenons maintenant ce qu'Epstein entend lorsqu'il évoque cette façon, proprement cinématographique, de « pénétrer le monde d'une vie aussi nouvelle, aussi fertile que celle du microscope, inhumaine, surréelle ». Le cinéma découvre, ou même *crée*, dans ce monde qu'il pénètre, une « vie » au sein même de la matière inerte, fait voir un mouvement, là où l'œil humain ne percevait qu'immobilité ; de façon plus générale, il métamorphose, au sens propre, le monde en lui donnant « une vie nouvelle, inhumaine et surréelle ». Cette « surréalité » n'est pas moins réelle, bien sûr, que la réalité à laquelle nos organes (œil, oreilles, cerveau...) nous ont habitués. Des formes, des couleurs, des signaux visuels ou auditifs sont surajoutés, ou viennent remplacer, les formes, couleurs et signaux qui nous sont coutumiers. Je ne cherche pas à savoir si ces propos d'Epstein (1935) seraient contestés aujourd'hui ou complétés par des analyses postérieures⁹¹² (comme celle de Deleuze), mais seulement de *caractériser une épistémè*, et donc une écriture et un langage, qui rejoignent les approches de Goebbels et de Peyret. Que les outils et les techniques diffèrent, ce n'est pas le propos. Que le projet esthétique soit éventuellement différent, peut-être (quoique je ne le pense pas).

Ce n'est pas seulement la façon d'utiliser des machines pour faire découvrir le « réel » autrement, mais c'est aussi le rapport que nous établissons vis-à-vis des machines, qui me semblent important à relever. C'est là que nous rencontrons véritablement le matériau de l'écriture, cinématographique ou théâtrale. Les machines théâtrales de Goebbels et de Peyret opèrent, à l'échelle de l'ensemble du dispositif, quelque chose de semblable à ce que fait une machine cinématographique au sens où l'entend Jean Epstein (« machine à écrire » de *Re : Walden...*). Cette machine nous invite à « pénétrer le monde » en déstabilisant nos habitudes de pensée et de perception. Une même épistémè semble donc bien à l'œuvre – dont dépendent profondément les choix esthétiques.

Un exemple, assez frappant, illustrera cela. Souvenons-nous des images de Pierre Nouvel, dans *Re : Walden*, qui nous donnaient à voir, pendant la durée d'une séquence, la succession des heures et des jours sur l'étang. La sensation produite, avons-nous dit, est celle d'une transformation interne à l'image, plus que d'un défilement mécanique de

⁹¹² Notamment, l'importance accordée aux effets de l'accélééré, du ralenti et de zoom peut avoir été ensuite relativisés, après avoir été parfois mal utilisés. Mais peu importe pour notre discussion.

photographies (diaporama). Cet effet résultait d'une combinaison entre l'échelonnement des prises de vues dans le temps, et un post-traitement numérique visant à gommer les discontinuités entre ces prises de vues. On assistait en accéléré au passage du temps, *dans notre propre champ visuel*, presque comme si nous étions soudain des entités extratemporelles, capables d'embrasser du regard la *durée* entière d'une vie.

On trouve pratiquement la même idée chez Jean Epstein (en 1950), lorsqu'il conçoit l'usage des effets de ralentissement et d'accéléré, au cinéma : « Grâce à l'accéléré (c'est-à-dire resserré), dans une somme annuelle de changements, contractée en trois minutes de projection, l'observateur peut se constituer une vue d'ensemble, saisir une conséquence, une harmonie, une loi qui, autrement, ne se seraient pas révélées »⁹¹³. On ne peut mieux décrire ce qu'a effectué Pierre Nouvel, dans le dispositif de Peyret. Symétriquement, Epstein envisage un usage du ralenti permettant de « nommer et dénombrer un contenu phénoménal *fin* qui, autrement, ne se serait pas manifesté ». Il définit ainsi l'image cinématographique comme une « réalité seconde », où « l'organisation des vitesses et des durées est beaucoup plus malléable »⁹¹⁴. Les procédés d'accéléré et de ralenti, qu'il nomme respectivement « tachyscopie » et « bradyscopie », promettent, dans l'épistémè qui sous-tend sa vision prospective (voire futuriste), « un énorme enrichissement de l'expérience visuelle, et l'expression auditive bénéficierait d'une extension analogue, si on se décidait à user aussi de l'accélération et du ralentissement des sons, comme la technique cinématographique le permet facilement »⁹¹⁵. Preuve, s'il en est, que c'est bien l'épistémè qui rend possibles, ou non, des réalisations que la technique contient en germe. À cet égard, Epstein regrette que le public, dans sa grande majorité, ne soit pas prêt à vivre ce genre d'expérience⁹¹⁶.

Mettre en mouvement et décentrer l'imagination du spectateur

Les « choses » de Goebbels, le « cerveau » de Peyret, la « nuit des Aveugles » de Marleau sont, elles aussi, des machines qui invitent les spectateurs à une expérience singulière, en mettant en mouvement la perception, en sollicitant la pensée, en modifiant l'espace et le temps. Ce qui diffère, c'est seulement le moyen : sur la scène, ce mouvement ne se produit

⁹¹³ Jean Epstein, « Le monde fluide de l'écran – diversification du temps », *Les Temps modernes*, n° 56, 1950, in *Ecrits sur le cinéma 2, op. cit.*, p. 148.

⁹¹⁴ Jean Epstein, *ibid.*, p. 148.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 148-149.

⁹¹⁶ C'était en 1950, soulignons-le... mais ce serait encore valable aujourd'hui, peut-on penser...

pas tant par l'œil de la caméra, que par des procédés scénographiques et une écriture spécifiquement théâtrale. Mais les différences de moyens sont, somme toute, presque secondaires, et elles n'ont d'ailleurs pas cessé de s'estomper, depuis longtemps et de toutes sortes de manières.

Par exemple on a vu comment Goebbels, dans *Eraritjaritjaka*, emmène le spectateur (*par le bout du nez*, ou plutôt de l'œil et de l'oreille) avec une caméra, comme s'il était au cinéma (ou à la télévision) : il le fait sortir du théâtre, accompagner le comédien, dans le taxi puis dans son appartement, pour finalement le ramener brusquement sur la scène, par le coup de théâtre qui clôt la séquence. Loin d'être anecdotique, ce subterfuge est en cohérence avec le traitement du « paysage » sonore et visuel de la scène, chez Goebbels, comme l'analyse Marie-Christine Lesage :

« Heiner Goebbels travaille la scène frontale à la manière d'un *landscape*, c'est-à-dire que les différentes impulsions et les déplacements qui adviennent à l'intérieur du cadre invitent le spectateur à se faire promeneur imaginaire au sein d'un paysage tant sonore que visuel, mais promeneur éveillé, aiguillonné par les superpositions rythmiques à l'œuvre sur scène »⁹¹⁷.

L'expression « mettre en mouvement l'esprit », que j'ai employée ici, signifie, non pas tant *guider*, à la façon d'un œil télescopique manipulé par le metteur en scène, que *solliciter* l'imagination, les sens, la pensée (consciente et/ou inconsciente). Certes, ce n'est pas nouveau. On sait depuis longtemps que le théâtre est capable de trouver des équivalents scéniques aux effets cinématographiques : zooms, gros plans, plans panoramiques, traitement de la lumière... De ce point de vue, Marleau, Goebbels et Peyret ne se distinguent pas spécialement d'autres « écrivains de plateau » qui mettent en œuvre ce genre d'effets.

L'une des figures majeures à évoquer à ce propos est Claude Régy. En collaboration avec son scénographe Daniel Jeanneteau, il a exploré, au long de son œuvre, une conception de la scène comme « espace mental », et procédé, en ce sens, à une « réinvention du rapport frontal et même du cadre théâtral »⁹¹⁸. Pour cela, il a utilisé toutes les possibilités, en travaillant sur le cadre, la lumière, les effets de gros plan, l'arrêt sur image, le choix des matériaux, l'acoustique, le rapport scène/salle, qu'il cherche à estomper pour englober les

⁹¹⁷ Marie-Christine Lesage, « Une théâtralité déterritorialisée et réinventée. À propos d'*Eraritjaritjaka – le musée des phrases* de Heiner Goebbels », in « Art et frontalité. Scène, peinture, performance », *Ligéia*, 2008, *op. cit.*, p.134.

⁹¹⁸ Chantal Guinebault-Szlamowicz, « A la recherche de l'espace mental », in *Claude Régy*, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, éditions du CNRS, Les voies de la création théâtrale, vol. 23, Paris, 2008, p. 35

spectateurs à l'intérieur de cet « espace mental ». Il a également poussé à l'extrême l'étirement du temps et l'usage du ralenti, dans la gestuelle des acteurs et dans leur élocution (il serait intéressant, à cet égard, d'étudier comparativement la question du temps chez Régy et Epstein). Cette distorsion du temps, amplifiée et densifiée par le silence et la pénombre, est vécue comme une expérience troublante par le spectateur, comme l'analyse Chantal Guinebault-Szlamowicz :

« Le ralenti des mouvements et de la parole constitue aussi le facteur d'une unité intime ressentie de l'espace et du temps. Les paramètres de la distance et de la lumière, du silence et de la lenteur, sont mis en tension dans (et parfois avec) la perception du spectateur. Cet appel à tous les sens peut entraîner des effets synesthésiques (la vision devenant sensation auditive, le son semblant pouvoir être touché...) »⁹¹⁹.

De son côté, dans le même ouvrage consacré à Régy, Arnaud Rykner insiste sur « l'importance des visages cadrés », dans *L'Amante anglaise* (1968) et dans *Isma* (1973). À propos de ce spectacle il indique : « l'alignement obtenu, en bord de scène, impose à l'image un format cinémascope d'autant plus troublant que le mouvement, précisément, s'immobilise souvent comme dans une longue pose photographique »⁹²⁰. Le traitement du son et de la voix jouent aussi un rôle essentiel, pour créer cet « espace mental » de la scène comparable à l'espace intérieur que peut susciter le cinéma. Régy utilise souvent la *voix off* : « Si le spectateur garde immanquablement en tête le murmure presque indistinct de Michaël Lonsdale, c'est sans doute grâce à la capacité de celui-ci, précisément, à être intériorisé par celui qui l'écoute, la *voix off* se changeant en *voix in* au sens le plus pur du mot »⁹²¹. Une autre remarque nous intéresse, concernant le travail de Régy, qui nous rapproche à la fois de notre discussion épistémique et de la question soulevée par Peyret : « par quoi peut-on remplacer la représentation ? ». Arnaud Rykner souligne le caractère indéfinissable de cette scène, *entre-deux* diffus qui permet une expérience non pas mimétique, mais sensorielle : « C'est pourquoi la notion de dispositif peut nous permettre d'appréhender le travail de Régy dans ce qui l'oppose radicalement à la plupart des mises en scène contemporaines : il ne vise pas la représentation plus ou moins mimétique d'un référent idéal, mais l'expérience sensible de la matière déposée dans le texte... »⁹²². Et l'emploi du ralenti (élocution, mouvement...) contribue fortement à cette expérience

⁹¹⁹ Chantal Guinebault-Szlamowicz, *ibid.*, p. 49.

⁹²⁰ Arnaud Rykner, « L'inconnu dans la chambre noire - Claude Régy et les dispositifs », in *Claude Régy*, dir. M.-M. Mervant-Roux, CNRS éditions, *op. cit.*, p. 56.

⁹²¹ Arnaud Rykner, *ibid.*, p. 58.

⁹²² *Ibid.*, p. 60.

sensible, en rétablissant une « contiguïté perdue » entre la scène et la salle, et en « alliant décomposition du mouvement et liaison intime d'une posture à l'autre (ce qui est, matériellement, le propre du cinéma et surtout de la chronophotographie) »⁹²³.

Là aussi, comme on l'a vu chez Marleau, Goebbels et Peyret, la façon de rétablir une contiguïté de l'espace sensible, de le fragmenter, d'y associer le spectateur, ne passe pas du tout par la décision de rompre avec la frontalité, comme c'est souvent le cas dans le théâtre contemporain. C'est aussi là que l'on rejoint un certain cinéma, dont celui d'Epstein, qui cherche à distordre l'espace et le temps, sans nier la présence de l'écran, mais sans accepter non plus la loi hégémonique de la coupure sémiotique (instaurée par la mimèsis). Rykner précise : « Plus précisément, les mises en scène de Claude Régy nous montrent à leur manière comment réinvestir le dispositif de l'écran, fondateur de l'effet de représentation, qui tend d'ordinaire à nous couper du réel dont cette dernière prétend rendre compte »⁹²⁴.

On comprend donc, je crois, que la question n'est pas de chercher des effets cinématographiques dans les dispositifs de Marleau, de Goebbels et de Peyret. On peut même dire qu'il y en a beaucoup moins que chez bien d'autres metteurs en scène depuis les années quatre-vingt (Wilson, Lavaudant, Cassiers, McBurney...). On ne voit guère d'*images* de cinéma sur les scènes des *Aveugles*, de *Stifters Dinge* et de *Re : Walden*. Ce n'est pas seulement le travail scénographique qui justifie ici un rapprochement avec le cinéma – c'est plutôt la question de la machine, telle que nous l'avons abordée, et de son épistémè. C'est ce fil que nous allons continuer à suivre.

Reprenons à la question posée par Peyret, dont on a vu qu'elle rejoint, à travers la distance des générations, les préoccupations de Epstein ou de Régy, mais aussi de Marleau et de Goebbels : « que faire sur une scène de théâtre lorsqu'on s'est débarrassé du cadre institué de la représentation ? ». Tous cherchent (implicitement ou non) à bousculer l'épistémè dominante (dont la mimèsis est l'une des figures centrales) et, d'une façon ou d'une autre, à faire connaître, à faire découvrir, non pas au sens d'acquérir un savoir positif, mais plutôt par une connaissance critique sur la prétendue réalité du monde. C'est la fonction assignée au dispositif et à sa machinerie.

⁹²³ Arnaud Rykner, *ibid.*, p. 60.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 61.

Epstein revient souvent sur ce point ; par exemple : « Révélant la vie des choses, végétalisant la pierre, animalisant la plante, humanisant la bête, le cinématographe élève ces êtres davantage à la portée de notre sensibilité, de notre compréhension »⁹²⁵. Il serait difficile de ne pas se souvenir ici de l'annonce faite par Goebbels, dans le dossier de presse de *Stifters Dinge* : « Au cœur de tout cela, une attention est portée aux choses qui, dans le théâtre, ne jouent qu'un rôle illustratif, le plus souvent comme décor ou comme accessoire, mais qui sont ici les personnages principaux : la lumière, les images, les bruits, les sons, les voix, du vent et du brouillard, de l'eau et de la glace. »⁹²⁶. Ou de cet entretien de Denis Marleau avec Joëlle Gayot : « À un moment donné, il [le spectateur] arrêtera, peut-être, de se demander qui est là face à lui, il lâchera prise pour vivre une expérience de perception, aussi captivante sur le plan de l'oreille que du regard. »⁹²⁷. Ou bien de cette note de Peyret : « frontière avec la machine : car comment évoluons-nous depuis que la nature nous a dotés de notre cerveau de 1500 cm³ ? Par nos machines ; nos machines, c'est l'évolution continuée par d'autres moyens, les nôtres du reste. »⁹²⁸

Le rapprochement des dispositifs de cinéma et de théâtre, tel que nous l'envisageons ici (sous l'angle épistémique), touche aussi à la dimension *catastrophique* de ce « monde » dans lequel la machine nous fait découvrir une « vie nouvelle, inhumaine, surréelle » (Epstein). Non pas tant à cause de ce caractère « inhumain », qui est neutre dans le propos d'Epstein et qui n'a rien à voir avec un jugement de valeur. La dimension catastrophique tient à ce que cette « vie », ce « monde », cette autre face de ce que nous pensons être la réalité, dans nos repères rassurants, possède un potentiel de « vexation » puisque ce que nous découvrons, c'est que le monde n'est pas égocentrique. La *catastrophe*, c'est le décentrement par rapport à notre héritage égocentrique.

Cette perspective catastrophique caractérise cette épistémè, qui se situe au-delà des savoirs rassurants, une épistémè à la fois critique et décentrée. Une connaissance d'un autre ordre, qui nous met en face du « monstre », en nous, ou en dehors de nous : « Quelle illumination pour l'individu de connaître le monstre dont il est un membre, l'âme-mère dont il procède

⁹²⁵ Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », *Ecrits sur le cinéma* 1, 1935, *op.cit.*, p. 244

⁹²⁶ Dossier de presse, Théâtre Vidy, Lausanne, saison 2009-2010, <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>.

⁹²⁷ Joëlle Gayot, entretien avec Denis Marleau, Passions Théâtre (résumé), 2002 (http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=6375#dosspresse).

⁹²⁸ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, *op. cit.*, 4 novembre 2004, notes de travail sur *Les Variations Darwin*.

et dans laquelle il entre »⁹²⁹ ; « Non sans un peu d'angoisse l'homme se retrouve devant le chaos qu'il avait dissimulé, nié, oublié, qu'il croyait apprivoisé. Le cinématographe le prévient d'un monstre »⁹³⁰. Qui parle ici ? On aurait pu croire que c'était Peyret... Mais c'est bien Jean Epstein, en 1935. Et c'est lui encore, qui ajoute, en 1947 :

« Le cinématographe nous montre des aspects de nous-mêmes que nous n'avions encore jamais vus, ni entendus. L'image de l'écran n'est pas celle que nous donnent le miroir ou la photo. L'image cinématographique d'un homme est non seulement différente de toutes ses images non cinématographiques, mais encore elle devient continuellement différente d'elle-même »⁹³¹.

Ne croirait-on pas lire du Montaigne, celui qui plaît à Peyret, dans ce propos que j'ai déjà cité, dans le chapitre « De l'expérience » ? Epstein ajoute, un peu plus loin, ceci, qu'on aurait pu trouver dans le Journal de Peyret, et peut-être aussi chez Marleau ou Goebbels, en substituant au mot *cinéma* celui de *théâtre* :

« Ainsi le cinématographe, s'il ne l'introduit pas, accuse singulièrement un doute d'une grande importance : le doute sur l'unité et la permanence du moi, sur l'identité de la personne, sur l'être. [...] Comme la plupart des notions fondamentales, sinon toutes, qui servent de piliers à notre conception du monde et de la vie, le moi cesse tout à fait de paraître une valeur simple et fixe... »⁹³².

La machine (cinématographique) met à mal l'égoïsme, dans toutes ses composantes, et l'épistémè qui accompagne la disparition du moi mobilise tous les champs de la science contemporaine : la physique, la biologie... Epstein pointe ainsi ce que révèle l'œil de sa caméra, lorsqu'il scrute le corps humain, siège biologique du moi. La nouveauté « vexatoire » ne réside pas dans le fait d'observer une quantité innombrable de particules et de molécules en perpétuel renouvellement dans le corps ; ce que la machine nous fait appréhender est d'un autre ordre : « on persistait à croire communément que cette colonie régénérerait un polype toujours identique à lui-même, dont la nature psychique avait été établie une fois pour toutes, une et indivisible. »⁹³³ Or, voici une machine, le cinématographe, qui nous met une vérité dérangeante *sous les yeux* : « cette mécanique dont on comprend toute la marche et qui semble ne pouvoir dissimuler ni malice ni piège, produit, d'un homme, une image que celui-ci jurerait être d'un autre... »⁹³⁴ Que reste-t-il du « moi », lorsque cette machine a fini son travail de vexation narcissique (demanderait Peyret) ?

⁹²⁹ Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », 1935, *op. cit.*, p. 245.

⁹³⁰ Jean Epstein, « Photogénie de l'impondérable », 1935, in *Ecrits sur le cinéma*, 1, *op. cit.*, p. 251.

⁹³¹ Jean Epstein, « Le cinéma du diable », 1947, in *Ecrits sur le cinéma*, 1, *op. cit.*, p. 392.

⁹³² Jean Epstein, *ibid.*, p. 393.

⁹³³ *Ibid.*, p. 393.

⁹³⁴ *Ibid.*

« Le moi, cette structure psychique des organismes matériels très complexes, est une variable dont telle ou telle configuration ne fait que réaliser l'une ou l'autre d'innombrables possibilités, plus ou moins probables, d'existence. La réalité du moi présente un caractère approximatif et probabiliste »⁹³⁵.

On perçoit ici une influence directe de l'épistémè en vigueur avec la mécanique quantique, probabiliste : « C'est dire que la personnalité obéit à la loi générale, selon laquelle toute réalisation dépend d'une quantification dans l'espace-temps ». Et cet autre commentaire, qui pourrait s'accommoder à la « mathesis » de Peyret (ou à celle de Régy) : « Résultat d'un calcul, moyenne de probabilités, le moi est un être mathématique et statistique, une figure de l'esprit comme le triangle ou la parabole, dont la netteté et la constance spécifiques sont imaginaires et couvrent une large zone d'innombrables réalisations approximatives possibles »⁹³⁶. Ce n'est donc que vu de loin, avec des instruments macroscopiques, que le « moi » peut paraître avoir la consistance du cogito cartésien. Mais si l'on y regarde de plus près, il en va tout autrement – et cette tâche revient à l'art autant qu'à la science : cinéma, théâtre, littérature...

Expérimenter la perte du lien entre l'homme et le monde

Cette capacité du cinéma à exciter les blessures narcissiques de l'homme contemporain se trouve également très présente chez Artaud. Dans son article de 1933, « La vieillesse précoce du cinéma », il délaisse, d'un geste radical, à la fois le « cinéma dramatique » et le « cinéma documentaire », pour explorer la possibilité d'un autre cinéma et « voir comment il se comporte au moment où il entre en contact avec le réel »⁹³⁷. Il reprend la question du mouvement, à travers l'œil de la caméra (à la manière de Béla Balázs évoquée plus haut), pour commencer à mettre en doute la façon dont cette question a été posée jusqu'alors : « l'objectif qui fonce au centre des objets se crée son monde et il se peut que le cinéma se mette à la place de l'œil humain, qu'il pense pour lui, qu'il lui crible le monde ; et que, par ce travail d'élimination concertée et mécanique, il ne laisse subsister que le meilleur »⁹³⁸. Artaud met ici en doute l'utopie totalisante d'un cinéma dédié à l'éducation des masses (écoles russe et allemande), qui suppose un « savoir » (de l'auteur, du spectateur...), voire une vérité surplombante, et qui se soumet à un ordre transcendant. Il note au contraire

⁹³⁵ Jean Epstein, *ibid.*, p. 394.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 394-95.

⁹³⁷ Antonin Artaud, « La vieillesse précoce du cinéma », *Les Cahiers jaunes*, numéro spécial *Cinéma 33*, n° 4, 1933, cité dans *Œuvres*, Quarto/Gallimard, *op. cit.*, p. 381.

⁹³⁸ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 381.

l'ambivalence de l'objectif de la caméra, dont la « vision du monde est fragmentaire » et dont « la mélodie qu'il parvient à créer entre les objets est, si l'on peut dire, à deux tranchants »⁹³⁹. Déplaçant alors la question, il en vient à se demander « si cet ordre continuerait à être valable au cas où le cinéma voudrait pousser plus profondément l'expérience »⁹⁴⁰.

Dans la lecture qu'en propose Deleuze, Artaud se démarquerait ainsi des cinéastes de son époque (Eisenstein...), par l'impossibilité, à ses yeux, de *penser* le monde (et d'agir sur lui) : « il est fort heureux que ce monde soit à jamais fixé dans son inachèvement »⁹⁴¹. Si c'est un monde fragmentaire et biaisé que le cinéma nous présente, ce ne serait pas tant, selon Deleuze/Artaud, une limite du cinéma que de *la pensée elle-même* : « [Artaud] croit au cinéma tant qu'il estime que le cinéma est apte essentiellement à révéler cette impuissance à penser au cœur de la pensée »⁹⁴². C'est la raison pour laquelle Deleuze voit en Artaud le précurseur du cinéma moderne, qui va surgir après la guerre avec le néoréalisme italien, puis avec la Nouvelle Vague. Les grandes lois du langage cinématographique ont certes été posées dans la période classique des années vingt et trente, mais le point de vue sur le monde change radicalement. Il n'est plus possible de (faire) croire à une vision cohérente du monde, ou de chercher à le penser comme un tout. Un doute s'est étendu sur la psyché de l'homme contemporain, et le cinéma s'adresse désormais « à ce qui ne se laisse pas penser dans la pensée, comme à ce qui ne se laisse pas voir dans la vision »⁹⁴³. La caméra n'est plus l'instrument sensori-moteur qui saisirait d'un même élan le mouvement des choses et celui de l'esprit ; elle devient le pinceau qui « donne le visible à la pensée, non pas comme un objet, mais comme un acte qui ne cesse de naître et de se dérober dans la pensée »⁹⁴⁴.

Une rupture s'opère ainsi, selon Deleuze, dans la façon de penser et de sentir, qui révèle plus profondément une rupture du lien de l'homme au monde : « La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensé dans la pensée »⁹⁴⁵. Et il ajoute ce

⁹³⁹ Artaud, *ibid.*, p. 382.

⁹⁴⁰ Artaud, *ibid.*

⁹⁴¹ Artaud, *ibid.*

⁹⁴² Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 216.

⁹⁴³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, ibid.*, p. 219

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 220-221.

commentaire qui concerne le cinéma moderne, de Rossellini à Godard, de Pasolini à Philippe Garrel, et que nous pouvons, de notre côté, appliquer peut-être à Marleau, certainement à Goebbels, et sans aucun doute à Peyret : « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. [...] C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu »⁹⁴⁶. Cette rupture du lien sensible de l'homme avec le monde trouve son équivalent, au cinéma, dans la perte du lien sensori-moteur de la caméra avec les choses. C'est le premier aspect du cinéma moderne, dans l'analyse de Deleuze. Un second aspect, qui nous intéresse tout autant pour notre étude, est la « dislocation du monologue intérieur », qui va de pair avec l'abandon de la narration, du personnage, et, plus grammaticalement, de la fonction métonymique du montage, telle que l'avait développée Eisenstein : « Le deuxième aspect sera le renoncement aux figures, métonymie non moins que métaphore, et plus profondément la dislocation du monologue intérieur comme matière signalétique du cinéma »⁹⁴⁷.

L'œuvre de Godard constitue peut-être, pour Deleuze, le point culminant de ce cinéma qui « pense », non plus de façon métonymique dans un monde *plein de sens*, mais plutôt de façon « différentielle »⁹⁴⁸, en faisant entrechoquer des images, des sons, en jouant dans les « interstices » entre ces différents registres du langage : « Car, dans la méthode Godard, il ne s'agit pas d'association. Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens »⁹⁴⁹. La notion d'« interstice », telle que l'introduit Deleuze, se réfère à plusieurs choses : la façon de passer d'un montage *associatif* à un montage *différentiel*, mais aussi la transition du *hors champ* (que la voix off avait exacerbé à l'arrivée du parlant, soulignant du même coup le primat de l'image sur le son) à une hybridation des éléments visuels et sonores : « le sonore devient lui-même l'objet d'un cadrage spécifique qui impose un interstice avec le cadrage visuel. La notion

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁹⁴⁸ En analyse mathématique, la *différentielle* d'une fonction représente son *taux d'accroissement*, c'est-à-dire sa variation autour d'un point. Les équations aux dérivées partielles visent à résoudre ces variations, qui peuvent être temporelles ou spatiales. Ainsi, par exemple, un *gradient de température* dans une pièce est la cartographie des variations de températures en chaque point de la pièce.

⁹⁴⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, *op.cit.*, p. 234.

de voix off tend à disparaître au profit d'une différence entre ce qui est vu et ce qui est entendu, et cette différence est constitutive de l'image »⁹⁵⁰.

On voit clairement, après ces rapides indications (ou rappels), ce qui rapproche les démarches de Goebbels et de Peyret du cinéma moderne, et en particulier de la Nouvelle vague. Bien sûr, c'était déjà le cas de Beckett, dont il a été question très souvent dans cette étude, même si celui-ci a privilégié la radio et la télévision, plutôt que le cinéma. De façon assez générale, les questions pressenties en leur temps par des penseurs/poètes comme Epstein ou Artaud, et dont Deleuze retrace le fil, caractérisent un mode commun de l'*expérience*, au cinéma et au théâtre : les machines utilisées nous parlent d'une perte du lien entre l'homme et le monde, de la disparition du sujet, de l'impuissance qui se loge au cœur de la pensée, de l'inanité à prétendre disposer d'un savoir ou d'une vérité. Ces ruptures ne sont pas simplement stylistiques ; elles caractérisent une épistémè commune, que j'ai essayé d'approcher, à grands traits, dans ce chapitre.

3.5 Machines et expérience immersive : la scène comme "réalité virtuelle" ?

Les machines mises en place par Goebbels et Peyret utilisent des technologies numériques, des ordinateurs et des automates pour faire autre chose que « représenter ». L'expérience à laquelle nous sommes invités est *paradoxe*, comme on l'a vu, dans la mesure où il ne s'agit plus de reconnaître l'original derrière la copie, mais de tout autre chose que nous avons formulé ainsi : entrer dans la « chose », débusquer le cerveau. Comment caractériser cette façon d'entrer dans un monde qui ne représente pas, mais qui existe ? Peut-on parler d'« immersion », en empruntant au domaine des technologies numériques un terme consacré ? Immersion sonore et visuelle du spectateur ? Immersion de l'acteur ? Quel type d'interaction a lieu entre l'acteur et les machines ? Que se passe-t-il, dans le dialogue homme/machine sur la scène (Peyret) ? Le paradigme de la réalité virtuelle, en proposant au joueur/visiteur d'interagir avec la machine, est-il une référence à prendre en compte ? L'acteur, qui chez Peyret délaisse la fonction mimétique au profit d'une fonction d'interaction⁹⁵¹, peut-il être considéré comme un *joueur* ? Quel sens peut-on alors donner au « jeu », débarrassé de son sens anglais de *acting* (interpréter) ? S'agit-il d'un mixte des

⁹⁵⁰ Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 235.

⁹⁵¹ Rappelons l'article 7 de la « creative method » énoncé par Peyret : « L'acteur a pour fonction de faire interagir partition et dispositif », *Journal de travail*, 14 juin 2006, *op. cit.*

deux mots anglais *game* (jeu avec des règles imposées, comme dans le jeu vidéo...) et *play* (amusement, activité ludique) ? Nous garderons la question de l'acteur pour le prochain chapitre ; pour l'instant c'est le point de vue du spectateur qui va nous intéresser. Le spectateur, dans cette expérience non mimétique, change-t-il de statut ? Est-il lui aussi invité à « jouer » avec la machinerie ?

Rien n'est moins sûr car, comme on l'a dit à plusieurs reprises, ni Goebbels ni Peyret ne cherchent à ce que le spectateur interagisse physiquement avec leurs machines scéniques. C'est à ses capacités esthétiques et cognitives que l'un et l'autre s'adressent : il s'agit d'écouter, de regarder, de penser. Le spectateur n'est pas sollicité pour faire partie du jeu, pour se déplacer dans le dispositif et participer à l'action, comme c'était le cas dans les performances des années soixante-dix. Pourtant, la référence au numérique, et plus particulièrement à ce qu'on appelle la « réalité virtuelle », semble tout de même s'inviter dans notre discussion. Peyret, par exemple, envisage une version « installation » de *Re : Walden*, et il s'intéresse aux mondes virtuels comme Second Life. Mais dans quel esprit le fait-il ? Comme il l'indique à plusieurs reprises, il ne s'agit pas, pour lui, d'émettre un jugement ou d'exprimer une « croyance ». Sa posture est une posture d'expérimentation critique. Pour avancer sur cette discussion, il me semble pertinent de l'aborder sous l'angle épistémique, comme on l'a fait depuis le début de ce chapitre sur la machine.

Le dispositif scénique à l'ère des *Immatériaux*

On peut partir, pour cela, de la notion de « postmodernité ». Mais avec prudence, si l'on ne veut pas emboîter le pas à un discours passe-partout... Les années soixante et soixante-dix sont, pour Goebbels, Peyret, Marleau, le creuset de leur formation intellectuelle, aussi bien sous l'angle esthétique que politique. C'est à cette époque que, selon la thèse fameuse de Jean-François Lyotard sur « la condition postmoderne » (1979), une nouvelle épistémè se dessine. On parle alors de l'entrée dans un « âge post-industriel ». Après les Trente Glorieuses et la massification des modes de consommation et de communication, qui ont caractérisé les années 1945-75, un nouveau paradigme s'impose, et s'articule autour de trois phénomènes : libéralisation, individualisation, informatisation. L'ordinateur est au cœur de la nouvelle épistémè qui se met en place. Dans tous les secteurs de l'économie, l'informatique bouleverse les moyens de production et transforme l'organisation du travail, avant de pénétrer dans les foyers, avec des conséquences encore plus importantes que

celles de l'électroménager, de l'automobile et de la télévision dans la période précédente. Lyotard, dans son livre, entend mettre à jour la rupture épistémique et anthropologique qui se joue à travers la révolution informatique : « L'incidence de ces transformations technologiques sur le savoir semble devoir être considérable »⁹⁵². Pour cela, il apporte une précision fondamentale sur la nature de la transformation en cours : « Dans cette transformation générale, la nature du savoir ne reste pas intacte. Il ne peut passer dans les nouveaux canaux et devenir opérationnel, que si la connaissance peut être traduite en quantité d'information »⁹⁵³. La rupture affecte aussi bien l'élaboration que la transmission des savoirs. Et, donc, plus fondamentalement encore, l'expérience humaine.

Avec la généralisation de l'informatique, on passe d'une société où le savoir résidait *dans les hommes* (même si de nombreux outils lui ont permis de le développer et le diffuser), à une société où le savoir est *dans les machines*⁹⁵⁴. Cela détermine, de façon plus générale, tous les échanges interhumains, cognitifs, communicationnels, commerciaux... Lyotard poursuit son analyse en discutant de la question politique des procédures de légitimation du savoir, c'est-à-dire des discours et des *jeux de langage* associés⁹⁵⁵. La nouvelle société qui se dessine bouleverse les régimes du discours. Pendant des siècles, affirme Lyotard, c'est la forme épique du « grand récit » qui déterminait l'ensemble de la structure d'élaboration et de légitimation des savoirs. Je passe sur les différentes modalités du récit qu'il analyse (récit spéculatif, récit d'émancipation), pour noter ce qui, selon lui, caractérise le changement de statut du savoir, dans le paradigme informatique. Si les grands discours portaient sur les finalités des actions humaines (le sens, le pourquoi), désormais, avec la généralisation des échanges d'information, toute l'attention se porte sur les moyens : « On peut voir dans ce déclin des récits un effet de l'essor des techniques et des technologies à partir de la deuxième guerre mondiale, qui a déplacé l'accent sur les moyens de l'action plutôt que sur ses fins »⁹⁵⁶. Les « jeux de langage »⁹⁵⁷ changent complètement d'axiologie : auparavant les deux grands modes langagiers étaient axés autour des critères de vérité et de

⁹⁵² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, p. 12.

⁹⁵³ Jean-François Lyotard, *ibid.*, p. 13.

⁹⁵⁴ Je mets en italiques les deux formules pour suggérer implicitement les raccourcis et réductions qu'elles opèrent ; mais elles résument une doxa, et c'est ce que je veux seulement souligner ici (avec Lyotard d'ailleurs, que je paraphrase). Ce que Lyotard pointe, à un niveau plus philosophique, c'est le déplacement de la polarité cognitive qu'il faut repérer : on passe du schéma cartésien du cogito au paradigme de l'« individu connecté ». Mais cela n'est pas encore explicité de cette façon (nous sommes en 1979).

⁹⁵⁵ Jean-François Lyotard, *ibid.*, chapitres 2 et 3.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁵⁷ Ici Lyotard utilise l'expression fameuse, introduite par Wittgenstein.

justice ; désormais, le savoir obéit à des critères d'efficacité et de performance (technique, économique...).

Telle est, dans le tableau dressé par Lyotard en 1979, la configuration épistémique de cette nouvelle société, dite « postmoderne ». Elle se caractérise par la fin des grands récits : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits »⁹⁵⁸. La place de l'homme se trouve décentrée, par rapport au *projet d'émancipation* des Lumières. Dans la condition postmoderne, celui qui s'était autoproclamé *homo sapiens* devient un utilisateur de l'information, rouage d'une grande machinerie de flux communicationnels. Voici pour la thèse de la postmodernité qui m'intéresse (éventuellement) ici⁹⁵⁹. Ce rappel peut constituer un point de départ. Les trois décennies qui nous séparent du rapport de Lyotard, commandité par le Conseil des Universités du Québec, n'ont fait que confirmer son analyse. Le phénomène Internet et le développement du « numérique » ont proliféré sur le substrat épistémique qu'il mettait en évidence dès cette époque.

Au milieu des années quatre-vingt, Lyotard s'est à nouveau illustré avec l'exposition *Les Immatériaux*, au Centre Georges Pompidou, qui a fait date dans l'histoire naissante de l'ère numérique en posant un jalon incontournable dans les rapports entre arts et (nouvelles) technologies. Cette référence s'impose par sa façon d'ausculter les « écritures », dont les artistes font usage aujourd'hui à l'aide du « numérique ». L'exposition a déstabilisé une partie de la critique, car il ne s'agissait pas de proposer un étalage *high tech* ; elle prenait plutôt le parti de présenter des fragments d'œuvres du XX^e siècle, de Proust, Beckett, ou Michaux, pour « illustrer ce nouveau monde technique qui déborderait les contours tracés par la pensée moderne » et invitait « d'ores et déjà à ne pas adhérer à une réponse simple »⁹⁶⁰. Le succès public et critique des *Immatériaux* a tenu à sa façon de déplacer le regard habituellement porté sur ces œuvres : « Du "théâtre du non corps" inspiré par Beckett au "labyrinthe du langage" d'inspiration borgésienne »⁹⁶¹, l'exposition ouvrait des interrogations sur les relations entre le corps, l'espace, le langage. Les visiteurs/spectateurs

⁹⁵⁸ Jean-François Lyotard, *ibid.*, p. 7.

⁹⁵⁹ Je passerai sous silence, en revanche, la longue série des « post- » qui a suivi, jusqu'à la notion de théâtre postdramatique (Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*), qui concerne, peut-être, les démarches de Goebbels et Peyret, mais ceux-ci ne s'y réfèrent pas vraiment, si ce n'est de façon distante...

⁹⁶⁰ Marta Hernandez, « Les Immatériaux », Revue *Appareils*, MSH Paris Nord, février 2008, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=93>.

⁹⁶¹ Marta Hernandez, 2008, *ibid.*

étaient placés dans un « espace labyrinthique » ou, pourrait-on dire aussi, hypertextuel, dans lequel ils perdaient leur position de surplomb sur l'œuvre :

« le spectateur se retrouvait dans le *Théâtre du non-corps* où s'ouvraient cinq parcours différents organisant tous les *sites* de l'exposition. Ces parcours étaient indépendants les uns des autres pour respecter la problématique structurant l'ensemble de l'exposition, mais certains sas de communication étaient prévus, ce qui engageait de fait le spectateur dans un labyrinthe. »⁹⁶²

La liberté de déplacement au sein du dispositif était vite contrebalancée par la sensation de se sentir en prise avec une instance de pouvoir invisible, non identifiable. Le visiteur était ainsi amené à se demander qui est le maître du jeu et des codes, dans ce monde technique contemporain. Question sans réponse, mais « enjeu majeur pour la pensée sur la technique », selon Marta Hernandez.

Le dispositif des *Immatériaux*, loin d'apporter des réponses ou des jugements de valeur, avait le mérite de faire sentir intuitivement la rupture épistémique en train de se produire. Il mettait le public en situation de faire l'expérience, physiquement, d'être un personnage kafkaïen ou beckettien, dans un monde où les conditions d'élaboration du sens devenaient fragiles et éphémères. L'exposition conçue par Jean-François Lyotard plaçait ainsi la « condition postmoderne » sous le signe d'une décentration ontologique de l'individu : la question ne sera plus désormais de savoir comment le « sujet » (transcendantal) peut maîtriser les objets et les techniques qui l'environnent, mais plutôt de comprendre comment il se construit à l'intérieur de ces agencements. Les « immatériaux » ne désignent donc pas tant l'*avènement de l'immatériel*, promu depuis au rang de slogan publicitaire par le marché de l'informatique, mais plutôt cette *décentration* de la relation entre l'esprit et la matière : « la matière n'est plus ce que l'on trouve devant nous toujours déjà-là, comme cette substance qui nous affecte sensiblement et dont il faut connaître les structures pour la transformer »⁹⁶³. Cette décentration, comme on l'a dit plus haut, déplace la question cartésienne de la *maîtrise de la matière* par l'homme, vers celle de la *production de monde* par le pouvoir du langage, à travers ce qu'on appellera désormais le « numérique » ou le « virtuel ». Le point de vue de Lyotard était, somme toute, assez optimiste.

Un quart de siècle plus tard, où en sommes-nous ? Les techniques ont certes beaucoup évolué, mais le monde des *Immatériaux* fait figure, rétrospectivement, de prototype

⁹⁶² Jean-Louis Déotte, « Les *Immatériaux* de Lyotard (1985) : un programme figural », Revue *Appareils*, MSH Paris Nord, mars 2009, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=797>.

⁹⁶³ Jean-Louis Déotte, 2009, *ibid.*

épistémique de ce qu'on appelle aujourd'hui la « réalité virtuelle ». Encore faudrait-il nous demander quel genre d'« expérience » les technologies numériques d'aujourd'hui peuvent susciter, et quelles sont les conditions de possibilité d'une « pensée critique », telle que la proposait l'exposition de 1985. Nous pourrions alors revenir au point où nous en étions plus haut, et voir comment se situent, pour leur part, les dispositifs de Goebbels, Peyret, et peut-être aussi Marleau, par rapport à ce paradigme de la « réalité virtuelle ».

Immersion, présence, réalisme - épistémè de la réalité virtuelle

La Réalité Virtuelle (RV) dérive de la notion de télé-présence, qui caractérisait les médias tels que radio et télévision. Dans le contexte actuel du « numérique », la RV suppose trois éléments, que résume un chercheur en ergonomie⁹⁶⁴ :

« Schématiquement, l'architecture d'un EV [Environnement Virtuel] comprend trois parties fonctionnellement distinctes : les dispositifs de présentation d'information (visuelle, auditive, haptique, etc.) ou « effecteurs », les dispositifs d'entrée d'information (position, gestes et mouvements, etc.) ou « capteurs » et le moteur de réalité virtuelle proprement dit. Ce dernier correspond au système matériel (généralement une station de travail graphique ou un PC) et aux logiciels de gestion et de mise à jour de la présentation en fonction des entrées de l'utilisateur ; il comprend généralement une base de données modélisant la scène virtuelle (généralement en 3 dimensions), un modèle des interactions et une représentation de l'utilisateur. »⁹⁶⁵

L'emploi du terme « scène virtuelle » n'est pas un fait isolé dans le domaine informatique. On peut rappeler au passage que la psychanalyse freudienne avait fait aussi, comme on sait, un grand usage de la métaphore théâtrale. Dès lors qu'on se penche sur la psyché, ou qu'on cherche à créer des situations psychomotrices particulières, la « scène » fait office de paradigme... Mais, dans le cas de la réalité virtuelle, il faut préciser un peu de quoi il s'agit. Le même chercheur ajoute que les environnements virtuels se caractérisent selon trois grands critères : « Les notions d'*immersion*, de *présence* et de *réalisme* constituent trois dimensions-clés de la recherche et de l'application dans le domaine des EV, malgré l'ambiguïté, les collisions de sens et l'absence de définition formelle qui caractérisent encore parfois leurs usages »⁹⁶⁶.

⁹⁶⁴ Les principaux congrès internationaux, dans le domaine de l'informatique graphique, sont : The Association for Computing Machinery's Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques aux États-Unis (www.siggraph.org) et The European Association for Computer Graphics (Eurographics, www.eg.org) et Imagina (www.imagina.mc) en Europe. La consultation de ces sites donne une idée de l'abondance des publications et de la communication commerciale dans ce domaine.

⁹⁶⁵ J.-M. Burckhardt, « Réalité virtuelle et ergonomie : quelques apports réciproques », *Presses Universitaires de France / Le travail humain*, vol. 66, Paris, 2003-1, p. 67.

⁹⁶⁶ J.-M. Burckhardt, *ibid.*, p. 69.

L'immersion peut se définir comme « le degré avec lequel l'interface du système contrôle les entrées sensorielles pour chaque modalité de perception et d'action »⁹⁶⁷. Potentiellement, tous les organes des sens sont concernés ; mais le degré de contrôle est très variable pour chacun d'entre eux, dans l'état actuel de la technologie. Le premier sens à être pris en charge est la vision. La simulation du mouvement et du geste (domaine kinesthésique) est également assez développée. Il est plus difficile de simuler le ressenti *haptique* de l'utilisateur, c'est-à-dire la sensation de contact entre le corps (la main notamment) et un objet ; et plus encore le « retour d'effort », c'est-à-dire la résistance qu'oppose un objet matériel à sa préhension par un être humain. Le domaine sonore est, comme souvent, relativement laissé de côté dans les systèmes actuels. Enfin, le sens olfactif reste pour l'instant en dehors du champ de la RV, bien que des chercheurs travaillent sur cette question.

Le second critère, celui de la « présence », fait l'objet de toutes les spéculations ; il existe un certain nombre de modèles cognitifs et comportementalistes qui tentent d'en rendre compte. Pour certains, la « présence » est conçue comme une *fonction d'illusion* : il s'agirait de faire percevoir des objets virtuels comme réels, voire vivants. Ainsi définie, la « présence » ne se distingue guère du troisième critère, le « réalisme », au sens banal du terme, c'est-à-dire la sensation de réalité. Celui-ci s'évalue à la finesse des détails, à la précision des formes, au rendu des couleurs et des jeux de lumière (dans le domaine visuel), ou à la vitesse de réaction des objets qui interagissent avec l'utilisateur. Mais, dès qu'on cherche à simuler plusieurs sens de la perception humaine, la notion de réalisme/réalité devient problématique – outre le fait qu'elle est culturelle et subjective. Une autre façon de concevoir la « présence » est de la définir comme *l'illusion de non médiation* : l'utilisateur se sentirait d'autant plus *en présence* des objets virtuels qu'il ne ressentirait pas consciemment la technique ; il oublierait en quelque sorte le dispositif. Ce critère est plus psychologique. À travers ces modèles de la « présence », le philosophe Roberto Diodato pointe un objectif d'emprise sur l'utilisateur, unanimement répandu dans le jeu vidéo et le cinéma de synthèse (2D, 3D) : « plus l'environnement virtuel fait perdre provisoirement le contact avec la réalité, plus il est envahissant, plus il est efficace »⁹⁶⁸.

⁹⁶⁷ J.-M. Burckhardt, *ibid.*

⁹⁶⁸ Roberto Diodato, *Esthétique du virtuel* [Paravia Bruno Mondadori, 2005], trad. Hélène Goussebayle, éditions Vrin, collection matière étrangère, Paris, 2011, p. 36.

Ces brèves indications suffisent à montrer que les notions d'immersion, de présence, de réalisme tendent à se confondre quelque peu, et à s'hypostasier dans une volonté plus ou moins explicite de *prise de contrôle* sur l'utilisateur, de maîtrise, d'emprise, d'intrusion (sous couvert du contraire, puisque c'est l'utilisateur qui est censé entrer dans ce monde virtuel pour en prendre le contrôle)... C'est aussi un indice important du fait que l'utilisateur *résiste* à l'immersion (consciemment ou non). Les recherches montrent qu'il n'est pas facile de capter toute son attention pendant un laps de temps significatif ; il tend, presque naturellement, à relâcher son attention (vis-à-vis du dispositif) et à revenir ainsi à la *réalité*. Mais cela n'est guère spécifique de la RV... Qu'est-ce qui peut attirer l'attention d'un spectateur au théâtre (ou à la télévision), et faire qu'il ne *décolle pas de son siège* ? L'auteur, le metteur en scène, le réalisateur, les acteurs, mettront tout en œuvre pour l'*immerger* dans une histoire, pour se rendre aussi *présents* que possible sur la scène, et rendre son cerveau *disponible*... L'attention de l'utilisateur (spectateur) est avant tout une affaire psychologique, plus que technique (d'où le potentiel pour le marketing).

On ajoutera que ces modèles cognitifs et comportementalistes de l'« immersion » et de la « présence » n'apportent pas grand-chose, en l'état, à la question de la réception au théâtre. En revanche, il sera intéressant, dans les années à venir, de voir si les échanges interdisciplinaires apportent des éclairages (y compris critiques) sur cette question. Des philosophes s'y intéressent déjà, notamment issus de la phénoménologie, qui commence à faire partie de l'outillage conceptuel nécessaire dans le domaine de la réalité virtuelle. Des psychanalystes auraient certainement, aussi, des choses intéressantes à dire sur ces sujets. Mais reprenons le fil de notre discussion, pour continuer à essayer d'appréhender les enjeux épistémiques de ce domaine, avant de revenir au théâtre.

Autonomie, interactivité, et objets virtuels

Un autre concept doit être élucidé, à propos de la réalité virtuelle et de son devenir : il s'agit de savoir dans quelle mesure un monde virtuel est capable de s'*autonomiser* par rapport aux contraintes techniques qui constituent son cadre et ses limites. Le problème est le suivant : il faut que l'exploration des possibles, au sein de la réalité virtuelle, soit perçue comme *sans limites* par l'utilisateur. Autrement dit, qu'il ait l'impression permanente que le monde entier se trouve en arrière-plan, dans le hors champ de la caméra virtuelle. Or, les techniques de simulation sont tout de même limitées par les algorithmes de programmation

et les capacités de calcul des ordinateurs. Jacques Tisseau, chercheur à l'université de Rennes, travaille sur les questions épistémologiques de la réalité virtuelle, et notamment sur cette question de l'autonomie. On peut noter qu'il utilise, lui aussi, une métaphore théâtrale pour l'expliquer de façon pédagogique. Nous sommes toujours sur une « scène », cette fois-ci en présence de la marionnette :

« Ainsi, comme la célèbre marionnette italienne, les modèles devenus autonomes participeront à l'invention de leurs mondes virtuels (Métaphore de Pinocchio). L'homme, libéré en partie du contrôle de ses modèles, n'en sera que plus autonome lui-même, et participera à cette réalité virtuelle en tant que spectateur (il observe le modèle), acteur (il expérimente le modèle) et créateur (il modifie le modèle pour l'adapter à ses besoins). »⁹⁶⁹

Un environnement virtuel peut ainsi se décrire comme une scène classique, dans le principe, soit comme un espace à trois dimensions (en fait, la topologie est plus complexe que celle d'un espace cartésien à coordonnées x, y, z), dans lequel peuvent évoluer un certain nombre d'objets préfabriqués, plus ou moins déformables, qui peuvent interagir les uns avec les autres. L'interaction est à la fois intrinsèque/autonome à la réalité virtuelle (les relations entre objets, par exemple les éléments d'une maison, d'une ville ou d'un paysage dans un jeu vidéo), mais aussi extrinsèque/hétéronome, dans la mesure où un utilisateur a la possibilité de prendre le contrôle d'un ou plusieurs objets (par exemple la manipulation d'un avatar).

Un point capital doit être souligné ici : dans le domaine de l'infographie, on a moins affaire à des « images » (comme c'est le cas au cinéma) qu'à des « objets ». Ce qu'on appelle « objet » est un concept majeur dans l'histoire de l'informatique, inventé dans les années soixante-dix⁹⁷⁰. Cette technique s'est généralisée dans tous les secteurs du développement logiciel à partir des années quatre-vingt, sous l'appellation « langages orientés objets »⁹⁷¹. Cette approche de la programmation a révolutionné l'interface homme/machine, en la dotant de propriétés graphiques permettant à l'utilisateur d'interagir de façon beaucoup plus « intuitive » avec l'ordinateur. Il faut préciser que cette notion d'« objet » concerne non seulement le domaine visuel, mais aussi le son et toutes les autres dimensions du

⁹⁶⁹ Jacques Tisseau, *Réalité virtuelle – autonomie in virtuo*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Rennes 1, 2001, <http://www.enib.fr/~tisseau/doc/hdrJT.pdf>, p. 8.

⁹⁷⁰ Ce fut d'abord le langage Simula au MIT dans les années 1960, puis l'invention de la notion de « programmation orientée-objet » par Alan Kay, au « Palo Alto Research Center » de Xerox. Cf. Alan Kay, « The early history of Smalltalk », HOPL-II/4/93/MA, Palo Alto, 1993, <http://gagne.homedns.org/%7etgagne/contrib/EarlyHistoryST.html>.

⁹⁷¹ L'un des livres de référence est Grady Booch, *Object-Oriented Analysis and Design with Applications*. Reading, Massachusetts, Addison-Wesley, 1997. Pour un accès grand public à l'histoire de la « programmation orientée-objet », cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Object-oriented_programming.

multimédia. Elle joue donc un rôle quasi paradigmatique dans l'épistémè qui sous-tend le « numérique ».

Les « objets » sont des briques logicielles qui visent à modéliser les entités du monde réel par des *attributs* et des *méthodes* qui rendent compte à la fois de leur structure et de leurs propriétés. Les premiers « objets » ont été des outils graphiques de base comme le curseur de la souris, les « fenêtres » et les « palettes d'outils » dans les logiciels de dessin et les logiciels d'édition de documents. Parallèlement à ces outils de base, les applications les plus emblématiques ont été les progiciels de CAO-DAO⁹⁷² (dans les années quatre-vingt), qui permettent de modéliser, par exemple, une pièce mécanique dans l'industrie automobile, avec tous ses attributs (caractéristiques géométriques, propriétés physiques...). Il faut aussi mentionner, parmi les applications maîtresses, les simulateurs de vol dans le secteur de l'aéronautique, qui ont, depuis des décennies, attiré des investissements très importants, tant au plan de la recherche qu'à celui du développement industriel. Ces applications existaient bien avant les ordinateurs personnels du grand public (années quatre-vingt) ; elles fonctionnaient sur ce qu'on appelait des *stations de travail*. Plus récemment, on a vu une extension considérable et massive de la « programmation par objets », avec les personnages de synthèse dans les domaines du jeu vidéo et du cinéma, ainsi que dans les arts numériques. Ces techniques ont été utilisées dans les films comme *Jurassic Park* ou *Avatars*, pour créer les personnages virtuels et leur donner l'apparence de la vie grâce à la fluidité des mouvements, au rendu de la matière, et aux expressions.

Si l'on revient à la comparaison avec des médias antérieurs, il convient de déplacer le principe de la *synthèse image par image*, propre au cinématographe⁹⁷³, vers celui d'une *synthèse d'objets virtuels*. En outre, au concept de « mouvement », lié à l'œil de la caméra et au montage dans le cinéma classique, on peut préférer la notion de « jeu » qui semble mieux caractériser l'apparente autonomie des entités numériques. En ce sens, les objets virtuels modélisés par synthèse numérique (personnages, accessoires, paysages...) se produisent avec l'*apparence de l'autonomie* dans leur aire de visibilité (visuelle et/ou sonore), qui devient une *aire de jeu* spatiale, voire un « monde virtuel ». Ce qui explique la prégnance de la comparaison avec la marionnette.

⁹⁷² Mentionnons AutoCad, leader du marché de l'ingénierie 2D et 3D, qui est utilisé dans les domaines de l'industrie, de l'architecture, de la scénographie numérique... rappelons que CAO-DAO signifie conception assistée par ordinateur et dessin assisté par ordinateur (en anglais CAD, pour computer aided design).

⁹⁷³ Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique*, 2009, *op. cit.*

Le principe de la réalité virtuelle repose donc sur une épistémè spécifique, qui structure la pensée du corps autour d'un ensemble de notions comme l'immersion, la présence, l'autonomie, l'interactivité, tout en réactivant l'antique paradigme de la marionnette. Cette épistémè propre au monde de la réalité virtuelle la distingue nettement du cinématographe. Pour résumer, on peut dire qu'à l'ancien paradigme *visible / fantomal / image* se substitue un nouveau paradigme : *registre sensori-moteur / immersion / interactivité / objet-autonome*. On remarquera d'ailleurs que, dans le processus de création d'un environnement virtuel, on ne peut plus dissocier de façon simple et intuitive l'*analyse* et la *synthèse* de l'image animée : on ne part plus d'une « série d'images fixes », qui précéderait la phase de synthèse comme dans le cas du praxinoscope d'Emile Reynaud puis du cinéma photographique, mais de plusieurs modèles qui combinent analyse et synthèse à *chaque étape*. Le principe général est bien toujours le même – il s'agit de synthétiser une image/objet (en 3D) pour lui donner une vie apparente – mais les détails de réalisation passent par d'autres formes d'hybridation, qui relèvent d'une tout autre façon de penser l'espace, le temps, le mouvement. De sorte qu'il vaut mieux parler de *modélisation* et de *simulation* plutôt que d'*animation*.

Une autre remarque nous sera utile, au passage : on peut se demander s'il existe, dans l'environnement virtuel qu'est le jeu vidéo, une problématique du montage, comme c'est le cas du cinéma au XX^e siècle. Ce qui est commun aux deux domaines, c'est la notion de mouvement, mais celle-ci diffère largement dans ses modalités, et certainement dans son épistémè : « c'est précisément le mouvement de l'image qui distingue d'emblée les deux régimes de visibilité du jeu vidéo et du cinéma »⁹⁷⁴, précise Elsa Boyer, chercheuse de Paris Ouest, spécialiste en phénoménologie de la perception artificielle. Celle-ci ajoute que « les coupes mobiles du cinéma sont composées de mouvements dans l'image, ceux de la caméra, du cadrage, du déplacement des acteurs alliés à la profondeur de champ, et de mouvements entre les images que constituent les coupes, le découpage et le montage entre les plans »⁹⁷⁵. L'image de cinéma « propose à celui qui les regarde un point de vue sur ces images et leurs mouvements ». Mais le mouvement, dans les images vidéo, est d'un autre ordre : « Le jeu vidéo, quant à lui, présente des images en mouvement d'un type

⁹⁷⁴ Elsa Boyer, « Cut-scènes, l'image entrecoupée », in *Voir les jeux vidéo, perception, construction, fiction*, Bayard, Montrouge, 2012, p. 96.

⁹⁷⁵ *Ibid.* p. 96.

particulier, puisqu'elles présentent au joueur non plus un "point de vue sur", mais un point d'observation mobile qui se déplace dans les images »⁹⁷⁶.

On comprend mieux cette distinction si on la considère en termes de psychologie de la perception. Le « point d'observation » que constitue l'œil de la caméra virtuelle n'est pas un « regard » sur le monde, mais un système de coordonnées, constitué par un *axe d'orientation* (assimilable à une boussole) et une *carte* de l'environnement, qui a une « fonction de localisation » permettant à l'utilisateur de se situer dans le *hors champ* de l'image. Ce système analytique, sur lequel repose le « point d'observation », n'a donc pas grand-chose à voir avec la synthèse visuelle qu'opère le cerveau humain dans son milieu corporel. Elsa Boyer ajoute que cela n'en permet pas moins de mobiliser les capacités motrices de l'utilisateur. Au contraire, ce sont celles-ci qui sont sollicitées : l'impression de se mouvoir dans un espace est physiquement ressentie (en fonction du degré de *réalisme* évoqué plus haut).

Ces explications permettent de mieux comprendre pourquoi un jeu vidéo est destiné en général (dans l'état actuel des produits existant sur le marché) à un usage kinesthésique, la « vision » étant subordonnée au seul déplacement géométrique. A contrario, il n'existe (pour l'instant) que très peu de jeux vidéo qui cherchent à privilégier le regard (et encore moins l'écoute), comme c'est le cas dans les arts du spectacle. On peut ajouter que cela ne s'explique pas seulement par les limitations imposées par les temps de calcul, mais plus fondamentalement par l'épistémè dominante, dans le secteur des technologies numériques.

Au point où nous en sommes, on en a assez dit, me semble-t-il, pour pouvoir revenir au théâtre, et en particulier au dispositif de Peyret qui combine et articule de façon complexe toutes ces techniques. Ayant esquissé (de façon plus suggestive qu'extensive) plusieurs configurations épistémiques et explicité les notions associées, on peut maintenant, je l'espère, ouvrir quelques perspectives entre le théâtre et le champ de la « réalité virtuelle », en nous intéressant plus particulièrement aux questions de l'immersion et de l'interactivité.

3.6 La machine de *Re:Walden* : jouer à disparaître soi-même

Concernant le dispositif de *Re : Walden*, on ne pense peut-être pas, de prime abord, à parler de « réalité virtuelle » au sens défini plus haut. Pourtant, Peyret utilise des machines

⁹⁷⁶ Elsa Boyer, *ibid.* p. 96.

capables d'une certaine autonomie (l'interprète...), dotées de propriétés anthropomorphes, qui invitent le spectateur, avec une distance ludique, à *entrer dans un monde*. Cette scène technologique se ramènerait-elle à un dispositif de réalité virtuelle ? On est, en fait, aux antipodes du discours évoqué plus haut, sur le « réalisme » et la « présence » dans les dispositifs d'immersion. Le matérialisme sceptique de Peyret, coloré d'autodérision, se tient très à l'écart de toute dispute au sujet de la présence et de l'absence. Est-ce tout ce qu'on peut en dire ? Cela n'aurait donc *rien à voir* ?... Pourquoi, dans ce cas, a-t-il imaginé une version « installation » de son dispositif ? Serait-ce lié à la question de l'immersion ? On peut remarquer, pour l'instant, que le système de coordonnées, qui simule le mouvement au sein du monde virtuel, est bien trop mécaniste pour imaginer, dans l'état actuel, quelque chose comme un voyage dans la pensée, qui intéresse Peyret (Galilée, Turing, Darwin...). Mais sur ce point, il vaut mieux ne pas conclure trop vite. Pourquoi, dans la continuité de son dernier spectacle, *Ex Vivo / In Vitro*, poursuit-il son exploration sur les avatars, en collaboration avec Agnès de Cayeux, praticienne et spécialiste des « mondes virtuels » ?

Revenons donc à *Re : Walden* un instant, et plus précisément à la version « installation » que Peyret projette de mettre en œuvre. Étant donné que cette version n'a été expérimentée qu'une fois, au Fresnoy en 2010, on ne pourra guère effectuer une analyse factuelle, mais nous pouvons nous appuyer sur ses propos :

« L'idée est d'entrer dans un espace, en l'occurrence un plateau de tournage vidéo, avec des projections d'images enregistrées par Pierre Nouvel. Pendant un an on a photographié l'étang à différentes heures. Il y a un jeu avec ce matériau, le spectateur se ballade dans cet espace/cabane, et peut interagir avec les images et le son. Idéalement ce serait ça. Cette installation pourrait voyager, à Singapour ou à Clermont-Ferrand ; elle serait destinée à un seul spectateur à la fois – un seul « visiteur »... ce serait une espèce d'*analogôn* de l'expérience de Thoreau, en condensé, avec ses textes qui passeraient, et des images de Walden... ».⁹⁷⁷

Le dispositif est intéressant, dans le cadre de notre réflexion sur la réalité virtuelle, puisqu'on aurait affaire à une *immersion* au sens propre du terme. Mais d'un genre particulier, qui ne l'apparente pas tout à fait à un dispositif de réalité virtuelle. Souvenons-nous de ce qu'il en est, du côté de la technique : outils de création de sons et de voix synthétiques, agencement des sources dans l'espace matériel de la « cabane de Thoreau » ; images numériques de l'étang de Walden, se transformant continuellement par le passage des saisons et des heures, habité à certains moments par un visage humain reconstitué par

⁹⁷⁷ J.-F. Peyret, entretien réalisé le 22 novembre 2011 (cf. annexe 4.1).

les procédés de l'image de synthèse ; création d'un monde virtuel peuplé d'avatars, capables potentiellement de dialoguer/chatter avec le visiteur par l'intermédiaire des bots... En résumé, la « cabane », dans laquelle s'installera le visiteur, est « augmentée » de propriétés protéiformes, lui permettant de se transformer virtuellement en séquences qui ne seraient pas fixées à l'avance. Le visiteur pourrait interagir avec la cabane, par exemple pour changer de séquence visuelle, modifier l'environnement sonore, dialoguer avec les avatars, ou passer en boucles différentes traductions de *Walden*.

Voilà à peu près comment on peut extrapoler cette « cabane de Thoreau », en nous basant sur le spectacle et sur les propos de Peyret. Celui-ci précise : « Ce serait une espèce d'*analogon* de l'expérience de Thoreau, mais en moins de temps. Avec des textes de lui qui passeraient, des images. Et si on vient deux fois, ce n'est pas la même chose parce qu'on n'interagira pas exactement pareil. »⁹⁷⁸. Cet « analogon de l'expérience de Thoreau » est pensé comme une expérience poétique, adressée à un auditeur/spectateur. Ce n'est pas une expérience sensori-motrice, destinée à faire éprouver des sensations au visiteur. C'est l'émotion esthétique qui est visée. Et aussi, peut-on imaginer, sa réflexion. Écouter « du Thoreau » devant son étang, au fond des bois, comme on lit un livre. Ou écrire soi-même du Thoreau, puisque le logiciel de traduction automatique et de génération textuelle pourrait aussi être mis entre les mains du visiteur, pour lui laisser le soin d'interagir avec le texte de *Walden*, tout comme le font les acteurs sur la scène.

Dans ce dispositif où le visiteur s'installerait au pupitre de la « machine à écrire », l'environnement *virtuel* n'est certes pas destiné à donner l'illusion *d'y être* (dans les bois...). Il s'agit plutôt de susciter la curiosité de ce visiteur, et surtout de le troubler par ce que la machine lui renvoie de lui-même, à travers leur dialogue (le test de Turing...). Est-ce encore du théâtre ? Sans doute pas, mais l'expérience nous apprendrait peut-être quelque chose, à la fois sur le théâtre, en creux, et sur la réalité virtuelle. Par exemple, ce que Peyret attend du théâtre et ce qu'il demande à l'acteur, c'est aussi ce à quoi il invite le spectateur/visiteur : « Ce que j'aime au théâtre, c'est qu'on ne voie que lui (le théâtre, c'est-à-dire le comédien) et pas quelqu'un qui feint qu'il lui arrive quelque chose *d'autre* »⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ Entretien réalisé le 22 novembre 2011, *ibid*.

⁹⁷⁹ « Lettre à JPS, Carnets », *Revue d'études théâtrales*, *op. cit.*, p. 186.

La machine, qu'elle soit la scène du théâtre ou une *cabane virtuelle*, n'est pas utilisée pour singer l'homme, ni pour lui renvoyer une image de lui-même ; on se souvient qu'elle est au contraire *anamorphique*, et qu'elle implique un décentrement de soi. Sa *performance* n'est ni technique (efficacité), ni esthétique (prestation scénique), mais *critique*, à tous les sens du terme : elle remet en cause les schémas établis, et elle est toujours à la limite de la *phase critique*, c'est-à-dire du faux pas, de l'erreur, de la défaillance. C'est vrai en ce qui concerne le régime de l'image (avatars), celui de la voix (de synthèse), ou de la langue (traduction automatique). Et dans cette *criticité*, au sens technique du terme, on est amené, en tant que spectateur, auditeur, visiteur, utilisateur, joueur, lecteur... non pas à vouloir améliorer la performance/efficacité de la machine, mais plutôt à comprendre que *c'est nous-mêmes qui sommes en phase critique*. Car, en même temps, il se trouve aussi que la machine peut faire mieux que l'homme, elle peut le battre sur presque tous les terrains où il se croyait supérieur, voire *élu* : le calcul, l'écriture, le jeu (de l'acteur). On se souvient peut-être, à cet égard, de ce que j'ai appelé l'injonction paradoxale de la mère/père, l'une enjoignant à jouer, et l'autre à lire :

« Mais qu'est-ce que c'est, le jeu ? Je ne sais pas ce que c'est : quel est l'antonyme ? Ça dure depuis mon enfance. Quand j'étais petit, je ne voulais pas jouer. C'est ma mère qui m'obligeait à jouer. Elle n'aimait pas que je lise : elle trouvait que ça me donnait une tête de papier mâché... De l'autre côté il y avait l'injonction paternelle : non seulement lire, mais recopier les livres - écrire. Lui c'était un intellectuel, il se revendiquait comme tel. Et moi aussi j'ai voulu le devenir : on ne naît pas intellectuel, on le devient - c'est quand même du boulot ! »⁹⁸⁰

C'est à un *jeu* et à une *lecture* que le dispositif machinique de Peyret nous invite. Et donc, plus qu'une *immersion* dans un jeu vidéo ou dans un simulateur (de vol, de tir, de conduite...), il s'agirait d'une *immersion* au sens où l'on entend ce mot, quand on envoie un stagiaire *sur le terrain* pour apprendre quelque chose. L'*immergé* serait dans la position, non pas de l'utilisateur de *virtual games*, mais plutôt de l'acteur de théâtre lui-même, parachuté, immergé/submergé sur une scène, tentant de dialoguer avec des machines/acteurs/avatars, dans un jeu anamorphique où son image déformée serait tantôt épouvantable, tantôt risible. Ce jeu/lecture serait moins distrayant, moins performatif, et peut-être désabusé, quelquefois proche du tragique, mais presque toujours humoristique, distancié (Beckett, Brecht, Kafka, Musil...). Dans cette expérience, le spectateur / lecteur / visiteur ne pourrait trouver meilleure compagnie que celle de Montaigne, qui avait déjà

⁹⁸⁰ J.-F. Peyret, propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, « Echappées », *OutreScène*, mai 2005, *op. cit.*, p. 93.

inventé (et pratiqué) un exercice d'anamorphose très simple – non pas par l'immersion, mais par le *décentrement* : « Montaigne pratique et fait pratiquer à son lecteur le décentrement », indiquait une note du Journal⁹⁸¹.

On pourrait ajouter que, dans le dispositif de Peyret, le « réalisme » de la réalité virtuelle se *décentre* légèrement, au *vu et su* des participants, pour se changer en un « surréalisme », au sens poétique du terme, puisque « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd »⁹⁸². Et tant va la cruche à l'eau, qu'à la fin elle se casse... Le dicton populaire sait être aussi sceptique que le poète. Certes, ce surréalisme (qui ne dénigre la « vie *réelle* » que pour mieux en appeler à « la vraie vie ») n'est peut-être pas le panthéon littéraire de Peyret, et la référence peut paraître ici un peu détournée de son contexte. Mais le lecteur, comme le spectateur, a tous les droits... dont celui de suivre des yeux les premières lignes du *Manifeste*, en laissant de côté ce qu'il peut avoir de *manifeste*, et en entendant tout de même, dans le Journal de Peyret, un lointain écho de l'annonce de Breton : « L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et ce que lui a livré sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours... »⁹⁸³.

On devine ainsi ce que le dispositif de « réalité virtuelle » pourrait gagner à s'inspirer du théâtre. Cette *très antique machinerie*, vieille dame s'il en est, sait encore s'habiller dans le costume flambant neuf des technologies numériques. À condition de déplacer la configuration épistémique dominante (du marché, de la communication). Le théâtre contemporain, avec des « poètes de la scène » comme Peyret, s'avère capable d'utiliser des techniques sophistiquées pour nous inviter à une expérience à contre-courant : d'un côté, la « croyance à la vie » qui accompagne l'ordinaire, se nourrissant de reproduction mimétique, indexant ses besoins symboliques sur les critères de la « présence » et du « réalisme », et cherchant à nous « immerger » dans une réalité virtuelle, matrice d'illusion (*Matrix*) qui arraisonne les corps et les esprits... mais, d'un autre côté, lorsque « cette croyance se perd », et lorsque l'image du monde que l'on s'est fabriquée commence à disparaître, que se passe-t-il ? C'est là que commence véritablement l'expérience.

⁹⁸¹ *Journal de travail*, 29 décembre 2007

⁹⁸² André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], Pléiade/Gallimard, Paris, 1988, p. 311

⁹⁸³ *Ibid.*

Début 2007, tandis qu'il commence à préparer le projet autour du *Galilée* de Brecht, Peyret se demande :

« Comment je dois me dépatouiller avec cette question de l'incroyance (ce sera dans le spectacle, la partition du cochon) : suis-je bien certain de ne croire en rien. Ce n'est pas le tout de dire qu'on ne croit pas en dieu ou au drame. Ni même qu'on ne croit pas au monde (la perte du monde, à travailler). Au bout du compte, c'est ne pas croire en soi. Mais qu'est-ce au juste que de ne pas croire en soi ? Malgré quelques évidences sensibles. Ma vie matérielle et corporelle. C'est disparaître dans le théâtre, pour moi dans la tête des autres. Ne pas croire en soi, c'est non pas disparaître, mais avoir déjà disparu. »⁹⁸⁴

C'est le personnage historique de Galilée qui déclenche cette interrogation sur sa propre « incroyance » et sur la « perte du monde » (« à travailler », en effet). Le *grand savant* y croyait-il vraiment, lui ? Un savant *croit-il* à ce qu'il cherche, même lorsqu'il lui donne le nom de vérité, ou de connaissance ? On pourrait dès lors imaginer une *expérience de pensée* : un Galilée/Avatar, plongé dans un monde virtuel jouerait à explorer le cosmos, avec des lunettes 3D, le corps appareillé de capteurs afin de se sentir vraiment « immergé » dans ce cosmos. Ce n'est certes pas exactement la pièce qu'a montée Peyret en 2008. Mais on peut prendre cette expérience de pensée comme une mise en abyme de ses spectacles depuis une quinzaine d'années.

Que se passerait-il dans ce jeu ? Est-ce que Galilée y *croirait vraiment* ? Ou bien, à l'instar de Peyret, lecteur de Montaigne et de Descartes, est-ce qu'il ne « douterait » pas un peu ? Voire, peut-être, ne croirait-il pas du tout à la simulation qu'il contribuerait à mettre en place ? Peyret, qui participerait lui aussi au jeu, mais sans capteurs et sans lunettes 3D, prendrait des notes dans son Journal :

« Reste que ce qu'il y a de plus beau, de plus fort dans la pièce, ce qui donne le plus envie de jouer avec, c'est la peinture de cette passion de savoir. Increvable et énigmatique, car, après tout, comment nous est né ce désir de lire le grand livre de la Nature, écrit en langage mathématique, comme on sait, au lieu de se contenter de contempler le paysage ? Et ce désir de connaître est-il aussi pur et désintéressé que les fondamentalistes de la science (on parle bien de recherche fondamentale, non ?) veulent nous le faire croire ? »⁹⁸⁵

En même temps qu'il observerait Galilée aux commandes de sa *machine à explorer le cosmos*, Peyret lirait les lettres de sa fille, se documenterait. Il découvrirait alors un autre Galilée possible, derrière celui qui maîtrise la machine/cosmos virtuelle. Un Galilée *réel* ? Mais, puisque nous sommes dans un monde virtuel, celui de *Matrix*, la loi du genre veut qu'on ne sache jamais ce qu'il en est, de la vérité et de l'illusion :

⁹⁸⁴ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, 19 février 2007.

⁹⁸⁵ *Journal de travail*, 7 février 2007.

« De même que l'amour-passion n'est pas seulement le désir de l'autre mais celui de sa possession voire de sa destruction, on sait que le désir de connaître cache mal le désir de devenir comme « maîtres et possesseurs de la nature » (Descartes), possesseurs, voire destructeurs. Le pur désir est désir de mort, disait l'Autre. Un jeu : qu'est-ce que la recherche de la vérité ? Et qui se cache sous le masque de l'homme de vérité ? »⁹⁸⁶

Ce jeu vidéo, qui pourrait être baptisé par exemple « Cosmos », met en scène l'épistémè que nous cherchions à caractériser depuis le début de ce chapitre. Une miniature du théâtre de Peyret. Un autre personnage s'inviterait alors dans le jeu, un personnage qui lirait aussi Galilée, ainsi que Descartes, et qui rirait. Il s'appellerait par exemple Nietzsche. Ce protagoniste occuperait bientôt une place privilégiée dans le jeu. L'auteur du *Gai savoir* serait peut-être l'avatar de Peyret, qui serait entré lui aussi dans le « Cosmos » de Galilée, pour aller voir de plus près ce qui se passe. Après plusieurs séances de jeu, l'expérience mériterait d'être notée (*contrerollée*, dirait Montaigne) dans un compte-rendu. Ou même dans un Journal. Première leçon retenue : « Nous aimons au moins autant l'erreur que la vérité, tous les philosophes vous le diront. Pourquoi, d'un autre côté, l'état de docte (j'écrivais noble) ignorance ne nous suffit-il pas ? »⁹⁸⁷. Deuxième leçon : « préfères-tu la désillusion qui tue à l'illusion qui fait vivre ? La volonté de vérité comme volonté de mort »⁹⁸⁸. Et un peu plus tard, on trouverait une note peut-être capitale, qui devrait nous apporter un éclairage supplémentaire sur l'horizon épistémique de ce jeu (qui, on l'aura deviné, s'appelle aussi « théâtre »). On lirait, dans cette note, que le savant (Galilée, le joueur n° 1) « veut nous faire croire à un autre monde », ce qui n'étonnera guère l'habitué des jeux vidéo ; mais, plus inhabituelle dans le domaine des mondes virtuels est cette idée d'une « passion de la connaissance » :

« Ce qu'il faudrait faire avec l'homme de vérité. Polémiquer avec le biologiste ou penser à la Nietzsche : le savant, l'homme de vérité veut nous faire croire à un autre monde. La science comme négation de notre monde, ceci est une idée intéressante. Notre monde n'est qu'une apparence.

– lequel des deux mondes est le plus mensonger

– mais la vérité peut être voulue pour elle-même ; il y a bien une passion de la connaissance, non ?

– Nietzsche : la science a pu croître sans la passion de la connaissance : "la science vaut non pas comme passion, mais comme état et ethos." (Le Gai savoir) »⁹⁸⁹

Avant de voir de quoi il s'agit, continuons de lire quelques lignes, qui vont nous aider à comprendre l'état d'esprit du joueur, lorsque l'expérience se sera prolongée, au point que

⁹⁸⁶ *Journal de travail*, 7 février 2007.

⁹⁸⁷ *Journal de travail*, 11 mars 2007.

⁹⁸⁸ *Journal de travail*, 16 mars 2007.

⁹⁸⁹ *Journal de travail*, 16 mars 2007. Rappelons que le contexte de ces notes est la réflexion préparatoire au projet Galilée.

celui-ci ne saura plus bien si son corps est son vrai corps (ce joueur est acteur de théâtre), et, plus énigmatiquement, si sa « passion de la connaissance » n'aurait pas, par hasard, été « incorporée » en lui :

L'incroyant n'est pas le non croyant ou le croyant en rien. L'homme qui ne vit que sur des hypothèses ne va pas loin. L'homme qui ne croit en rien : ataraxie ou sagesse ? Ça ne met pas beaucoup en mouvement. Galilée croyait en la science et dormait très peu, d'après Marie Céleste.

– qu'est-ce que veut Nietzsche ?

– zigouiller l'homme de vérité au profit de l'homme artiste (homme artistique ?)

[...] La pulsion de vérité. Comment devient-elle aussi conservatrice de la vie ? Volonté de volonté.

Est-ce que le pôle porcépique ne doit pas être un peu nietzschéen ? Le mot qui explique toute ma démarche théâtrale : l'Einverleibung (incorporation ?) dont parle N dans *Le Gai savoir*⁹⁹⁰.

Porcépique⁹⁹¹ : la vie est-elle compatible avec la vérité ? »⁹⁹².

On peut arrêter ici l'expérience de pensée, et mettre de côté notre jeu vidéo pour essayer de comprendre ce dont il s'agit. La notion d'incorporation (*Einverleibung*) chez Nietzsche a été étudiée par Keith Ansell-Pearson dans un article consacré à la notion de Surhumain⁹⁹³. Résumons brièvement. Le *savoir* (*Wissen*) a été incorporé, par héritage et répétition, mais ce n'est qu'une longue succession de dogmes/vérités, et d'erreurs. L'incorporation de cet héritage se transmet de génération en génération, c'est un processus darwinien dont le terrible avantage est qu'il permet de (sur)vivre. C'est une force de vie. Renoncer à cette incorporation signifierait un danger de mort. Il s'agit donc, pour Nietzsche, d'en prendre acte, et d'aller outre, en suivant les pas de Zarathoustra... Ce risque assumé est ce que Nietzsche appelle la « passion de la connaissance » (*Erkenntnis*) :

« Attendre pour voir jusqu'à quel degré la connaissance (*Wissen*) et la vérité se peuvent incorporer – et dans quelle mesure une métamorphose de l'homme intervient, dès qu'enfin il ne vit plus que pour connaître (*erkennen*). — Ceci est la conséquence de la passion de la connaissance (*Erkenntnis*): pour que la connaissance existe, il n'est d'autres moyens que de sustenter ses sources et ses puissances, soit aussi les erreurs et les passions dans la lutte desquelles la connaissance puise la force qui l'entretient. »⁹⁹⁴

Cette *passion*, que Peyret nomme « libido sciendi »⁹⁹⁵, est le « plus lourd fardeau qui soit », comme on le sait, puisqu'au bout du chemin, il y a cet effondrement de Nietzsche, sur un trottoir de Turin. Et peu de temps auparavant, il y avait eu cette rencontre avec un

⁹⁹⁰ Voir à ce propos l'article « Une nouvelle approche du Sur-humain » de Keith Ansell-Pearson, *Noësis*, n° 10, 2006, p. 141-164. <http://noesis.revues.org/index502.html>.

⁹⁹¹ Cf. *Le Gai savoir*, I, 45, l'aphorisme « Epicure » : « Oui je suis fier de ressentir le caractère d'Epicure d'une façon peut-être différente de tout le monde, et de jouir de l'Antiquité comme d'un bonheur vespéral.

⁹⁹² J.-F. Peyret, *Journal de travail*, 16 mars 2007.

⁹⁹³ Keith Ansell-Pearson, « Une nouvelle approche du Sur-humain », *op.cit.*

⁹⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir, Frag. Posthume*, 11 [141].

⁹⁹⁵ Forcée sur « gaya scienza » bien sûr.

démon qui, lui présentant « l'éternel sablier de l'existence », lui avait demandé « veux-tu cela encore une fois et un nombre incalculable de fois ? » :

« Et si un jour, ou une nuit, un démon te suivait dans ta suprême solitude et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il te faudra la revivre encore une fois, et d'innombrables fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! la moindre douleur et la moindre joie, la moindre pensée et le moindre soupir, ce qu'il y a d'infiniment grand et d'infiniment petit dans ta vie reviendra et tout reviendra dans le même ordre –cette araignée aussi et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence se retournera sans cesse – et toi avec lui, poussière des poussières ! ». Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi. Ou bien as-tu déjà vécu un instant assez prodigieux pour lui répondre : « Tu es un dieu et jamais je n'ai entendu chose plus divine ! » Si cette pensée s'emparait de toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t'anéantirait-elle ; la question « veux-tu cela encore une fois et un nombre incalculable de fois ? », cette question pèserait sur toutes tes actions le poids le plus lourd ! Et alors, combien il te faudra aimer la vie et t'aimer toi-même pour ne plus désirer autre chose que cette suprême et éternelle confirmation, cet éternel et suprême sceau ! – »⁹⁹⁶

Au moment où Peyret note « Le mot qui explique toute ma démarche théâtrale : l'*Einverleibung* », on mesure texte en main (celui du *Gai savoir*) le « lourd fardeau » que cela suppose. Cette épistémè, que nous avons traquée dans ce long chapitre, se paie au prix fort car nous ne sommes pas dans un *monde virtuel*. Mais, dans ce monde réel où nous sommes, et où beaucoup de choses ont déjà disparu, voire *toujours déjà* disparu, le théâtre est peut-être encore le lieu où il serait possible, par moments, de jouer et rejouer sans fin la « passion de connaissance ». Cette épistémè inconfortable est peut-être celle qui sous-tend le dispositif théâtral de Jean-François Peyret. Ainsi, les *échos* en série, qu'il nous fait entendre à partir du séjour de Thoreau dans les bois de Walden, constitueraient une façon *légère* d'assumer l'extrême *gravité* de cet éternel retour...

⁹⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, IV, 341 [1882], édition G. Colli, M. Montinari, trad. Pierre Klossowski, Gallimard/Folio, Paris, 1982, p. 232.

4. Phénoménologie d'une scène sans acteurs

Après avoir étudié le dispositif scéno-technique, chez Marleau, Goebbels et Peyret, sous l'angle de la scène/expérience puis sous celui de la machine, je propose dans ce chapitre de nous intéresser à ce qui se passe du point de vue du spectateur, dans cette situation problématique où la fonction de l'acteur est mise en question. Dès lors que celui-ci est confronté à la technologie, un « trouble » particulier s'installe entre la scène et la salle. On se souvient que Peyret, dans sa « creative method » conçoit la fonction de l'acteur en interaction étroite avec le dispositif. Le dialogue homme/machine s'invite au cœur du jeu scénique, et brouille quelque peu la relation acteur/spectateur, généralement posée dans l'opinion courante comme un fait quasi métaphysique. Nous allons considérer ici ces trois pôles, dont l'articulation mérite d'être élucidée : l'acteur, la machine, le spectateur.

Le modèle classique de cette triangulation est la figure de la marionnette, qui s'est trouvée, entre le XIX^e et le XX^e siècle, au carrefour de nombreuses réflexions sur le théâtre. Les expériences de Jarry, Craig et Maeterlinck constituent, selon l'analyse de Didier Plassard déjà citée, les trois grands modèles qui inspirent les avant-gardes des années vingt et trente : avec Jarry, « l'effigie se fait masque, machine de guerre, geste iconoclaste » ; avec Craig, elle devient « le laboratoire de toutes les utopies dramatiques ou spectaculaires » ; avec Maeterlinck, elle devient « médiatrice entre le visible et l'invisible »⁹⁹⁷.

Notre étude des dispositifs de Marleau, de Goebbels et de Peyret déplace-t-elle ces problématiques ? On a vu que la mise en question de l'acteur ne se pose plus comme elle a pu se poser à l'époque du romantisme (Kleist) et du symbolisme (Maeterlinck). La fascination pour l'invisible, liée à une épistémè propre à l'époque, explique le succès de ces machines spectaculaires que furent les automates et les marionnettes. En même temps, on sait l'aversion qu'avait le XIX^e siècle pour le corps (en particulier dans la classe bourgeoise). La question du corps n'est en tout cas plus un *problème* dans notre contexte. Par ailleurs, sur plusieurs points essentiels, on rejoint l'état d'esprit des avant-gardes, dans la filiation de Jarry, par l'analogie de l'homme et de la machine, et de Craig, par le geste poétique du créateur. Pourtant une distance a été prise par rapport à ces courants intellectuels, qui s'inscrivaient encore dans une critique anti-bourgeoise, portée par la

⁹⁹⁷ Didier Plassard, *L'acteur en effigie*, op. cit., p. 57.

figure de l'artiste trublion. Nous l'avons souligné (si cela était nécessaire) : des transformations majeures, à la fois techniques, économiques, politiques, anthropologiques, nous séparent des années vingt et trente. Il nous faut donc reformuler la question de la disparition de l'acteur – si c'en est une – en tenant compte de l'évolution des modes de pensée et des particularités de notre temps, sans pour autant nier la portée symbolique de l'invisible, ni l'analogie ambivalente entre l'homme et la machine. Reprenons les éléments caractéristiques que nous avons repérés, concernant l'acteur, dans les trois dispositifs.

Dans *Les Aveugles*, l'être vivant est certes « retiré » de la scène, mais pas tout à fait au sens où Maeterlinck l'entendait ; l'acteur prête son corps à une série d'opérations qui le transforment en une entité hybride, à la fois statue, marionnette et image vidéo. Dans *Stifters Dinge*, si l'acteur disparaît, ce n'est pas pour se voir substituer une copie anthropomorphe ; des machines envahissent la scène (pianos, images projetées, enregistrements sonores...) et acquièrent une autonomie apparente, sous la forme de ces « choses » dont parle Goebbels (même si, techniquement, cette autonomie requiert des automates). Dans *Re : Walden*, les acteurs ne disparaissent pas, mais *cela pourrait bien arriver*, dans la mesure où tout ce qu'on leur demande habituellement est mis de côté (à commencer par l'interprétation d'un personnage), tandis que des machines sont chargées de « jouer » avec eux, sur les registres du langage, de la voix, de l'image, de la présence.

Au vu de ces dispositifs, la relation qui s'établit entre l'humain et l'artificiel n'est plus nécessairement du même ordre que la relation entre l'homme et la marionnette/pantin. Les problématiques semblent se déplacer. Une question se pose à nous : peut-on ramener la poétique de ces spectacles, si éloignée de la mimésis, à une question de *modélisation* de l'être vivant par un double (pantin, automate...) ? Rien n'est moins sûr, dans la mesure où la performance qui se déroule devant nous n'est pas assimilable à une *représentation effectuée par des non humains*, mais plutôt à un *poème scénique effectué par des machines*, qui ne sont pas nécessairement anthropomorphes (chez Goebbels notamment).

Nous avons vu ce qu'il en était de cette dimension mécanique et poétique du dispositif, chez nos trois metteurs en scène. Le degré d'exigence artistique qui est le leur pourrait nous inciter à dépasser la question de la disparition de l'acteur, au motif qu'elle serait un peu triviale. Mais, à rebours de l'usage particulier qu'ils font des machines, celles-ci ont toutes les chances d'être utilisées plus conventionnellement dans l'avenir, avec fables,

personnages, techniques d'identification et, à la clé, une banale concurrence avec les acteurs en chair et en os. C'est l'économie du spectacle vivant qui pourrait se trouver reconfigurée. Pour le dire prosaïquement, tous les ingrédients sont réunis pour réaliser industriellement des spectacles de robots et d'avatars. Nous n'en sommes certes pas encore là et la disparition de l'acteur reste encore un fait exceptionnel au théâtre. *Les Aveugles* et *Stifters Dinge* sont apparus comme des OVNI dans le paysage du spectacle contemporain, centré sur le corps de l'acteur et accroché aux idées de la « présence » et du « vivant ». Qu'en sera-t-il à l'avenir, de ce débat qui risque d'être posé prosaïquement au sein de l'espace public ? Comment peut-on aborder la perspective d'une scène sans acteurs ?

On ne peut pas nier que les avatars et les robots, tout comme les marionnettes, détiennent un pouvoir de dédoublement mimétique, capable de susciter une identification chez les spectateurs, ou au contraire un sentiment d'inquiétante étrangeté, dans d'autres cas. Au-delà des dispositifs étudiés ici, on pressent que les machines pourraient potentiellement se développer dans des registres de performance aussi étendus que ceux des acteurs vivants. Il suffit de considérer, par exemple, l'effet fantomal produit par *Les Aveugles* ou l'effet de distanciation humoristique de *Re : Walden*, pour se convaincre qu'un *théâtre de machines* ne se cantonnerait pas à un genre ou à un style marginal.

Si l'on élargit un peu le point de vue, on notera à nouveau que la danse contemporaine est plus curieuse d'expérimenter les nouvelles technologies. Depuis Merce Cunningham, de nombreux spectacles ont utilisé des *performers numériques*⁹⁹⁸. Les chorégraphes qui s'intéressent aux technologies du virtuel conçoivent et expérimentent celles-ci, non pas tant dans la perspective de la représentation, que comme « un outil de connaissance du monde »⁹⁹⁹.

La question de ce qu'on peut appeler le « performer artificiel » (image virtuelle, automate, marionnette électronique) déborde donc largement la scène théâtrale, comme en témoignent un certain nombre d'événements déjà signalés dans notre introduction. Ainsi par exemple, Florent Aziosmanoff, directeur du Cube à Issy-les-Moulineaux et artiste

⁹⁹⁸ cf. par exemple, Martine Epoque, Denis Poulin, Normand Marcy, « NoBody Danse: L'interprète et le numérique » CD-ROM, in *Corps numériques en scène*, publication hybride, rencontres internationales de la scène numérique d'Engien-les-Bains, co-édition Centre des Arts d'Engien-les-bains / La lettre volée, direction de la publication Dominique Roland & Philippe Franck, 2008.

⁹⁹⁹ Normand Marcy, « Au-delà du joujou technologique », LARTECHUQAM, *L'observatoire Leonardo des Arts et des Techno-Sciences*, <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/noBodyDanse.php>.

multimédia, a créé un spectacle intitulé *Le petit chaperon rouge*, un conte pour robots-chiens dans lequel il met en scène les dernières évolutions de la robotique devant un (jeune) public qualifié d'« interacteurs ». Dans une interview, il indique comment il voit le développement du corps scénique artificiel dans les prochaines années :

« Je pense que dans le spectacle vivant ce qui compte, c'est ce que perçoit le spectateur depuis sa position, et que toutes les *tricheries* sont possibles. Un personnage artificiel sur scène peut aussi bien être une marionnette avec un interprète derrière qui l'anime, un automate, ou un robot autonome qui saura prendre des initiatives, pourra gérer des incidents, et tout cela sans que le spectateur soit en mesure de savoir ce qui est réellement à l'œuvre. Tout est permis, du moment que cela permet l'expression recherchée, et les acteurs numériques autonomes peuvent sans doute rendre ici des services. »¹⁰⁰⁰

Dans le domaine de la performance, on peut encore citer l'artiste Stelarc, connu pour ses expériences singulières sur le corps humain « augmenté » et appareillé de prothèses. Dans son dispositif *Prosthetic Head* (2002), son avatar numérique dialogue avec des visiteurs/interacteurs (d'une façon analogue à celle que nous avons vu dans *Re : Walden*), en exprimant diverses mimiques et en répondant vocalement (voix de synthèse) à toutes les questions qui lui sont transmises par l'intermédiaire d'un clavier¹⁰⁰¹. Stelarc s'est fait une spécialité de soumettre son propre corps à des expériences *douloureuses* pour lui, et éprouvantes pour le spectateur (suspension à des crochets, dans *Event for sitting suspension*). Avec le ton provocateur qu'on lui connaît, il affirme ainsi : « D'un point de vue purement biologique, le corps a toujours été inadapté. Une des caractéristiques de l'humain, c'est sa capacité à s'équiper d'objets, d'instruments et de machines. Être humain, c'est tenter de fonctionner dans un univers de chair fractale et de présence fantôme. »¹⁰⁰². Et il ajoute, dans la même interview :

« J'ai toujours vu le corps comme un corps prothétique. Depuis notre évolution en hominidés bipèdes, deux de nos membres sont devenus manipulateurs. Nous sommes devenus des êtres capables de concevoir des outils, instruments et autres machines. Depuis toujours, nos instruments et notre technologie nous ont servi à nous prolonger. C'est la technologie qui constitue notre humanité. La trajectoire de la technologie propulse le développement humain vers l'avant. Je n'ai jamais considéré le corps comme purement biologique. Aussi, il serait simpliste de considérer la technologie comme une sorte d'élément étranger qui nous serait tombé dessus au détour du millénaire. »¹⁰⁰³

¹⁰⁰⁰ Florent Aziosmanoff, « Scènes humanoïdes pour œuvres comportementales », *Corps numériques en scène*, rencontres internationales de la scène numérique d'Enghien-les-Bains, co-édition Centre des Arts d'Enghien-les-bains / La lettre volée, direction de la publication Dominique Roland & Philippe Franck, 2008, p. 75-79.

¹⁰⁰¹ Cf. annexe 5, Fig. 9 a-b.

¹⁰⁰² Stelarc, *Mécaniques du corps*, édition du Centre des Arts d'Enghien les Bains, juin 2009, p. 22.

¹⁰⁰³ Stelarc, *ibid.*, p. 38.

Un autre artiste, Bill Vorn, musicien et concepteur en « art robotique », s'est fait connaître pour réaliser des installations qui confrontent le public à des *performers robots*, aussi étranges que captivants, destinés à « animer le son et la lumière dans l'espace »¹⁰⁰⁴. Ce Canadien, né en 1959, a conçu des logiciels de pilotage automatique de ses robots (*Life Tools*, 1996) et des dispositifs qui mettent en scène des créatures hybrides, créant un univers proche de la science-fiction (*Hysterical machines*, 2006). Dans son travail, il prend soin de se démarquer d'une approche théâtrale (contrairement à Heiner Goebbels), malgré sa collaboration avec Robert Lepage, et affiche son statut de musicien/roboticien :

« Le terme de "machine" reste beaucoup plus générique que celui de "robot". Un robot est une machine, mais l'inverse n'est pas toujours vrai. Quand nous évoquons un robot, nous parlons d'une machine qui a quelque chose de plus qu'un simple bouton on/off. Le robot possède une certaine perception de son environnement et peut agir sur celui-ci, contrairement à un mixeur, par exemple. Les machines demeurent les acteurs principaux dans mon travail mais il ne faut pas entendre "acteur" au sens théâtral du terme. »¹⁰⁰⁵

Le numérique et la robotique semblent donc d'ores et déjà promus à un bel avenir dans les domaines de la performance et de l'installation. Mais le théâtre, au sens où l'entend Richard Schechner, résiste à l'invasion de ces machines sur la scène. Pourquoi cette réticence, si largement partagée dans le monde théâtral, vis-à-vis de la technologie ? Il faudrait étudier cette question sous un angle sociologique pour savoir à quoi cela tient. Est-ce une résistance des praticiens (acteurs, metteurs en scène) ? Ou du public ? Ou bien des programmeurs et des institutions ? Il serait également intéressant d'aborder cette problématique sous l'angle de l'histoire du théâtre, comme je l'ai esquissé plus haut.

Si l'on considère les figures tutélaires du XX^e siècle, Piscator, Meyerhold, Brecht, Beckett, Kantor... il est évident qu'ils n'ont pas hésité à utiliser les nouveaux moyens techniques de leur époque, pour les mettre au service de leurs conceptions esthétiques et politiques. Aujourd'hui que feraient-ils des technologies numériques et de la robotique ? On ne peut pas penser un seul instant qu'ils les ignoreraient, ou qu'ils en prendraient ombrage. Nul doute qu'ils les mobiliseraient pour expérimenter des voies nouvelles, avec l'audace qui les caractérisait. Nous avons vu que leurs héritiers actuels, parmi lesquels on peut compter Marleau, Goebbels et Peyret, s'emparent de ces techniques, justement, de façon

¹⁰⁰⁴ Bill Vorn, « Jouer de la psychose des machines », <http://www.poptronics.fr/Bill-Vorn-Jouer-de-la-psychose-des> (9 septembre 2010).

¹⁰⁰⁵ Bill Vorn, *ibid.*

audacieuse. Ils apparaissent ainsi, comme on a pu le constater, tout à fait fidèles à l'esprit des avant-gardes. Mais ils font un peu figures d'exceptions.

Une certaine idée de l'acteur, posé comme présence incarnée et seul véhicule de la « pensée de l'auteur », résiste avec force à l'entrée en scène des machines. Pourtant, pour parodier Peyret, on peut refuser de s'occuper de la technique, mais pendant ce temps, elle s'occupe de nous... Dans le domaine du cinéma, les personnages de synthèse commencent à faire jeu égal avec les acteurs vivants, aussi bien sur les registres poétique que réaliste, suscitant, selon les cas, le plaisir, la frayeur, l'étrangeté, la rêverie. Il est vrai que la machine est l'acte de naissance du cinéma. Elle n'effraie pas la profession. Le cinéma est un genre hybride par nature, dira-t-on, pour mieux souligner, par contraste, la spécificité du théâtre comme « art vivant ».

Au vu de ce que nous avons étudié ici, il me semble pourtant qu'un *théâtre sans acteurs* est amené à se développer, puis progressivement à se banaliser sur la scène, non pas comme forme spécialisée mais comme moyen esthétique parmi d'autres. C'est ce que nous allons regarder de plus près maintenant. Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, au mode d'apparition des doubles machiniques, c'est-à-dire à la question de leur présence scénique et à la relation qui s'établit avec le spectateur. Celui-ci est habitué depuis longtemps à distinguer les deux faces de l'acteur de théâtre : son corps propre, présent ici et maintenant, et son « personnage ». Ce qui ne l'empêche pas de continuer à s'identifier à cet être insaisissable et dual, qui appartient tout à la fois à la réalité et à l'imagination. Si le spectateur peut se maintenir dans cet état ambigu, pourquoi en irait-il autrement avec des acteurs artificiels ? L'exemple du cinéma de synthèse, avec ses personnages virtuels de plus en plus réalistes, nous montre que cela semble bien être le cas : l'avatar apparaît tout à la fois comme une entité graphique animée par la technologie, un personnage de fiction et, plus subtilement, comme le fantôme de l'acteur en chair qui lui a servi de modèle. Nous allons donc nous intéresser à cette question en nous en tenant à la scène théâtrale. C'est là que l'ambiguïté des notions de présence et d'absence est la plus grande, comme on sait. Cela nous incite à revenir, pour commencer, sur l'épineuse fonction du « double », qui hante le théâtre depuis son origine.

4.1 Retour sur la question des doubles: approche anthropologique

La question du double soulève des questions anthropologiques, que l'on peut essayer de ressaisir brièvement, à travers les travaux de Jean-Pierre Vernant. Je me contenterai ici de quelques rappels, qui nous suffiront pour notre propos¹⁰⁰⁶. L'*homme grec* n'est pas façonné par la dualité d'une âme et d'un corps. Il n'est pas traversé par l'espoir d'une survie de l'individu après la mort. La notion d'une « âme immortelle » lui est étrangère et si, dans le mythe platonicien, il est question d'une *âme impérissable* il ne s'agit pas de l'âme individuelle chrétienne, mais d'un *daimôn* qui s'apparente au divin dont il n'est qu'une parcelle¹⁰⁰⁷. Les Grecs manifestent à tout propos leur désir de rendre grâce à l'ordre cosmique, à la beauté de la nature et à l'*excellence (aretê/vertu)* des *hommes exemplaires*. Les « vertus » n'ont pas pour but de gagner le salut dans l'au-delà, ces notions n'ayant pour les Grecs aucun sens, mais plutôt de subsister dans la mémoire collective et d'y être glorifié. L'individualité de chaque homme ne tient pas à sa pensée intérieure (au sens du cogito cartésien), elle tient aux liens qui l'unissent à ses ancêtres, à sa famille, à sa cité, et au monde dans son ensemble : « Naître fait déjà référence, pour chaque individu, à un au-delà de lui-même : les parents, les ancêtres, les fondateurs de la lignée, sortis directement du sol ou enfantés par quelque dieu »¹⁰⁰⁸. La notion d'identité, dans le monde antique, se définit donc socialement (même si elle a aussi une réalité empirique).

À ce titre, si l'art *représente* les dieux et les hommes, sous la forme de masques, de statues, d'icônes, ou de personnages de théâtre, il convient de préciser ce que cette représentation n'est pas : ces « doubles » ne sont pas des *imitations* (du moins jusqu'à Platon), et ils ne renvoient pas à une individualité comme à notre époque ; ce ne sont pas des alter ego, mais plutôt des *substituts animés* (ils incorporent l'âme de l'être représenté), que le rite collectif convoque en lieu et place de l'original. C'est sans doute pourquoi, derrière le masque grec (*prosopon*) il ne faut pas chercher un individu en chair et en os. L'acteur (*hupocritès*) peut

¹⁰⁰⁶ On se référera ici, en particulier, à : « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colosso » [1962], in *Mythe et pensée chez les Grecs*, François Maspero, 1965, La découverte, Paris, 1996 ; « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » [1983], *ibid.*, p. 339-351 ; « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimésis », *Journal de psychologie*, n° 2, avril-juin 1975, réédité dans le chapitre « Naissance d'images », *Religions, histoires, raisons*, François Maspero / La Découverte, bibliothèques 10/18, 1979, p 105-137 ; *Figures, idoles, masques, Conférences, essais et leçons du Collège de France*, 1975-84, Julliard, Paris, 1990 ; *L'homme grec*, dir. Jean-Pierre Vernant, éditions Giuseppe Laterza & Figli Spa, Rome-Bari, 1991, éditions du Seuil, Paris, 1993.

¹⁰⁰⁷ Jean-Pierre Vernant, *L'homme grec*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

bien, chez Platon, se faire passer pour un « autre » (*République*, III, 393c), cet autre n'a pas une quiddité palpable, c'est un être non substantiel qui n'existe qu'en relation aux autres dieux, aux autres hommes.

Avec le type d'être humain qui, d'Augustin à Descartes, va devenir l'individu moderne, tout change, comme on sait. À partir du moment où un « sujet » s'autoproclame comme tel, que ce soit un sujet croyant face au regard tout puissant de Dieu, ou un sujet pensant, identifié et défini par son « cogito », puis un sujet de droit avec Kant, il se caractérise par son état civil, sa classe sociale, sa profession, et surtout par ses actes, en fonction d'un « libre arbitre », et par son caractère, son esprit, nous dirions aujourd'hui son activité cognitive. Un tel sujet peut se cacher derrière un masque et jouer à faire advenir un « autre » qui est lui aussi un sujet supposé. Qu'il soit réel ou imaginaire cet « autre » que devient le double acquiert un statut individuel, même dans sa dimension mythique. Ainsi, le personnage moderne (chez Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoïevski, Proust...) n'a plus grand-chose à voir avec le personnage antique, même si Antigone, Œdipe, Oreste, peuvent nous apparaître, de façon anachronique, comme des alter ego, qui deviennent à nos propres yeux des individus. Le spectateur antique est donc séparé du spectateur moderne par un fossé anthropologique. Le processus d'identification n'est pas le même dans la Grèce antique et dans nos spectacles de théâtre aujourd'hui.

Trois fonctions anthropologiques du « double »

On pourrait alors proposer trois grandes fonctions du double, qui se manifestent à travers l'extrême diversité des formes théâtrales :

1. La fonction de substitution du « double archaïque » (Vernant)
2. La fonction « mimétique » (Platon)
3. La fonction « paradoxale » (Rosset)

L'étude minutieuse de Jean-Pierre Vernant à propos des « doubles » donne une vision diachronique sur l'emploi du mot *eidôlon* en Grèce, et précise la rupture introduite par Platon. Il convient de distinguer les *doubles archaïques*, tels qu'on les trouve dans la statuaire mycénienne ou chez Homère, et les *doubles mimétiques* qui s'intègrent à la théorie de la mimésis élaborée par Platon (*République*, *Sophiste*...), sous le régime général de l'image. Essayons de voir ce qu'il en est de ces deux fonctions du double.

L'un des doubles archaïques que recense Vernant est le *kolossos*. C'est une statue qui se substitue au corps absent du disparu, afin de sacrifier au rituel de l'ensevelissement et de permettre le travail du deuil ; le but de cette *substitution* est d'éloigner la puissance maléfique d'un corps disparu, qui n'aurait pas encore trouvé sa place parmi les morts et qui, donc, serait condamné à errer parmi les vivants :

« Substitué au cadavre au fond du tombeau, le *kolossos* ne vise pas à reproduire les traits du défunt, à donner l'illusion de son apparence physique. Ce n'est pas l'image du mort qu'il incarne et fixe dans la pierre, c'est sa vie dans l'au-delà, cette vie qui s'oppose à celle des vivants comme le monde de la nuit au monde de la lumière. Le *kolossos* n'est pas une image : il est un « double », comme le mort lui-même est un double du vivant. »¹⁰⁰⁹

Vernant recense d'autres doubles « archaïques » qu'il trouve dans un vaste corpus, de Homère jusqu'aux tragiques du V^e siècle. L'un des premiers exemples est l'*eidôlon* de Patrocle mort, qu'Achille voit apparaître devant lui pendant son sommeil. Cet *eidôlon* est la *psuché* de Patrocle, qui vient se présenter dans le rêve (*oneiros*) d'Achille. Ce n'est pas une « image », mais ce n'est pas non plus *Patrocle vivant*, en chair et en os. Qu'est-ce donc que cet *eidôlon* ?

« Ce qu'Achille voit en face de lui, c'est Patrocle lui-même : sa taille, ses yeux, sa voix, son corps et ses vêtements. Cependant, quand il veut l'êtreindre, l'*ειδωλον* [*eidôlon*] se révèle insaisissable : c'est une fumée qui disparaît sous terre [...] Il y a donc dans l'*ειδωλον* un effet de tromperie, de déception, de leurre : c'est la présence de l'ami, mais c'est aussi son absence irrémédiable ; c'est Patrocle en personne, mais aussi bien un souffle, une fumée, une ombre. »¹⁰¹⁰

Un autre exemple célèbre de double archaïque est le masque de Gorgô. Ici, la fonction de substitution place le spectateur face à l'altérité radicale. Il est impossible de la regarder en face, sous peine de disparaître soi-même :

« Regarder Gorgô dans les yeux c'est se trouver nez à nez avec l'au-delà dans sa dimension de terreur, croiser le regard avec l'œil qui ne cessant de vous fixer est la négation du regard, accueillir une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit. Quand vous dévisagez Gorgô, c'est elle qui fait de vous ce miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son œil. »¹⁰¹¹

Pour le lecteur moderne, il est difficile de s'y retrouver dans la grande variété de ces doubles (statues, fantômes, âmes errantes, figures de rêve, masques...). Mais, pour l'« homme grec », une unité phénoménale profonde sous-tend cette diversité des emplois :

« L'unité de ces phénomènes, pour nous si disparates, vient de ce que, dans le contexte culturel de

¹⁰⁰⁹ Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *kolossos* » *op. cit.*, p. 327.

¹⁰¹⁰ Jean-Pierre Vernant, *ibid.*.

¹⁰¹¹ Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques, op. cit.*, p. 116-117.

la Grèce archaïque, ils sont appréhendés de la même façon par l'esprit et revêtent une signification analogue. Aussi est-on en droit de parler à leur sujet d'une véritable catégorie psychologique, la catégorie du double, qui suppose une organisation mentale différente de la nôtre. »¹⁰¹².

Cette catégorie archaïque du « double », qui se caractérise par la fonction de substitution, se démarque nettement, selon Vernant, du nouveau régime de la représentation et de l'image, introduit par Platon :

« Un double est tout autre chose qu'une image. Il n'est pas un objet « naturel », mais il n'est pas non plus un produit mental : ni une imitation d'un objet réel, ni une illusion de l'esprit, ni une création de la pensée. Le double [...] joue sur deux plans contrastés à la fois : dans le moment où il se montre présent il se révèle comme n'étant pas ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs. »¹⁰¹³

Il serait donc faux de traduire cet eidôlon/ombre par « simulacre ». Ce serait anticiper sur la théorie platonicienne de la mimésis. Il convient de rester prudent sur la compréhension de ce « double archaïque » de substitution, qui suppose « une organisation mentale différente de la nôtre ». Vernant insiste sur son caractère à la fois absent/présent, matériel/immatériel, c'est-à-dire sur son ambivalence fondamentale qui justifie, au sens propre, l'emploi du mot « double » : « Les documents archéologiques et épigraphiques que nous avons rappelés ont mis en lumière les aspects de double du *colossos* et ses liens avec une réalité comme la *psuché* que son appartenance tout à la fois au monde visible et à l'au-delà rend nécessairement ambiguë »¹⁰¹⁴.

On comprend ici la pertinence d'une approche anthropologique comme celle de Vernant, puisque l'ambiguïté radicale de ces doubles ne saurait se comprendre dans une société qui ne croit pas à la *réalité* des choses de l'au-delà, et qui prendrait en un sens simplement métaphorique les doubles telles que la *psuché* (âme), le *phasma* (apparition surnaturelle), l'*oneiros* (rêve). On retiendra que le double archaïque n'est pas une copie. Il ne *représente* pas, comme le dit Vernant ; il est « l'autre en personne » qui apparaît, qui est bien là, même si l'on sait bien, par ailleurs, qu'il est peut-être mort. Celui qui apparaît « ici » n'est pas une image. L'opposition du même et de l'autre ne concerne donc pas ce type de double, qu'il convient de caractériser dans une optique anthropologique de la magie ou du chamanisme.

¹⁰¹² Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos* », *op. cit.*, p. 330.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 330.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 330.

Venons-en à la fonction *mimétique* du double, qui correspond, selon Vernant, à ce que Platon entend quand il emploie à son tour le mot *eidôlon*, cette fois-ci au(x) sens de l'image, de la copie, du leurre, du simulacre. Ce double suppose désormais d'être nettement distingué de l'*original* (ou du modèle) auquel il est censé se référer, et cela quelle que soit la *ressemblance* entre les deux. Mais en quoi consiste cette différence entre le modèle et son double ? Celui-ci est-il une copie conforme ? Une contrefaçon ? Un leurre ? Il y a plus que de simples nuances entre ces différentes valeurs. La relation entre la mimésis et la question du double s'avère donc, elle aussi, complexe... Jean-François Pradeau apporte un éclairage à ce sujet, dans son analyse de la mimésis chez Platon¹⁰¹⁵. Rappelons d'abord ce que tout le monde sait, à savoir que le terme mimésis, au sens platonicien, est traduit traditionnellement soit par *imitation* soit par *représentation* (les deux usages ayant fait l'objet de débats infinis, d'autant qu'ils sont modulés par l'usage de la mimésis chez Aristote). Pour Pradeau, il vaudrait mieux parler de *simulation* :

« Que l'on traduise et commente la *République* platonicienne ou la *Poétique* aristotélicienne, l'habitude est communément prise de rendre ce terme et les verbes, substantifs ou adjectifs parents, par celui d'imitation. Cette traduction, comme on le notera d'emblée, ne rend pas raison de l'usage platonicien du terme grec mimésis : ce dernier désigne un processus ou une activité, et il signifie davantage la simulation que l'imitation ou la représentation »¹⁰¹⁶.

Pradeau précise notamment les variations internes du lexique de la mimésis dans une étude longitudinale des dialogues platoniciens. Dans *La République* (III, 393c), la mimésis est présentée comme simulation/contrefaçon : l'acteur cherche à tromper le spectateur, en se faisant passer pour le personnage qu'il imite. Dans *Le Sophiste*, l'activité mimétique se subdivise en deux modalités distinctes, l'*eikastiké* produit des copies (*eikôn*), et la *phantastiké* produit des illusions/simulacres : « les deux espèces de mimétiké, l'*eikastiké* et la *phantastiké*, sont deux manières distinctes de produire des images (*eidôla*) »¹⁰¹⁷.

Ce que nous avons nommé, après Vernant, la fonction mimétique du double s'en trouve quelque peu éclairée. L'*eidôlon* n'est plus un substitut, fantôme du défunt, comme dans l'usage archaïque ; à l'époque classique, il désigne désormais « l'image d'une chose quelconque, ou plus exactement l'empreinte qu'une réalité abandonne ou dépose en une autre »¹⁰¹⁸. Le double mimétique est donc une *image*, mais Pradeau précise une différence

¹⁰¹⁵ Jean-François Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Aubier, Paris, 2009.

¹⁰¹⁶ Jean-François Pradeau, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

avec le régime moderne de l'image (qu'on pourrait qualifier d'athée) ; le double grec, même chez Platon, conserve encore réellement *quelque chose du modèle qu'il exprime* : « Il est remarquable que tous ces usages qualifient l'*eidôlon* davantage comme une empreinte que comme une simple représentation, et c'est là l'une des raisons pour lesquelles, de nouveau, la compréhension moderne et iconique du terme image peine à rendre compte de ce que son usage grec suggère »¹⁰¹⁹.

Pour faire une brève parenthèse, en revenant à nos spectacles de référence, il serait intéressant de nous demander quels genres d'*images* produisent *Les Aveugles* et *Stifters Dinge*. Les masques vidéographiques des aveugles, moules des visages des deux acteurs, semblent bien correspondre à l'*eidôlon* platonicien, à la fois image et « empreinte qu'une réalité abandonne ou dépose en une autre », ou mieux encore « trace spectrale du vivant »¹⁰²⁰. Nous ne sommes certes plus dans le registre du double archaïque, sans doute définitivement perdu à notre époque ; mais, comme nous l'avions indiqué, le dispositif des *Aveugles* a produit sur les spectateurs un effet troublant, peut-être comparable à celui des premières images du cinématographe. Et ce trouble tient certainement au fait que ces images, contrairement aux images vidéo que l'on peut voir habituellement sur des écrans scéniques, *nous apparaissent vraiment comme des empreintes des acteurs vivants*, et non pas comme de simples projections. La fonction mimétique de ces doubles si singuliers n'est donc pas une simple reproduction, ni re-présentation. C'est une *simulation* au sens platonicien, qui réalise pleinement le simulacre puisqu'on ne sait pas à quoi s'en tenir.

Le cas de *Stifters Dinge* est également intéressant à analyser sous cet angle. La façon dont Goebbels amène le spectateur à « entrer dans ces choses » semble, là aussi, relever du régime de l'*eidôlon* platonicien : ces choses sont une « empreinte », à la fois visuelle et sonore ; elles ne nous apparaissent pas comme une « représentation » au sens moderne du terme, mais plutôt, en effet, comme des « traces spectrales du vivant » : lorsque nous entendons les voix de ces morts, Lévi-Strauss, Malcolm X, Burroughs, ou de ces chants guinéens, associés à une immersion acousmatique et visuelle, il semble que nous soyons proches du spectateur/auditeur antique, face à un *eidôlon* qui « est une image qui ne peut être séparée de ce dont elle est la trace »¹⁰²¹.

¹⁰¹⁹ J.-F. Pradeau, *ibid.*, p. 141.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 141.

Le double mimétique platonicien, qui dans un premier temps crée l'illusion, requiert la raison critique, c'est-à-dire l'accès à l'*intelligible* de la chose elle-même, à l'*Idee*, par-delà les apparences. C'est l'ambition pédagogique et politique de Platon, puis d'Aristote. Dans cette perspective, le double, qu'il soit copie ou simulacre, conserve quelque chose de son modèle, il n'a pas d'existence propre : « Si tous ces objets, empreintes, copies ou simulacres, ont bien quelque chose en commun, c'est d'être tous quelque chose d'autre que ce dont ils sont l'image, mais de n'exister que par rapport à cela »¹⁰²². Ainsi, l'image platonicienne, quelle qu'elle soit, a une fonction déictique ; elle suppose son référent, et ne peut acquérir de statut autonome. Sa réalité sensible est incomplète et ne peut constituer une valeur en soi. Le critère de jugement, esthétique ou épistémologique, en découle. Le double n'a de valeur que relativement à son modèle.

Pour le dire autrement, la posture de rationalité critique (la « philosophie ») reste essentialiste et métaphysique, et cela pendant toute l'antiquité et le Moyen-Age : l'original, que le double imite, est supposé avoir une vérité ontologique, qu'il s'agit de saisir comme *Idee* (Platon), comme *Catégorie* (Aristote), ou comme *Substance* (Saint Augustin). Sous cet angle, nos trois poètes de la scène contemporaine ne sont plus *platoniciens*, puisqu'ils se démarquent ostensiblement de la « représentation ». Loin d'adopter une méfiance vis-à-vis de la « simulation », ils cherchent au contraire à assumer son statut de simulacre. Nous en venons ainsi à la troisième fonction du double.

Avec la modernité, on peut considérer que, au moment où le spectateur prend conscience de l'effet de trompe-l'œil que produit la mimésis, il *tombe* dans une autre illusion qui est, non plus de l'ordre de la sensibilité, mais de l'ordre du jugement transcendantal : le sujet est rétabli de plein droit, dès que le voile des apparences est soulevé. C'est cette forme de croyance au second degré qu'un auteur comme Clément Rosset met en cause, comme on l'a vu, au nom d'une conception du « réel » qui refuse toute transcendance.

La 3^{ème} fonction du double, que je retiens à partir des travaux de Rosset, est *paradoxe*, en ce sens que, derrière les apparences *il n'y a rien à voir*. Un exemple qu'il donne, pour illustrer ce point, est le récit de l'enveloppe laissée après sa mort par un antiquaire à son fils, sur laquelle figure l'inscription : « A ne pas ouvrir ». Enveloppe dont on apprend,

¹⁰²² Jean-François Pradeau, *ibid.*, p. 145.

lorsque le fils se décide à la décacheter (après plusieurs années d'hésitation), qu'elle ne contient en fait qu'un paquet d'étiquettes elles-mêmes intitulées « à ne pas ouvrir »¹⁰²³.

Cette fonction paradoxale du double suppose un type humain qui est *revenu des croyances*, et qui adopte une posture esthétique particulière : le paradoxe du *double qui ne double rien* ne va pas de soi, il requiert en pratique un *dispositif* spécifique, destiné à commenter le caractère insaisissable du réel. Un type anthropologique particulier semble avoir fait son apparition, celle d'un *dandy* qui prendrait plaisir à élaborer des discours paradoxaux, notamment en matière artistique. Les « ready made » de Duchamp, pris comme perpétuelle référence dans le champ de l'art contemporain, constituent un paradigme de ce double paradoxal. La linguistique moderne et la psychanalyse, surtout celle de Lacan, offrent des outils pour étudier cette catégorie de double. Le matérialisme philosophique est une autre caractéristique anthropologique de cet homme paradoxal post-métaphysique, qui *court après un réel dont il ne veut plus entendre parler* (puisqu'il est inconnaissable, insaisissable, inconcevable) et dont pourtant il ne cesse de se réclamer. On peut résumer ces trois grandes fonctions du double, dans le tableau suivant.

Fonction du double	Fonction du théâtre	Modèle anthropologique
Double « archaïque » (substitution, exemple type du kolossos ou du totem ; fantôme ou eidolon archaïque)	Rituelle (Espace du sacré, culte, oracle, sacrifice...)	Pensée magique, holiste L'individu (biologique) n'existe que dans un tout ; il est dans le monde de façon immanente
Double « mimétique » (copie, image, représentation, eidolon platonicien, clone)	Dramatique (comédie, tragédie) Vocation « poétique » (Aristote) et/ou « pédagogique » (Platon) (Récit, imaginaire, convention de la fiction, représentation, simulation...)	Rationalité métaphysique. L'individu a une essence transcendante (théorie des Idées chez Platon, opposition sensibilité et vérité, cogito cartésien, Kant, arts et techniques de la représentation)
Double « paradoxal » Enveloppe vide, signifiant sans référent, simulacre	Critique (espace de jeu, déconstruction, écriture scénique, esthétique postdramatique...)	Économie du « discours » (matérialisme, « postmodernité » linguistique, psychanalyse lacanienne)

Le rôle des trois fonctions du double, dans la dualité acteur/personnage

Parmi ces trois grandes fonctions du double, comment situer le « personnage » et, par la même occasion, le statut de l'acteur ? La question se pose avec évidence, puisque le personnage est le double par excellence, et cela, aussi bien sur la scène qui voit le dédoublement de l'acteur, que dans le texte qui induit toujours une dualité dans

¹⁰²³ Cette anecdote est rapportée par Clément Rosset dans *Loin de moi*, Minit, Paris, 1999, p. 37.

l'imaginaire du lecteur. A cet égard, il est bien connu que la littérature « classique » (Corneille, Racine...), puis « moderne » (Diderot, Stendhal, Balzac, Dostoïevski...), et une grande part de la littérature « contemporaine » (Proust, Kafka, Faulkner, Duras, Kundera, Bernhard, Roth...) introduisent des ruptures successives dans la conception du personnage, en renouvelant notamment son statut (social, esthétique...), sans pourtant abolir totalement sa structure ontologique – laquelle coïncide avec la « structure du double » évoquée par Clément Rosset. Qu'il soit imaginaire ou « réel », le personnage déclenche presque toujours chez le lecteur (et le spectateur) un processus d'identification. Cette identification est devenue individuelle, et non plus collective comme dans le théâtre antique ou dans la littérature médiévale (Dante...). Le personnage conserve, encore aujourd'hui, une *essence*, et en ce sens il demeure largement conforme au modèle aristotélicien, en particulier au vu du critère de la « vraisemblance ». Il reste donc le *double mimétique* par excellence.

Dans la littérature du XX^e siècle (notamment avec le Nouveau roman) il faut bien sûr corriger cette formulation. On trouve chez de nombreux auteurs contemporains une volonté de « brouiller » le statut du personnage aristotélicien, en tentant d'effacer les traces d'un référent externe, ou à tout le moins en soulignant la dimension paradoxale de l'écriture (qui n'a jamais cessé d'être soulignée, du reste, depuis Platon lui-même). Ces « personnages paradoxaux » se veulent non référentiels, du moins dans le discours de l'auteur et de la critique. Ils sont exhibés pour ce qu'ils sont : des fictions inscrites sur du papier.

Ajoutons que la fonction « paradoxale » du théâtre (et de la littérature), que nous avons vue à l'œuvre dans les approches scéniques de Goebbels et de Peyret, ne tient pas uniquement à la question du personnage en soi, mais, plus largement, à l'ensemble du contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre : le livre, la scène, la société... Le double ne peut plus être réduit à l'entité « personnage ». Il contamine l'ensemble du dispositif théâtral. Et cela concerne non seulement la dramaturgie, mais aussi la scénographie, les machines, et comme nous avons commencé à le suggérer, le modèle anthropologique et épistémique qui sous-tend la réception du public.

Une hypothèse se dégage de cette discussion : le théâtre, dans la mesure où il montre ostensiblement ses conventions et artifices, semble produire des doubles hybrides, à la fois mimétiques et paradoxaux. Et cela dans la plupart des traditions théâtrales, comme on peut le voir, par exemple, dans le bunraku japonais. Le théâtre n'a, en fait, jamais cessé d'être

« paradoxal », même là où prévaut le modèle mimétique. C'était déjà le cas à l'époque d'Euripide, qui jouait avec le mythe et excellait à porter à la scène des paradoxes. Paul Veyne explique (comme Vernant) comment et pourquoi la question « Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? » est une question mal posée. L'exemple grec montre que, chez l'être humain, la crédulité et l'incrédulité peuvent facilement cohabiter. Il en va encore de même aujourd'hui. L'homme moderne, celui qui hérite de la « révolution copernicienne » croit encore, ne serait-ce qu'inconsciemment, que « le soleil tourne autour de la terre », bien que par ailleurs il sache, parce qu'on le lui a enseigné, que c'est l'inverse d'un point de vue astronomique. La vérité psychologique ne se réduit pas à la vérité scientifique. Le « double paradoxal » n'exclut donc pas les deux autres formes de doubles, y compris le double archaïque que l'on voit resurgir dans la littérature et le cinéma fantastiques. L'homme est fondamentalement *ambigu*, tout à la fois archaïque, métaphysique et scientifique. De sorte que les trois formes de doubles ne doivent pas tant être cherchées *en substance* dans les dispositifs eux-mêmes, mais plutôt dans le regard du spectateur. Il faut pour cela prendre en compte cette ambiguïté du spectateur de tous temps et de tous pays, qui précède et détermine l'ambiguïté des doubles.

Si nous revenons à nouveau aux dispositifs mis en œuvre par Marleau, Goebbels et Peyret, on peut y déceler une palette intéressante de « doubles ». Les *Aveugles* exhument peut-être quelque chose des doubles de substitution archaïques, mais ce sont plus probablement des doubles mimétiques, au sens de l'*empreinte* platonicienne évoquée plus haut. On peut tout à la fois les comparer à des « statues » moitié mortes, moitié vivantes, à des marionnettes fantomatiques d'un genre particulier, et plus encore, sans doute, à des masques mortuaires¹⁰²⁴... La machine/décor des pianos de *Stifters Dinge* est un double paradoxal, qui n'imité pas l'homme, et qui pourtant impose une *visagété* impressionnante (relevée par la critique), à tel point que, lorsque cette machine s'avance vers le public, celui-ci ressent physiquement cette avancée comme un « salut » et se sent autorisé à applaudir le « performer » très singulier qui lui fait face. Le paradoxe tient à plusieurs choses : Goebbels ne cherche nullement à imiter ou à représenter, bien au contraire ; mais l'esprit humain a toujours tendance à trouver des ressemblances entre les choses, et il voit des

¹⁰²⁴ Ainsi, Marie-Christine Lesage observe que les masques des *Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, de Marleau, « glissent en scène comme des statues inertes, automates animés d'un visage, figure vivante sur figurine inerte », in « Figures de l'intériorité », in *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, n° 73-74, *op.cit.*, p. 43.

personnages ou bien il voit une action, même là où il n'y en a pas ; plus précisément, il ressent peut-être, physiquement, l'*empreinte* des morts qui sont convoqués vocalement sur la scène ; en même temps, les « choses » de Goebbels/Stifter sont bien ressenties de façon ambiguë et complexe par les spectateurs, et leur statut entre réel et illusion est ambivalent comme nous l'avons vu dans notre étude.

Les *doubles*, dans *Re : Walden*, si l'on peut appliquer cette notion aux entités scéniques de Peyret, ont une fonction assez différente, qu'on peut en première approche rattacher à l'« augmentation » des acteurs (terme que Peyret utilise assez souvent). La machinerie *augmente* les capacités des acteurs, dans différents domaines d'expression : sonore, vocale, faciale, linguistique. Mais ce ne sont pas de simples prothèses, au sens kinesthésique, et le terme « augmenté » me semble tout de même relever d'un usage de cet ordre. Je ne suis pas certain qu'il convienne bien. Chez Peyret, il y a une volonté de s'amuser à faire faire à la machine des choses à la fois semblables et toujours différentes, par rapport aux capacités humaines. Il ne cesse de créer du « jeu » entre l'humain et la machine, et, par contrecoup, entre l'humain et lui-même... La présence, concurrentielle ou coopérative, de la machine renvoie au spectateur un effet *anamorphique*, comme on l'a dit, qui reflète et déforme l'original (ou mieux, qui fait disparaître l'original). Ce terme, que nous avons trouvé dans le *Journal* de Peyret, me semble très pertinent et je propose de le retenir pour caractériser un « double anamorphique », donc en un sens, paradoxal.

Ce retour sur le double que nous avons effectué ici, avec la mise en évidence de ses trois fonctions, nous a permis de resituer l'évolution de l'acteur dans une trajectoire historique très longue, et de l'appréhender sur une gamme d'emplois qui va de la fonction mimétique classique aux jeux d'anamorphose paradoxaux qu'on trouve aujourd'hui chez Peyret. Nous avons noté au passage les distinctions entre acting, play et game en anglais, qui soulignent cette étendue des registres possibles de l'acteur/performer. Nous allons maintenant laisser de côté l'acteur lui-même pour nous intéresser à ce qui se passe entre le double, dans son existence matérielle, et le spectateur. Pour cela, nous regarderons de plus près comment se présentent concrètement les doubles artificiels. De quel genre d'objets s'agit-il ? Peut-on d'ailleurs les réduire à des *objets*, si nous voulons appréhender la question de leur présence ?

4.2 Le spectateur face aux acteurs virtuels: la “chair” des doubles

Dans un premier temps, je prendrai le masque comme forme paradigmatique du double, qui crée des *courts-circuits* (pour parler dans le langage de Deleuze) entre les régimes de la présence et de l'absence, de l'apparaître et du disparaître. L'impact émotionnel qu'a produit dans le public le spectacle des *Aveugles* m'incite à privilégier cette figure, qui traverse les traditions et se réactualise aujourd'hui dans les avatars numériques. Mais il nous faudra aussi considérer les machines/performers (visuelles, sonores, linguistiques), telles qu'on en rencontre chez Peyret ou Goebbels. Celles de Peyret ne sont pas de l'ordre de la visagité ou du fantôme et l'on ne peut guère les ramener à la forme du masque ; par contre la question se pose concernant *Stifters Dinge*. Les perspectives d'un théâtre de machines ne sauraient en tout cas se limiter à une discussion anthropomorphique sur la *théâtralité comparée* d'un visage humain, d'un masque de comédie, d'une marionnette, et d'un avatar numérique. Je précise ce point en préalable, pour souligner la restriction que nous allons effectuer maintenant, en nous concentrant, pour un moment, sur la question particulière des masques à partir de l'exemple emblématique des *Aveugles*.

Je me référerai à la phénoménologie de Merleau-Ponty pour observer la relation singulière qui s'établit, dans un spectacle comme *Les Aveugles*, entre le spectateur et les visages/voix des « acteurs » sur la scène. L'ambivalence des sensations de présence et d'absence que suscite ce dispositif crée un trouble. C'est le fait de ne pas savoir exactement à quoi s'en tenir à cet égard qui, comme on l'a vu, fascine le spectateur. Pour analyser cette expérience particulière, il me semble que la notion de « chair », telle que l'a forgée Merleau-Ponty, est un moyen intéressant d'analyser ce qui se passe dans un tel dispositif.

La question sera la suivante : les doubles scéniques, dérivés de la forme générale du masque, peuvent-ils avoir autant de « chair », pour le spectateur, que les *acteurs vivants* ? Nous nous interrogerons en particulier sur deux cas, les marionnettes et les *avatars numériques*, qui constituent des alternatives possibles à l'acteur en chair et en os sur la scène¹⁰²⁵. La notion d'avatar renverra ici à l'ensemble des techniques permettant de produire des représentations anthropomorphes dans un code numérique, et de les

¹⁰²⁵ En considérant ce cas du masque numérique, je ne le confonds pas avec les masques vidéographiques de Marleau, qui ne sont pas « numériques » au sens strict du terme. Mais, du point de vue de l'expérience du spectateur, peu importe. La caractéristique commune est l'apparente *autonomie* de ces masques, qui contribue pour une part importante à leur inquiétante étrangeté.

synthétiser dans un dispositif qui les rend visibles sur un support matériel (un « écran » au sens large). Cette visibilité s'adresse, selon les cas, à un *spectateur*, un *utilisateur* ou un *visiteur* : la présentation peut en effet avoir lieu, soit sous forme d'un film ou d'un spectacle ; soit sous forme d'un logiciel de visualisation qui permet à un utilisateur de les manipuler et d'y inscrire lui-même ses propres schémas d'action (exemple du jeu vidéo mais aussi de la conception assistée par ordinateur...) ; soit enfin sous forme d'une installation. Ajoutons que ces avatars numériques, auxquels nous allons nous intéresser, ne se réduisent pas à leur visibilité mais aussi à leur *audibilité*. Il faudra donc nous intéresser, tout autant qu'à l'image, aux *voix* de ces artefacts.

La « chair » invisible du corps dans le face-à-face

Partons de la situation de face à face entre deux êtres humains. Ce face à face se démarque d'une simple *interaction* dans l'univers des choses, comme le souligne l'approche phénoménologique développée par Merleau-Ponty. La « face » n'est que l'aspect objectal du visage, et la présence que dégage celui-ci reste un phénomène intangible et invisible :

« On ne remarque pas assez qu'autrui ne se présente jamais de face. Même quand, au plus fort de la discussion, je "fais face" à l'adversaire, ce n'est pas dans ce visage violent, grimaçant, ce n'est pas même dans cette voix qui vient vers moi à travers l'espace, que se trouve vraiment l'intention qui m'atteint. L'adversaire n'est jamais tout à fait localisé : sa voix, sa gesticulation, ses ties, ce ne sont que des effets, une espèce de mise en scène, une cérémonie. L'organisateur est si bien masqué que je suis tout surpris quand mes réponses portent : le prestigieux porte-voix s'embarrasse, laisse tomber quelques soupirs, quelques chevrottements, quelques signes d'intelligence ; il faut croire qu'il y avait quelqu'un là-bas. Mais où ? Non pas dans cette voix trop pleine, non pas dans ce visage zébré de traces comme un objet usé. Pas davantage derrière cet appareil : je sais bien qu'il n'y a là que des "ténèbres bourrées d'organes". »¹⁰²⁶

Cette différence phénoménologique entre « face » et « visage » tient à la corporéité des deux êtres en présence. Mais de quel « corps » s'agit-il ? Non pas du corps scientifique, fonctionnel ou cognitif. Le corps phénoménologique est immergé dans un tout englobant qui enveloppe aussi bien moi-même qu'autrui, dans un « entrelacs » qui fait de l'un le *double décentré* de l'autre : « Le corps d'autrui est devant moi [...] il est comme une réplique de moi-même, un double errant, il hante mon entourage plutôt qu'il n'y paraît. » Ce lien à un « double errant » tient à ce que tout être humain est plongé corporellement dans le monde sensible.

¹⁰²⁶ Maurice Merleau-Ponty *La prose du monde*, 1952, Gallimard, Paris, 1969, p. 185.

La « chair », telle que la conçoit Merleau-Ponty, est l'*épaisseur* phénoménologique de notre être corporel, qui nous plonge au cœur des choses : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair »¹⁰²⁷. Cette plongée s'opère par l'*entrelacement* en nous de deux ordres hétérogènes, celui du visible (l'objet) et celui de l'invisible (le sujet) : « Nous disons donc que notre corps est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses, et par ailleurs, celui qui les voit et qui les touche ; [...] il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'"objet" et à l'ordre du "sujet" nous dévoile entre les deux ordres des relations très inattendues »¹⁰²⁸.

Merleau-Ponty s'appuie métaphoriquement sur la figure du chiasme pour rendre compte de cette continuité phénoménale entre les deux ordres du visible-objet et de l'invisible-sujet : « Le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore comme deux segments d'un parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droite, et, par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases »¹⁰²⁹. La « chair » suppose la sensation troublante de se sentir regardé par les choses. Il ne s'agit pas pour autant d'une relation de « sympathie » telle que la concevaient David Hume et Adam Smith. Ce regard que je sens sur moi n'est pas un simple reflet, qui recueillerait en lui ce que j'y mets de moi-même par une simple circulation des signes. Il est un *regard* qui revient vers moi, qui transforme mon expérience : « nous n'avons plus seulement devant nous le regard sans prunelle, la glace sans tain des choses, ce faible reflet, ce fantôme de nous-mêmes, qu'elles évoquent en désignant une place parmi elles d'où nous les voyons : désormais, par d'autres yeux nous sommes à nous-mêmes pleinement visibles. »¹⁰³⁰

Cet « entrelacs » charnel du visible et de l'invisible annonce la conception lacanienne du corps en tant que « symbolique incorporé ». Si l'« autrui » de Merleau-Ponty n'est pas tout à fait l'« Autre » de Lacan, ils ont en commun de pointer l'ordre symbolique, notamment le langage – grand *invisible* qui s'incarne dans le corps sous la forme de la parole, et qui est agissant dans la relation interhumaine et ses pulsions. Par ailleurs, la distinction essentielle proposée par Françoise Dolto entre la notion de « schéma corporel » et celle d'« image du corps » permet aussi de prolonger le concept de « chair » dans la perspective qui nous

¹⁰²⁷ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* [1959], Paris, Gallimard, 1964, Tel/Gallimard, 1979, p. 176.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 186.

intéresse ici : « Le schéma corporel, qui est abstraction d'un vécu du corps dans les trois dimensions de la réalité, se structure par l'apprentissage et l'expérience, alors que l'image du corps se structure par la communication entre sujets et la trace, au jour le jour mémorisée, du jouir frustré, réprimé ou interdit »¹⁰³¹.

La « chair » des doubles dans les dispositifs spectaculaires

Qu'en est-il, dans cette perspective phénoménologique, de l'interaction entre l'acteur et le spectateur ? La distinction faite par Merleau-Ponty entre « face » et « visage » est-elle pertinente et utile lorsqu'on aborde le dispositif théâtral ? Nous apprend-elle quelque chose sur les « doubles » qui s'y trouvent mis en scène, en lieu et place de l'acteur « vivant » ? On notera au passage que le « masque » est une entité quasi universelle : qu'il s'agisse de codes de jeu, de mimiques, de « distanciation », de « personnage », ou de masque au sens propre, dans le kabuki ou la commedia dell'arte, ou encore de la marionnette, la question du masque, au sens large, introduit un dédoublement, dans tout dispositif de représentation, entre la personne de l'acteur et son effigie/personnage. Et cela, aussi bien dans le registre de l'image que dans celui de la voix. C'est aussi le cas au cinéma, ainsi que dans les arts graphiques (dessin animé, images de synthèse, jeu vidéo) où l'être vivant (humain, animal) sert en général de modèle aux personnages, même si le spectateur ne s'en aperçoit pas.

Nous pouvons partir à nouveau de la « face » telle que Merleau-Ponty la décrit. Un personnage masqué s'avance vers nous, grimaçant ou menaçant, depuis l'acteur de la tragédie antique jusqu'à la locomotive des frères Lumière surgissant dans la gare de La Ciotat et au fameux Dark Vador dans *Star Wars*. Il en va de même de la machinerie pianistique de *Stifters Dinge*, en particulier dans le final, où elle s'avance vers le public. Ce sont là des « effets », nous dit Merleau-Ponty – les effets spéciaux de l'univers du spectacle. Le personnage archétypique dont il s'agit a le caractère d'un masque, d'une « face » tantôt redoutable tantôt risible. Mais le spectateur perçoit qu'il y a, « un peu derrière » ces faces qui s'adressent à lui, une présence « non localisable », de sorte que « la place du visage dans le phénomène théâtral est paradoxale : s'il y est présent, et même bien présent, c'est en tant que pôle invisible »¹⁰³².

¹⁰³¹ Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984, p. 23.

¹⁰³² Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Art et frontalité. Scène, peinture, performance, Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 81-82-83-84, Paris, 2008, p. 27.

Si la « face » est l'aspect objectal et matériel du masque, la « chair », en tant que rencontre phénoménale entre acteur et spectateur, doit être appréhendée au-delà de la dimension technique du dispositif. Mais il convient de ne pas éluder pour autant le dispositif lui-même. La face matérielle n'explique pas la sensation de « chair » mais celle-ci suppose celle-là. Nous allons donc suivre cette méthode, dans le cas du théâtre de marionnettes, puis dans le cas des avatars numériques.

L'acteur escamoté et la « chair » de la marionnette

Le spectacle de marionnettes est un jeu de simulacre qui *soustrait* l'acteur humain en lui substituant un double, *presque* plus humain que lui, qui s'anime et prend vie. L'acteur/manipulateur convoque sur la scène, non pas tant le registre du visible (l'objet marionnette) que celui de l'invisible (fils de la marionnette, impression d'apesanteur, ou, dans le bunraku, *koken* voilés, voix-off du *tayû*, sonorité du *shamisen*...). Un dédoublement a lieu, qui donne vie à la matière en lui transférant le fluide vital de l'être humain, comme le souligne Brunella Eruli : « Par le mouvement ou par la manipulation de son costume, l'acteur engendre l'objet marionnette : une écharpe devient huppe, un parapluie pipistrelle. L'acteur se dédouble : il fait sortir de soi quelque chose qui est forcément fait de la même matière que lui »¹⁰³³. Ce dédoublement suppose un *art du retrait*, et c'est, semble-t-il, ce retrait qui confère à la marionnette un « supplément d'âme » par rapport à la plupart des *acteurs vivants* :

« Un acteur sur une scène représente un autre homme, mais il n'est pas en mesure de représenter l'homme en soi, car il est lui-même un homme. La poupée, elle, n'est pas un être vivant, ce qui lui permet de représenter l'homme dans toute l'acception du terme avec une intensité et une force que ne saurait lui donner un acteur de chair »¹⁰³⁴.

Ariane Mnouchkine a joué de cette équivoque entre l'animé et l'inanimé, dans *Tambours sur la digue*. Dans ce spectacle ce sont des acteurs qui jouent les marionnettes bunraku, tandis que, derrière eux, le *koken* (manipulateur), se tient à la fois voilé et à *vue* : « Les *koken* au regard rivé sur leurs créatures suivent sous leur voile noir les mouvements des acteurs vivants qui les entraînent souvent, mais ce sont eux qui les soutiennent pour les entrées et pour les sorties, où les poupées perdent progressivement l'énergie du jeu qui les

¹⁰³³ Brunella Eruli, « Masques, acteurs, marionnettes – objets "transitionnels" », *Le masque – du rite au théâtre*, CNRS éditions, Arts du spectacle (dir. O. Aslan, D. Bablet), Paris, 1985, 2005, p. 211.

¹⁰³⁴ Sergueï Obraztsov, « L'art de la marionnette », 1950, in *Les mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Didier Plassard, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1996, p. 270.

a animées pour redevenir matière inerte, pur objet. »¹⁰³⁵. Dans *Tambours sur la digue*, un travail spécifique est demandé à l'acteur/marionnette, qui doit apprendre à se faire *figure inanimée* et à prendre en charge sa propre réification : « Il y a un oubli de soi à acquérir, soit pour laisser la place au masque, soit pour que la place se remplisse des événements et des choses »¹⁰³⁶.

Le spectateur est pris dans un jeu du visible et de l'invisible, qui le sidère et le « touche » au plus près, lui donnant à *voir* et à *lire* dans la marionnette – qu'il perçoit comme un double extériorisé, mis à nu, de ce qu'il est lui-même, confusément, en sa propre chair :

« La marionnette est extériorisation de la marionnette intérieure que nous sommes. Intérieurement nous sommes des êtres démultipliés, compliqués, articulés. Les personnes sociales que nous nous obligeons d'être sont des simplifications identificatoires et illisibles, des écrans opaques, des boucliers. La marionnette est un livre ouvert. La marionnette est innocente absolument, quels que soient ses faits ou méfaits : elle est montrée, lisible à l'œil nu. »¹⁰³⁷

On joue ainsi subtilement, dans l'art du bunraku, à la fois sur les signes, les conventions de jeu et de représentation, mais aussi, en même temps, sur la sensation prégnante de l'intangible, qui sollicite fortement le regard et l'ouïe du spectateur (d'autant plus que la voix, elle aussi, est découplée, les récitants/chanteurs et musiciens opérant côté cour de la scène).

Avec la marionnette, la possibilité d'escamoter l'acteur, de le rendre moins *nécessaire*, amène une remarque aussi embarrassante que cruciale : la « chair », au théâtre, ne tient-elle pas autant à la corporéité du spectateur, installé face à ces objets/images scéniques, qu'à celle de l'acteur/masque ? Cet accent mis sur le corps du spectateur ne doit pas pour autant nous dispenser de préciser le problème de la disparition de l'acteur : en fait il est seulement *escamoté*, il reste dans l'ombre, faisant corps avec sa marionnette, ou avec son personnage, et faisant « chair » avec le spectateur. Ce phénomène d'interaction *dans l'invisible* a depuis toujours fasciné, et il reste un mystère : « La relation entre celui qui agit sur scène et celui qui regarde cette action pose l'un des problèmes les plus fascinants qui soient »¹⁰³⁸.

¹⁰³⁵ Béatrice Picon-Vallin, « A la recherche du théâtre - Le Soleil, de *Et soudain des nuits d'éveil* à *Tambours sur la digue* - Les longs cheminements de la troupe du Soleil », *Théâtre/Public*, n° 152, Gennevilliers, mars-avril 2000, p. 10.

¹⁰³⁶ Duccio Bellugi, « Un acteur concret », entretien, *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, éditions Théâtrales, Paris, 1998, p. 154-163.

¹⁰³⁷ Hélène Cixous, « Le théâtre surpris par les marionnettes », site du Théâtre du Soleil, « Le bacausoleil », Paris, 1999.

¹⁰³⁸ Brunella Eruli, « Masques, acteurs, marionnettes – objets "transitionnels" », *op. cit.*, p. 212.

A ce point, nous pouvons rejoindre Merleau-Ponty : cet acteur *escamoté* ne disparaît jamais tout à fait dans le néant ; *il est d'autant plus présent qu'on le voit moins*. Steve Tillis qualifie ce phénomène de « paradoxe ontologique » ; une relation secrète semble se tisser entre ce qui est montré et ce qui est occulté : « the ontological paradox of the puppet is, in this sense, the result of the simultaneous occlusion and exposure of the producer of signification »¹⁰³⁹. Dans le même ordre d'idée, Claude Régy, de son côté, donne une résonance encore plus large à cette remarque ; c'est dans le corps perceptif/imaginaire du spectateur que *l'absence se fait présence*, de sorte que la question de la présence effective de l'acteur est une fausse question, qui masque l'essentiel du phénomène : « Une seconde grande révélation, c'est la force de l'absence. Quand les acteurs semblent exclus du plateau ou quand ils sont à l'inverse rapprochés du public au point de ne plus être dans l'espace scénique, commence à naître une présence prolongée dans l'invisible, une sur-présence »¹⁰⁴⁰.

C'est donc le fait que le spectateur soit pris corporellement/imaginativement dans un entrelacs du visible et de l'invisible, du regard et du tactile, par lequel un dédoublement a lieu, qui donne de la « chair » au spectacle *en train d'être vu* et qui transforme le regard en un *toucher* : « Puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile. »¹⁰⁴¹ L'approche phénoménologique de la « chair » nous invite ainsi à rompre la dissymétrie habituelle entre un sujet « actif » (l'acteur) et un sujet « passif » (le spectateur). Elle nous permet de considérer l'interaction acteur-spectateur dans la configuration globale où le « sujet », quelle que soit sa position, est impliqué corporellement : la position du *spectateur* et celle de l'*acteur* forment un entrelacs. Il me semble nécessaire de *tenir ensemble* ces deux points de vue du spectateur et de l'acteur, en nous attachant à la tâche difficile de les *différencier* (même lorsqu'ils fusionnent en une même personne) sans pour autant les *opposer* ontologiquement – une tendance au long cours dans les arts du spectacle, depuis que les Romains ont inventé à la fois le vedettariat des acteurs et la rhétorique de communication à l'adresse du spectateur. Nous en déduisons du même coup que l'utilisation des « doubles » sur scène ne poserait

¹⁰³⁹ Steve Tillis, « The actor occluded : Puppet theater and acting theory », *Theater Topics*, vol. 6, n° 2, sept 1996, p. 116.

¹⁰⁴⁰ Claude Régy, *L'ordre des morts*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 1999, p. 54.

¹⁰⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 175.

pas tant la question d'une *disparition* de l'acteur que celle de son *escamotage*, comme l'illustre l'art de la marionnette.

Qu'en est-il des *acteurs virtuels*, que l'on rencontre dans le cinéma de synthèse ou le jeu vidéo, mais aussi sur la scène de théâtre (masques de Marleau, avatars de Peyret...) ? S'agit-il d'une simple disparition, comme on peut le croire de prime abord ? Pour répondre à cette question, nous allons nous intéresser à l'animation de cet acteur virtuel sur un écran, en particulier en ce qui concerne son « masque » qui constitue la partie la plus complexe du dispositif. C'est en tant que « face » (au sens de Merleau-Ponty) que nous allons le considérer, pour tenter ensuite d'en appréhender la dimension phénoménale, c'est-à-dire la « chair » et l'interaction avec le spectateur.

4.3 La question de la “chair” dans le cas de l'avatar numérique

Aujourd'hui, le double mimétique qui s'impose, pour un large public, est l'avatar numérique : une machine autonome *double* désormais l'acteur dans sa capacité à *incarner un personnage*. Le cinéma de synthèse et le jeu vidéo nous ont d'ores et déjà habitués à cette substitution, par laquelle l'avatar imite l'acteur vivant, qui lui-même imite un modèle (personnage). Mais, dans le cas de la scène de théâtre, nous nous demanderons si, au-delà de ces compétences *mimétiques*, l'avatar ne pourrait pas aussi être utilisé dans une fonction « *anamorphique* », comme Peyret affectionne de le faire¹⁰⁴². Certes, dans la majorité des dispositifs immersifs, l'avatar reste généralement limité, comme on l'a vu, à une fonction mimétique et cinesthésique. Mais une performance *poétique* des artefacts numériques est tout à fait possible, et nous pourrions en citer quelques exemples.

On peut se demander en quoi les avatars se distinguent d'autres doubles scéniques comme le masque de théâtre et la marionnette. L'avatar semble s'inscrire tout naturellement dans la filiation de la marionnette : dans les deux cas, un « manipulateur » anime sa créature en lui transférant *quelque chose de lui-même* (pour se mouvoir, danser, brandir des objets, parler...), par une sorte de projection mentale qui dépasse la simple *manipulation*. On comprend, par la même occasion, que la création d'une marionnette et la création d'un

¹⁰⁴² Pour étudier cela, on se reportera bientôt aux installations autour de *Re : Walden* et de *Ex Vivo / InVitro* (qui pour l'instant n'ont pas encore vraiment vu le jour, mais qui font partie des projets de Peyret, comme je l'ai déjà indiqué).

personnage numérique puissent avoir des points communs évidents pour les praticiens, comme le souligne Steve Tillis :

« The figure I have just created has the beautiful sheen of polished wood. As it walks along, its face catching the light just so, I feel a little proud - and more than a little amazed. For I have neither touched nor carved into the figure, and I control it with neither strings nor rods. This figure - which, if I were to continue my labors, I could place amidst similar figures in a production of, say, *Hamlet* - has never had any tangible existence. It is nothing more, and has never been anything more, than a series of computer commands that have resulted in a moving image on a screen. »¹⁰⁴³

Pourtant, des différences essentielles paraissent s'imposer. Par exemple, si la maîtrise d'un jeu vidéo ou d'un monde virtuel comme *Second Life* nécessite une certaine technique, voire une habileté, on hésitera à parler d'un « art » comme dans le cas des marionnettes¹⁰⁴⁴. Par ailleurs, l'analyse du processus de fabrication peut nous apporter des éléments susceptibles d'éclairer les différences entre ces dispositifs. Enfin, il faut considérer le point de vue du spectateur qui nous intéresse plus particulièrement ici : la sensation de « présence » est-elle du même ordre, dans des cas aussi éloignés, en termes de dispositifs, que les marionnettes et les avatars numériques ?

Il me semble utile, pour mieux comprendre ce qui a lieu du côté du spectateur, de faire quelques rappels sur les procédés de *modélisation* d'un avatar numérique, en insistant sur le masque, qui est le pivot de la relation acteur/spectateur. Les différentes phases de conception mobilisent, comme on va le voir, plusieurs strates épistémiques, où des savoirs et des savoir-faire très anciens cohabitent avec les techniques très actuelles du numérique.

Dans le processus de création de l'avatar numérique, l'étape initiale est celle du *maillage géométrique* d'un corps (et d'un visage), destinée à créer son armature (ou son squelette). Ce procédé combine étroitement le travail analytique de saisie de points et de segments géométriques représentatifs (modèle « fil de fer »), et des opérations de synthèse des lignes et des surfaces, qui mettent en œuvre des fonctions mathématiques complexes et des algorithmes de calcul. Au résultat, on obtient une sorte de carcasse tridimensionnelle, qui peut être visualisée et manipulée dans l'espace euclidien à l'écran, puis ajustée, transformée en fonction de ce que veut obtenir le concepteur graphique.

¹⁰⁴³ Steve Tillis, « The art of media puppetry in the age of media production », *The Drama Review*, vol. 43.3, New-York, 1999, p. 182.

¹⁰⁴⁴ Souvenons-nous ici que, dans le domaine du bunraku, l'art du *koken* ne s'acquiert qu'au terme d'un très long apprentissage, qui peut atteindre une vingtaine d'années.

Pour augmenter le degré de réalisme, d'autres étapes sont nécessaires. Ainsi, l'étape de « texture mapping » vise à enrichir la texture (en particulier la peau) et les détails du visage (yeux, bouche...), sans oublier les cheveux (très difficiles à modéliser), à partir de photographies ou d'enregistrements vidéo d'un visage réel. Ces données sont ensuite « mappées » (plaquées) sur un système de coordonnées cylindriques puis « collées » sur le maillage 3D. À l'issue de cette étape, l'avatar a une topologie complexe et des propriétés physiques qui lui donnent une apparence assez « réaliste ».

Une autre étape, mise en œuvre dans le cinéma de synthèse et les jeux vidéo, est la capture du mouvement d'acteurs réels (« motion capture »). Les cinéastes parlent même de « performance capture » (James Cameron). La formule dit bien ce qu'elle veut dire. De nombreux extraits vidéo et bonus de DVD montrent les équipements des studios de capture d'images et permettent de se rendre compte de la nature du travail effectué, avec le réalisateur, les acteurs et les techniciens¹⁰⁴⁵. La « performance » est d'abord sportive (vols planés sur des matelas, simulation de situations d'apesanteur...). Mais elle réside aussi dans le jeu expressif du visage, qui a beaucoup retenu l'attention des designers et des réalisateurs (et aussi des producteurs) depuis une décennie. Les « making-of » dévoilent les *secrets de fabrication* et permettent de comprendre concrètement les procédés mis en œuvre. Les acteurs sont équipés de combinaisons, et appareillés d'un certain nombre de capteurs (« marqueurs »), sur le corps et sur le visage (qui nécessite à lui seul à peu près la moitié des capteurs). Cela permet de *capturer* les mouvements corporels et les expressions faciales avec une bonne précision, et de réaliser des scènes entières de jeu d'acteur. Au résultat, les séquences corporelles et les expressions faciales sont numérisées, et deviennent des scripts comportementaux des avatars. Mais ce n'est pas tout, les choses sont un peu plus compliquées en ce qui concerne la modélisation du visage...

Pour donner au masque une certaine autonomie expressive, et notamment pour lui faire jouer une scène complète, avec mimiques et dialogues, il ne suffit pas d'enregistrer ce qu'a fait l'acteur et... de faire exactement la même chose avec l'avatar ! Ce que, dans son langage pragmatique, James Cameron souligne de façon très limpide :

« So I should take that we can do human easier than before at this point. You know, with absolute for the real you could not tell for the real thing. Of course... It's much expansive. So if you have an

¹⁰⁴⁵ J'ai par exemple consulté et retranscrit une vidéo de 30 minutes sur le tournage de *Avatars*, avec une interview de Cameron, sur le site de Discovery News, <http://news.discovery.com/videos/tech-avatar-james-cameron-full-interview.html> (consulté le 12/06/2010).

actor, just shoot the actor! Unless there is something specific that you want to do. Like have an actor much younger than they really are, or much older than they are; some other transform (?) of things that would normally be done by make-up. But the young make-up doesn't work. You can do old make-up, but young make-up is very tricky (?). You can make somebody 10 years younger if you really carefully about that, or you can make him 50 years older. But it doesn't work in other ways. For example if you want to play "Dirty Harry" [*Inspecteur Harry*, Don Siegel, avec Clint Eastwood] [...] To see another Dirty Harry, just as he was, just like he did it in the 70's, you can do it! And he would be here. »¹⁰⁴⁶

En effet, « si vous avez un acteur », contentez-vous de le filmer ! Ce serait vraiment stupide de dépenser une fortune pour faire la même chose avec un avatar... À moins que vous ne souhaitiez créer une « performance virtuelle » que vous ne pourriez pas réaliser avec l'acteur en chair et en os. Par exemple faire aujourd'hui un nouvel épisode de *Inspecteur Harry* avec « le jeune Clint Eastwood des années soixante-dix ». L'élixir de jeunesse en somme. Ou bien créer des avatars humanoïdes, capables de vivre une aventure fantastique sur une planète luxuriante (qu'on nommera par exemple *Pandora...*). On comprend donc la nécessité d'aller plus loin qu'une simple « capture » de la réalité à des fins de reproduction. Il faut faire rêver...

Cette part offerte à la créativité, au cinéma ou dans le jeu vidéo, ou tout autre dispositif de réalité virtuelle, constitue à la fois l'enjeu et la problématique de l'autonomie, déjà évoquée plus haut. Le propos de Cameron permet de comprendre intuitivement, et de façon très concrète, l'importance de cette question dans l'épistémè sous-jacente aux usages actuels de la réalité virtuelle. Cela mérite de s'y attarder encore un peu.

Masque numérique et masque traditionnel – le problème de l'expression

Un autre but (des réalisateurs et des producteurs) du visage, dans la réalité virtuelle, est de donner au masque numérique des « expressions » susceptibles de véhiculer des émotions. Pour atteindre ce résultat, les concepteurs cherchent à intégrer différents niveaux de connaissances : anatomie des structures musculaires, histologie des tissus, propriétés mécaniques de la peau, des muscles et des articulations, géométrie et cinématique du squelette facial. Ces connaissances permettent d'adjoindre des propriétés anatomiques au masque numérique, désormais capable d'exprimer... quoi au juste ? Il reste encore un long parcours avant que ces « expressions faciales » soient capables de passer pour de véritables « émotions ». Voici une autre problématique intéressante pour l'épistémè de la réalité virtuelle.

¹⁰⁴⁶ James Cameron, vidéo Internet, *op. cit.* (transcription J.-F. Ballay).

En effet, la simulation du visage, pour être intelligible, ne peut en aucun cas se limiter à sa *visibilité* (c'est bien connu, depuis les origines de la peinture). Les concepteurs de la réalité virtuelle cherchent dès lors à lui adjoindre une connaissance sémiologique du visage, en lien avec des connaissances en psychologie, pour donner de la *lisibilité* à ses formes. Cela suppose de s'intéresser au *contexte* d'expression de ces visages. La psychologie anglo-saxonne s'est ainsi intéressée aux « informations que véhicule une expression faciale », et à la façon dont « les individus et les groupes se différencient dans l'expression faciale de leurs émotions »¹⁰⁴⁷. Une nomenclature des « mouvements faciaux » a été élaborée à partir de ces travaux, à la fin des années soixante-dix¹⁰⁴⁸. Elle est aujourd'hui utilisée dans les logiciels dits d'« analyse automatique des visages » et de « décodage » des expressions : « FACS is designed by observing stop-motion video and considered to be the most popular visual representation for facial expression recognition. »¹⁰⁴⁹. Ces approches psychologiques remontent en fait à l'étude des comportements humains, en vogue au XIX^e siècle, et notamment les études photographiques de Guillaume Duchenne dans les années 1860. On notera au passage que cette lignée se poursuit de nos jours dans la robotique japonaise, un autre secteur de la fabrication d'artefacts qu'il sera intéressant de mettre en parallèle avec le secteur de la réalité virtuelle, puisque des passerelles importantes s'établissent entre ces domaines. J'y reviendrai plus loin.

Plus largement, c'est par les rituels collectifs où les corps sont mis en scène, dans les sociétés traditionnelles, que ces psychologues ont cherché à traquer des « expressions-types » censées *révéler* les émotions humaines¹⁰⁵⁰. On n'oublie pas non plus que la peinture, la comédie, la pantomime, depuis l'antiquité jusqu'au cinéma burlesque et au dessin animé de Walt Disney, ont cultivé l'art d'« imiter les caractères » et de *donner à voir* aux spectateurs des expressions immédiatement compréhensibles. Le système symbolique qui permet à la simulation numérique, comme à la peinture ou à la photo, de véhiculer des significations est donc historiquement lié au jeu d'acteur et aux pratiques rituelles ou artistiques du masque. Mais, au-delà des codes et des jeux avec les signes, il

¹⁰⁴⁷ Paul Ekman, « Facial expression and emotion », *American Psychologist Journal*, vol. 48, n° 4, Washington, avril 1993, p. 384-392.

¹⁰⁴⁸ Paul Ekman & al, « Facial action coding system », *Consulting Psychologists Press, Inc.*, Palo Alto, 1978. Cette nomenclature est ainsi utilisée sous le nom de FACS, qui reprend le titre de cet article de référence

¹⁰⁴⁹ Hong & al, « Real-time speech-driven face animation with expressions using neural networks », *IEEE Transactions on neural networks*, vol. 13, n° 4, 2002, p. 102.

¹⁰⁵⁰ Barbara Izard, Carole Izard, « Play is the thing that brings it together », *Theory into Practice*, vol. XVI, n° 3, Ohio State University, Columbus, Juin 1977, p. 215-220.

faut considérer plus largement le visage dans ses dimensions anthropologiques. Rappelons, en particulier, que le masque, loin de se réduire à ses fonctions sociales, doit aussi être appréhendé en lien avec la situation existentielle de l'homme, en proie à des pulsions fondamentales, d'angoisse et de psychose, face aux dangers de son environnement naturel autant que de sa « nature » propre : « Le chamane et ses masques ont ainsi tracé au retour du refoulé le chemin à suivre, le sens de la survie, et la communauté entière masquée à son tour s'y embarque avec l'enthousiasme qui peut caractériser la levée d'une angoisse »¹⁰⁵¹.

Ce rapide détour nous ramène donc à une intuition banale : l'émotion n'est certes pas réductible à une simple « propriété » d'un objet (numérique ou non). Ce n'est même pas une propriété d'un visage en soi. Où se trouve donc l'émotion ? Sur le visage, ou dans l'esprit de celui qui le contemple ? L'histoire du cinéma est jalonnée d'anecdotes qui montrent à quel point l'émotion n'est pas nécessairement « dans l'acteur » (notamment chez Hitchcock¹⁰⁵²). Ainsi, tel acteur qui, n'ayant absolument pensé à rien, ou à des détails très banals de sa propre vie, s'est vu féliciter à la fin du tournage pour les émotions *qui passaient sur son visage* dans telle scène... Mais on le savait déjà, depuis plus longtemps encore, au théâtre : par exemple, le masque neutre est capable de susciter chez le spectateur toutes sortes de sentiments ; de même que la marionnette. Un objet – masque, marionnette ou simple « chose » – suscite des émotions chez le spectateur, non pas pour ce qu'il est *en soi*, mais parce qu'il y a une mise en scène... et des spectateurs, plus ou moins disposés à être réceptifs au spectacle.

Le masque numérique est-il conçu pour une existence scénique ?

La pratique des concepteurs de réalité virtuelle ne se situe pas sur ce plan. Non pas qu'il y ait incompatibilité, mais parce qu'il y a une différence épistémique importante entre ces dispositifs : dans le cas du masque de théâtre ou de la marionnette, le jeu de l'acteur (ou du manipulateur) est premier ; il préexiste ontologiquement à l'objet/marionnette ou à l'objet/masque. Du reste le sculpteur le sait par expérience. Ainsi Erhard Stiefel, sculpteur de masques pour le Théâtre du Soleil regrette que nombre de metteurs en scène réduisent le

¹⁰⁵¹ Jean-Thierry Maertens, *Ritologiques 3, Le masque et le miroir*, Aubier Montaigne, Paris, 1978, p. 58.

¹⁰⁵² Par exemple dans le film *Vertigo*, où Hitchcock demandait souvent à James Stewart et à Kim Novak de ne penser à rien pendant leurs scènes les plus intenses (voir bonus du film DVD aux éditions Universal – Studio Canal).

masque à une *image* et oublie l'essentiel, qui est son devenir scénique, son potentiel de *jeu* :

« [dans la lignée du théâtre russe] Je pense que le masque était tout simplement incompris. Il n'était là que pour donner une image. Alors que du côté de la lignée française, on recherchait plus la vie de l'objet-masque. Et on la cherche toujours. Car le masque est bien plus qu'une image. Mais souvent, les metteurs en scène, quand ils nous demandent un masque, n'attendent qu'une image. Le masque ne les intéresse bien souvent que pour donner l'image de quelqu'un, qui aurait plutôt cette tête-là plutôt que cette tête-ci. Et ensuite, ils ne se préoccupent pas trop de savoir comment le masque doit être joué. »¹⁰⁵³

Mais à quoi tient cette relation subtile, quasi impossible à expliciter, entre le masque empirique, objet plastique fabriqué, et le jeu de l'acteur avec ce masque, face au public ? Le sculpteur s'en réfère à l'expérience accumulée au cours des âges, c'est-à-dire à la tradition. De même, il est très difficile de former l'acteur au jeu masqué. Est-ce par *instinct* que celui-ci se saisit d'un masque plutôt que d'un autre, et qu'il le fait sien ? Ou parce qu'il a une longue expérience de son propre corps en scène ?... Le praticien ne fournit pas de réponse, il *constate* ce fait mystérieux d'une relation intime et intuitive entre le masque et l'acteur. Erhard Stiefel fait ce constat, dans un autre entretien avec Béatrice Picon-Vallin :

« A l'époque, personne ne savait comment les jouer, et moi-même, je ne savais pas encore vraiment ce qu'était un masque de théâtre. J'ai souvent été surpris de voir que les comédiens ne choisissaient pas forcément ceux que je trouvais les plus réussis plastiquement. Je me suis rendu compte qu'ils étaient sensibles à d'autres choses, et que certains " beaux masques " ne fonctionnaient pas sur scène : ils n'avaient pas une lisibilité immédiate, ils n'avaient pas d'existence propre. D'autres, moins réussis esthétiquement, avaient beaucoup plus de succès, car ils avaient en eux une vérité d'une autre nature. On peut dire que certains masques sont " morts ", et d'autres " vivants ". »¹⁰⁵⁴

De même, le sculpteur Amleto Sartori, qui a conçu le fameux « masque neutre » pour Jacques Lecoq, a dû travailler deux ans pour arriver au résultat que l'on sait. Une « quête impossible », selon ses propres termes. Guy Freixe, dans son article sur le masque neutre, indique : « Le vide qui est recherché dans les traits de ce visage doit arriver à faire vibrer la présence de l'homme ». Et il rapporte le témoignage de Strehler, sur la difficulté éprouvée par le sculpteur : « Sartori comprend bien cette attente et se lance à corps perdu dans l'entreprise. Le grand sculpteur qu'il était ne pouvait être qu'attiré par cette tentative qui le ramenait à sa recherche plastique où la figure, comme chez Giacometti qu'il admirait, tendait à la plus grande épure. Ce fut, selon le témoignage de Strehler, le problème le plus

¹⁰⁵³ Erhard Stiefel, « La mémoire du pur théâtre –sculpter des masques vivants », in *Les utopies du masque*, dir Guy Freixe, éditions L'Entretemps, Montpellier, 2010, p. 336.

¹⁰⁵⁴ Erhard Stiefel, « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible », entretien avec Béatrice Picon-Vallin, site du Théâtre du Soleil, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-l-influence-de-l-orient-au-theatre/un-vrai-masque-ne-cache-pas-il> (consulté le 16/02/2012).

difficile qu'il ait eu à résoudre »¹⁰⁵⁵. Guy Freixe ajoute : « Il avait évité de montrer une caractéristique humaine avec ce masque, car tout détail devenait anecdotique, tout en laissant apparaître cette part indéfinissable de ce qui constitue notre présence au monde ».

Pour les spectacles de Denis Marleau (notamment *Urfaust, tragédie subjective*, *Les Aveugles* et *Une fête pour Boris*), la sculptrice Claude Rodrigue a été confrontée à une problématique du même ordre. Mais le dispositif a un caractère hybride, comme on l'a déjà souligné, qui le rapproche à la fois du masque traditionnel et du masque de réalité virtuelle. Son travail de moulage sur les deux visages humains est un travail de sculpture traditionnelle. Le but était de trouver une expression juste, mais aussi suffisamment *neutre* pour permettre ensuite d'y *coller*, par projection vidéo, les différentes images/expressions (animées) du jeu des acteurs. La deuxième opération s'apparente au procédé de « texture mapping » de la réalité virtuelle, même si, ici, c'est un travail très artisanal : le vidéaste Pierre Laniel utilise la vidéo classique et ajuste manuellement l'appareil constitué par le vidéoprojecteur et le moulage, afin d'obtenir un résultat aussi précis et expressif que possible. Il est intéressant de voir ici s'articuler deux épistémè qui sont radicalement distinctes, celle du masque/marionnette et celle de la réalité virtuelle. La collaboratrice de Denis Marleau, Stéphanie Jasmin, décrit le résultat :

« Projections éclairant des masses en volumes, elles nient la planéité de l'écran. Ainsi le visage de l'acteur projeté dans la tête d'un barbet tridimensionnel épouse les formes de celui-ci et devient une figure étrange et hybride, mi-humaine, mi-canine. Le visage de la Mater Dolorosa apparaît dans sa figure statuaire et prend vie sous le regard imploré de Gretchen tandis que le visage de Faust projeté dans le buste de Goethe apparaît à Faust lui-même, comme un esprit de la terre qui serait revenant de l'âme de l'auteur et de son personnage. »¹⁰⁵⁶

Elle ajoute ce commentaire qui illustre très bien comment, dans un dispositif qui ressemble *fonctionnellement* à celui de la réalité virtuelle, c'est pourtant l'épistémè du cinéma primitif et de l'univers fantastique des masques de théâtre qui sous-tend le geste de Denis Marleau : « Expressionnistes et sur fond de ténèbres, les projections naissent de la psyché des protagonistes, miroitant leurs fantômes, leurs angoisses ou leur folie. Ils font alors face à leur double *halluciné* à travers des objets normalement *inanimés* »¹⁰⁵⁷. Une observatrice attentive du parcours de Marleau confirme cette analyse :

« L'effet de présence est essentiellement lié à l'*exposition* du sujet : le sujet fictif est *exposé* à la

¹⁰⁵⁵ Guy Freixe, *Les utopies du masque*, dir Guy Freixe, éditions L'Entretemps, Montpellier, 2010, p. 181.

¹⁰⁵⁶ Stéphanie Jasmin, « Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur. », *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, n° 73-74, *op. cit.*, p. 40-41.

¹⁰⁵⁷ Stéphanie Jasmin, *ibid.*, p. 41.

fois comme un corps mort, embaumé (car l'objet est plastique et esthétique), et comme un esprit vivant, autrement dit, non plus un personnage mais une *figure* – nature morte – animée (survivant) par le médium vidéographique. Une figure sans profondeur mais dotée d'un rayonnement magnétique qui la rend semblable aux figures mentales qui habitent les souvenirs, l'imaginaire, les rêves. »¹⁰⁵⁸

Pourquoi cet horizon de l'imaginaire, du rêve, de la fascination pour des êtres « qui auraient l'allure de la vie sans avoir la vie » (Maeterlinck), ne pourrait-il pas se retrouver dans un environnement de réalité virtuelle ? On peut tout à fait concevoir cette perspective, pourtant c'est rarement le cas. C'est que les critères épistémiques en usage dans la pratique actuelle de ces technologies, à savoir notamment, comme on l'a indiqué, l'immersion, le réalisme, la « présence », paraissent difficilement compatibles avec l'épistémè dans laquelle s'inscrit l'usage fantomal et auratique du masque, au théâtre¹⁰⁵⁹. C'est du moins le cas pour le moment, sans doute parce que nous sommes encore dans la période d'émergence des médias numériques, largement formatée par ses enjeux commerciaux. Mais on peut imaginer que, si des *poètes* s'en emparent, un tout autre usage puisse se développer. Les avatars numériques pourraient *apparaître* en tant que fantômes dans l'expérience de l'utilisateur... mais, précisément, celui-ci ne sera plus un « utilisateur » mais plutôt un « spectateur », en quête d'étrangeté et d'altérité face à ces artefacts.

C'est bien l'*usage*, et non pas la *technique* en soi, qui véhicule une épistémè. Ou peut-être, plus précisément, la relation *systemique* entre cette technique et cet usage. Car l'un rétroagit sur l'autre. Si l'attente de l'utilisateur est portée par une épistémè différente, celle qui prévaut traditionnellement dans le théâtre de marionnettes ou de masques, l'objet « masque numérique » pourrait, potentiellement, changer de nature et rejoindre la filiation de la statuaire antique¹⁰⁶⁰. Dans ce cas, il y a nécessité, pour les concepteurs de la réalité virtuelle, de modifier leur technique, et éventuellement de développer des fonctions différentes.

¹⁰⁵⁸ Marie-Christine Lesage, « Figures de l'intériorité », *Alternatives théâtrales*, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁵⁹ De même que Walter Benjamin prenait acte d'une rupture (épistémique) entre les arts de la présence et les industries de reproduction mécanisée (radio, cinéma de masse...). Son analyse conserve une partie de sa vigueur, aujourd'hui, si l'on en juge à la persistance d'un imaginaire de l'« aura » dans la pratique et la réception du théâtre, en l'occurrence celui de Marleau et de son public. C'est là un indice du fait que les épistémè ne disparaissent pas ; elles peuvent se concurrencer ou s'imbriquer les unes dans les autres, dans une même culture à une époque donnée.

¹⁰⁶⁰ Marie-Christine Lesage, dans l'article cité, ajoute à ce propos : « Si le masque, selon Denis Marleau, permet "de saisir l'essence des choses", d'aller en profondeur au lieu de rester à la surface, alors on peut se demander à quelle essence profonde il se réfère ici. L'essence la plus profonde de l'être ne touche-t-elle pas, inévitablement, à la mort ? Non pas *sa* mort, mais l'impersonnel de la mort. Alors, le masque sera nécessairement mortuaire. », *op. cit.*, p. 43.

On peut déjà repérer cette potentialité dans certains dispositifs de réalité virtuelle, dans le domaine des arts numériques. C'est le cas, par exemple des dispositifs, déjà anciens, de Catherine Ikam. Cette artiste a proposé, à partir des années 1980, des installations dans lesquelles le visiteur évoluait en face de masques numériques qui s'animaient sur un écran et interagissaient en temps réel avec lui¹⁰⁶¹, mais avec une place centrale laissée au regard. Selon Catherine Ikam, l'interaction que le dispositif permet entre le « visiteur » et le clone (par un système de capteurs) n'est pas simplement mécanique, elle est réalisée de manière à créer une « histoire de la relation avec le visiteur »¹⁰⁶². Dans *Oscar* (2003), le visage artificiel tend vers une autonomie expressive qui en fait un interlocuteur fascinant, tantôt souriant, tantôt rêveur, tantôt ironique¹⁰⁶³. Le visiteur est spectateur.

Le masque, ici, n'est pas une simple copie (réaliste). Le visiteur/spectateur est confronté au registre de l'invisible : ce qui a lieu n'est plus transparent, quelque chose lui échappe ; le comportement étrange de ce masque animé le renvoie à sa propre ambiguïté. Ce spectateur troublé pourrait même peut-être tomber amoureux, à l'instar du malheureux Nathanaël, dans *L'Homme au sable*, le célèbre conte d'Hoffmann à partir duquel Freud a tiré la notion d'inquiétante étrangeté¹⁰⁶⁴. Rappelons que, dans ce récit, le protagoniste tombe amoureux d'un automate ayant toute l'apparence d'une femme en chair et en os, et dont la « présence » le fascine jusqu'à en perdre la tête. Se jouant ainsi des frontières entre l'animé et l'inanimé, Catherine Ikam suscite chez le spectateur ce sentiment d'inquiétante étrangeté qui le renvoie à un « autre » occulté et insaisissable. Elle sollicite la dimension de l'invisible dans la relation que le visiteur entretient avec le masque numérique. On trouve ici un autre exemple de l'épistémè qui se trouve à l'horizon de l'esthétique de Marleau, même si dans un cas c'est du théâtre et dans l'autre une installation plastique.

Le spectacle de Marleau a été conçu de telle manière que le spectateur puisse faire l'expérience troublante de ne pas savoir s'il voit des acteurs en chair et en os, ou s'il voit *autre chose*. Mais quoi ? De quoi y a-t-il *image* ? On voit devant nous, à quelques mètres, le *même* visage d'un homme et le *même* visage d'une femme reproduits simultanément en six exemplaires à la fois identiques et autonomes : chacun d'entre eux parle et répond aux

¹⁰⁶¹ On en trouvera une description plus complète dans mon article, « De l'interaction avec un clone au face à face théâtral », *Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, dir. M.-M. Mervant-Roux, *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 81-82-83-84, Paris, 2008, p. 129-132.

¹⁰⁶² Catherine Ikam, *Digital Diaries*, Monographic éditions, 49 Blou, France, 2007, <http://www.ubikam.fr/>.

¹⁰⁶³ Cf. annexe 5, Fig. 10.

¹⁰⁶⁴ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* [1919], *op. cit.*

autres, formant ainsi un chœur de doubles. Où est l'original ? Où sont les copies ? Les *vrais acteurs*, en chair et en os, sont-ils sur la scène, confondus avec leurs doubles ? Est-on en présence d'un dispositif kaléidoscopique, permettant de dupliquer le *même*, de donner simultanément plusieurs apparences de la même réalité ? On ne reviendra pas sur ces questions, que nous avons déjà discutées, sauf à noter ici que la notion de « chair », élaborée par Merleau-Ponty », s'applique très bien aux *Aveugles*.

Le fait que Denis Marleau s'amuse à fabriquer son dispositif à la manière d'un artisan inventif, plutôt qu'à rechercher une prouesse technologique en soi, nous aide à appréhender concrètement un continuum de possibilités créatrices qui peuvent exister entre la dimension artisanale du théâtre et la dimension plus industrielle des techniques numériques (au sens strict, il utilise la vidéo plutôt que le « numérique »). Cela nous rappelle en même temps que le « cinéma graphique »¹⁰⁶⁵ a toujours été un domaine d'expression très riche, où l'on a pu voir se côtoyer des productions très artisanales (Grimaud, Miyazaki, Satrapi/Paronnaud...) et des *blockbusters* jusqu'au fameux *Avatars* de James Cameron.

Interaction acteur/spectateur dans les dispositifs de « doubles »

On retiendra de cette discussion que le spectateur et l'acteur sont deux *voyants invisibles* « entrelacés » dans une « chair », et donc réversibles potentiellement d'un point de vue phénoménologique. Cette relation d'entrelacs sollicite, semble-t-il, des dimensions inconscientes associées à la corporéité des protagonistes, plongés « au cœur des choses » : l'acteur n'est pas un opérateur neutre qui se contenterait de manœuvrer des « doubles » (marionnettes...) à l'abri de tout regard ; la façon dont il *fait corps* avec ceux-ci est intimement liée au fait qu'il se sait regardé par un « autre ». De son côté, le spectateur confronté à des « doubles » en scène ne fait pas que voir des *objets* animés; dans la mesure où « la vision est palpation par le regard »¹⁰⁶⁶, il ressent la chose vue comme un « toucher » ; c'est que, par son corps propre, il est immergé dans l'« épaisseur » du dispositif (et non pas assis passivement en face de celui-ci comme on l'entend souvent dire). Nous avons pu en voir un bel exemple avec les machines pianistiques de Goebbels.

¹⁰⁶⁵ Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique – une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, éditions textuel, Paris, 2009.

¹⁰⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 175.

En effet, pour qu'il y ait un *spectateur*, « il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde »¹⁰⁶⁷. Par-delà les objets et les corps qui sont adressés à son œil organique, il ressent la « présence » de l'acteur dans la dimension de son invisibilité radicale, c'est-à-dire comme un voyant/vu insaisissable qui tient à la fois du *même* et de l'*autre*, puisque « le corps d'autrui est devant moi – mais quant à lui, il mène une singulière existence : *entre* moi qui pense et ce corps, ou plutôt près de moi, de mon côté, il est comme une réplique de moi-même, un double errant, il hante mon entourage plutôt qu'il n'y paraît »¹⁰⁶⁸.

La comparaison entre la pratique de la marionnette et celle du masque numérique nous amène à considérer, non pas tant l'interactivité d'un *utilisateur* avec des objets/masques, que la relation entre un *spectateur* et un acteur invisible – dont l'invisibilité ne tient pas à une simple *dissimulation* mais à l'*impossible visibilité* qui est celle de tout « autre ».

A la scène, un entrelacs se noue entre le spectateur et la marionnette, qui passe par le fil imperceptible du marionnettiste *escamoté*. Il est essentiel, comme on l'a vu à propos du masque et du bunraku, de ne pas confondre le *retrait* de l'acteur, et sa *dissimulation*. L'acteur reste « un peu derrière » sa créature mais cela ne crée pas l'équivoque du « malin génie » envisagé par Descartes, ni celle des *avatars* numériques dans la réalité virtuelle de *Second Life*. Le retrait de l'acteur bunraku est « pure impassibilité », et c'est ce qui conditionne l'attention du spectateur : il ne sait pas tout à fait ce qu'il voit, sans pour autant se perdre en conjectures quant à l'*identité* de celui qu'il devine derrière le masque.

On peut ici rappeler une spécificité de la relation acteur/spectateur : le théâtre établit, comme on sait, une *coupure sémiotique* et donc une dissymétrie entre la scène et les spectateurs, qui repose sur une convention partagée par tous, acteurs et spectateurs. Cette convention suffit-elle à distinguer radicalement un spectacle théâtral et une séance de jeu vidéo? Il semble que non, car il existe aussi une convention de fiction dans ce dernier ; il y a aussi une scénographie et une dramaturgie. En revanche, ce que nous avons analysé ici, à propos de la question de la « chair », nous a apporté un éclairage utile sur un point essentiel : la *coupure sémiotique* ne brise jamais la *continuité phénoménologique* qui relie dans un « entrelacs » et un « toucher » la triade acteur/double/spectateur. Au théâtre, la dimension phénoménale de l'expérience du spectateur et de l'acteur n'est jamais annulée,

¹⁰⁶⁷ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ibid.*

¹⁰⁶⁸ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *opus cit.*, p. 185.

dans la mesure où l'un comme l'autre ne cessent jamais tout à fait de savoir qu'ils sont « ici » et non pas seulement dans la convention de la fiction. Et cela, paradoxalement, *d'autant plus que l'acteur est escamoté.*

La question de la « chair » des avatars numériques, sur la scène ou à l'écran, se posera donc *in fine* à partir d'une énigme phénoménologique : l'insaisissable spectateur incarné, hanté par une *absence en chair* alors même que c'est bien « ici et maintenant » que cela a lieu. Dans tout dispositif de regard et d'interaction qui cherche autre chose qu'une *simulation*, c'est finalement la disposition d'esprit et de corps du spectateur qui donne chair au masque, dans son rapport intangible avec un *acteur invisible*.

4.4 L'inquiétante étrangeté des doubles

La question de la « chair » des avatars et autres formes de doubles scéniques, comme les marionnettes ou les robots, introduit donc, dans l'expérience du spectateur, une dimension inconsciente qu'on ne peut pas éluder. Ce n'est pas un hasard si nous avons relevé, dans de nombreux articles de presse et sous la plume des critiques, la notion d'inquiétante étrangeté, pour qualifier l'effet produit dans le public, par les dispositifs des *Aveugles* et de *Stifters Dinge* notamment. Il est facile de constater que cette expression semble convoquée systématiquement, dans tout spectacle contemporain qui confronte les spectateurs à des formes d'*altérité* singulières, à la frontière entre l'ordinaire et le fantastique. On en trouve de nombreux exemples dans les spectacles de marionnettes, comme ceux de Ilka Schönbein (*Chair de ma chair*, 2006), mais aussi dans des dispositifs visuels/sonores comme ceux d'un Roméo Castellucci. Ainsi, après la présentation de *Purgatorio* à Avignon en 2008, Jean-Pierre Leonardi exprimait un sentiment presque unanimement partagé, face aux configurations scéniques radicalement étranges de ce spectacle : « Je ne sais plus à quel moment (sans doute est-ce en fait dès le début) on est proprement saisi à la gorge par une sensation d'inquiétante étrangeté »¹⁰⁶⁹.

Le concept d'inquiétante étrangeté chez Freud

Intégrer le concept de *Unheimliche* dans le champ de l'esthétique suppose un exercice assez périlleux, un *grand écart* entre l'approche esthétique et l'approche psychanalytique,

¹⁰⁶⁹ Jean-Pierre Leonardi, « Comme si Dante était un enfant caché dans l'armoire », *L'Humanité*, Paris, 11 juillet 2008.

voire anthropologique. Grand écart dans la mesure où il s'agit, non pas tant de proposer, après tant d'autres, une « lecture psychanalytique » d'une œuvre, mais d'un effort d'une autre ampleur, qui consiste à se demander jusqu'à quel point le dispositif théâtral peut se ramener à un processus de régulation des pulsions¹⁰⁷⁰. Dans cette approche, l'angoisse du spectateur ne serait que l'une des polarités possibles, dans une large gamme de sensations qui irait de la jubilation joyeuse à l'effroi (*phobos*) dont parlait Aristote. Autrement dit toute la gamme des pulsions humaines peut se réveiller, ou au contraire être *refoulée*, et se *répéter* indéfiniment, sur une scène comme dans la vie ordinaire.

Rappelons que la notion de *Unheimliche* a été introduite par Freud au moment de transition entre ses deux théories des pulsions, d'abord dans « Une difficulté de la psychanalyse » en 1917, puis dans « L'inquiétante étrangeté » en 1919. Selon des auteurs comme Pontalis et Lacan, cette notion est centrale dans l'œuvre de Freud, moins en tant que concept élaboré cependant, qu'en tant qu'expression commune de la langue allemande, qui métaphorise avec force ce dont il s'agit dans la conception freudienne de l'esprit : l'*étranger* habite au cœur du Moi qui se croyait orgueilleusement le maître chez lui. Freud formule ainsi cette idée : « L'homme, même s'il est ravalé à l'extérieur, se sent souverain dans son âme propre. Quelque part dans le noyau de son moi, il s'est créé un organe de surveillance, qui contrôle ses motions et actions propres, pour voir si elles concordent avec ses exigences »¹⁰⁷¹. J.-B. Pontalis, dans sa préface à l'édition bilingue en Folio, reprend l'idée et propose cette définition de *Unheimliche* : « L'intime étranger : cela pourrait bien être la moins mauvaise définition de l'inconscient, ce qui n'appartient pas à notre maison et pourtant y demeure, tel un intrus permanent dont nous ne savons s'il nous dérange par le désordre qu'il crée ou s'il nous anime par sa survenue intempestive »¹⁰⁷².

¹⁰⁷⁰ La question n'est certes pas nouvelle : on rencontre ici la catharsis d'Aristote... Ce n'est pas une découverte, et l'on sait aussi que Freud et Breuer s'y réfèrent explicitement, dans ce qu'ils ont nommé la « méthode cathartique », celle-ci « connote pour eux l'effet attendu d'une abréaction adéquate du traumatisme », J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1960, Quadrige, 2004, p. 60. Aussi je me contente ici de quelques rappels, avant de m'intéresser à l'inquiétante étrangeté des robots.

¹⁰⁷¹ Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » [1917], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Gallimard/Folio, Paris, p. 183.

¹⁰⁷² Jean-Bertrand Pontalis, préface à *L'inquiétante étrangeté*, trad. F. Cambon, édition Folio/bilingue, Paris, 2001, p. 13. Une note de bas de page de cette préface critique le choix de « l'inquiétant » retenu par les PUF, qui « efface ce qu'indique le couplage des termes opposés "familier- non familier", "chez soi – pas chez soi", "intime – étranger" ». *Ibid.* p. 12. Ceci étant, je me permettrai d'ajouter une remarque : le terme inquiétant a tout de même un lien avec « Heim » puisque ce qu'il nie, à savoir la quiétude, a tout de même une intime proximité sémantique avec la maison, le foyer (la quiétude du foyer...).

On sait que le terme *maison* traduit de façon réductrice le mot allemand *Heim*, dont Freud dresse le panorama lexical au début de son essai, y relevant toute une série de sens comme la maison, le logis, le familial, le foyer, l'intime, l'appivoisé (s'agissant des animaux), et aussi une deuxième série de sens qui relève du caché, du dissimulé, du secret, du voilé. *Heimlich* est donc à la fois de l'ordre du *familier* et du *caché*, ce qui donne déjà au sens positif du terme une teinte de mystère. Son contraire *unheimlich* renforce encore cet effet contradictoire, amplifiant les nuances de l'inquiétude, de l'angoisse au sein même de ce qui est, et s'affirme d'abord comme familial. La traduction « inquiétante étrangeté » par Marie Bonaparte a été critiquée par les uns, acceptée par les autres, malgré la dimension intraduisible du terme ; quoi qu'il en soit, on remarquera le voisinage qui se trouve presque par hasard, en Français, entre le « quiet » et le « familial », qui peut justifier le rapprochement de leurs contraires, inquiet et étrange. « *Das Unheimliche* » dit ainsi l'effroi de découvrir dans le plus familial la présence invisible de l'altérité.

Freud explique l'inquiétante étrangeté par le phénomène inconscient de la compulsion de répétition, auquel il s'intéresse à cette époque : « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui *fait retour au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier*. Comment cela est-il possible, à quelle condition le familial peut devenir étrangement inquietant, effrayant, c'est ce qui ressortira de la suite »¹⁰⁷³. Ce serait, selon lui, le refoulement, et surtout son *retour* incessant sous forme de blocages, lapsus, *hoquets* comportementaux et autres manifestations de la « répétition », qui ferait de notre *âme* une sorte d'automate : « [...] l'étrangement inquietant provoqué par la crise épileptique ou les manifestations de la folie, parce qu'elles éveillent chez leur spectateur les pressentiments de processus automatiques – mécaniques – qui se cachent peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé »¹⁰⁷⁴.

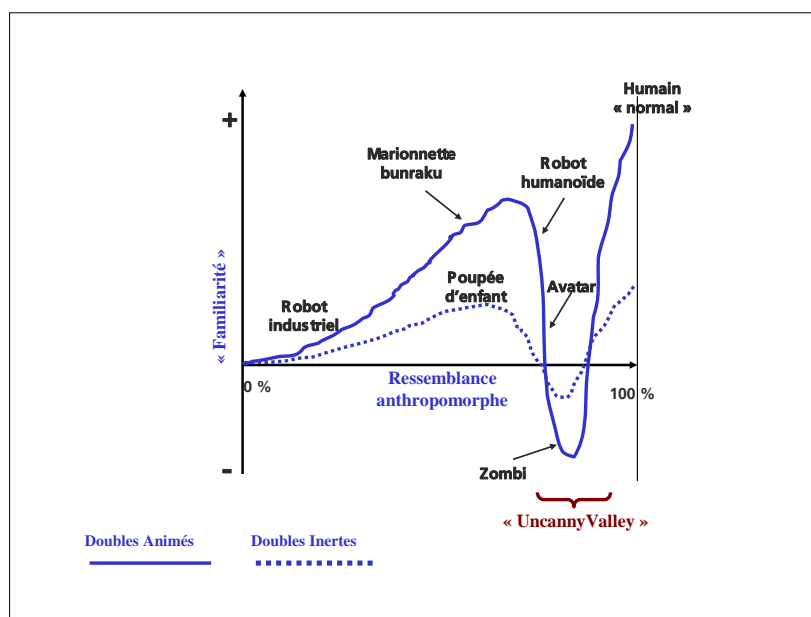
L'inquiétante étrangeté des robots et autres anthropoïdes

L'inquiétante étrangeté de Freud a eu une pérennité toute particulière dans le domaine de la robotique. Les chercheurs japonais ont, dès les années soixante-dix, introduit l'idée d'une *courbe d'inquiétante étrangeté* pour caractériser leurs créatures artificielles. L'hypothèse de Masahiro Mori, auteur de cette théorie empirique, est qu'il existe une relation non

¹⁰⁷³ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰⁷⁴ *L'inquiétante étrangeté*, *ibid.*, p. 224.

linéaire entre le degré de ressemblance d'un anthropoïde et le sentiment de familiarité éprouvé par le spectateur¹⁰⁷⁵. Selon ce modèle, la *familiarité* augmente d'abord de façon linéaire, jusqu'à un *seuil de ressemblance* où, tout à coup, sa polarité s'inverse, plongeant l'observateur dans un sentiment d'inquiétante étrangeté (la zone « uncanny valley », fig. ci-après). Puis, au-delà de ce seuil, lorsque la ressemblance approche de la valeur limite de 100%, la *familiarité* redevient positive puisqu'on ne se doute plus qu'il s'agit d'un robot.



Le modèle de la courbe d'inquiétante étrangeté :
the « uncanny valley », d'après Mori, 1970

Ayant constaté que les robots ont ce caractère *inquiétant* lorsqu'ils ressemblent *trop* à des humains, les concepteurs préfèrent construire des robots juste assez ressemblants, mais pas trop¹⁰⁷⁶. Faut de quoi le marché serait moins *profitable*... Il en va de même dans le cinéma de synthèse, surtout lorsqu'il est destiné à un public de tous âges. Dans les films actuels, les *designers* choisissent délibérément de maintenir un certain degré de différence entre leurs personnages artificiels et les visages humains (exemple d'*Avatars* de Cameron ; mais c'était déjà le cas chez Walt Disney et dans toute l'histoire du cinéma d'animation).

¹⁰⁷⁵ Masahiro Mori, *The uncanny valley* [Energy, 7(4), p. 33-35, 1970], trad. Karl McDorman, Osaka, 2005.

¹⁰⁷⁶ Cf Erhan Oztop & al, "Human-humanoid interaction: is a humanoid robot perceived as a human?", ATR Computational Neuroscience Laboratory, Kyoto, 2005. Ainsi que McDorman, « Androids as an experimental apparatus: why is there an uncanny valley and can we exploit it ? », Department of adaptive machine systems and frontier research center, Osaka University, XVII annual conference of the cognitive science society, Stresa, Italie, Juillet 2005.

Ainsi le marketing, au cinéma comme en robotique, a su tirer parti du concept de l'inquiétante étrangeté : il a clairement repéré la zone dans laquelle il vaut mieux ne pas s'aventurer, si l'on veut que le public puisse en toute *quiétude* s'identifier avec le personnage. Cette « uncanny valley » est comme un *miroir légèrement déformant* où rôderait cet « intrus permanent », évoqué par Pontalis, qui « n'appartient pas à notre maison et pourtant y demeure »¹⁰⁷⁷. L'intrus dans le miroir est un « double » de nous-même, un « alien », à la fois familier et étranger, qui nous hante.

On comprend alors les tenants et aboutissants d'un « marché des doubles » en plein essor, dans les arts du spectacle, théâtre et cinéma, comme dans les jeux vidéos. Le critère économique et financier des projets influencerait, en première approche, les choix esthétiques sur les *apparences* de ces doubles artificiels que sont les avatars et les robots. Le choix de privilégier des personnages animaliers, hérités des productions Walt Disney, aurait le double avantage de favoriser l'ambiance *poétique* des contes, tout en évitant de *faire peur aux enfants*. Mais on évitera tout de même de prendre pour un déterminisme ce critère, si tant est que le registre du conte, de tous temps, n'a jamais été limité aux *bons petits cochons* de la saga hollywoodienne. À l'instar d'un Tim Burton, par exemple, il se trouve un certain nombre de créateurs et de producteurs pour s'aventurer sur le terrain de l'inquiétante étrangeté...

Les films de synthèse ne sont pas le seul domaine qui illustre cette problématique. C'est presque tout le cinéma fantastique qui est concerné, depuis les films de vampires (*Nosferatu*, Murnau, 1922), de zombis (*La nuit des morts vivants*, G. Romero, 1968), de métamorphoses (*La mouche*, David Cronenberg, 1986), d'extra-terrestres (*Le village des damnés*, W. Rilla, 1965), jusqu'aux nombreux films d'androïdes (*Blade Runner*, R. Scott, 1979, *Terminator*, J. Cameron, 1984, *Terminator 2, le jugement dernier*, J. Cameron, 1991, *Terminator 3, le soulèvement des machines*, J. Mostow, 2003)... La gamme des sentiments que suscitent ces « doubles » s'avère très large, puisqu'elle va de la peur et l'angoisse à l'empathie. L'exemple de *Blade Runner* est très intéressant à cet égard. Les « répliquants » sont joués par des acteurs humains qui ne cherchent nullement à produire des effets fantomatiques, comme dans les films de vampires ou de morts vivants : ils apparaissent ordinaires, typés socialement et psychologiquement. On les regarde comme des êtres

¹⁰⁷⁷ J.-B. Pontalis, préface à *L'inquiétante étrangeté*, édition Folio/bilingue, *op. cit.*, p. 13

humains à part entière, tandis que ce sont au contraire les personnages humains de l'histoire qui apparaissent en fait presque plus *étranges* (voire antipathiques) à certains moments. Par exemple, le jeune employé de la Tyrell Corporation, qui vit dans un grand appartement peuplé de pantins mécaniques, semble être le congénère de ces créatures artificielles, et sa psychologie enfantine renforce encore cette proximité. L'un des moments les plus troublants du film est celui où la jeune femme anthropoïde, Rachel, découvre qu'elle est elle-même un répliquant. Le choix de casting pour ce rôle, le mode de jeu de l'actrice Sean Young, à la fois sobre et mélancolique, et la façon de la filmer en plans rapprochés, font que le spectateur partage intensément son drame intérieur et s'identifie à elle, beaucoup plus qu'il ne s'identifie au « blade runner » interprété par Harrison Ford. Ces variations subtiles entre l'empathie et l'inquiétante étrangeté, avec le personnage de Rachel, donnent au film une dimension tragique. On peut parler d'une inversion de polarité du processus d'identification, le spectateur étant amené à méditer sur l'ambivalence de la *nature humaine* (violence, stéréotypes...) et sur le caractère *artificiel* des sentiments les plus profonds (peur de mourir, amour...).

Pour en revenir aux arts de la scène et à l'installation, on citera à nouveau Bill Vorn, dont les performers robots apparaissent comme quelque peu *dangereux* pour le visiteur qui s'approcherait un peu trop près, en s'exposant à une réaction un peu vive de ces hydres métalliques (d'où le titre *Hysterical machines*) : « Avec Louis-Philippe Demers, nous voulions créer un univers de machines où elles incarneraient des personnages caractérisés par leur comportement problématique, voire déviant. L'intérêt réside dans l'interprétation des spectateurs face aux réactions, aux comportements programmés des machines »¹⁰⁷⁸.

Au théâtre, le metteur en scène circassien Aurélien Bory, avec la Compagnie 111, a créé *Sans objet*, un spectacle pour robot, au Théâtre national de Toulouse en 2009¹⁰⁷⁹. Ce spectacle nous fournit un bon exemple de l'inquiétante étrangeté d'un robot, auquel se confrontent deux êtres humains sur la scène. Dans la pénombre, sur un socle qui pourrait être une estrade ou un tréteau, une grande forme immobile, repliée sur elle-même, recouverte d'une bâche en plastique qui déborde jusqu'au sol et expose ses plis sombres aux faibles lueurs de la nuit. On devine une vie qui commence à se déployer, dans la sonorité soyeuse de cet emballage. Ce son particulier, qui rend intime l'étrangeté, est

¹⁰⁷⁸ Bill Vorn, Bill Vorn, « Jouer de la psychose des machines », *op. cit.*

¹⁰⁷⁹ Aurélien Bory, « Sans objet », <http://www.cie111.com/fr/111/spectacles/creations/sans-objet>.

produit par deux micros placés sous le dispositif de façon à capter en réverbération le bruissement de la bâche, et le renvoyer à la salle via une légère amplification en régie. Cette « Chose » qui se déploie lentement, grand corps costumé où les grains de lumière glissent doucement, produit une impression sonore et visuelle très étrange. Par instants, elle fait une pause, silhouette fugitivement anthropomorphe dont la face scrute l'obscurité de la salle, avant de continuer son lent mouvement de dépliements et de rotations. La bâche/costume grise se plisse à ses articulations et désarticulations, comme une robe en latex dont les froissements feutrés emplissent doucement le volume de la salle.

Puis, côté Jardin, entrent successivement deux hommes stéréotypés en costumes, pantalon noir, chemise blanche, cravate. Ils s'essaient à déshabiller la Chose, en tirant sur la bâche par un côté, l'un d'eux doit l'escalader pour décoincer la bâche prise dans une articulation. Bandant leurs efforts, ils découvrent alors lentement une sorte d'animal de métal, gris noir, immense bras articulé, habillé d'un vêtement juste au corps, cuir ou tissu de protection. L'être qui apparaît a quelque chose d'ancestral dans sa simplicité, il pourrait venir des temps reculés des dinosaures ou, tout aussi bien, atterrir à l'instant sur la terre en provenance du cosmos, comme dans un film de science-fiction des années cinquante. Les deux humains, doubles mécaniques qui se prennent les pieds à vouloir plier l'immense bâche, commencent alors à observer la Chose. Et réciproquement, celle-ci les observe. Ils essaient de l'appriivoiser, s'approchant pour la caresser, empoignant ici un coude, ou là une poignée, et se laissent soulever dans les airs, lentement, en apesanteur, puis reposer au sol, par la grande et énigmatique machine/animal. Mais qui apprivoise qui ? Ne serait-ce pas plutôt la machine qui serait en train d'appriivoiser l'homme et de lui donner vie et mouvement ? Le robot semble prendre un soin presque maternel à s'occuper des deux humanoïdes des temps modernes, et pallier leur perceptible hébétude par des gestes précautionneux et doux, soulevant l'un délicatement par la main pour le déplacer, laissant l'autre l'enjamber, grimper sur son bras déplié, et glisser au sol d'un autre côté.

D'après les renseignements que m'a donnés Aurélien Bory, le robot utilisé dans ce spectacle a été fabriqué en 1995, sur un modèle conçu dès les années 70. Il a eu une « carrière professionnelle » sur les chaînes de montage de Opel en Allemagne, avant d'être « mis en retraite » après dix ans de service. Aurélien Bory et son équipe ont eu besoin de six mois environ pour bien le maîtriser, et avant de pouvoir commencer à lui faire effectuer des mouvements – on peut dire des gestes – intéressants d'un point de vue esthétique et

capables de produire un véritable « jeu » avec les acteurs humains. L'utilisation d'une telle machine dans un contexte artistique s'avère très différente de l'usage très intensif qui en est fait en milieu industriel. Les contraintes ne sont pas les mêmes. Là où les critères de productivité et de précision mécanique prévalent sur une chaîne de montage, il en va autrement sur un plateau : ici il s'agit de chercher à donner vie à cette machine, en apprenant à lui faire effectuer des « gestes » et à devenir un « personnage » comme dans le cas d'une marionnette ; en outre il est indispensable d'en prendre un soin extrême et de vérifier son fonctionnement très régulièrement, pour éviter les risques de pannes au cours d'un spectacle.

Ces difficultés et ces risques peuvent faire penser, non seulement au parcours d'apprentissage du marionnettiste et au travail de répétition de l'acteur, mais également, au second degré, au *dressage* d'un animal sauvage, dans la mesure où l'imprévu est toujours possible et où une certaine menace pèse sur les conditions de spectacle. *Machine sauvage ?* Surprenant oxymore pour un robot... Le metteur en scène, les deux acteurs circassiens, et le manipulateur ont dû ainsi se familiariser avec une « chose » qui, à l'expérience, révèle des *faces cachées*. Ainsi, par exemple, au-delà de la force toute masculine d'un engin capable de soulever des objets très lourds, on découvre un potentiel de *féminité* du robot, capable d'effectuer des gestes en douceur et de *prendre soin* des acteurs humains qui se mettent docilement entre ses mains.

La technique du manipulateur se rapproche ici de l'art du marionnettiste et l'on ne peut que penser au célèbre essai de Kleist : « Quels sont donc, lui demandai-je, alors qu'à son tour il regardait par terre d'un air embarrassé, les exigences que vous adresseriez à cet artiste ? – Il n'y a rien, me répondit-il, qu'on ne retrouve déjà ici : harmonie, mobilité, légèreté ; et surtout une distribution des centres de gravité qui soit plus conforme à la nature ». Mais peut-on, comme le personnage de Kleist le dit à propos du marionnettiste, comparer celui-ci à un danseur ? « Je lui demandai s'il pensait que le machiniste, qui dirigeait ces poupées, devait lui-même être un danseur, ou au moins avoir une notion de la beauté de la danse. Il me répondit que même si un métier était facile du point de vue mécanique, il ne fallait pas en conclure qu'il puisse être exercé sans la moindre sensibilité »¹⁰⁸⁰. Poursuivant plus loin l'observation du phénomène, en évoquant les lignes complexes que les impulsions du

¹⁰⁸⁰ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* [1810], trad. Jacques Outin, Mille et une nuits, Paris, 1993, p. 11.

marionnettiste induisent dans le corps et les membres gracieux de sa marionnette, le poète laisse aller son imagination : « D'un autre côté pourtant, cette ligne était extrêmement mystérieuse. Car elle n'était rien d'autre que *le chemin qui mène à l'âme du danseur* ; et il doutait que le machiniste puisse la trouver autrement qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ou en d'autres mots, *en dansant* »¹⁰⁸¹.

Il faudrait interroger l'expérience du manipulateur présent sur le plateau de « Sans objet », pour savoir s'il a ressenti cette impression. Mais on peut poursuivre ce questionnement, en l'étendant au robot lui-même. Dans ce spectacle, la machine révèle une dimension maternelle, confie Aurélien Bory, dans le soin qu'elle semble donner aux deux protagonistes humains qui viennent à son contact. Mais, ce faisant, elle a peut-être aussi, à son tour, quelque chose du marionnettiste dansant avec ses créatures pour leur donner vie. Sait-on vraiment, en tant que spectateur, qui manipule qui ? Ne voit-on pas autant deux bonshommes s'amusant avec une chose un peu mystérieuse, qu'une grande *machine maternelle* s'amuser avec deux petits pantins qui se désarticulent au bout de son bras ? Rien n'est simple. La mécanique se transfère de la machine vers l'homme, peut-être. Mais ces deux hommes stéréotypés dans leurs costumes cravates et leurs gestes empotés, apparaissent eux-mêmes, dès leur entrée en scène, comme des marionnettes plus que comme des êtres doués de pensée. Or, c'est lorsqu'ils se trouvent en contact étroit avec cette chose étrange que, tout à coup, leurs mouvements deviennent aériens, gracieux, libres. Comme si c'était la machine qui les faisait passer de l'état de mécanique à l'état organique. Une telle machine, capable de faire danser les pantins, danse elle-même et devient donneuse de vie, pour un court instant, prouvant ainsi que le robot est tout aussi capable d'inquiéter, par sa présence étrange, presque dangereuse au début du spectacle, que de susciter l'humour des dernières séquences.

Aurélien Bory, interrogé dans une interview sur la « puissance incroyable » de ce robot qui semble « faire peser une menace potentielle sur les interprètes », précise son point de vue :

« J'essaie effectivement de confronter l'homme à quelque chose qui le dépasse. Un espace précis, un objet posé sur le plateau auquel je donne une capacité de mouvement, d'action. L'idée du robot est venue de cette réflexion sur le théâtre, sur l'objet animé. Elle croise Kleist et son texte sur le théâtre de marionnettes, Schlemmer dans son rapport à l'objet, et même Meyerhold, avec le constructivisme. Il y a dans chaque cas l'idée de la confrontation du vivant et de l'inerte. Confrontation essentielle au théâtre. Et puis l'idée du robot m'est apparue importante aujourd'hui, du fait de notre rapport à la technologie. La technologie, on l'aime et l'on s'en sert, autant qu'on la

¹⁰⁸¹ Kleist, *ibid.*

déteste et l'évite. Elle bouscule notre rapport au monde. C'est ce qui constitue l'enjeu de *Sans objet*. »¹⁰⁸²

Ces doubles mécaniques commencent ainsi à apparaître sur la scène pour « bousculer notre rapport au monde » ; on constate ici un rapprochement évident avec la volonté, chez Goebbels et chez Peyret, de confronter l'homme à la machine, pour questionner ce que le spectateur pensait aller de soi : en particulier la frontière entre le vivant et l'artificiel. Mais, le premier effet étant passé, trouble, curiosité ou inquiétante étrangeté, il reste à apprécier l'enjeu dramaturgique du spectacle. Quelles visions du monde nous apportent ces dispositifs de « doubles » ? Quelle est leur fonction critique ?

Heiner Goebbels, en choisissant pour matériau le monde des « choses » d'Adalbert Stifter, nous montre un monde en voie de disparition. Ses pianos « désossés, encastrés les uns dans les autres », accompagnés en voix-off par les propos crépusculaires de Lévi-Strauss ou de William Burroughs, nous présentent un paysage inquiétant, comme le note Brigitte Salino :

« On entend du Stifter en voix off, en ouverture du spectacle. Mais surtout, on voit ce que son œuvre peut nous apprendre : le regard sur la nature que l'homme détruit. Désossés, encastrés les uns dans les autres, les cinq pianos occupent le fond de scène. Devant eux, trois "lacs" renvoient des lumières changeantes, parfois inquiétantes, comme l'image de la forêt profonde qui s'efface pour ne laisser que des branchages nus, au milieu des pianos jouant seuls des notes mêlées à des sons multiples et étranges. »¹⁰⁸³

L'association stupéfiante de la robotique, de la musique et du texte limpide de Stifter nous donne à voir, non pas un spectacle urbain de machines, mais au contraire le spectacle intemporel d'une forêt boréale, que les échos lointains de la civilisation ne semblent pas pouvoir atteindre. La technologie se dissout dans les grands espaces inhabités d'un monde déjà disparu :

« Certains ont pu voir dans « Stifiers Dinge », une parabole sur les catastrophes écologiques à répétition de notre temps. Cet arbre nu, entre une installation de pianos mécaniques, ou ces vapeurs sulfureuses s'élevant de bacs posés à même le sol s'y réfèrent. On peut également, et c'est tout le talent de Heiner Goebbels, se laisser aller à la contemplation de ce récital performatif. La technologie mise en scène a l'élégance de s'effacer derrière la poésie. »¹⁰⁸⁴

Serait-ce une fonction insoupçonnée des robots, que de faire taire le vacarme des cités, pour nous faire entendre la poésie d'un texte qui ne fait rien d'autre que de décrire le silence de la forêt ? C'est ce que suggérerait également la note de Maïa Bouteillet :

« Quand arrive un bout de récit tiré des *Cartons de mon arrière-grand-père* d'Adalbert Stifter,

¹⁰⁸² Aurélien Bory, « Sans objet », *op. cit.*

¹⁰⁸³ Brigitte Salino, « Cinq pianos seuls en scène », *Le Monde*, 9 juillet 2008.

¹⁰⁸⁴ Philippe Noisette, « Goebbels, l'enchanteur », *Les échos*, Paris, 1^{er} juillet 2008.

l'écoute est déjà envoûtée par la mystérieuse poétique du concert. Tandis que se déroule l'extrait, on n'est pas loin de voir la machine respirer. Deux hommes dans un traîneau à l'orée d'un bois verglacé : le texte ne raconte rien d'autre que la description d'un paysage. Un joyau de précision d'où émane une tension presque dramatique tant les mots semblent ouvrir le regard. »¹⁰⁸⁵

Cet autre article souligne encore le pouvoir de la machine, lorsque celle-ci est mise au service de la poésie et de la musique :

« Une promenade champêtre devient une épiphanie d'événements sonores et visuels dont la machine musico-théâtrale d'Heiner Goebbels accompagne le surgissement de façon kaléidoscopique. Celle-ci se colore de multiples chatoiements psychédéliques pour faire apparaître la mélancolie rêveuse d'une vue de marais peinte par Jacob Isaacksz van Ruisdael »¹⁰⁸⁶.

Le même critique ajoute ce commentaire, qui nous ramène aux questions discutées plus haut, concernant la « chair » des machines, sous le regard du spectateur :

« Le spectacle d'Heiner Goebbels ne congédie pas pour autant la notion de théâtralité. Il l'aborde à la limite d'elle-même en tant que résultat d'une dynamique perceptive, celle du regard qui lie un regardé (sujet ou objet) et un regardant. Ce qu'il met en scène, c'est précisément la relation entre ces deux pôles distincts, hors de toute coordonnée théâtrale habituelle, avec un système ouvert, non mimétique et totalement immanent. »¹⁰⁸⁷

Loin de tous les clichés sur la technologie, on est amené à méditer, comme Stéphane Malfettes, sur des questions anthropologiques. Un territoire inconnu s'ouvre peut-être, au-delà de l'*inquiétude* que suscite l'altérité. Des machines automatisées pourraient bien nous faire découvrir ces terres étranges, dans leur pure inconscience mécanique : « L'apparaître-là de la chose dans toute son immédiateté exige du spectateur des ajustements de pensée pour s'accorder à des perceptions inédites. C'est bien le sens de cet agencement mécanique aux fonctions troubles : nous inviter, de façon obstinée et paradoxale, à voir et à entendre différemment »¹⁰⁸⁸. Ce territoire inconnu, nous allons maintenant nous y aventurer, en élargissant la question de la disparition dans la perspective d'une anthropologie théâtrale.

¹⁰⁸⁵ Maïa Bouteillet, « StifTERS Dinge, le son des choses », *Libération*, Paris, 9 juillet 2008.

¹⁰⁸⁶ Stéphane Malfettes, « La machine à fabriquer de la musique, StifTERS Dinge », *T&M*, n° 3-4, Paris, novembre 2007.

¹⁰⁸⁷ Stéphane Malfettes, *ibid.*

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

5. Éléments pour une anthropologie théâtrale de la disparition

Au-delà de l'expérience empirique de la scène (point de vue du spectateur) et de la diversité des formes de substitution à l'être vivant (point de vue du dispositif), se profile une *anthropologie théâtrale de la disparition*, que je voudrais essayer d'explorer dans ce dernier chapitre. Je m'appuierai en particulier sur la réflexion de Jean-François Peyret, qui nous apporte des matériaux assez considérables pour cette analyse. Mais commençons par rappeler quelques points utiles, rencontrés au long des chapitres précédents.

5.1 Horizon de la disparition

Nous sommes partis du laboratoire de Mallarmé : le projet du « Livre » cherchait à s'émanciper des normes de la communication ordinaire, pour tendre vers l'abstraction du poème. La poésie tendrait à faire disparaître le monde dans son apparence, son cadre référentiel, son ordre institué. Selon Michel Foucault, la représentation n'était possible que dans un « monde unitaire » ; cette unité a été perdue au cours du XIX^e siècle pour laisser place à un sentiment de finitude de l'homme. La tentative symboliste de revenir à l'absolu du poème impliquait d'écarter l'être humain du poème (et de la scène). C'est en ce sens que Maeterlinck déclarait que « le poème se retire à mesure que l'homme s'avance »¹⁰⁸⁹.

Nous avons alors entrepris de retracer les évolutions qui nous séparent du moment symboliste, en les étudiant du point de vue de leurs conditions de possibilité – c'est-à-dire du point de vue de l'épistémè des grands dispositifs de représentation au XX^e siècle : invention du langage cinématographique, avant-gardes théâtrales, médias de masse, technologies numériques. Il nous a semblé possible, de cette façon, de suivre un fil conducteur : comment, à travers l'émergence de ces techniques de représentation, la question du *poème sans l'homme*, telle que l'ont pensée Mallarmé et Maeterlinck, s'est-elle perpétrée tout au long du XX^e siècle ? Une histoire souterraine de la *disparition* se dessine, à travers les œuvres de Jarry, du surréalisme, des avant-gardes, d'Artaud, ou de Beckett notamment. Celles-ci constituent le panthéon littéraire de nos trois poètes de la scène, qui aujourd'hui renouvellent ce tragique de la disparition, en utilisant, eux aussi, les moyens

¹⁰⁸⁹ Maurice Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre » [*La jeune Belgique*, septembre 1890], cité dans Didier Plassard, *Les mains de lumière, op.cit.*, 2004, p. 199.

techniques de notre temps. L'expérience d'Artaud, avons-nous vu, tendrait à nous faire comprendre que, sur les scènes actuelles où l'homme disparaît, il ne reste que des « échos » et des « images », des traces du disparu. Mais ce n'est plus *sur la scène* qu'il faut chercher (ou perdre) l'homme, car *c'est la scène elle-même qui est l'homme en train de disparaître* : *aveugles, choses, cerveaux* sont des caisses de résonance qui nous font entendre l'homme « qui s'éclipse ».

Les continuités qui existent entre nos trois poètes de la scène et les avant-gardes historiques se traduisent par un même esprit de rupture. Goebbels cherche à déjouer les habitudes des spectateurs et à faire entendre *autrement* les mots, les phrases, les voix et les sons prélevés dans des contextes sociaux identifiables. Marleau cherche, lui aussi, à surprendre et à *inquiéter* le regard du spectateur. Peyret, avec ses « manip », bouscule les hiérarchies établies entre l'homme, l'animal, la machine, et invite à entrer par effraction dans le cerveau humain pour y débusquer les secrètes compromissions entre vérité et mensonge.

Mais que faire de ces expériences ? C'est là qu'on peut constater une coupure fondamentale. Auparavant (depuis les avant-gardes des années vingt jusqu'à l'apogée du marxisme, dans les années soixante-dix), le théâtre, comme les autres productions intellectuelles, visait à *transformer* l'homme. Brecht est sans doute celui qui a incarné au plus haut point cet idéal. Mais, comme on l'a vu de façon très caractéristique chez Peyret, ce qui s'est perdu en trente ans, c'est la « croyance » à cette haute mission de l'art. Certes, Marleau et Goebbels, se réclament, ici ou là, d'une possible « transformation » du public. Mais, par-delà les discours, il me semble que les conditions de production et de réception de leurs spectacles ne traduisent guère cette transformation. À l'idéal d'une *transformation de l'homme*, dont l'œuvre de Marx constitue le point d'orgue, semble avoir succédé, dans le contexte des trois œuvres que nous avons étudiées, un *tragique de la disparition*. Autrement dit, l'au-delà de l'idéal de transformation serait celui de la disparition. Disparition du sujet individuel et du sujet collectif. Les deux pôles de cet « homme », l'individuel et le collectif, sont renvoyés dos-à-dos, sans que l'on puisse envisager d'alternative. C'est sans doute cette perspective qui nous éloigne le plus de l'époque des avant-gardes du XX^e siècle, même si, en ce qui concerne la forme esthétique, leur esprit est encore très vivant dans les œuvres actuelles.

Chez Marleau, nous avons signalé deux façons de déconstruire la (re)présentation de l'humain sur la scène : dans la première, la mécanisation de l'homme (Jarry...) ; dans la seconde, son « retrait » fantasmagorique (Maeterlinck, Beckett). Dans *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, les personnages, qui ont encore vaguement l'aspect mécanique des anciennes pantomimes, tendent à disparaître à eux-mêmes, dans une aura fantasmagorique ; plutôt que des pantins désarticulés, ce sont des ombres qui glissent dans l'obscurité de la scène. Fantômes exposés à la lueur pâle d'un monde intérieur. Le poème serait, dans ces conditions, une production/projection imaginaire de l'inconscient. D'où l'impression d'*inquiétante étrangeté* qui en émane. Dans son travail de fantasmagorie scénique, Marleau effectue un geste poétique qu'on pourrait qualifier d'« absence à la vie » (Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Breton...). C'est dans cet esprit qu'il convoque des figures d'*aveugles* qui semblent (à l'instar des figures du Nô) traverser l'espace entre la vie et la mort. Cet espace limite est, selon Marleau, « un passage de transformation où la vie faiblit d'intensité et la mort survient »¹⁰⁹⁰.

Chez Goebbels, nous avons trouvé aussi plusieurs filiations qui perpétuent à la fois la mise en cause de la représentation et, plus généralement, un questionnement sur « l'homme » : filiation de Brecht/Eisler et Müller, filiation de la Beat generation (Burroughs...). Le travail sur le son et la musique, on l'a vu, est un élément essentiel qui peut emplir la scène (même, ou peut-être surtout, lorsqu'elle est vide) d'une présence acousmatique (influence de John Cage). Des *Hörstücke* élaborés à partir des matériaux Müller à *Stifters Dinge*, le poème musical nous invite à faire l'expérience de pénétrer dans un monde singulier, dont on peut noter les caractéristiques principales : l'intérieur ne se distingue pas de l'extérieur, le microcosme se confond avec le macrocosme ; l'élément concret (la nature) se tisse avec l'élément abstrait (le langage) ; enfin, c'est un monde en danger, où l'on ne sait jamais bien si la catastrophe est imminente ou si elle a déjà eu lieu.

L'expérience de ce théâtre est celle d'un « doute paradoxal », qui caractérise les approches de nos trois poètes de la scène. L'expérience que suscite *Les Aveugles* pourrait se caractériser par un *doute expérientiel*, ou sensoriel. Chez Heiner Goebbels, l'expérience des « choses » est certes paradoxale, mais, pour autant, il n'y a pas de doute sur le caractère vivant ou non de ces choses : ce sont à l'évidence des machines... Le *doute*, chez

¹⁰⁹⁰ Denis Marleau, entretiens avec Sophie Proust, *Denis Marleau*, Actes Sud, *op. cit.*, p. 57.

Peyret, est plus tragique (« cette épave au fond du miroir »), mais, à l'instar de Beckett, il est source de nombreuses situations ludiques, voire cocasses, sur la scène ; il traverse tout son panthéon littéraire et philosophique, où l'on rencontre quelques grands sceptiques de l'histoire européenne : Ovide, Montaigne, Shakespeare, Descartes, Musil, Kafka, Beckett... Et il va de pair avec le « trouble », dont il a été question plus haut : un effet d'*anamorphose* que produit le double/épave sur le spectateur.

Or, ce trouble (et ce doute), tel qu'il ressort de ces expériences, ne tient pas seulement à des effets d'inquiétante étrangeté. Certes, nous avons vu que *Les Aveugles* ont peut-être eu le pouvoir de re-susciter la stupeur des premiers spectateurs du cinématographe, voire des premières tragédies antiques, lorsque le masque avait le pouvoir de communiquer avec le royaume des morts. Cette inquiétante étrangeté primordiale est sans doute prête à ressurgir à chaque fois qu'une nouvelle machinerie scénique est inventée. Mais le trouble dont parle Peyret relève d'une autre épistémè, et d'une autre époque, d'un autre *tragique*. Le problème qui nous *inquiète*, ce n'est plus tant la question de l'au-delà, que celui de la disparition de l'espèce :

« L'espèce humaine traverse donc une crise fondamentale (une des aventures les plus radicales depuis que *sapiens* est *sapiens*, – ce qui ne nous rajeunit pas –, et encore à l'époque il n'avait eu qu'à laisser faire la nature), et selon nous, le théâtre ne peut y être indifférent et se replier frileusement sur sa croyance en l'humain, convaincu qu'il le défend et l'illustre en nous racontant de belles histoires avec des personnages, etc. »¹⁰⁹¹

De quelle *disparition* s'agit-il ? Nous allons essayer, dans ce chapitre, de répondre à cette question. Il faut tout de suite noter, dans cette remarque de Peyret, le lien qui est établi entre le motif de la disparition et la « croyance en l'humain ». Dans le panthéon de Peyret, une cascade de *tragédiens* se fait entendre : Pascal (« le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »), Copernic/Galilée (vexation cosmologique), Darwin (vexation biologique), Nietzsche (mort de dieu), Freud (vexation psychologique), Turing (vexation par les machines), Foucault (mort de l'homme)... Mais ne nous arrêtons pas à une liste de formules toutes faites. Si Peyret continue à *faire du théâtre*, au milieu de ces fantômes qui rendent la tâche quelque peu dérisoire, c'est qu'il ne suffit pas de *comprendre*, ou de *savoir*, pour exister. Il ne suffit pas de « se raconter de belles histoires », aussi tragiques soient-elles. Le « théâtre du trouble », ce serait une sorte d'arrêt sur image, un temps de

¹⁰⁹¹ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, op. cit., 10 avril 2007.

suspension, où l'on serait invité à faire taire les belles histoires pendant une heure ou deux, pour s'aventurer sur « la frontière fragile » entre l'humain et l'inhumain :

« Mais souvenons-nous que pour le théâtre, et notamment dans sa grande tradition tragique, rien de ce qui était inhumain ou peu humain ou plus très humain ne lui a été étranger. On pourrait revenir aux Grecs qui ont toujours interrogé la frontière fragile entre l'homme et le monstre qu'il peut devenir même sans le vouloir, même dans le malentendu ; on pourrait passer par les Elisabethains et Shakespeare surtout qui a peint l'homme pris entre son défaut de nature et les excès de ses machines passionnelles (politiques ou amoureuses). »¹⁰⁹²

La « machine » est au cœur de ce théâtre du trouble, car c'est par elle que *le crime arrive*, la perte de croyance de l'homme en lui-même, la perte de sa suffisance :

« Sans refaire tout le voyage, songeons simplement, plus près de nous, à Beckett scrutant ce qu'il a joliment appelé la déspéciation ("l'homme désespéré") ou Heiner Müller s'interrogeant, à propos de Brecht travaillant Galilée, à la nécessité d'une nouvelle "conscience de l'espèce"... L'homme est menacé (mais est-ce une menace ?) par sa propre animalité (mais tu n'es qu'un grand singe) et par la machine ("Je veux être une machine", dit le Hamlet de Heiner Müller), "couvrez-moi de prothèses !" crie le petit homme d'aujourd'hui, "augmentez mes pouvoirs, dépassez les limites de mon corps et de mon cerveau ; que je devienne un bel artifice". »¹⁰⁹³

La machine est au cœur des croyances, au cœur de la cognition humaine (automate, machine à calcul, ordinateur...), au cœur de la « passion de savoir » qui anime les hommes de science (Galilée...). Ce dont on ne peut s'étonner puisque l'homme, à travers toutes ses créations, n'a pas cessé de se déployer dans son devenir-machine. Il n'a pas non plus cessé de le nier, dans ce que Peyret appelle « l'humanisme fondamentaliste ». La vexation par les machines vient donc refermer la boucle : « Et ce qui insulte l'homme, l'Homme. D'être une machine. Les machines pensent-elles ? Ou parler de la technique de manière plus générale. Le destin technique comme figure du tragique »¹⁰⁹⁴.

L'importance de la machine, dans les dispositifs étudiés ici, justifiait une analyse détaillée, que nous avons entreprise sous l'angle de l'épistémè propre à chacune d'elles. Si les dispositifs de Marleau, de Goebbels et de Peyret, opèrent, chacun à sa manière, une décentration/disparition du « moi » et de l'« homme », c'est probablement parce qu'ils modifient – par un geste à la fois poétique, critique, et sans doute tragique – des configurations épistémiques profondément ancrées. En ce sens, les machines utilisées agissent comme des révélateurs spectraux de ces configurations. Là réside peut-être la signification, ou plutôt la *destination*, de la machinerie humaine, sur les scènes de Marleau, de Goebbels et de Peyret. Leurs machines scéniques semblent, à la fois, *requérir* et *susciter*

¹⁰⁹² J.-F. Peyret, *Journal de travail, op. cit.*, 10 avril 2007.

¹⁰⁹³ *Journal de travail, ibid.*, 10 avril 2007.

¹⁰⁹⁴ *Journal de travail, ibid.*, 28 juillet 2006.

un travail de *décentration spectrale* – sur eux-mêmes d’abord, mais aussi sur les acteurs et les spectateurs. Nous allons nous intéresser de plus près à cette problématique, en suivant le fil conducteur de la « disparition » chez Jean-François Peyret.

5.2 Disparition de la constellation subjective chez Peyret

Je reviendrai encore une fois sur les « motifs » que l’on trouve dans le *Journal de travail* de Peyret. Comment aborder la question de la disparition à partir de cette démarche spécifique ? Quel en serait le sujet, ou l’agent ? Quels objets ? Avant d’entreprendre une exploration qualitative de ces questions, je me suis livré à un exercice quantitatif : recenser les occurrences du mot « disparition » dans le *Journal de travail* de Peyret¹⁰⁹⁵. À partir de ce corpus, peut-on dresser une table des problématiques associées à ce terme ? Cet exercice préliminaire vise à étayer, sur des thématiques consistantes, l’analyse qualitative qui va suivre (et clore notre étude). Au résultat¹⁰⁹⁶, dans un document de 800 pages et 345 000 mots, il y a 44 occurrences du terme disparition, et 100 si l’on ajoute les dérivés (disparaître, disparaît...). Cela peut paraître très faible, mais la lecture du Journal montre que le thème est important, bien au-delà des occurrences lexicales. En dehors de quelques occurrences non thématiques ou non significatives, une thématique centrale se dégage très nettement. C’est ce que j’ai nommé, en première approche, la *constellation subjective* (sujet/moi/identité/personnage). Celle-ci se subdivise en plusieurs sous-thèmes : le « je/moi » littéraire et pronominal de l’auteur, le moi empirique/biologique (qui est destiné à mourir), et le personnage de fiction. Cet exercice préalable effectué à partir du Journal nous permet maintenant de reprendre le fil conducteur de la disparition, en élargissant la documentation de référence et en re-parcourant l’œuvre de Peyret de façon diachronique.

Repartons donc de cette *constellation subjective*, en resituant son importance pour la littérature et le théâtre chez Peyret. Nous avons déjà pointé la problématique centrale du je/il : à lire Kafka, un « soupçon » plane sur la ligne de partage – tracée par la critique – entre l’autobiographie et la fiction littéraire. Peyret l’exprimait dans une forme

¹⁰⁹⁵ Je me suis limité au *Journal* car il constitue un corpus homogène assez représentatif de la réflexion de Peyret sur une dizaine d’années. Surtout, c’est le lieu propice d’une position extradiégétique de son auteur, où l’on peut étudier les relations qui se développent entre l’autobiographie et le processus de création des projets théâtraux et littéraires. En outre, le journal, par les nombreux retours en arrière qu’il ne cesse d’opérer, donne un éclairage sur l’ensemble de l’œuvre.

¹⁰⁹⁶ Cf. annexe 3.5 pour prendre connaissance de cette analyse quantitative, notamment la table des principales occurrences, citées dans leurs contextes.

interrogative : « Car n'est-ce pas un leurre que de vouloir aussi nettement séparer le *je* du *il* ? »¹⁰⁹⁷. Ce soupçon n'est pas d'ordre esthétique, mais anthropologique. C'est de l'homme qu'il s'agit, non pas au sens *fondamentaliste* du terme, mais tel qu'il s'est dessiné à la Renaissance, en particulier chez Montaigne qui annonçait en ouverture de ses *Essais*, « je suis moy même la matière de mon livre ». Un « homme » d'avant l'humanisme consacré, donc. Peyret trouve dans la littérature kafkaïenne une fascinante illustration de ce que les linguistes ont mis à jour¹⁰⁹⁸ (et réciproquement) : la langue elle-même trace de part en part la frontière du *je* et du *il*¹⁰⁹⁹, et cloisonne les catégories de l'être (le locuteur) dans leurs *pronoms personnels* respectifs, sommés de ne pas se perturber mutuellement. Or, cet acte impérial de la langue, échafaudé sur des siècles de monuments littéraires et d'écoles de pensée, se fracture et se dissout dans les grandes œuvres, de Montaigne à Kafka, de Lucrèce à Musil, de Shakespeare à Beckett. Dans cette bibliothèque de Peyret, le moi/je s'est décomposé depuis longtemps.

Les « découvreurs » de l'épopée scientifique moderne ont, quant à eux, fait éclater d'autres frontières métaphysiques, celles du cosmos, puis du bios, et enfin de la psyché. Mais l'individu n'en a pris la mesure *en lui-même* que bien plus tard. Il a fallu attendre plus de trois siècles après Copernic et Galilée avant de voir arriver un Nietzsche sur la scène de la vexation... Ainsi, Peter Sloterdijk¹¹⁰⁰ s'interroge à propos du cri nietzschéen, et fait

¹⁰⁹⁷ Peyret, « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁹⁸ Dans ce qui suit, je ne prétends pas donner une preuve de quoi que ce soit, et encore moins que cela reste indiscutable aujourd'hui. Mais dans le contexte des années soixante – soixante-dix, l'éclairage supposé d'une œuvre littéraire par la théorie, et réciproquement, est un fait culturel dans lequel baigne J.-F. Peyret.

¹⁰⁹⁹ D'un point de vue théorique, cf. les travaux fondateurs d'Emile Benveniste, notamment les articles réunis dans « L'homme dans la langue » [1946-63], in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Gallimard, 1966. En ce qui concerne la ligne de partage entre *je* et *il*, commençons par rappeler que : « On est en présence d'une classe de mots, les "pronoms personnels", qui échappent au statut de tous les autres signes du langage. » (p. 261). Pour le pôle du prénom *je* : « A quoi donc *je* se réfère-t-il ? A quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. » (p. 261). « Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de *s'approprier* la langue entière en se désignant comme *je*. » (p. ; 262). « L'installation de la "subjectivité" dans le langage crée, dans le langage et, croyons-nous, hors du langage aussi bien la catégorie de la personne. » (p. 263). Et pour le pôle du prénom *il* : « Il faut garder à l'esprit que la "3^{ème} personne" est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie *pas* à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocation. Mais elle n'existe et ne se caractérise que par opposition à la personne *je* du locuteur qui, l'énonçant, la situe comme non-personne. C'est là son statut. La forme *il*... tire sa valeur de ce qu'elle fait nécessairement partie d'un discours énoncé par "je". » (p. 265). Ces travaux éclairent la dimension anthropologique des structures linguistiques ; en l'occurrence : « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d' "ego". » (p. 259).

¹¹⁰⁰ Rappelons que, sur le motif des « vexations », Sloterdijk est l'interlocuteur privilégié de Peyret. Lorsque celui-ci projette de *mettre le motif à l'ouvrage*, il s'interroge, par exemple : « Pour *Chimères*, qu'en est-il de l'échange possible (*Auseinandersetzung*) avec la pensée Sloterdijk ? L'idée d'un commentaire théâtral. Faut-

observer que la crise métaphysique de l'homme européen semble bien « anachronique », si l'on considère le laps de temps écoulé depuis la révolution cosmologique : « Ce qui étonne le plus, dans la parabole nietzschéenne du fou proclamant la mort de dieu, c'est son anachronisme pénible : sans la preuve par l'événement, qui aurait cru qu'un penseur, au seuil du XX^e siècle, livrerait encore une fois une scène hystérique à propos des hypothèses de Copernic et de Galilée ? »¹¹⁰¹. Pourquoi arrivent-elles si tard, ces « vexations » qui rendent l'homme contemporain si dépressif, si mélancolique, si désabusé ?

Sloterdijk ajoute un commentaire qui ne manque pas d'intéresser Peyret : « Il faut néanmoins être philosophe ou théologien pour vivre la catastrophe de l'image du monde comme une débâcle pour son propre système immunitaire mental »¹¹⁰². Selon Sloterdijk toujours, le génome humain (le « design évolutionnaire ») n'est pas programmé pour supporter les « connaissances refroidissantes »¹¹⁰³ que les Copernic, Galilée, Darwin, Freud, Turing, mais aussi Kafka, Musil, Beckett et consorts, ont distillées dans leurs œuvres (en les payant, faudrait-il ajouter, au prix fort dans leur chair). Pour Peyret, il semblerait que la vexation ait déjà escaladé les sept barreaux de l'échelle, énumérés par Sloterdijk¹¹⁰⁴. Le septième barreau est celui de la vexation par les machines, comme on l'a déjà indiqué. Une note du *Journal* y fait allusion :

il encore et toujours repartir de la grande vexation subie par l'homme, et, à l'heure qu'il est, de sa découverte que les espaces infinis sont vides d'hommes. Le monde, l'univers ne se rapporte plus à l'homme. », *Journal de travail*, 15 juillet 2003.

¹¹⁰¹ Peter Sloterdijk, *Globes, Sphères II* [Francfort, 1999], trad. Olivier Mannoni, Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 2010, p. 515.

¹¹⁰² Peter Sloterdijk, *Globes, Sphères II, ibid.*, p. 519. Rappelons ce que Sloterdijk entend par « systèmes immunitaires », en un sens élargi : « On est tenté, en étendant l'approche systémique, de comprendre le principe de l'immunité non plus seulement biochimique, mais aussi dans son acception mentale et psychodynamique. Sous cet aspect, l'une des prestations primaires de vitalité de l'organisme chez l'être humain est d'être capable d'avoir une préférence spontanée et énergique pour son propre mode de vie, pour ses propres valeurs, ses convictions et les histoires qui lui permettent d'interpréter le monde. », *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Francfort, 2000, trad. Olivier Mannoni, Calmann-Lévy, Paris, 2000, p. 41-42.

¹¹⁰³ J'ajouterai aux auteurs cités ici le vers de Pascal, qu'on peut situer à la source de toutes les vexations, « poème parfait » selon Valéry : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». Voici l'extrait des *Pensées* où se loge ce vers 91 : « 88- Quand je considère la petite durée de la vie, absorbée dans l'éternité précédente et suivante, le petit espace que je remplis, et même que je vois, abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis ? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi ? 91- Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », « L'homme sans dieu », chapitre I « La place de l'homme dans la nature », *Pensées* [1670], *Œuvres complètes*, Gallimard/Pléiade, 1954, p. 1112.

¹¹⁰⁴ Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art, op. cit.* À propos de la vexation par les machines : « Au septième rang de l'énumération de Vollmer vient la vexation par l'ordinateur : elle a pour l'essentiel deux visages, le premier anthropologique,, qui considère l'homme comme un double machinal et

« Qu'est-ce que l'on a comme éléments pour donner à comprendre cet entêtement à penser par soi-même, plus fort que le respect de la Bible et que la crainte de Dieu. Faire une révolution scientifique en restant pieux. Piété intacte. S'est-il dit que c'étaient deux règnes différents ? La seule vraie question (posée par Slot) c'est que l'homme ne peut plus être pensé à partir de l'animal. Il se produit autrement. »¹¹⁰⁵

L'homme se développe en tant que machine, depuis bien longtemps (au moins depuis l'invention de l'écriture). Mais à l'époque de l'ordinateur, la machine de référence c'est le cerveau. C'est celui-ci qui intéresse Peyret : comment fonctionne-t-il, cet organe mystérieux, qui tente pathétiquement de penser sa condition, de la naissance à la mort, et au-delà ? Plus largement, qu'en est-il du moi biologique, individu apparaissant un instant pour aussitôt disparaître, dans la grande chaîne de la vie ? Voilà, en gros, où nous en étions arrivés dans les chapitres précédents, en lien avec la question de la disparition chez Peyret. Le cheminement paraît long et sinueux, entre le singe de Kafka et la machine de Turing, entre Galilée et Beckett, entre Darwin et Thoreau. Ces motifs ne se sont pas mis en place en un jour. C'est le *temps* d'une œuvre. Mais cette mise en relation a posteriori n'en est pas moins légitime (la *cohérence* de l'œuvre...).

Nous sommes prêts maintenant à parcourir une fois encore les écrits et les propositions scéniques de Jean-François Peyret, pour y débusquer cette protéiforme « disparition » qui n'en finit pas de se transformer à chaque fois qu'on croit la saisir. Je commencerai par une vue générale, où ce que j'ai nommé plus haut la *constellation subjective* de la disparition sera examinée du point de vue de la pensée philosophique ; puis j'évoquerai ensuite plusieurs exemples, en m'intéressant aux deux formes principales de cette constellation : la forme pronominal de l'auteur (je/moi...) et la forme biologique de l'individu inscrit dans le « drame de la vie ». À travers ces exemples, nous serons de plain-pied dans le processus de création de Peyret, par l'écriture et le théâtre.

5.3 La disparition comme catastrophe

Dans son entretien récent avec Georges Banu (contexte de son *Galilée*, de *Re : Walden*, et de *Ex Vivo / In Vitro*), Peyret indique la perspective très concrète du motif :

« Pour parodier une formule célèbre, les scientifiques ne se contentent pas d'interpréter, de connaître le monde, il s'agit aussi de transformer le monde, d'expérimenter dessus, pour le meilleur ou pour le pire. L'état d'alerte vient de là, et de l'heure très particulière que connaît

lui fait honte en le singeant ; et l'autre relevant de l'histoire des médias, qui dégrade l'être humain tel qu'on l'a connu jusqu'ici au rang d'animal culturel parlant. » *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁰⁵ *Journal de travail*, 15 septembre 2003.

l'espèce humaine, qui s'est mise elle-même sous la menace de sa disparition brutale ou de sa transformation, s'aventurant peut-être à reprendre techniquement l'évolution là où la nature l'avait laissée... La planète sera-t-elle encore habitable ? »¹¹⁰⁶

Il n'est pas difficile de constater la note prométhéenne du propos. La pulsion de savoir a des conséquences irréversibles et *imprévisibles* sur le destin de l'humanité, en écho avec les propos célèbres de Hannah Arendt :

« Mais il se pourrait, créatures terrestres qui avons commencé d'agir en habitants de l'univers, que nous ne soyons plus jamais capables de comprendre, c'est-à-dire de penser et d'exprimer, les choses que nous sommes cependant capables de faire. [...] S'il s'avérait que le savoir (au sens moderne du terme) et la pensée se sont séparés pour de bon, nous serions alors les jouets et les esclaves non pas tant de nos machines que de nos connaissances pratiques, créatures écervelées à la merci de tous les engins techniquement possibles, si meurtriers soient-ils. »¹¹⁰⁷

La disparition peut aussi s'interpréter comme transformation. On notera que Peyret l'envisage comme un facteur endogène de la « nature » : il se peut que cette *transformation* soit en fait une étape de l'*évolution*. La technique et la science seraient-elles des excroissances phylogénétiques de l'être humain (plutôt que de simples artefacts) ? L'être humain lui-même ne pourrait-il pas évoluer du fait des biotechnologies :

« Les biotechnologies vont-elles faire apparaître de nouvelles spéciations ? Quelles ruptures symboliques les techniques de procréation artificielle vont-elles accomplir dans la filiation ? Courons-nous à l'abîme, et à très court terme, ou allons-nous reculer les limites de la mort ? La révolution numérique va-t-elle bouleverser sans retour nos façons de penser et de sentir ? »¹¹⁰⁸

Darwin et Leroi-Gourhan sont implicitement convoqués pour interpréter l'homme comme une *fonction technique du vivant*. Le devenir-machine poursuivrait son processus qui n'aurait jamais cessé de se déployer. Autrement dit, quels que soient les dommages collatéraux de cette étape paradoxale de l'évolution, rien ne sert de chercher à interrompre le processus, et moins encore de le nier. La démarche théâtrale de Peyret s'inscrit dans cette optique, comme on l'a déjà dit : « L'enjeu, pour le théâtre n'est pas à mon sens, de savoir s'il s'"augmente", selon l'expression consacrée ou non au moyen de ces techniques ou si ça fera son petit effet d'art : il s'agit d'abord de savoir si le théâtre est capable de réagir aux conditions nouvelles du dialogue humain, et d'en faire quelque chose... »¹¹⁰⁹

On peut ajouter que, dans cette réflexion, c'est le Peyret praticien qui s'exprime. La pratique théâtrale, en effet, est comme on l'a déjà souligné, un antidote contre la

¹¹⁰⁶ J.-F. Peyret, *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, Bruxelles, 4^{ème} trimestre 2009, p. 41.

¹¹⁰⁷ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. G. Fradier, Calmann-Lévy, Paris, 1983, p. 36.

¹¹⁰⁸ *Ibid.* p. 41.

¹¹⁰⁹ *Ibid.* p. 41.

« dépression » et les « vexations ». Dans l'acte créateur de l'artiste, le « gay savoir » se réalise. Mais, a contrario, lorsqu'il se retrouve seul devant la page (blanche, noircie) de l'écriture, les choses sont plus difficiles. Voyons ce qu'il en est du côté du *Journal de travail* :

« Mais que ferais-je si j'arrêtais le théâtre (ce que j'ai commencé à faire ; il ne faut jamais mettre pied à terre ; après pour le remettre à l'étrier...) Et à quoi bon ? Il faudrait écrire pour en avoir le cœur net : qu'est-ce que mon cerveau à (encore) à dire ? Quand je dis encore, ce n'est pas parce qu'il aurait déjà parlé, mais parce que le temps m'est compté. Je ne vis plus que dans ma mort depuis que je ne fais plus de théâtre. »¹¹¹⁰

Dans cette note du Journal, datée de janvier 2007, nous sommes, comme on l'a mentionné, dans la période de « désert » qui a suivi *Le cas de Sophie K* (« je ne vis plus que dans la mort depuis que je ne fais plus de théâtre » n'est tout de même pas une parole anodine...). C'est la période du séminaire sur Beckett au TNS, riche en réflexion sur la pratique théâtrale, mais semée d'embûches et de difficultés pour mener à bien ce séminaire. Faute de projet théâtral en vue, l'écriture reprend ses droits. En fait, elle ne les a jamais perdus, bien sûr. Le face-à-face avec Beckett est une épreuve à la hauteur de toutes les « vexations » puisque celui-ci est le « vrai vexateur ». Relisons cette note déjà citée :

« Beckett : [...] Un moi qui se dissout, qui n'existe plus que comme trace, comme ruine. Vivre, c'est être en train de disparaître, comme naître, c'est commencer à mourir. »¹¹¹¹

Cette phrase *beckettienne* de Peyret semble résumer le tragique de la disparition. Ce sera un fil conducteur, que nous allons suivre presque pas à pas dans la suite. L'écriture, à l'aune du maître en vexation et en humiliation (avec quelques autres : Kafka, Musil...), est un acte d'enregistrement du « vivre, c'est être en train de disparaître ».

5.4 Un scepticisme tragique : le futur antérieur catastrophique

Commençons par repérer l'accent intime du tragique de la disparition, avant de nous lancer dans une analyse littéraire. Si le mode du *futur antérieur*, que je vais examiner dans un instant, n'est pas une simple rhétorique, c'est qu'il se pose avant tout, dans le fil de la vie, sous la forme d'un questionnement *inévitabile et par avance rétrospectif* face à la mort. Ce questionnement est partagé par l'être humain depuis la plus haute antiquité : « qu'aura été

¹¹¹⁰ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, 13 janvier 2007.

¹¹¹¹ *Journal de travail*, 23 février 2006. On peut comparer cette phrase au poème de Théophile Gautier, *L'horloge* : « Nous sommes condamnés, nous devons tous périr ; / Naître, c'est seulement commencer à mourir. [...] Jusqu'au jour d'épouvante où paraît la dernière / Avec le sablier et la noire bannière ; / Celle qu'on n'attend pas, celle qui vient toujours, / Et qui se met en marche au premier de nos jours ! »

ma vie en définitive ? », « aurai-je bien vécu ? ». Et il se décline à chaque mort, la question se repose à chaque fois, comme si elle n'avait jamais cessé de se répéter : « qu'auras-tu fait de ta vie ? ». La poser à celui qui disparaît, c'est se la poser à soi-même. Dans cette égalité absolue devant la mort, une éternelle répétition est à l'œuvre, qui abolit le temps. Le futur antérieur est le mode qui dit cette abolition, et qui prédique la certitude de la répétition : « nous serons tous nés, nous aurons tous vécu, nous aurons tous disparu ». Mais sa dimension intimement tragique tient surtout à cette forme interrogative, où s'exprime l'angoisse d'un doute fondamental : « qu'aurai-je fait de ma vie ? ».

On trouve, dans le *Journal* de Jean-François Peyret, un texte qui témoigne de cette *angoisse d'abolition* qui redouble la *certitude de la disparition*. En janvier 2007, il opère un *collage* qui attire l'attention du lecteur : il recopie une série de notes prises en 2001, un an après la mort de sa mère, sans rien y ajouter, sans y apporter de modification, comme si ces notes étaient les traces intactes d'un deuil jamais vraiment résolu : « Je pensais qu'il était plus facile de perdre sa mère, surtout après ces années de répétition que nous avons vécues tous les deux. Un duo, un duel, parfois. Et ces visites rituelles à l'hôpital qui méritait bien son nom de long séjour étaient à chaque fois de petites cérémonies des adieux à la déjà disparue »¹¹¹².

La répétition, c'est d'abord le long chemin qui précède la disparition : la mort est déjà là, physiquement présente, elle fait déjà parvenir ses échos, comme des ondes rétroactives. Le prédicat « être en train de disparaître » contient en lui-même le futur antérieur, certain et angoissant, du « avoir déjà disparu ». Mais la répétition emprunte aussi un autre chemin, qui unit dans un sort commun tous les mortels. Le spectacle de la disparition, chez le parent ou l'être proche, est le spectacle de sa propre disparition, déjà inscrite de tout temps dans chaque nouvelle *re-présentation* de la mort :

« Mais je ne te reconnais pas dans ton cercueil ; c'est moi que je vois. Le visage émacié par l'agonie, la bouche creusée par la denture en allée, c'est mon masque à moi. Je ne veux pas te voler ta mort, mais devant cette chose pas une chose que tu es devenue, et provisoirement, mon imagination a fait le saut : maintenant c'est moi dans la boîte, et mes enfants devant ma chose. Je m'apitoie sur moi-même et sur le peu de temps qui me reste. Je repense à la mort du père, il y a presque vingt ans, c'était hier. Encore autant et j'aurai l'âge de sa mort. C'est fulgurant, c'est un instant, et rien ne dit qu'il durera même vingt ans. »¹¹¹³

¹¹¹² *Journal de travail*, 28 janvier 2007.

¹¹¹³ *Ibid.*

Ce spectacle de la disparition est en même temps une source de perplexité. Tandis que ce à quoi nous sommes le plus attachés semble, par avance, avoir déjà disparu, quelque chose, dans la vie, s'obstine à ne pas disparaître. Ce *quelque chose* n'est assignable à rien de ce que nous appelons « l'être ». C'est le « vouloir » de la vie elle-même :

« Ce qui m'a toujours tarudé, pourquoi auras-tu vécu ? Je veux dire : ce qui m'a toujours intrigué à ton sujet, c'est que vivre (et il y avait de la vitalité en toi, une volonté de conservation de celle-ci) mais comme une finalité sans fin. Vivre pour vivre, cette tautologie-là. Ne demander à la vie que de vivre, ce qu'un animal ne fait pas. Une force aveugle ? Une espèce de sagesse. La question de la tenue. Ce vouloir-vivre, c'est quand même ce qui m'a démoli ces dernières années. Ça a duré un peu trop. C'est-à-dire qu'il n'y avait chez toi aucun penchant pour la mort mais une sorte d'indifférence, une vie qui n'est pas aiguillonnée par la mort, puisque de toute façon « c'est comme ça »¹¹¹⁴

Ce que j'ai nommé à l'instant « angoisse d'abolition » appelle un besoin d'écrire (chez Peyret). Le procès de l'écriture ne peut faire autrement que de se déployer à l'intérieur du procès de la disparition. Il ne s'agit pas tant d'une alternative entre vivre et écrire, comme le formule un cliché bien connu, que d'une *coalition*¹¹¹⁵ entre disparaître et écrire. Le processus de l'écriture serait comme une *harmonique* dans le phénomène biologique de l'éternelle répétition naître/transmettre/disparaître qu'est la vie. La vie est un livre, dit-on, comme « le monde est un livre », mais pas seulement un livre à déchiffrer : surtout à écrire. À écrire, non pas seulement dans son corps, dans son sang, mais, justement, *dans un livre*. C'est l'écrivain qui s'interroge :

« Peut-être tout fils un peu travaillé par les mots porte-t-il en lui le livre de sa mère. Une série de clichés, un album de clichés bien sûr, mais qu'importe ? Me vient l'idée de remplacer ces visites si pénibles par des visites sur le papier ou à travers le papier ou à travers l'écran puisque ordinateur il y a ; oui, de l'autre côté de l'écran. Moi qui ai peu de mémoire, peu de talent pour la description ou la narration, je trouverai peut-être quelque chose que j'ignore encore aujourd'hui à l'heure où je m'y mets. »¹¹¹⁶

L'écriture se situerait à la fois dans le présent de la disparition (« en train de disparaître »), et dans un savoir qui semble devoir se conjuguer au *futur antérieur* : nous aurons bientôt, nous aussi, déjà disparu.

Cela nous amène à proposer une réflexion sur ce futur antérieur très particulier qui informe la disparition. Le mot « disparition », en tant que forme verbale substantivée, désigne bien sûr à la fois le procès et son terme. Il faut distinguer le « avoir disparu » et le « en train de disparaître ». Mais ce n'est pas tout. D'après ce que nous venons de voir, il se peut qu'un

¹¹¹⁴ *Journal de travail*, 28 janvier 2007. Dans cette note de Peyret, on peut entendre en filigrane les échos de ses lectures de Schopenhauer et de Nietzsche.

¹¹¹⁵ Au sens étymologique (*coalescere*) : un lien commun qui se tisse.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

autre mode vienne s'inviter dans le procès d'énonciation de la disparition. J'évoquais à l'instant un « futur antérieur très particulier ». Ce n'est pas seulement que « nous aurons un jour disparu ». Il y a, comme on l'a souligné plus haut, un effet rétroactif dans cette disparition, celle-ci semblant se propager en arrière : le fils se voit déjà mort dans le cadavre de sa mère. Non pas seulement au *futur* (« un jour moi aussi je serai mort »), mais au présent et même, *depuis toujours* : « Maintenant que je prends la mesure du néant de ma vie, je n'ai plus aucun avantage sur toi, sauf celui, et il n'est pas mince, d'avoir davantage joui. »¹¹¹⁷. Que dire de cette sorte d'effet rétroactif, par lequel la disparition abolit en même temps ce qui a été ? Une perte de sens ? Un vide ? Pas seulement, semble-t-il. Quoi donc ? Peut-être une *révision* rétrospective de sa propre vie. Une abolition de ce qui allait de soi. Ce sentiment noté par Peyret n'est pas un fait isolé. Il caractérise quelque chose de beaucoup plus général dans la condition humaine.

Ce mode temporel particulier qui s'observe dans l'expérience et la pensée de la disparition, je proposerai de le nommer *futur antérieur catastrophique*¹¹¹⁸. De quoi s'agit-il ? D'une hypothèse, pour l'instant : il se pourrait que, une fois que la disparition a eu lieu, elle fasse disparaître rétroactivement ce qui semblait depuis toujours avoir paru être. Soit, au futur antérieur *catastrophique* : *cela n'aura jamais été*.

Pour reprendre notre fil conducteur, serait-il pertinent d'appliquer ce *futur antérieur catastrophique* à l'énoncé beckettien de Peyret cité plus haut ? Autrement dit, celui qui dit : « vivre, c'est être en train de disparaître », en déduit-il, de façon *pré-posthume*¹¹¹⁹, qu'il n'aura peut-être jamais vécu ? Ce serait une forme de tragique teinté de scepticisme radical. Peyret est-il dans ce cas ? Et Beckett ? Pour l'instant, je me contenterai de relever cette note du Journal, où l'on trouve justement, côte à côte, les mots « pré-posthume » et « disparition » :

« Si j'avais du courage, je tenterais une opération montaignienne. Je vous quitte tous et je vais écrire. Je plonge vraiment, je risque ce qu'il me reste de vie sur un gros coup et je deviens un écrivain pré-posthume. Ça, c'est l'hypothèse numéro 1. Mais je peux bien disparaître tout bonnement, n'ayant jamais vraiment persuadé qui que ce soit de mon existence. »¹¹²⁰

De cette interrogation dépend, me semble-t-il, la portée que nous devons donner à la question de la disparition, en considérant celle-ci dans toute sa gamme, de l'intime jusqu'à

¹¹¹⁷ *Journal de travail*, 28 janvier 2007.

¹¹¹⁸ Nous allons voir plus loin l'explication de cette notion, ainsi que l'emploi, ici, du mot catastrophe.

¹¹¹⁹ Le terme est utilisé assez fréquemment par Peyret, comme on va le voir tout de suite...

¹¹²⁰ *Journal de travail*, 24 septembre 2005.

l'expression artistique (qui nous intéresse ici) et la réflexion « autour de la science ». En effet, l'idée que nous commençons à disparaître dès la naissance, et que nous ne cessons pas, durant toute notre vie, de disparaître, est une première idée qui mérite de s'y intéresser... Mais si, dans une optique où le tragique se conjuguerait à un scepticisme radical, il fallait aller plus loin, en considérant les *effets rétroactifs* de la disparition... alors cela ne mériterait *pas moins* notre attention. Voyons cela de plus près, si possible.

Souvenons-nous d'abord de cette réflexion de Peyret, relisant une nouvelle fois Musil (quarante ans de lecture...), et s'en ouvrant à Sarrazac :

« Le sujet n'apparaît (*erscheint*) sur la scène du monde que comme effet de sujet. [parenthèse sur Arnheim] Il suffisait d'y croire, mais on n'y croit plus, le monde n'est plus un théâtre et le théâtre n'est plus le monde, le théâtre n'est plus que le théâtre [...] et le personnage un fantôme, un spectre, qui, ajoute Musil – ce qui n'a laissé ces quarante dernières années de m'intriguer – est troublé [...] troublé "au point de ne pouvoir retrouver le cadre dans lequel disparaître". »¹¹²¹

Dans le chapitre de *L'Homme sans qualités* dont il s'agit ici (intitulé « Le retour »), nous avons déjà noté : « Il lui semblait maintenant n'être plus qu'un fantôme errant dans les galeries de la vie, troublé au point de ne pouvoir retrouver le cadre dans lequel disparaître. »¹¹²². C'est juste après cette observation que Ulrich se remémore « quelques photographies » de son enfance, et qu'il décrit l'effet que ces photos ont produit sur lui, lorsqu'il les a « revues dans les derniers temps ». Effet spécialement troublant, puisqu'il a eu, et qu'il continue d'avoir, l'impression de *n'avoir jamais été cet enfant*. Au moment où le « Ulrich enfant » posait pour ces photographies, il devait bien croire, pourtant, qu'il existait vraiment en tant que « Ulrich ». Mais des années plus tard il semble, *rétroactivement*, qu'il *n'aura jamais existé*.

Qu'est-ce qui, au-delà des résonances personnelles qu'elle peut avoir, intrigue tant Peyret, depuis *quarante ans*, dans ce récit ? Méditation existentielle, à la Barthes (cela a-t-il été, ou non ?...), ou problème kafkaïen, dont la logique paradoxale attire le lecteur dans un labyrinthe ? Ou encore « inquiétante étrangeté » (*Unheimliche*) freudienne¹¹²³ ? Face à ces photos d'Ulrich enfant, surgit soudain l'angoisse que, derrière l'illusion du moi, un « étranger habite la maison »¹¹²⁴. Ces trois aspects concourent certainement à ce qui

¹¹²¹ « Lettre à JPS, Carnets », in *Revue d'études théâtrales*, *op. cit.*, p. 193, § du 15 janvier 2007.

¹¹²² Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, t. I, *op. cit.*, p. 773.

¹¹²³ A propos de la traduction française du mot *Unheimlich*, signalons que Peyret le traduit parfois par « inquiétante familiarité ». En l'occurrence, pour caractériser le trouble éprouvé devant une photo, c'est bien un visage « familier » (*heimlich*) qui *inquiète*, ou, mieux encore, qui paraît tout à coup *étranger*.

¹¹²⁴ J.-B. Pontalis, préface à l'édition bilingue de *Das Unheimliche*, *op. cit.*

« intrigue » Peyret dans le récit d'Ulrich. En tout cas, on ne peut pas prendre sa confiance à la légère. Mais je voudrais explorer une quatrième interprétation, qui me semble également pertinente pour analyser la situation d'Ulrich.

Une référence philosophique s'invite, me semble-t-il, dans ce débat : la réflexion de Bergson sur le « possible ». Lorsque celui-ci développe sa thèse sur « le réel et le possible », dans *La pensée et le mouvant*, il se pourrait que cela nous apporte un éclairage utile sur le problème/trouble d'Ulrich (et par la même occasion, sur les notes de Journal de Peyret à propos de la mort de sa mère). Rappelons que Bergson, dans ce chapitre, s'emploie à (dé)montrer au lecteur que ce qu'on a coutume de nommer le « possible » est un faux problème, dans lequel sont tombés la majorité des philosophes. Ceux-ci auraient généralement négligé de considérer de près la réalité psychologique du temps, à savoir le phénomène de la « durée ». Or, si l'on prend en compte la « durée », dans ce qu'elle a de profondément imprévisible et d'indéterminé, toutes les questions qu'on se pose habituellement sur le « possible » sont mal posées, nous dit Bergson. Le « possible » ne serait, selon lui, que « le mirage du présent dans le passé » :

« Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé. »¹¹²⁵

Il faut préciser que, lorsque Bergson dit que l'image de la réalité « se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini », c'est bien d'une « image » qu'il parle, et non de ce que, lui, considère comme le réel (sa thèse est justement que le réel est une création permanente, et non le déroulement d'un programme). Au milieu du flux continu de ce réel, notre entendement cherche à identifier des invariants et des catégories, car cela nous est utile pour développer des techniques, des compétences, bâtir un monde sur des connaissances étayées, et lui donner du sens. Dans cette vision des choses, le possible est ce qui peut prendre place dans le cadre de ces invariants, de ces catégories. Et lorsque quelque chose de nouveau survient, on le considère comme une potentialité qui n'avait pas encore été vue, mais *qui était déjà là*¹¹²⁶. Pour Bergson, cette approche hérite en droite ligne des

¹¹²⁵ Henri Bergson, « Le possible et le réel », in *La pensée et le mouvant* [1938], PUF/Quadrige, Paris, 1996, p. 111.

¹¹²⁶ « Le possible aurait été là, de tout temps, fantôme qui attend son heure », Bergson, « Le possible et le réel », *op. cit.*, p. 111.

« Idées » de Platon. Le « possible » est conçu comme l'ensemble des variations permises par un « programme » plus ou moins invisible, mais qui déterminerait bel et bien le déroulement du monde. Bergson ne nie pas ce point de vue qui a permis l'accumulation des connaissances et le développement des sciences. Mais sa position procède d'une toute autre approche. Il se concentre sur l'aspect profondément impensable du réel, et en particulier de la vie. Celle-ci se déploie dans la « durée », de façon tout à fait imprévisible. La durée relève pour lui de la « perception immédiate » et ne peut en aucun cas se modéliser. Donc, dans l'expression de Bergson citée plus haut : « elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible », le « elle » désigne, non pas la réalité mais son « image » ; et c'est cette image/mirage qui instaure la catégorie du « possible ». De même, quand il ajoute : « sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue », là aussi le pronom possessif se rapporte à l'image et non pas à la réalité elle-même. C'est *rétroactivement* que l'image/mirage du possible *précède* la réalité.

Pour en revenir à Musil et Peyret, on serait tenté d'appliquer à Ulrich le *destin d'image* qu'analyse Bergson : « Ulrich enfant », sur les photos, *n'aura un jour jamais existé*, après que Ulrich adulte aura revu ces photos. Le sentiment d'étrangeté qu'il ressent à ce moment « se réfléchit derrière lui dans le passé », pour parodier Bergson, et annihile rétroactivement l'existence du « Ulrich enfant ». Effet désastreux, s'il en est, pour le sentiment d'identité, qui se trouve soudain réduit à un « mirage ». On est bien là, me semble-t-il, dans le tragique qui relie Musil à Peyret (plus encore que le drame de l'inconscient que traduit la thèse freudienne de l'inquiétante étrangeté).

Ce sentiment d'étrangeté face à soi-même – ou plus précisément d'*avoir toujours déjà été* un étranger – est une interprétation que je qualifierai de *catastrophique*, au sens où ce mot est conceptualisé par Jean-Pierre Dupuy¹¹²⁷. Celui-ci, dans un livre récent, reprend à son compte la réflexion de Bergson citée plus haut, et analyse le film *Vertigo* d'Hitchcock. Il utilise (d'une façon plus rhétorique que le philosophe) la structure rétroactive du

¹¹²⁷ Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé*, éditions du Seuil, Paris, 2002. La thèse du catastrophisme éclairé peut se résumer ainsi : Dupuy propose un moyen paradoxal de déjouer les dangers qui planent sur le monde ; il se démarque pour cela du principe de précaution, qui illustre parfaitement la notion de « possible » telle que Bergson l'analyse : il s'agit de se protéger contre tous les « possibles » qui paraissent menaçants. Le « catastrophisme éclairé » propose le raisonnement suivant : 1° l'accident n'est pas seulement *possible*, il faut le considérer comme *certain* ; 2°, partant de cette certitude, que pouvons-nous faire, non pas pour éviter un « possible », mais pour limiter les dégâts d'une « réalité » ? Dupuy postule qu'en raisonnant ainsi, nous changerons peut-être nos comportements (tandis que la catégorie du possible n'est pas de nature à changer les comportements humains... ni à créer du nouveau comme le dit Bergson).

« possible » (défini comme l'image de la réalité qui « se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini »), pour montrer que le personnage de « Madeleine », dans *Vertigo*, n'aura jamais existé après son vrai/faux suicide¹¹²⁸. Dans cette interprétation, on a affaire, chez Hitchcock comme chez Musil, à des exemples d'effets rétroactifs *catastrophiques*. Or ceux-ci caractérisent peut-être la forme même du tragique : dans l'*oracle* adressé à Œdipe, ne trouve-t-on pas déjà cette façon qu'a l'*image* de « se réfléchir derrière lui dans le passé » ?

Chez Dupuy, la thèse du « catastrophisme éclairé » vise au contraire à échapper au « possible » (Bergson) ou au « destin » (Œdipe). Cette thèse s'exprimerait alors par un futur antérieur *utopique* : la catastrophe, d'abord posée comme *certaine*, n'aura finalement jamais eu lieu, grâce à un changement des comportements humains. Au contraire, dans l'optique habituelle, qui relie Œdipe au principe de précaution, l'homme cherche à fuir son destin (« possible ») par tous les moyens, et ne fait que se précipiter plus sûrement vers la catastrophe. C'est ce qu'exprime le *futur antérieur catastrophique* : la tragédie aura toujours déjà eu lieu.

Tout cela relève-t-il d'une rhétorique ? D'un scepticisme radical ? Du tragique ? Ou des trois à la fois ? La question est ouverte... Je l'ai introduite, de façon un peu rapide voire brutale, pour poser l'horizon *catastrophique* de la disparition. Les auteurs comme Musil ou Kafka en donnent une vision intime et empirique. Mais on peut passer à un niveau plus

¹¹²⁸ Jean-Pierre Dupuy, *La marque du sacré* (Flammarion, 2010). Le personnage de Madeleine/Judy a, selon Dupuy, un « mode d'existence » très paradoxal, radicalement tragique : « Madeleine » n'existe qu'en tant que simulacre, et celle qui joue ce rôle (Judy, afin de tromper le protagoniste Scottie, interprété par James Stewart) va subir le paradoxal destin de *n'avoir jamais existé*. En effet, lorsque « Madeleine » se jette du haut du clocher, le corps qui tombe était celui d'une autre, une déjà morte (le femme de Esler). Le problème, c'est que, entre temps, Scottie est tombé follement amoureux de cette « Madeleine » fantomale. Celle qui, pour lui, meurt réellement ne reviendra jamais. Et lorsqu'il découvre le sosie, Judy, sans savoir que c'était elle, « Madeleine », la seule existence de ce sosie tient à sa ressemblance avec la « vraie (fausse) Madeleine ». Ainsi, pour Judy qui elle aussi est amoureuse, il n'y a pas de rédemption possible : Scottie ne pourra jamais l'aimer, elle. Il ne verra en elle que le double illusoire de la « vraie Madeleine ». Dupuy le formule ainsi : « Madeleine est un personnage fictif, fictif dans la fiction. Sa mort nous éclaire sur son mode d'existence. La mort de Madeleine ne met pas simplement fin à son existence. Elle produit cet effet invraisemblable que jamais Madeleine n'aura existé – alors même qu'avant de mourir, comme tout être réel, il était vrai qu'elle existait. » (*op. cit.*, p. 259). Et Dupuy enchaîne : « "La mort transforme toute vie en destin" : c'est peut-être vrai en général mais, dans le cas de Madeleine, la mort fait du passé (et de l'amour passé), non pas quelque chose qui a eu lieu, mais bien *quelque chose qui n'aura jamais eu lieu*. » (*Ibid.* p. 260). Il faut ajouter que, pour que ce raisonnement ne soit pas qu'une curiosité rhétorique, il faut, pour nous lecteur/spectateur, une condition fondamentale, qui donne toute sa profondeur tragique au film de Hitchcock : c'est l'expérience de l'amour qui rend, à jamais, impossible pour Judy d'être aimée par Scottie – car celui-ci ne pourra jamais en aimer une autre que « Madeleine ». Ce mode d'existence particulièrement tragique se formule dans ce que je propose de nommer le *futur antérieur catastrophique* : « elle n'aura jamais existé ».

collectif, ou plus abstrait, de l'homme, qui nous amène sur le terrain de la science, et de la place qu'elle tient dans le théâtre de Peyret : Galilée, Darwin, Turing... Nous avons déjà pris acte des successives blessures narcissiques (vexations) infligées à l'homme moderne aux trois niveaux ontologiques : le cosmos, le bios, la psyché. La connaissance, lorsqu'elle se fait jour, révèle que tout ce qui était jusqu'à présent scellé dans le « système immunitaire » de l'être humain s'avère illusoire¹¹²⁹. Tout ce qui *était* perd en un moment sa consistance et sa cohérence, avec des effets rétroactifs *catastrophiques* : en réalité tout n'était qu'échafaudage et apparence. En matière de connaissance, la disparition a *toujours déjà eu lieu* : toute croyance vraie et justifiée¹¹³⁰ ne vaut que pour un temps, et n'est applicable que dans un cadre limité. Une fois qu'elle s'effrite, sous l'effet d'une nouvelle croyance ou d'un changement de contexte, on découvre que ses objets *n'auront finalement jamais existé*. À ce moment le « système immunitaire » dont parle Sloterdijk s'effondre, et la « vexation » commence à produire ses effets.

Arrêtons ici la liste paradoxale de ce *futur antérieur catastrophique*, qui s'exprime dans la forme du « toujours déjà », chère à une génération qui va de Heidegger à Derrida. Un tragique d'obédience sceptique, comme je l'énonçais plus haut. Par extension, dans l'ordre du scepticisme radical hérité des anciens (Pyrrhon, Agrippa...), le « monde » n'existe pas, et pire, il n'aura jamais existé. Il en va aussi, a fortiori, du « moi », ce *plus petit commun dénominateur* des mondes, cible favorite de Peyret. Le « moi » est la source inépuisable d'une ironie mordante, d'autant plus que, dans le sillage d'un Kafka, il autorise les réflexions spéculaires à l'infini, entre *je, tu, il, elle...*

Comment l'écriture se noue-t-elle avec l'*expérience en train d'avoir lieu*, c'est-à-dire « vivre c'est déjà être en train de disparaître » ? On peut remarquer que le mode infinitif (« vivre », « disparaître ») semble le mieux à même de rendre compte de l'expérience du *disparaître*¹¹³¹. Ou alors, un mode indicatif aux participes présent/passé sans pronoms,

¹¹²⁹ C'est là une conception fondamentalement sceptique. Mais c'est bien la lignée qui passe par Démocrite, Pyrrhon, Montaigne et se poursuit jusqu'à Peyret ou Sloterdijk (en passant par différents courants de pensée des années soixante-soixante-dix déjà évoqués).

¹¹³⁰ Rappelons que dans l'épistémologie contemporaine on définit la connaissance comme « croyance vraie et justifiée » (à partir du Théétète de Platon) ; tout le problème étant, non seulement de s'entendre sur les notions de vérité et de justification, mais aussi de définir des procédures de vérification et de justification.

¹¹³¹ Concernant la disparition pronomiale du « je », on se souvient aussi de l'emploi de l'infinitif et des participes chez Beckett. Par exemple dans *Pour finir encore* : « Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer. Longtemps ainsi pour commencer le temps que s'efface le lieu suivi de la planche bien après » (*Pour finir encore, et autres foirades*, éditions de Minuit, Paris, 1976, p.7). Ou dans « Se voir » (même recueil) : « Endroit clos. Tout ce qu'il faut savoir pour dire est su. Il n'y a

comme on en trouve abondamment dans le *Journal de travail* de Peyret. Quelques exemples (pour nous en tenir à la période de l'été 2007) : « Mis bout à bout mais dans un certain ordre 200 feuillets de trouble. N'ose pas les relire. » ; « Remise en marche du projet G aujourd'hui. » ; « Se maintenir en forme et conjurer le chaos intellectuel » ; « N'arrive pas à me sortir de la dernière scène. » ; « envie d'écrire un petit essai qui porterait ce titre »...

L'écriture expérientielle de la disparition, qui a renoncé à la prétention pronominale du sujet (qu'elle sait vouée à la catastrophe), se déroule comme aveuglement dans un temps lui aussi aboli ; elle a lieu ici et maintenant, dans l'*idiotie* du réel dépouillé des cadres de la pensée conceptuelle : « Suis enlisé dans mon idiotie. »¹¹³². Cette expérience du « en train de disparaître » a été formulée plus haut, dans la même citation beckettienne que nous suivons ici à *la trace* : « Un moi qui se dissout, qui n'existe plus que comme trace, comme ruine. »¹¹³³. Cela est en train d'avoir lieu, et le terme du processus sera, comme on l'a vu *catastrophique* puisqu'il réfléchira ses conséquences en arrière dans le passé (Bergson), effaçant les traces et abolissant *depuis toujours* le moi.

Il faut donc en tirer une conséquence essentielle (ou existentielle...), qui à première vue aurait pu sembler paradoxale : dans l'expérience vécue, ce qui est *en train de* disparaître précède, ontologiquement, ce qui *aura toujours déjà* disparu. Cela s'explique d'un point de vue psychologique, et pas seulement linguistique : dans la mesure où l'on ne se console pas de la disparition *en train* d'avoir lieu, il reste la possibilité (l'issue ?) de la reconstruire après coup – en la déconstruisant dans le futur antérieur (c'est tout l'art derridien de la déconstruction sur le mode du « toujours déjà »).

Si nous reprenons le fil des vexations, tout commence par la phase narcissique primaire ; les blessures narcissiques viennent jalonner l'expérience de la vie. Le « toujours déjà » qui s'en suit rétroactivement peut paraître une solution rhétorique, et plus encore *logicienne* (une issue de secours) du « en train de ». Celle-ci ne se formule qu'après l'épreuve (vexation, blessure, humiliation, deuil...), comme si l'irréparable que provoque l'expérience du « en train de disparaître » avait besoin de la logique pour se consoler. Cette

que ce qui est dit. À part ce qui est dit il n'y a rien. ce qui se passe dans l'arène n'est pas dit. S'il fallait le savoir on le saurait. Ça n'intéresse pas. Ne pas l'imaginer. Temps usant de la terre en user à regret. Endroit fait d'une arène et d'une fosse... » (*Ibid*, p. 39).

¹¹³² *Journal de travail*, op. cit., 7 août 2007.

¹¹³³ *Journal de travail*, op. cit., 23 février 2006.

logique est celle du surmoi¹¹³⁴... Dans la logique édicatrice du surmoi, le moi narcissique a toujours déjà disparu, lorsqu'il est frappé d'interdit par le surmoi naissant : Il *faut* intérioriser ton désir, contrôler tes épanchements narcissiques, d'ailleurs tu n'as jamais eu ces épanchements, tu n'as jamais été ce petit monstre. Et enfin, il te *faudra* aussi intérioriser la blessure qui résulte de ces renoncements, de ces deuils. C'est ainsi, me semble-t-il, que doit fonctionner la logique sous-jacente à l'emploi du futur antérieur catastrophique. Une tentative de dépasser la fracture. Une « issue » élégante, au sens kafkaïen du terme.

5.5 L'autre face de la disparition : l'apparaître, la création de formes

Les figures tutélaires qui occupent la bibliothèque de Jean-François Peyret (Musil, Kafka, Beckett...) nous ont permis de voir comment fonctionne le *mode premier* de la disparition, que j'ai subsumé sous l'appellation de *futur antérieur catastrophique*. Ce mode fonctionne sur le registre tragicomique du sceptique : le moi, l'auteur, le « Je » auront bientôt *toujours déjà disparu*. Mais il nous reste à nous intéresser à un autre aspect de la *constellation subjective* : l'individu biologique et, au-delà, l'espèce vivante à laquelle il appartient.

La biologie, par ce qu'elle dit sur la condition de l'individu empirique, en particulier sur la naissance, la procréation, la mort, ne cesse de susciter la curiosité de Peyret, de nourrir sa réflexion et son écriture. Ce fut le cas en particulier dans l'ensemble du cycle du *Traité des formes*. Ainsi, par exemple, la notion de « chaîne du vivant », selon laquelle un individu en engendre un autre n'est-elle pas trompeuse ?, se demande-t-il. Et si, dans cette chaîne interindividuelle, on considérerait plutôt le point de vue de l'entité *intermédiaire* par laquelle se fait la transmission/évolution (le gène, le gamète) :

« De la poule ou de l'œuf ? Je remplacerai cette question par une remarque : la poule est le moyen par lequel l'œuf a trouvé le moyen de fabriquer un autre œuf. Et non pas l'inverse ? Ce que nous nous sommes dits hier avec Alain [Prochiantz]. L'autre chose, si on maintient une distinction forte entre l'homme et la bête, ce n'est pas par orgueil humain, par un relent de métaphysique, mais pour le reconduire à sa solitude. Le côté Monod de l'affaire. »¹¹³⁵

¹¹³⁴ « Le terme Über-Ich met en évidence que la fonction critique ainsi désignée constitue une instance qui s'est séparée du moi et paraît dominer celui-ci, comme le montrent les états de deuil pathologique ou de mélancolie dans lesquels le sujet se voit critiquer et déprécier. », J. Laplanche et J.-B. Pontalis, article « Surmoi », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF/Quadrige, Paris, 1967, 2004.

¹¹³⁵ *Journal de travail.*, 25 février 2002.

Ce point de vue est celui du « programme » que les biologistes ont mis en évidence. Ainsi, François Jacob indique la place de chaque individu, dans le déroulement (imprévisible, non déterministe) de ce programme à travers l'histoire de la vie :

« Dans un être vivant, tout est agencé en vue de la reproduction. Une bactérie, une amibe, une fougère, de quels destins peuvent-elles rêver, sinon de former deux bactéries, deux amibes, plusieurs fougères ? Il n'y a d'êtres vivants aujourd'hui sur la terre que dans la mesure où d'autres êtres se sont reproduits avec acharnement depuis deux milliards d'années ou plus. »¹¹³⁶

En ce qui concerne plus particulièrement la façon dont *création* et *destruction* s'entrelacent dans la vie, le biologiste Jean-Claude Ameisen écrit (en 1999) ce genre de choses, qui ne manque pas d'intéresser Peyret :

« Essayons d'observer attentivement une cellule qui s'engage sur la voie qui mène à l'autodestruction. À quel moment cette cellule est-elle encore vivante, et à quel moment a-t-elle cessé d'être ? Quand, à quel instant subtil, s'opère la transition irrémédiable de la vie à la mort ? [...] Observer le chemin que suit la plus petite entité vivante pour s'autodétruire et se demander à quel moment, à quelle étape ce chemin est devenu sans retour, c'est une des manières possibles de s'interroger sur ce qui constitue l'essence même de la vie. »¹¹³⁷

Le premier volet du *Traité des formes*, intitulé *La Génisse et le pythagoricien*¹¹³⁸, propose une série de variations autour de ces thèmes, en prenant comme matériau de départ *Les Métamorphoses* d'Ovide (retraduites pour la circonstance par Peyret). Dans son travail préparatoire qui précède les répétitions, Peyret collectionne les remarques ironiques :

« On n'est pas des chaudières ; la morphogenèse permanente. Sur quoi repose la pensée ici prêtée à Pythagore, cette métempsychose ; sur une certaine idée de l'âme. Qu'est-ce que l'âme, cette âme ? L'âme = ce qui tient les cellules ensemble et qui donne la forme intangible, force vitale, le terme de Claude Bernard. Intangible mais qui se construit et se maintient pour finir par se défaire. L'âme est mortelle. La vie ne commence pas, ne finit pas, elle se poursuit. (F Jacob). Si l'âme est le principe formel [Alain Prochiantz], si l'âme d'un homme passe dans le cheval de mon fermier, celui-ci doit devenir un homme. »¹¹³⁹

Dans les partitions du spectacle, on trouve par exemple ce propos, qui fait écho à celui de J.-C. Ameisen cité plus haut :

« -Un organisme vivant diffère d'un organisme mort.

-Il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher, mais que, par elle-même elle ne trouvera jamais. Ces choses, l'instinct seul les trouverait ; mais il ne les cherchera jamais.

-Le développement de la vie, une imprévisible création de forme. Mais en réalité le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que

¹¹³⁶ François Jacob, chapitre « Le programme », in *La logique du vivant, une histoire de l'hérédité*, Gallimard, Paris, 1970, p. 12.

¹¹³⁷ Jean-Claude Ameisen, *La Sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, éditions du Seuil, Paris, 1999, p. 238.

¹¹³⁸ *La Génisse et le pythagoricien* (Traité des formes I), Fragments, traduction des *Métamorphoses* d'Ovide, et Partitions du spectacle, 2002, <http://www.theatrefeuilleton2.net/ovide/genisse/parti/parti.htm>

¹¹³⁹ *Journal de travail*, 29 décembre 2001.

la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. »¹¹⁴⁰

Le motif de la disparition se déploie donc dans une large constellation de thématiques. Partant de l'angoisse existentielle et de l'expérience intime, catastrophique, du « être en train de disparaître », ce motif se transmute progressivement au fur et à mesure que le processus d'écriture se met en place et se déploie à son tour. On arrive ainsi, de proche en proche, à cette gerbe créatrice à la Ovide, où des séries de *métamorphoses* viennent en permanence déjouer le cours attendu de la mort, par des variations de formes à l'infini. Disparition, transformation, métamorphose, évolution, création... sont ainsi les différents modes (motifs) d'une longue chaîne linguistique, symbolique, qui relie la littérature antique à la science contemporaine, et nourrit de bout en bout la créativité de Peyret, et sa pratique du théâtre depuis une quinzaine d'années.

On retrouve une réflexion du même ordre, dans un contexte plus récent, après la création de *Tournant autour de Galilée*. Dans une note du Journal, Peyret s'intéresse à l'ouvrage de Pierre Hadot, *Le voile d'Isis*¹¹⁴¹. Il relève à ce propos :

« Il y aurait eu un spectacle à faire à partir de l'aphorisme d'Héraclite, "la nature aime à se cacher", telle qu'on la traduit communément. Le livre de Pierre Hadot (*Le voile d'Isis*) me fait rêvasser là-dessus. La nature se cache (ou est cachée). Faut-il lui ôter son voile ? [...] – mais c'est aussi que chaque chose est difficile à connaître (se cache, est cachée). Ce qui est intéressant chez Hadot, c'est qu'il lie cette question à celle de la mort. La Nature est ce qui naît donc ce qui meurt aussi. La disparition de la chose est constitutive de notre curiosité pour elle ? »¹¹⁴²

Au début de son essai, Hadot se réfère à l'*Ajax* de Sophocle. On y trouve une maxime inspirée d'Héraclite sur l'expérience comme perpétuelle transformation, où le disparaître et l'apparaître sont toujours intimement entrelacés :

« Cette liaison entre la naissance et la mort, l'apparition et la disparition, nous la retrouvons, par exemple, dans un passage célèbre de l'*Ajax* de Sophocle, passage que l'on a appelé parfois "le discours de la dissimulation". [...] Ce discours commence par ces mots : "Oui, le vaste Temps, impossible à mesurer, / fait apparaître (*phuei*) les choses qui n'étaient pas apparentes / et fait disparaître les choses qui sont apparues."¹¹⁴³ »¹¹⁴⁴

Et Pierre Hadot commente, un peu plus loin :

¹¹⁴⁰ *La Génisse et le pythagoricien* (Traité des formes I), *op. cit.*, document n°III des partitions.

¹¹⁴¹ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis, essai sur l'idée de nature*, Gallimard, Folio, Paris, 2004. Dans son essai, Pierre Hadot, revient sur le problème de traduction du mot *physis*, trop mal traduit par nature, et qu'il convient plutôt de rendre par les deux idées de la constitution d'une chose, et plus profondément de la croissance d'une chose (ce qui explique les deux paradigmes de l'être et du devenir, attribuées à Héraclite et à Parménide).

¹¹⁴² J.-F. Peyret, *Journal de travail*, *op. cit.*, 22 juin 2008.

¹¹⁴³ Sophocle, *Ajax*, v. 646 ss.

¹¹⁴⁴ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis*, *op. cit.* p. 31.

« Les vers de Sophocle opposent, d'une manière très intéressante pour notre propos, les deux verbes *phuein* et *kruptetai*, c'est-à-dire le "faire apparaître" et le "faire disparaître". Ils nous engagent donc à retenir les deux interprétations que nous avons proposées, soit, dans le sens actif : "ce qui fait apparaître tend (aime) à faire disparaître", ou, dans le sens passif, "ce qui apparaît tend à disparaître". »¹¹⁴⁵

Le verbe *kruptetai* contient ainsi l'idée de *disparaître*, mais aussi de *dissimuler* (c'est le mot que Platon utilise dans le Livre III de *La République*, lorsqu'il reproche à l'acteur de dissimuler). En suivant Hadot (qui suit Héraclite et Sophocle), nous voyons donc s'enrichir la constellation du disparaître. La vie, dans son processus de perpétuelle métamorphose, fascine l'être humain en quête de connaissance par sa faculté à entrelacer continuellement les modalités du disparaître, apparaître, dissimuler... Si l'on se place du point de vue du devenir de cette métamorphose, le disparaître est inscrit, depuis toujours et à chaque instant, dans le procès d'apparition. C'est une autre manière, littéraire cette fois, de dire ce que la biologie contemporaine (évoquée plus haut avec François Jacob) exprime : la « chaîne du vivant » entrelace elle-même la modalité de l'*existence* (l'histoire épigénétique de l'individu) et la modalité du *devenir* (la transmission phylogénétique, le programme génétique...). À l'échelle moléculaire, un entrelacement a lieu aussi : les cellules sont programmées pour disparaître et c'est la disparition qui permet à de nouvelles cellules d'apparaître et de se développer.

Hadot souligne, comme nous venons de voir, une idée supplémentaire dans la disparition : celle de dissimulation (*kruptetai*). Disparaître, c'est aussi se dissimuler, se dérober, s'escamoter. Tout en évitant de glisser sur le terrain des métaphores, on pourra noter que la dissimulation suscite une large gamme de sentiments : l'étonnement, la fascination, le mystère... La pure et simple disparition provoquerait-elle ces sentiments ? Ce n'est pas sûr : l'homme a envie que quelque chose se préserve caché, dans ce qui a disparu (mythes de réincarnation...). Une disparition sans *dissimulation* ni *cryptage* (*kruptetai*) serait un simple *remplacement* de ce qui disparaît par ce qui apparaît ; tandis qu'une disparition/dissimulation, telle qu'elle est pensée chez les Anciens, produit un entrelacs entre l'apparaître et le disparaître qui laisse de l'espoir. On ne peut jamais savoir ce qui se conserve, caché, si l'on considère la disparition en ce sens de *kruptetai*. C'était le point de départ du travail sur *Les métamorphoses* d'Ovide évoqué plus haut. Le motif de la

¹¹⁴⁵ Pierre Hadot, *ibid.* p. 32.

disparition/dissimulation, qui traverse de larges pans des spectacles de Peyret, est donc au cœur du processus d'écriture pour la scène, sous la forme de la *métamorphose*.

Je conclurai en observant que l'ensemble de cette constellation de motifs : disparition, transformation, métamorphose, dissimulation... est l'essence même du dispositif théâtral. Mais cela suppose, peut-être, la discrète intervention d'une qualité toute humaine, que l'on peut relever dans la phrase de Peyret, citée plus haut, quand il ponctuait sa note de lecture sur *Le voile d'Isis* : « La disparition de la chose est constitutive de notre *curiosité* pour elle ? ». Cette note concerne aussi bien le mystère de la vie que le mystère du théâtre (ce qui disparaît derrière le rideau, en coulisse, ou de toute autre façon). La curiosité ici va de pair avec une palette de sentiments du spectateur : intrigue, mystère, fascination, trouble... elle se combine également avec le registre du ludique, de l'humour, du jeu.

Comment ne pas penser alors à la fameuse histoire de l'« enfant à la bobine » ? dont Freud relate l'expérience, dans son essai *Au-delà du principe de plaisir* :

« L'enfant avait une bobine en bois, avec une ficelle attachée autour. [...] Il jetait avec une grande adresse la bobine, que retenait la ficelle, par-dessus le rebord de son petit lit à rideaux où elle disparaissait, tandis qu'il prononçait son o-o-o-o riche de sens ; il retirait ensuite la bobine hors du lit en tirant la ficelle et saluait alors sa réapparition par un joyeux « da ! » (la voilà !). Tel était donc le jeu complet : disparition et retour. »¹¹⁴⁶

La répétition du jeu, chez l'enfant, est synonyme de plaisir (selon Freud). Mais lorsque le jeu d'apparition – disparition/dissimulation se réalise dans le « monde des adultes », disons dans la « cité », c'est-à-dire au théâtre, toute la palette qui s'étend du comique au tragique peut se déployer. Freud note d'ailleurs, quelques pages plus loin :

« Enfin il faut encore rappeler que chez l'adulte le jeu et l'imitation artistique qui visent, à la différence de ce qui se passe chez l'enfant, la personne du spectateur, n'épargnent pas à celui-ci, par exemple dans la tragédie, les impressions les plus douloureuses et pourtant peuvent le mener à un haut degré de jouissance. »¹¹⁴⁷

Est-ce que Peyret avait à l'esprit la fameuse anecdote freudienne lorsqu'il rédigeait sa note sur *Le voile d'Isis*, et associait *disparition* et *curiosité* ? Peut-être pas, mais en tout cas, ce qu'il y a de joyeux dans la disparition, c'est qu'elle est une source infinie de curiosité.

Le théâtre de Jean-François Peyret serait donc une *machine à disparaître* d'un type particulier. On peut se la représenter comme une foreuse à double hélice : elle fonctionne

¹¹⁴⁶ Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. J. Laplanche et J.B. Pontalis, Payot, Paris, 1981, p. 52-53.

¹¹⁴⁷ Freud, *ibid.* p. 55.

sur le double mode de la *catastrophe sceptique* d'une part, où le moi *aura toujours déjà disparu* au moment où la machine se met en place, et d'autre part, le mode de l'*expérience de destruction créatrice*, où la curiosité, jointe à la jubilation du faire, ont la capacité de métamorphoser ce qui est en train de disparaître, et de susciter un foisonnement de formes imprévisibles.

5.6 Retour sur *Walden*, et son processus de disparition créatrice

Pour clore ce chapitre de la disparition créatrice, chez Peyret, un « retour » sur *Re : Walden* s'impose. Et pour cela, on peut revenir d'abord à Thoreau puisque, rappelons-le, c'est l'occasion pour Peyret de proposer un effet de disparition/transformation en jouant sur une inversion : l'homme qui *se diminue* en se retirant dans les bois, et l'acteur *augmenté* par le concours de la machine. Commençons donc par la disparition « hors du monde », chez l'auteur mais aussi chez son lecteur (Peyret), puis nous en viendrons au « retour » à la scène, avec le processus de disparition créatrice.

Thoreau se trouve à nouveau « de passage dans le monde civilisé »¹¹⁴⁸ lorsqu'il présente à son lecteur le récit qu'il vient de tirer de son expérience. On peut noter qu'aussitôt il éprouve le besoin de justifier l'emploi du pronom *Je* autobiographique dans son livre : « En la plupart des livres il est fait omission du *Je*, ou première personne ; en celui-ci, le *Je* se verra retenu ; c'est, au regard de l'égotisme, tout ce qui fait la différence. Nous oublions ordinairement qu'en somme c'est toujours la première personne qui parle. ». Et cela, d'une façon qui n'est pas sans rappeler le « moy » de Montaigne, car, ajoute-t-il :

« Je ne m'étendrai pas tant sur moi-même s'il était quelqu'un d'autre que je connusse bien. Malheureusement, je me vois réduit à ce thème par la pauvreté de mon savoir. Qui plus est, je revendique de tout écrivain, tôt ou tard, le récit simple et sincère de sa propre vie, et non pas simplement ce qu'il a entendu raconter de la vie des autres hommes ».¹¹⁴⁹

Ouvrons pour nous en convaincre, *Les Essais* :

« Quel que soit donq le fruit que nous pouvons avoir de l'expérience, à peine servira beaucoup à nostre institution celle que nous tirons des exemples estrangers, si nous faisons si mal nostre proffit de celle que nous avons de nous mesme, qui nous est plus familiere, et certes suffisante à nous instruire de ce qu'il nous faut. Je m'estudie plus qu'autre subject. C'est ma metaphysique, c'est ma physique. »¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁸ Henry David Thoreau, *Walden*, trad. L. Fabulet, Gallimard, Paris, 1922, p. 9.

¹¹⁴⁹ Thoreau, *Walden*, *ibid.* p. 10.

¹¹⁵⁰ Montaigne, *Essais*, Livre III, chap. XIII, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, p. 1050.

C'est aussi la métaphysique, et la physique de Peyret. En soulignant ce point essentiel, qui réunit en une seule maxime Montaigne et Thoreau : ce *Je* s'« étudie » tout en répugnant à « s'étendre sur » lui-même. Autobiographique, il l'est donc *un peu*, mais sans l'être tout à fait. Une part du moi disparaît dans cette philosophie : celle qui prétendrait se connaître, ou connaître quiconque. De l'expérience, chez Montaigne, très peu se doit chercher chez autrui, puisque nous savons déjà si peu de nous-mêmes. Et non plus chez Thoreau, qui ne s'étend sur lui-même que contraint et forcé, par méconnaissance d'autrui. Ajoutons à notre maxime une intention explicite : celle de la sincérité, là aussi présente à la fois chez l'un et l'autre. Le « récit simple et sincère de sa propre vie » (Thoreau), c'est le « fruit que nous pouvons faire de notre expérience » (Montaigne). Voilà qui donne la tonalité de *Walden*, un *essai* d'expérience (d'« exercitation »), sincère et studieuse, où le *Je* n'est là que pour assumer la « sincérité » d'un récit d'expérience, mais où le « moi qui sait » a été révoqué depuis longtemps. La « simplicité » du ton et du style est sans doute le meilleur gage de cette disparition d'un moi. « Compliqué », au contraire, serait le livre s'il laissait s'étendre un *moi savant* sur la scène. Le récit de Thoreau, comme celui de Montaigne, est en fait moins une *scène* qu'un *laboratoire d'étude*. Et la *phusis* (pour reprendre le terme de Montaigne) qu'on va nous inviter à explorer n'est pas un spectacle qui se donnerait à voir, mais plutôt un monde où il s'agit de pénétrer : une « forêt ». Le titre *Walden* annonce le programme.

La question de la connaissance est convoquée dans ce préambule où le *moi-spectacle* a disparu, tandis qu'une *science naturelle* (liée à la *phusis*) va se mettre en place dans les chapitres suivants. Mais, dans l'*agenda* de *Walden*, avant la science naturelle proprement dite, il y a un passage obligé par l'économie. C'est qu'on n'entre pas *surchargé* dans la nature : il faut d'abord se délester de toutes sortes de choses inutiles acquises par la vie en société : « Je vois des jeunes gens, mes concitoyens, dont c'est le malheur d'avoir hérité de fermes, maisons, granges, bétail, et matériel agricole ; attendu qu'on acquiert ces choses plus facilement qu'on ne s'en débarrasse. Mieux eût valu pour eux naître en plein herbage et se trouver allaités par une louve... »¹¹⁵¹. Après le moi individuel, parasite de la vraie connaissance et de la vraie vie, c'est le moi collectif, le *nous*, qui est répudié. Thoreau, avant même de se retirer dans les bois, a dû se débarrasser d'abord de l'héritage commun de la servitude, transmis de génération en génération. Il a dû faire disparaître en lui

¹¹⁵¹ Thoreau, *Walden*, *op. cit.* p. 11.

l’empreinte de la société, avant même de la quitter physiquement. On ne disparaît pas par une simple fuite.

Le mode de vie dans la civilisation est lourd d’une ignorance fondamentale : « En général, les hommes, même en ce pays relativement libre, sont tout simplement, par suite d’ignorance et d’erreur, si bien pris par les soucis factices et les travaux inutilement rudes de la vie, que ses fruits plus beaux ne savent être cueillis par eux. ». L’*homo æconomicus*, ainsi appareillé d’objets et de « soucis factices », ignorant tout de ce qu’il a perdu, « n’a le temps d’être rien d’autre qu’une machine ». Le temps a été confisqué à cet homme dont l’expérience est réduite à une suite d’événements et de tâches hétéronomes. C’est le temps propre à la machine : « Comme si l’on pouvait tuer le temps sans insulte à l’éternité ! L’existence que mènent généralement les hommes, en est une de tranquille désespoir »¹¹⁵². Et l’âge n’y fait rien ; il ne donne rien de plus, ni savoir, ni sagesse, contrairement à l’idée reçue sur l’« expérience » : « L’âge n’est pas mieux qualifié, à peine l’est-il autant, pour donner des leçons à la jeunesse, car il n’a pas autant profité qu’il n’a perdu. »¹¹⁵³.

Il va donc falloir se dépouiller progressivement de tous les attributs de l’homme apprivoisé. Ce que l’on nomme usuellement « le nécessaire de vie » est répudié : « Par l’expression "nécessaire de vie", j’entends tout ce qui, fruit des efforts de l’homme, a été dès le début, ou est devenu par l’effet d’une longue habitude, si important à la vie humaine qu’il se trouvera peu de gens, s’il se trouve quiconque, pour tenter jamais de s’en passer. »¹¹⁵⁴. Il reste au futur habitant des bois à disparaître à son marquage social, à oublier ses coutumes, ses habitudes, alimentaires notamment, et même, signe extérieur évident de l’identité, à se débarrasser de ses propres vêtements : « Nul représentant de la gent animale ne requiert plus que le Vivre et le Couvert. Les nécessités de la vie pour l’homme en ce climat peuvent, assez exactement, se répartir sous les différentes rubriques de Vivre, Couvert, Vêtement et Combustible »¹¹⁵⁵.

Ainsi conçu, le programme d’économie qui se met en place (et s’étend sur un long chapitre de près de cent pages) fait table rase de l’habitus et de l’ignorance pour mieux reprendre

¹¹⁵² Thoreau, *Walden*, *op. cit.* p. 15.

¹¹⁵³ *Walden*, *ibid.* p. 16.

¹¹⁵⁴ *Ibid.* p. 19.

¹¹⁵⁵ *Ibid.* p. 19-20.

tout à zéro¹¹⁵⁶, c'est-à-dire réapprendre le *savoir vivre* : vie frugale au contact direct avec la nature. C'est la résolution première du projet de Thoreau : « Je résolu de m'établir sur-le-champ, sans attendre d'avoir acquis l'usuel pécule, en me servant des maigres ressources que je m'étais déjà procurées. Mon but en allant à l'étang de Walden, était non pas d'y vivre à bon compte plus que d'y vivre chèrement, mais de conclure certaine affaire personnelle avec le minimum d'obstacle... »¹¹⁵⁷. À l'issue de ce programme, et avant de passer aux *sciences naturelles* proprement dites, se dessine le portrait de l'*homme véritable*, chez qui presque tout a disparu, identité et vanité, ignorance et servitude, habitudes et conventions : « Ce que je prise le plus chez un homme, ce n'est ni la droiture ni la bienveillance, lesquelles sont, pour ainsi dire, sa tige et ses feuilles. [...] Ce que je veux, c'est la fleur et le fruit de l'homme ; qu'un parfum passe de lui à moi, et qu'un arôme de maturité soit notre commerce. »¹¹⁵⁸.

Cette *sortie du monde* permet l'entrée dans la Nature. Thoreau entreprend de s'y établir comme dans une « maison », au sens symbolique, pour signifier que cette nature ne sera pas un milieu hostile, mais plutôt une source infinie de connaissances offerte à l'observation, à la curiosité, à la symbiose : « A certaine époque de notre vie nous avons coutume de regarder tout endroit comme le site possible d'une maison. C'est ainsi que j'ai inspecté de tous côtés la campagne dans un rayon d'une douzaine de miles autour de là où j'habite »¹¹⁵⁹.

Nous pouvons abandonner ici Thoreau et laisser Peyret *repandre la main*, pour revoir, une nouvelle fois, comment, dans sa partition polyphonique, il fait sortir le *Je* de l'habitus mondain – la langue, l'identité, le vêtement... – pour le faire apparaître, allégé, en en recueillant « la fleur et le fruit », dans un geste poétique spécifiquement scénographique. Ainsi, dans cette séquence où les quatre acteurs, plantés au milieu du plateau, les bras le long du corps, équipés de leurs micros HF, articulent les fragments du texte de Thoreau,

¹¹⁵⁶ On voit comment le *Walden* de Thoreau ne peut aucunement être rapproché du *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. *Robinson* est une leçon d'économie, où l'on assiste à la naturalisation du projet économique libéral (Adam Smith), le protagoniste montrant à son lecteur comment, replongé dans la nature, l'homme (moderne) reproduit inmanquablement son monde civilisé, et prouve ainsi son essence d'*homo œconomicus*. Au contraire, le *Je* de Thoreau procède à une déconstruction pure et simple de cette « essence », comme on vient de le voir. L'économie politique de Defoe et la conception politique de Thoreau (désobéissance civile) se situent bien sûr à deux extrémités de l'économie politique. Quand à l'« écologie » de Thoreau, nous en avons déjà dit suffisamment dans le cadre de notre propos.

¹¹⁵⁷ Thoreau, *Walden*, *op. cit.* p. 28.

¹¹⁵⁸ *Ibid.* p. 91-92.

¹¹⁵⁹ *Ibid.* p. 96.

dans une phonation chorale soutenue par le thème musical au piano, et où « un parfum passe de l'un à l'autre », qu'on pourrait caractériser comme un « parfum vocal » :

« Il y a en chacun de nous un animal qui s'éveille... un animal qui s'éveille... un animal... en proportion de... autant que ce que... sa nature... notre nature plus élevée sommeille... nous sommes conscients de ce qu'il y a en chacun de nous un animal qui s'éveille... il est reptile et sensuel... et sensuel... et sans doute... on ne peut complètement l'expulser... je crains... même dans nos corps... dans un corps de santé et vie... de santé et de vie... je crains... qui vivent en nous et qu'on ne peut déloger... »

« ... le meilleur des hommes ne tardera pas à passer dans la terre en qualité d'engrais... la plupart des hommes... la plupart des hommes, même en ce pays relativement remarquable... même en ce pays relativement libre... ne sont guère... A door on one hand... la plupart des hommes... sont trop occupés... même en ce pays relativement libre... par simple ignorance et erreur... que ces fruits magnifiques ne peuvent être cueillis par eux... tellement occupés par des occupations superflues... ne savent pas cueillir les fruits de la vie... ces occupations si simples et si naturelles... que ces fruits magnifiques ne peuvent pas être cueillis par eux... consiste à construire sa propre maison... on dirait que les hommes... celui qui travaille... n'ont jamais réfléchi à ce qu'est une maison... l'homme qui travaille ne peut pas se permettre d'entretenir des relations humaines avec d'autres hommes... il n'a pas le temps... pas le temps d'être autre chose qu'une machine... son travail perdrait de sa valeur sur le marché... abandonnerons-nous toujours le plaisir de la construction au charpentier ?... celui qui travaille n'a pas le temps d'être autre chose qu'une machine... »

Le *Je* s'est dissipé dans cette constellation de mots et de notes, diffusée en un *parfum sonore* sur la scène. Pendant ce temps, sur l'écran en fond de scène, le paysage se métamorphose d'instant en instant, traversé par les heures et les jours, les couleurs se fondant l'une dans l'autre. Paysage dont l'identité, à l'instar de celle du *Je*, se dilue dans le devenir des formes visuelles. Cette « phusis » n'est ni la nature sauvage, ni cette « nature » anthropomorphe destinée à être arraisonnée par la main de l'homme : elle devient poème.

Une science naturelle/physique d'un nouveau genre est à l'œuvre, qui se fait expérience poétique du monde. Les différents registres de l'expression s'y déploient. Expression humaine et expression de la nature disparaissent en tant que langage signifiant, ne communiquent plus grand-chose de ce à quoi nous étions habitués. Couleurs, sonorités, phrases musicales, voix, gestes, sont *réduits* à des composés alchimiques qui concourent ensemble au poème.

La technologie, qui aurait pu, sur une scène de théâtre, passer pour le comble de l'artifice, dans son usage en contrepoint, ici, semble elle-même se soustraire à son devenir machine : elle est là pour participer à la décomposition des essences corporelles et faire renaître « la fleur et le fruit » dans cette *phusis* poétique. La technique, détournée de son usage instrumental, opère un renversement des valeurs sur la scène : c'est l'homme machine de l'habitus qui disparaît, tandis que la machine se fait floraison. L'homme disparaît dans ses

attributs, son habitus d'esclave ordinaire, son « nécessaire de vie ». Lorsque Thoreau demandait : « la fleur et le fruit de l'homme ; qu'un parfum passe de lui à moi, et qu'un arôme de maturité soit notre commerce », Peyret s'amuse à utiliser le moyen le plus éloigné, en apparence, de l'aromatique – la technologie – pour répondre à ce vœu. Malgré le caractère expérimental et inabouti du dispositif à ce stade (dans la version présentée en 2011), on peut déjà *entendre* ce poème, et presque *sentir* ce monde, grâce aux qualités sonores et musicales de la scénographie.

Le travail de dissociation entre les corps et le registre sonore, que Peyret effectue en compagnie d'Alexandros Markeas et de Thierry Coduys, nous permet de comprendre que la technologie, loin d'être utilisée comme simple outil, est le nécessaire artifice qui opère cette dissociation. Plus encore, elle est pensée comme un moyen pour déconstruire l'unité illusoire du sujet¹¹⁶⁰ : « La technique s'en prend à l'unité du sujet (un corps qui parle, une voix assujettie à un corps) ; dérobe quelque chose au sujet hic et nunc. On lui vole quelque chose. On se projette »¹¹⁶¹. Reste la voix, désincorporée, détachée des acteurs, par le traitement polyphonique dans la première partie du spectacle, puis par l'utilisation de la synthèse vocale et les différentes *métamorphoses* que lui fait subir Thierry Coduys.

Rendons à nouveau cette voix, ou ces échos, de Thoreau à Peyret :

« I did not read books... the first summer, I did not read books... I hoed beans... I even did better than this... Je ne lus pas de livres le premier été... je ne lus pas de livres le premier été... je sarclai des haricots... I hoed beans... I hoed beans... que dis-je ? que dis-je ? je fis même mieux que cela... there were times I could not afford to sacrifice the bloom of the present moment, to do any work... the bloom of the present moment to do any work... je ne lus pas de livres le premier été, je... sarclai des haricots... whether the head or hands... que dis-je ? que dis-je ? je fis même mieux que cela... il y eut des heures où je ne me sentis pas en droit de sacrifier la fleur du moment présent ... the bloom of the present moment to do any work... the bloom of the present moment... je sarclai des haricots... je ne me sentis pas en droit de sacrifier la fleur de l'instant à aucun travail... sometimes... quelquefois ou demain... sometimes in the summer morning... quelquefois, quelquefois par un matin d'été... after my accustomed bath... je restais là, assis... I sat in my sunny doorway... sur mon seuil ensoleillé, du lever du soleil à midi... from sunrise till noon... ayant pris mon bain accoutumé... my accustomed bath... jusqu'à ce que... jusqu'à ce que le soleil, se présentant, à ma fenêtre, de l'ouest... ou le bruit de quelque chariot de voyageurs, là-bas... the sound of a travellers in a distant highway... reminded me the time passing... ou le bruit de quelque chariot...là-bas, sur la grand-route, me rappelle le temps écoulé... Je croissais en ces moments-là comme le maïs dans la nuit... I grew in those seasons like corn in the night... They were not time subtracted from my life... ce n'était pas un temps soustrait à ma vie, mais ajouté à ma ration coutumière... »¹¹⁶²

¹¹⁶⁰ Là encore, l'influence de Montaigne se décèle, en arrière-plan de cette pensée.

¹¹⁶¹ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, op. cit., 23 février 2006.

¹¹⁶² Ce passage est situé au début du chapitre « Sounds » (« Bruits ») de *Walden* : « I did not read books the first summer; I hoed beans. Nay, I often did better than this. There were times when I could not afford to sacrifice the bloom of the present moment to any work, whether of the head or hands. I love a broad margin

Ce temps qui « n'était pas *soustrait* à ma vie, mais ajouté à ma ration coutumière », c'est l'expérience du « vivre », que fait l'individu retrait du monde (civilisé), et ce qui *s'ajoute* dans ce retrait, cette « ration quotidienne », ce sont ces mille sensations impalpables et irremplaçables, que procurent le « bruit au loin de quelque chariot », la « fleur du moment présent ».

Mais le processus de disparition se poursuit. Déroulons à nouveau la fin du film, tel que nous l'avons déjà auditionné une première fois, pour le plaisir de le réentendre en écho. Assistons-nous à l'avènement de ce futur antérieur *catastrophique* : la forêt de Walden aura-t-elle jamais existé ?

À l'écran, l'image de l'étang se fragmente en une forêt de pixels, puis se liquéfie. Les pixels tombent en pluie fine. Catastrophe naturelle, artificielle, l'étang de Walden n'est plus qu'un rideau de *digits* en chute libre, disparaissant hors cadre, attirés par une force de gravitation invisible. Tandis que le piano, livré à lui-même, martèle les coups de cette apocalypse... Parachutage des avatars. Les patronymes D1 Taurus et H1 Taurus s'activent sur leurs bots. Il reste une actrice sur le plateau, tapant mécaniquement sur son clavier. Exister face à l'avatar. Se faire soi-même avatar pour exister encore un instant... Les voix humaines tentent de résister, leur intensité diminue, elles se chevauchent, semblent s'éteindre lentement (comme l'ordinateur HAL dans *2001, l'Odyssée de l'espace...*), ne parviennent que lointaines, dans une forêt de bruitages :

« Nous avons entendu parler de la chasteté, mais nous ignorons ce qu'elle est. Nous en parlons conformément à la rumeur que nous avons entendue... »,

« Si le jour et la nuit sont tels que vous les accueillez avec joie, et si la vie exhale un parfum comme des fleurs odorantes... »,

« La véritable moisson de ma vie quotidienne est à peu près aussi intangible, aussi indescriptible que les teintes du matin et du soir »...

« L'animal en nous est vil et sensuel, et sans doute on ne peut pas l'expulser, comme les vers qui occupent nos corps, même en vie et en bonne santé »...

« Ainsi, même dans des communautés civilisées, l'embryon de l'homme passe par le stade du chasseur dans son développement ».

to my life. Sometimes, in a summer morning, having taken my accustomed bath, I sat in my sunny doorway from sunrise till noon, rapt in a reverie, amidst the pines and hickories and sumachs, in undisturbed solitude and stillness, while the birds sing around or flitted noiseless through the house, until by the sun falling in at my west window, or the noise of some traveller's wagon on the distant highway, I was reminded of the lapse of time. I grew in those seasons like corn in the night, and they were far better than any work of the hands would have been. They were not time subtracted from my life, but so much over and above my usual allowance. I realized what the Orientals mean by contemplation and the forsaking of works. For the most part, I minded not how the hours went. ». Dans l'édition française, *op. cit.*, p. 131-132.

« Tu ne dis plus rien ? Aucun être humain, passé l'âge insouciant de la jeunesse ne tuera de gaieté de cœur la créature qui tient sa vie du même droit que lui. »

« Le lièvre aux abois crie comme un enfant. »

[*Voix de synthèse*] Ainsi, même dans des communautés civilisées, l'embryon de l'homme passe par le stade du chasseur dans son développement... »

Puis les voix disparaissent tout à fait. Il ne reste que la forêt synthétique, dans un brouillard de voix de synthèse, où l'on ne comprend plus les phrases. Les corps des acteurs remuent encore, puis progressivement perdent du terrain, n'arrivent plus à s'imposer face à leurs doubles, voix synthétiques. Les acteurs doivent se battre pour exister sur le plateau. Il faut insister, répéter sa phrase, redire les mots, se déplacer, essayer autrement. Recommencer autrement. Essayer encore. Peine perdue. Les acteurs, un à un, sortent de la scène, laissant les quatre avatars, dans le brouillard sonore.

Au fond, sur l'écran, le paysage virtuel prend peu à peu l'allure de l'étang de Walden. L'âme de Walden s'est dissoute dans une myriade de petits carrés lumineux. « God is alone » s'affiche sur le bot de D1 : Taurus. Sur les sonorités cristallines, légères, presque immobiles, d'un xylophone synthétique, la voix d'une jeune femme invisible prononce, en sourdine, quelques dernières phrases crépusculaires dans la forêt de la virtualité :

« Je ne suis pas plus solitaire que le plongeon dans l'étang, dont le rire scintille haut... ou que l'étang de Walden lui-même... Quelle compagnie ce lac solitaire a-t-il ? Je vous le demande. »

« Le soleil est seul, sauf parfois par temps de brume, où on dirait qu'il y en a deux, dont l'un n'est qu'un soleil pour rire »...

« Dieu est seul. Dieu est seul mais le diable, lui, est loin d'être seul. Il voit du monde. Il est légion. »

« Je ne suis pas plus solitaire qu'une simple molène, ou qu'un simple pissenlit dans la prairie. Ou qu'une feuille de haricot. Une oseille, un taon, un bourdon.... Je ne suis pas plus solitaire que le mealbrook, ou une girouette. Ou l'étoile du nord... Ou le vent du sud, ou une ondée d'avril... Ou un dégel de janvier. Ou la première araignée, dans une maison neuve. ».

Silence de ce monde de cristal. Musique de cristal. Un avatar est resté seul, immobile, à fixer le paysage de pixels derrière lui. *Re : Walden*. Retour à Walden. Il ne reste que l'écho d'une musique disparue, des voix disparues. L'homme n'aura bientôt peut-être jamais existé : « je ne suis pas plus solitaire qu'une simple molène, ou qu'un simple pissenlit dans la prairie ». L'écho silencieux envahit l'esprit du spectateur. Comment habiter le monde... quand on a déjà disparu ?

5.7 Épilogue sur la disparition chez Marleau et Goebbels

Ce chapitre nous a permis de préciser, en suivant la réflexion de Jean-François Peyret, ce qu'on pourrait appeler le « régime de la disparition ». Au-delà du simple escamotage de l'acteur, c'est la *constellation subjective* qui se dissout, à travers ses différents modes : le « je/moi » de l'auteur, le personnage de fiction, le moi empirique/biologique, le moi/nous collectif de l'espèce... Chez Peyret, lecteur de Thoreau et surtout de Montaigne, l'*écho* fait entendre une *voix inaudible* qui suppose la disparition d'*ego*. Nous avons noté également que l'écriture ou, plus largement, le processus de création se déploie à la fois dans le participe présent de la disparition (« en train de disparaître »), et dans un *futur antérieur catastrophique* : « je » n'aurai bientôt jamais existé. Le processus qui aboutit à la scène est de l'ordre de la métamorphose : le *je* qui s'évanouit devient *jeu* de scène. Chez Peyret, l'imprévisible et la curiosité vont de pair, et la disparition fait apparaître/entendre une chose, fragile et éphémère, dans le présent de la création. Nous venons de suivre pas à pas ce processus dans *Re : Walden*. Il serait intéressant de nous demander si on ne pourrait pas identifier quelque chose du même ordre chez Marleau et chez Goebbels. Nous le ferons à titre d'esquisse, car il ne s'agit pas de modéliser ou de théoriser la disparition. Voyons rapidement ce qu'on peut dire à ce sujet.

Les Aveugles

Le début de la pièce de Maeterlinck est précédé d'une didascalie qui nous donne une indication importante sur la façon dont l'homme est « écarté » de la scène – ou plutôt du monde. La description commence par le cadre général, qui paraît vide de toute présence humaine : « une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé. ». Un premier *zoom*, à l'intérieur du cadre général, nous montre l'être humain, mais sous la forme de la mort : « Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une immuable lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes... ». Enfin, le cadre se resserre sur l'homme, mais c'est pour nous le montrer sous la figure anonyme de six vieillards, qui de prime abord pourraient être interchangeables : « A droite, six

vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. À gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes, également aveugles, sont assises en face des vieillards ». Cette description constitue un magnifique exemple de ce que j'ai appelé la disparition de la constellation subjective. Cela ne peut nous étonner compte tenu de ce que nous avons rappelé à propos du symbolisme.

Que fait Marleau de cette situation ? Il accentue encore le processus de désobjectivation en créant des visages identiques de vieillards, six fois le même homme et six fois la même femme, comme l'indique le dossier de presse : « Douze visages surgissent de l'obscurité. Six visages de femmes et six d'hommes. Des regards qui ne se croisent pas, qui ne portent sur rien de précis ou qui s'absentent à nous... Ils sont tous aveugles. Immobilisés dans une forêt obscure où ils s'étaient assoupis, ils attendent leur guide ». Il est également précisé que « les aveugles, ne sachant plus s'il fait jour ou nuit et se situant dans une sorte d'espace métaphysique entre la vie et la mort, se sentent abandonnés »¹¹⁶³.

Le spectacle de ce paysage solitaire et nocturne, où se découpent les masques mortuaires des aveugles, ne laisse pas filtrer le moindre souvenir d'un temps heureux, où ces douze vieillards perdus auraient joui de la vie. Nous sommes plongés, non pas dans le drame d'une agonie, mais dans une éternité d'inexistence. Comment illustrer mieux le *futur antérieur catastrophique* que j'ai évoqué précédemment ? Ici, le passé, le présent et le futur se confondent en un mode unique : la disparition aura toujours déjà eu lieu.

Qu'en est-il sur la scène ? Le spectacle se réduit-il à une nature morte ? En fait, la vie est présente, à l'échelle microscopique, et elle se manifeste dans les mille petits bruits de la forêt. Ceux-ci nous font ressentir ce que Pierre Hadot a *dévoilé* dans sa réflexion sur Isis : la disparition est à la fois transformation et dissimulation, cryptage (kruptetai). Quelque chose échappe toujours à la saisie immédiate des sens. Il faut disparaître pour apparaître. Dans *Les Aveugles*, les acteurs se dissimulent quelque part, derrière les masques ou ailleurs, on ne sait trop. Nous avons noté que travailler sur l'absence de l'acteur, ce n'est pas simplement l'escamoter et observer ce qui se passe lorsqu'il n'est plus là... c'est faire subir aux corps et aux voix un processus de transformation et de recomposition, au service d'un texte. À un autre niveau, ce qui se dissimule, ce sont les êtres vivants de l'île, chez qui l'on perçoit, tantôt proches, tantôt lointaines, les fluctuations de la vie. Ce monde sensoriel

¹¹⁶³ Dossier de presse, *Les Aveugles*, Théâtre de la Cité Internationale, *op. cit.*

est un monde de mystère et de métamorphoses. On devine à l'œuvre, au-delà des apparences, une économie de la vie, et l'on ne peut guère distinguer ce qui se conserve, caché, et ce qui, sous nos yeux, est en train de disparaître. L'*être* et le *non être* semblent circuler l'un dans l'autre, par ce processus de métamorphose perpétuelle.

Notre étude nous a donné l'occasion de mesurer à quel point Denis Marleau se préoccupe de tout cela. Il prend soin, aussi, d'immerger les spectateurs dans la nuit, pour les inviter à se fondre à leur tour dans cette totalité insondable où les aveugles ont depuis toujours déjà disparu. Les spectateurs sont conviés à une fantasmagorie, non pas un spectacle, mais une expérience où l'on retrouve quelque chose d'un état antérieur ancien, celui d'avant l'émergence de l'homme (moi, individu, société). C'est la signification de cette expérience, bien *réelle*, que nous avons longuement évoquée. Dans *Les Aveugles*, comme dans *Re : Walden*, la disparition n'est pas un événement qui survient ou un drame en train de se réaliser : dans l'instant même où le spectateur la ressent, *elle a déjà eu lieu*.

Stifters Dinge

Dans *Eraritjaritjaka*, la disparition était à l'œuvre sous une forme que nous pourrions analyser si le temps ne nous était compté. Goebbels empruntait son matériau à un texte d'Elias Canetti, *Le territoire de l'homme*, y puisant des aphorismes sur l'homme, le pouvoir, la musique, le langage, les animaux... Le titre, « eraritjaritjaka », est un mot d'une langue aborigène d'Australie, qui signifie à peu près : « être empli de désir pour une chose perdue ». Quelle est cette chose toujours déjà perdue, qui hante le territoire de l'homme ?

Dans *Stifters Dinge*, l'absence des acteurs ne fait pas tant ressentir la perte de l'homme, que la perte de ce que l'homme n'a pas su préserver. Le besoin de maîtrise de la nature, né du cogito cartésien, a fini par se dévorer lui-même, comme l'ouroboros mythologique. Il ne reste que cet univers cristallin où la vie est présente, non pas à l'échelle humaine, mais plutôt aux deux extrémités du microcosme et du macrocosme : « il régnait sur l'entier de la forêt, sans interruption, et se produisait lorsque les branches et les rameaux se brisaient et tombaient sur le sol. Il était d'autant plus horrible que tout le reste demeurait immobile. Dans tant de scintillement et de chatolement, aucun rameau, aucune aiguille ne bougeait, sauf après une chute de glace lorsqu'une branche battait l'air »¹¹⁶⁴.

¹¹⁶⁴ Adalbert Stifter, « Les cartons de mon arrière grand-père », in « Feuilletés_journalistes », *op. cit.*

Puis résonne la voix de Lévi-Strauss, dans l'entretien avec Jacques Chancel : « – Vous pensez, Claude Lévi-Strauss, qu'il y a encore aujourd'hui un territoire que personne n'a encore jamais découvert ? – Non. Il existe certainement des endroits où on n'a pas beaucoup passé, et où on retrouve une fraîcheur originelle. Mais, qui soient totalement vierges, totalement inconnus, non, je crois qu'il n'en existe plus, et que ceux qui se l'imaginent sont dupes ».

Les voix tutélaires que nous avons suivies avec Peyret trouvent des échos dans ces autres voix que sollicite Heiner Goebbels. Ainsi, la réponse de Lévi-Strauss peut se rapprocher du commentaire de Peyret sur Beckett : « Un moi qui se dissout, qui n'existe plus que comme trace, comme ruine. Vivre, c'est être en train de disparaître... »¹¹⁶⁵. C'est tout aussi bien l'homme individuel, biologique, que l'homme collectif, l'espèce, qui fait cette expérience de « vivre, c'est être en train de disparaître ». Si l'on en juge à l'exemple de *Stifters Dinge*, l'« esthétique de l'absence », chez Goebbels, procède donc, elle aussi, du *futur antérieur catastrophique* (au sens indiqué plus haut). Lorsqu'il cite Lévi-Strauss et Adalbert Stifter, invitant le spectateur, ou le lecteur, ou lui-même, à « pénétrer dans cette chose », nous pouvons maintenant considérer que la « chose perdue » qui fascine Goebbels, comme elle fascine Peyret ou Marleau, et quelques autres, c'est le présent troublant où se dissout, en voix indifférenciées, proches et lointaines, l'expérience humaine.

¹¹⁶⁵ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, 23 février 2006.

OUVERTURE CONCLUSIVE : LA FORÊT OÙ L'HOMME DISPARAÎT

Faudrait-il « écarter entièrement l'être vivant » de la scène pour qu'advienne le « poème » dans sa pureté mallarméenne, et pour que l'imagination du spectateur se trouve soudain libérée de tout ancrage matériel ? Au théâtre, Maeterlinck ne retrouvait pas *son Hamlet* ou *son Lear* dans cet « usurpateur de nos rêves » qu'était pour lui l'acteur. À travers cette limite de la représentation, c'est *l'homme* lui-même, dans sa réalité empirique, contingente, qui se trouve posé comme *problème*. L'idéal artistique du symbolisme privilégie l'énigme du monde rêvé, par rapport aux stéréotypes des comportements et des affects humains. Cet idéal reste une référence atypique dans l'histoire du théâtre au XX^e siècle. Pourtant, d'une certaine manière, on peut rattacher à cette filiation la popularité actuelle des marionnettes, source inépuisable de magie et de poésie, aux yeux d'un spectateur arraché le temps d'un spectacle aux flux d'images et aux angoisses du temps présent. Une partie du public et des praticiens de la scène trouvent dans la marionnette le même motif de plaisir que Kleist, en son temps : la chose inanimée semble seule capable d'accéder au degré suprême de la *danse*. Voilà résumé en quelques mots-clés le projet d'un théâtre *poétique*, débarrassé des contingences de « la vie ».

Cette vision a nourri le processus d'autonomisation de l'art, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Le rêve d'un art autonome n'a cessé de s'opposer au naturalisme qui plaçait l'homme ordinaire au centre de la question esthétique (ou réciproquement). De là à assimiler l'œuvre d'art à la disparition de l'homme, il n'y a qu'un pas à franchir. J'avais ainsi annoncé, au début de ce travail, que je m'intéresserais à cette idée qui consiste à « faire disparaître l'homme pour mieux faire œuvre d'art ». Mais mon

approche ne cherchait pas à retracer historiquement cette idée à travers le long siècle qui nous en sépare aujourd'hui. Je la considérais en fait à *distance*, depuis un tout autre point de vue : le nôtre, en ce début de XXI^e siècle. C'est dans cet écart qu'il me semblait pouvoir considérer un phénomène actuel, observable sur la scène de théâtre : de nouvelles machines semblent prendre possession de l'espace théâtral, en lieu et place de l'homme : robots, avatars, masques numériques... Phénomène encore discret, somme toute, car s'il est évident que la technologie a, depuis plusieurs décennies, envahi la scène, c'est en général selon des agencements *iconiques*, dans lesquels se multiplient les citations et les références aux arts plastiques et au cinéma. Mais il est encore exceptionnel de voir ces « doubles » se substituer de façon convaincante à l'acteur en chair et en os.

Or, plusieurs spectacles ont retenu l'attention du public, à l'orée du XXI^e siècle. La création des *Aveugles*, par Denis Marleau en 2002, a très vite pris place dans la mémoire collective. Pour identifier cet objet scénique étrange, il a semblé naturel (et justifié) de faire référence au projet symboliste d'écarter l'acteur de la scène. Pourtant l'héritage historique n'explique pas la sidération du public d'aujourd'hui, habitué à la *nouveauté* sous toutes ses formes. Tout à coup, il ne s'agissait plus du simple retour d'une question théorique ou d'un modèle ancien, mais bien d'une réalité présente, capable de provoquer un effet de stupeur, comme à l'époque de l'invention de la photographie et du cinématographe. Cinq ans plus tard, en 2007, la création de *Stifters Dinge* a constitué un événement du même ordre, et là encore l'étonnement et le trouble du public suggèrent que quelque chose est en train de se passer, qui transcende tout héritage historique.

Dans leur rareté même, ces deux spectacles m'ont semblé, comme à d'autres spectateurs, imposer une problématique nouvelle, qui pourtant avait déjà été introduite depuis longtemps. Ces deux spectacles résisteront-ils au premier effet de surprise qu'ils ont suscité ? Une fois passé le moment de la sidération, qu'advient-il ? Serons-nous bientôt *habitués* à la disparition pure et simple de l'être vivant sur la scène du théâtre ? Une telle hypothèse mérite l'attention. L'*habitus* des spectateurs peut évoluer de façon imprévisible et se remodeler en peu de temps. On l'a vu dans l'histoire du cinéma. Les premiers spectateurs des frères Lumière et de Méliès ont été frappés par ce qu'ils ont vu. Et pourtant, en quelques années ils se sont *habitués*. De même, à la génération suivante, avec l'invention du montage, le public semble avoir été d'abord choqué par les « corps coupés » dans les cadrages de Griffith – avant de s'habituer à son tour. Aujourd'hui, le public est

déjà habitué à voir jouer des créatures de synthèse hyperréalistes sur les écrans de cinéma et de jeu vidéo... On peut imaginer, au vu des dispositifs étudiés ici, que, dans un proche avenir, l'économie du spectacle vivant se transformera assez radicalement, sous l'effet des « doubles » qui se préparent à envahir la scène, comme ils ont envahi les écrans. Le scénario d'une scène sans acteurs n'est pas, comme on l'a vu, un scénario de science fiction.

Paradigme de la disparition ou modèle de l'apparition ?

Peut-on se passer de l'homme sur une scène de théâtre ? C'était la question initiale de ce travail. *Les Aveugles* et *Stifters Dinge* nous permettent-ils de répondre à cette question ? En fait, malgré les apparences, il semble que non. Car, Denis Marleau et Heiner Goebbels le soulignent tous deux, *l'acteur n'est plus, en soi, le problème*. On ne lui reproche plus, aujourd'hui, de polluer l'image idéale que le spectateur se fait de l'œuvre écrite, loin s'en faut. Certes, il n'est pas rare qu'on se plaigne de telle interprétation, ou de telle mise en scène, qui trahirait un auteur admiré. Mais ce n'est pas pour remettre en cause l'acteur en soi. Quoi qu'il en soit, ne généralisons pas. Il est certainement possible de trouver quelques amateurs puristes dont le désir ardent serait de rester chez soi pour lire les grands classiques du répertoire et s'abandonner à leur imagination, pour voir apparaître dans leur esprit *Lear* ou *Hamlet*... Il n'est pas exclu que ce même amateur puisse, à l'instar d'un Maeterlinck, préférer la marionnette à l'acteur vivant, pour les mêmes raisons.

La conjecture d'une disparition de l'acteur nous a amenés à envisager deux axes (et deux axiologies) : le premier, dans la filiation symboliste et avant-gardiste, serait celui d'une *poétique de la disparition*, que l'art de la marionnette incarne de façon emblématique ; le second, dans la mouvance des jeux vidéo et du cinéma de synthèse, serait celui d'une *technologie de la disparition*. D'un point de vue sociologique, on peut pressentir que ces deux axes partageraient deux audiences probablement assez opposées l'une à l'autre. Mais on ajoutera aussitôt deux remarques : 1° le théâtre de marionnette peut tout à fait nourrir ces deux publics, dans la mesure où il se marie très bien, comme on sait, avec les nouvelles technologies¹¹⁶⁶ ; 2°, il s'avère à l'examen que l'acteur ne disparaît pas tout à fait, même si

¹¹⁶⁶ Cf. par exemple Chantal Guinebault-Szlamowicz, qui analyse les propositions scéniques de la compagnie *Faulty Optic*, qui mixent les marionnettes et l'usage de la vidéo pour donner à voir des détails miniatures qui, sans la caméra, ne pourraient pas être vus, dans « *En face et à l'intérieur*, le paradoxal pouvoir de la marionnette », *Art et frontalité. Scène, peinture, performance, Ligéia. Dossiers sur l'art, op. cit.*

on ne le voit pas en face de soi ; par exemple, dans le jeu vidéo, des *performers* interviennent en amont du spectacle pour *fabriquer les personnages* avant de les mettre dans la *boîte optique* à destination du public ; sur un autre registre, celui de la fantasmagorie, nous avons trouvé un tel schéma d'escamotage dans *Les Aveugles*.

La marionnette, qui a depuis longtemps été prise comme modèle pour l'acteur vivant, reste aujourd'hui le paradigme de sa dématérialisation et de sa substitution par des artefacts. Elle pose par avance tous les problèmes et véhicule tous les paradoxes d'une scène sans acteurs. Les avant-gardes des années vingt préfiguraient ce qu'on voit avec les nouvelles technologies, lorsqu'elles convoquaient sur la scène des robots, des automates et autres figures de cire ou de chiffon. Il en ira de même avec les robots sophistiqués que l'on commence à voir apparaître aujourd'hui, ou avec les avatars numériques et autres artefacts scéniques de demain. On voit mal quelles nouvelles questions pourraient être introduites par ces dispositifs, que les marionnettes, depuis des siècles, n'aient déjà soumises à la sagacité des observateurs (et au regard des spectateurs).

La marionnette symbolise le lien invisible que les hommes perçoivent entre la vie et la mort. D'où son pouvoir de fascination, sans cesse redécouvert à travers les âges. Cette « mystique romantique des mannequins », pour reprendre la formule de Kantor, ne semble pas s'user avec le temps, elle triomphe régulièrement de la rationalité et transcende la technologie, comme on a pu le constater à nouveau avec la mise en scène de Denis Marleau. Kantor avance une hypothèse qui va nous placer au cœur de notre problématique. Sa réflexion pratique sur les mannequins le ramène sans cesse aux « sources du théâtre ». Il s'essaie à imaginer, dans une vision mythique, le *geste* fondateur du premier « ACTEUR » et l'effet que celui-ci a pu produire sur l'auditoire. Dans cet exercice de pensée, Kantor désavoue le cliché habituel de l'éternel cabotin poussé sur la scène par son ego (Craig...), et il lui oppose un tout autre tableau : « QUELQU'UN est sorti qui venait de prendre la décision téméraire de se détacher de la communauté culturelle »¹¹⁶⁷. Cet acteur rebelle a « probablement provoqué un grand trouble dans les esprits et suscité des opinions contradictoires »¹¹⁶⁸. Il enchaîne, en essayant de se représenter cette situation inouïe :

« En face de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé exactement semblable à chacun d'eux et cependant (par la vertu de quelque "opération" mystérieuse et

¹¹⁶⁷ Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort*, (Textes réunis par Denis Bablet), éditions l'Age d'homme, Lausanne, 1977, édition revue, 1990, p. 222.

¹¹⁶⁸ Kantor, *ibid.*, p. 222.

admirable) infiniment LOINTAIN, terriblement ETRANGER, comme habité par la mort, coupé d'eux par une barrière qui pour être invisible n'en semblait pas moins effrayante et inconcevable. [...] Ainsi que dans la lumière aveuglante d'un éclair ils aperçurent soudain l'IMAGE DE L'HOMME, criarde, tragiquement clownesque, comme s'ils le voyaient pour la première fois, comme s'ils venaient de se voir eux-mêmes. »¹¹⁶⁹

Ce mythe théâtral que dessine Kantor nous permet de rassembler les pièces d'un puzzle, que nous avons appelé le *régime de la disparition*. Dans ce mythe, un homme commence par s'effacer de la communauté, par disparaître, pour resurgir dans le « lointain », et « comme habité par la mort ». Suffit-il de disparaître de la communauté humaine pour se trouver aussitôt habité par la mort ? Certes non. C'est le *retour* parmi les vivants qui confère à l'acteur le visage de la mort. Mais en quoi consiste cette « opération mystérieuse et admirable » dont parle Kantor ? L'ACTEUR réapparaît « dans la lumière aveuglante d'un éclair », c'est-à-dire transfiguré par un art de la lumière et du son, autrement dit une *mise en scène*. L'« opération mystérieuse et admirable », c'est la mise en scène, c'est-à-dire l'art théâtral lui-même, tel que le conçoit Kantor. L'art introduit une « barrière » qui rend « lointain » celui qui *revient* sur la scène.

Autrement dit, *l'acteur doit d'abord disparaître, pour pouvoir apparaître*. Nul jeu de mot dans cette formulation, puisque l'opération alchimique de disparition/apparition n'aurait simplement pas lieu, sans l'acte fondateur de la mise en scène, qui introduit une « barrière » et crée ainsi les conditions d'un « lointain ». Et l'ACTEUR est cette « image de l'homme » sortant des ténèbres, et apparaissant « pour la première fois ».

La réflexion de Kantor effectue ainsi de constants allers-retours entre le mannequin et ce qu'il nomme l'ACTEUR (les majuscules conférant sa dimension mythique à l'acteur). Seul le mannequin lui permet, dans le moment présent où il s'inscrit (les années soixante-dix), de retrouver la « signification essentielle » du théâtre. Le mannequin est, pour Kantor comme pour les symbolistes avant lui, le « modèle » de l'acteur, et non pas son substitut (comme chez Craig) : « Dans mon théâtre un mannequin doit devenir un MODELE qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts – un modèle pour l'ACTEUR VIVANT. »¹¹⁷⁰.

Si nous revenons au spectacle de Denis Marleau, il est facile de constater que *Les Aveugles* illustre très bien le tableau mythique élaboré par Kantor, plus encore qu'il ne réalise le rêve

¹¹⁶⁹ Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, *ibid.*, p. 222.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 221.

de Maeterlinck. Le dispositif ne fait pas qu'« écarter entièrement l'être vivant de la scène » pour faire advenir la magie du rêve ; il l'écarte pour mieux ériger une « barrière » et faire revenir l'acteur, « comme habité par la mort », sous la forme des masques/visages moulés, sur lesquels se projette « l'IMAGE DE L'HOMME ». Les spectateurs des *Aveugles* n'ont pas tant été frappés par l'image de la mort, que par l'apparition de l'image de l'homme, « comme s'ils le voyaient pour la première fois ». C'est dans cette impression de « première fois » que réside l'étrangeté du spectacle. Kantor proclame que le théâtre de notre époque souffre d'une incapacité structurelle à faire advenir ce phénomène. On notera au passage que la « première fois » dont il s'agit ici n'a rien à voir avec ce qu'on nomme la « nouveauté ». Il ne s'agit pas d'étonner le public par du *jamais vu*. Cette « première fois » est mythique, et l'on comprend, avec Kantor, qu'elle n'advient que dans les conditions particulières décrites plus haut : un homme *disparaît*, puis revient, comme *habité par la mort* et coupé des spectateurs par une *barrière*, *apparaissant au lointain* et donnant à voir, comme pour la première fois, *l'image de l'homme...*¹¹⁷¹

Un phénomène assez semblable a lieu avec *Stifters Dinge*. Goebbels fait disparaître l'être humain ; il commence par vider la scène de toute présence vivante. Puis il crée un décor, il érige une « barrière » - et il rétablit la lumière. Ici, ce n'est pas l'acteur qui revient sur la scène, habité par la mort. Ce sont les « choses ». Cinq pianos dressés comme une forêt fantomatique face au public, au « lointain ». La démonstration est implacable : il semble bien que *n'importe quoi aurait pu faire l'affaire* (à condition que la mise en scène ne soit pas n'importe laquelle...). Toute « chose » apparaît, dans le lointain, « comme habitée par la mort ». Toute « chose » devient l'ACTEUR mythique de Kantor.

Le dispositif de la *scène sans acteurs*, tout comme l'art de la marionnette, aurait ainsi une fonction (ou mission) essentielle : elle doit *faire apparaître ce qui n'est pas là* – l'homme, c'est-à-dire le *disparu*. Cette « chose » qui apparaît alors, comme habitée par la mort, est nécessairement de l'ordre du *visage*, comme le démontre nettement *Stifters Dinge* : l'impressionnant dispositif des cinq pianos devient visage, et lorsqu'il monte vers l'avant-scène à la fin du spectacle, les spectateurs ressentent physiquement le salut de l'ACTEUR.

¹¹⁷¹ On peut remarquer que cette apparition au *lointain* peut être assimilée à ce que Husserl a nommé la « fonction d'horizon » : « Ce qui se tient à l'arrière-plan n'est ni vu entièrement, ni entièrement ignoré [...] L'horizon est expérimenté sans être remarqué, présent d'une présence ubiquiste sans s'imposer à l'attention. », Claude Romano, *Au cœur de la raison, la phénoménologie*, Gallimard/Folio, Paris, 2010, p. 133.

Une conclusion s'impose : la *scène sans acteurs* ne fait pas *disparaître* l'homme. Au contraire, elle le fait *apparaître*, comme pour la première fois. Et c'est cela qui importe. L'impression de « première fois ». La leçon de Kantor nous invite à cette déclaration : le théâtre n'a lieu, au sens d'un art authentique (selon lui), qu'à cette condition particulière qui *fait apparaître l'homme pour la première fois*.

De même, sur la scène des *Aveugles*, de *Stifters Dinge* et de *Re : Walden*, l'homme s'éclipse, et *quelque chose* apparaît. Nous en avons déduit la nécessité de réinterpréter la scène elle-même. Celle-ci ne serait pas simplement le lieu/cadre où se déroule une action. C'est le retrait de l'acteur qui, en un instant fulgurant, nous permet de ressentir physiquement ce qu'elle est ontologiquement : *l'expérience humaine de la disparition*. Celle-ci, on l'a vu, donne corps à une voix, à un espace, à une durée, dans l'opacité et la cécité. Dans ces conditions, avons-nous remarqué, ce n'est plus tant *sur la scène* qu'il faut chercher (ou perdre) l'homme, mais *c'est la scène elle-même qui est l'homme en train de disparaître*. Les *aveugles*, les *choses*, les *cerveaux* sont des caisses de résonance qui nous font entendre l'homme qui s'éclipse.

Expérience de la disparition et autonomisation du domaine sonore

Une autre question se pose alors : la barrière qu'instaure la scène théâtrale, avec ou sans acteurs, est-elle compatible avec l'idée d'« expérience », que nous avons vu poser comme alternative à la représentation ? N'y a-t-il pas une contradiction dans les termes ? Cette question nous amène à souligner à nouveau la distinction que nous avons tenté d'établir entre « expérience » et « immersion ». Dans un dispositif immersif, le but est de donner à l'utilisateur la sensation (illusoire) de garder un contrôle sur l'espace virtuel, tout en faisant corps avec lui. Cette expérience sensori-motrice est très différente de l'expérience que cherchent à susciter Marleau, Goebbels et Peyret. Nous avons souligné le fait, partagé entre les trois dispositifs, que la scène reste *frontale*. Aucun d'entre eux ne cherche à faire tomber la « barrière » entre scène et salle. Cependant, chacun se préoccupe, à sa manière propre, de *faire entrer le spectateur* : dans la nuit des aveugles, dans les « choses » de Stifter, dans le cerveau/pensée d'un homme en proie à ses contradictions.

Notre analyse nous a conduit à noter que le traitement sonore, tel qu'on le voit réalisé avec le plus grand soin par chacun de ces trois poètes de la scène, est un élément déterminant de l'« expérience » singulière que fait le spectateur, sans pour autant quitter son siège, et sans

cesser de voir apparaître au lointain l'IMAGE DE L'HOMME. Mais affaiblie, vacillante. Le traitement acousmatique, souvent privilégié dans ces spectacles, singularise encore davantage cette expérience. Nous avons consacré quelques pages à rappeler les propriétés physiques du son (dans l'architecture scénique) et de l'image (au cinéma), et nous sommes en mesure de mieux saisir ce qui les distingue *dans l'expérience du spectateur*. Reprenons rapidement les données principales de cette problématique.

L'image d'abord : on sait que le « theatron » est avant tout, chez les Grecs, le lieu où l'on regarde. Au théâtre, la mise à distance fait que l'image apparaît au « lointain ». Dès lors, le public a toujours considéré qu'il se situait *face à la scène*. D'où la notion de « barrière », inséparable de ce face-à-face. Des objets sont disposés sur une scène de façon à être regardés de l'autre côté de la barrière, et l'art de la scénographie prend pleinement en charge ce point de vue. Certes, le lieu théâtral n'est jamais parfaitement frontal¹¹⁷², mais il serait artificiel de nier l'existence d'un axe central de la vision, qui est intimement lié à la symbolique et à la phénoménologie de la représentation.

Il n'en va pas de même du son, qui ne saurait se réduire a priori à une *facialité*¹¹⁷³. Du point de vue physique, l'onde sonore se propage dans toutes les directions de l'espace (même si les fréquences aiguës sont plus *directionnelles*), et ce qui compte pour le fait théâtral, c'est qu'il se réalise localement en chaque point, par l'interaction entre l'onde et les caractéristiques de la matière au point considéré. Ainsi, pour le spectateur, le son se réalise « ici et maintenant » dans son propre corps, qui n'en est pas simplement le *réceptacle*. Le son ne saurait donc être considéré comme une substance qui transiterait, inchangée, de la scène vers la salle¹¹⁷⁴.

¹¹⁷² Souvenons-nous des nombreux dispositifs qui, tout au long du XX^e siècle, ont été proposés comme alternatives à la frontalité... ces dispositifs répondent, comme on sait, à une volonté de s'émanciper de la perspective classique, tout entière organisée pour converger vers le fameux *œil du prince*. Cette approche de l'architecture théâtrale se veut d'abord politique ; il s'agit de susciter d'autres modes de *participation*, soit plus collectifs, soit plus individuels (l'idée que tous les points de vue se valent). Mais tout cela n'annule pas le fait essentiel que, à chaque place de l'audience, le point de vue reste bien face à une scène (même dans le cas de la bi-frontalité, où, par-delà la scène, d'autres spectateurs sont visibles). La notion de « lointain » demeure donc dans tous les dispositifs. On se reportera, pour des analyses plus détaillées, au numéro spécial de la revue *Ligéia, Art et frontalité, scène, peinture, performance*, 2008, *op. cit.*

¹¹⁷³ Même si, dans certains cas précis, la scénographie peut chercher à produire, artificiellement, une *facialité*, pour des raisons, par exemple, dramaturgiques. Daniel Deshayes donne ainsi des exemples, où il était intéressant de sculpter le son de manière à lui donner une certaine *facialité*, voire une *visagété*. Mais le cas général, dans le domaine du son, être d'être *non facial*, contrairement à l'image.

¹¹⁷⁴ Pour une analyse approfondie et synthétique de ces questions, cf. Jonathan Sterne, « Penser le son : histoire, archives, témoignages », in *Le son du théâtre. I. Le passé audible*, dir. J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 197, Gennevilliers, 2010-3, p. 15-20.

Disons-le autrement, en concluant sur la question que nous posons plus haut : la barrière, à la fois symbolique et phénoménologique, entre scène et salle concerne l'image et, corrélativement, la représentation ; tandis que le son, dont la phénoménologie est très différente de celle de l'image, n'est guère concerné par la barrière symbolique ni, par conséquent, par le cadre conventionnel de la représentation. C'est, me semble-t-il, la raison fondamentale pour laquelle l'« expérience » que suscitent les trois dispositifs étudiés ici se démarque d'une représentation classique : *le travail spécifique sur le son modifie en profondeur la phénoménologie du spectacle*. Celle-ci n'est plus aussi soumise à la suprématie de l'image, mais résulte d'une combinaison plus complexe de l'image et du son. La pratique de dissociation de la voix et du corps, notamment, peut s'interpréter comme un processus d'autonomisation du son par rapport à l'image, qui renouvelle la nature même du spectacle.

Ajoutons qu'il s'agit bien du son dans toutes ses composantes (voix augmentée, retravaillée, synthétisée, production de sons organiques et artificiels, musique...), et non pas seulement de la *parole*. Ce que nous avons constaté, dans les trois dispositifs étudiés ici, c'est un travail original sur le matériau sonore (c'est une toute autre approche que la technique de la voix portée de l'acteur dans la tradition classique). Cela me semble constituer le point crucial qui nous permet d'appréhender l'« expérience » comme un fait théâtral à part entière, à la fois distinct de l'immersion dans la réalité virtuelle et de la représentation conventionnelle. Ainsi se résout le problème apparent envisagé plus haut : nous pouvons conclure que la notion de « barrière » n'est nullement incompatible avec la possibilité de faire une « expérience » autre que celle de la représentation mimétique.

Il résulte de tout cela que nous avons finalement affaire à une triade : expérience-acoustique-disparition. Cette triade articule le point de vue du spectateur, le point de vue technique du dispositif, et le point de vue anthropologique. Pour saisir la portée de ces trois pôles de la triade, relisons la note de Peyret, qui déclare jouer Echo contre Narcisse sur la scène de son théâtre :

« - l'angle d'attaque : la voix. Echo plutôt que Narcisse (ce qui est déjà un point sensible). La technique s'en prend à l'unité du sujet (un corps qui parle, une voix assujettie à un corps) ; dérobe quelque chose au sujet hic et nunc. On lui vole quelque chose. On se projette. Echo réprimée (parce que c'est une femme ?) La technique et la subjectivité. Langage et subjectivité. Attaquer la question du narcissisme contemporain (de qui, de B, de nous ?) par le mythe d'Echo, souvent subsidiaire par rapport à Narcisse (une dépendance, l'image est gratifiante, ou on attend d'elle qu'elle le soit, on se méfie de la voix, de sa propre voix. La voix serait même mauvaise servante de la parole (qui elle-même peut trahir la pensée). La voix est souvent le chiffre de la différence à

soi ; alors que l'image est identitaire. Choisir Echo, c'est choisir la proie pour l'ombre (Breton). Echo enregistre la voix de Narcisse. Répéter sur le mode affaibli. Pas une simple reprise : il n'y a pas reproduction, mais répétition. »¹¹⁷⁵

On se souvient du contexte : dans son séminaire sur Beckett, Peyret s'intéresse à la dissociation de la voix et du corps. Beckett a utilisé toutes les technologies de son temps (radio, télévision, magnétophone), qu'il a mises au service de sa dramaturgie : voix fragmentée en trois actants (*Cette fois*), voix enregistrée (*Berceuse*, *La dernière bande*), situations où la seule action d'un personnage consiste à écouter une voix (*L'imromptu d'Ohio*, *May*, *Ghost Trio*), disjonction de la bouche et de l'audition (*Pas moi*)... La radio, en faisant disparaître entièrement le corps, a depuis longtemps posé une question résiduelle qui intéresse Peyret : « qu'est-ce qu'on fait du corps ? »¹¹⁷⁶.

Didier Anzieu a proposé une lecture de Beckett en suivant, lui aussi, le mythe d'Echo : « Bien que Beckett n'y fasse point référence, le discours d'Echo, me semble-t-il, constitue la structure logique sous-jacente aux énonciations proférées par la voix singulière de ce narrateur »¹¹⁷⁷. Dans les phénomènes de *réflexion* et de *réfraction* qui s'opèrent dans la voix beckettienne, la parole se répercute sur les parois réfléchissantes de la pensée, s'épuise dans la combinatoire des gestes microscopiques. Et cela aussi bien dans la forme monologique que dialogique. Un exemple de cet écho dans le cerveau des êtres solitaires des romans :

« Il est certain qu'on rencontre parfois des inconnus qui ne le sont pas tout à fait, pour avoir joué un rôle dans certaines séquences cérébrales. Cela ne m'était jamais arrivé, je ne me croyais pas fait pour des expériences pareilles, et même le simple déjà vu me paraissait infiniment hors de ma portée. Mais cela avait tout l'air de m'arriver alors. Car qui aurait pu me parler de Molloy sinon moi et à qui sinon à moi aurais-je pu en parler ? »¹¹⁷⁸.

Ou encore :

« [...] il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, c'est comme ça que je vois la chose, c'est lui qui a crié, c'est lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour, il est impossible que j'aie une voix, il est impossible que j'aie des pensées,, et je parle et pense, je fais l'impossible, ce n'est pas possible autrement, c'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu, il a mal vécu, à cause de moi, il va se tuer, à cause de moi, je vais raconter ça, je vais raconter sa mort, la fin de sa vie et sa mort, au fur et à mesure, au présent... »¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁵ J.-F. Peyret, *Journal de travail*, op. cit., 23 février 2006.

¹¹⁷⁶ Peyret, *Journal de travail*, 2 mars 2006.

¹¹⁷⁷ Didier Anzieu, « Le théâtre d'Echo dans les récits de Beckett », in *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 42.

¹¹⁷⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, éditions de Minuit, Paris, 1951, p. 152.

¹¹⁷⁹ Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, éditions de Minuit, Paris, 1976, p. 26.

Dans ses pièces pour le théâtre, le dispositif beckettien est, souvent, une véritable *chambre d'écho* de ce moi qui se réfracte et disparaît, lentement, indéfiniment. Et l'utilisation de la technique est mise au service de ce processus : radio, télévision, magnétophone. Exemple emblématique, la séance de rembobinage dans *La dernière bande*, où Krapp, dans un rituel de répétition, réécoute les enregistrements antérieurs pour mieux... retourner en arrière : « Sinistres ces exhumations, mais je les trouve souvent – (*Krapp débranche l'appareil, révasse, rebranche l'appareil*) – utiles avant de me lancer dans un nouveau... (*il hésite*)... retour en arrière. »¹¹⁸⁰. Ainsi, c'est Echo, plus que Narcisse, qui signale la disparition, comme une lente extinction du signal au cours de ses variations, jusqu'au seuil de l'inaudible. Le dispositif beckettien serait, en quelque sorte, un *miroir acoustique de la disparition*.

Avec l'ordinateur et les technologies numériques, Peyret fait *écho* à l'œuvre de Beckett. Depuis une quinzaine d'années, il expérimente diverses possibilités d'*augmenter* le corps du comédien : microphone, captation vidéo, synthèse vocale, traduction automatique, avatars... Chez lui, l'acteur ne disparaît pas physiquement ; il est soumis à des *traitements*, qui n'ont pas pour but de le nier ou de le contester (en tant qu'animal de scène), mais plutôt de le mettre dans un « embarras » permanent, qui ne manque pas de susciter toutes sortes de situations humoristiques. Le dialogue homme/machine est volontairement placé au cœur de son dispositif, et il devient l'une des fonctions de l'acteur, dans un théâtre *post-mimétique*. Dans le panthéon imaginaire de Peyret, la machine est cet objet étrange par lequel se réalise la dernière des « vexations » infligées à l'homme moderne par la science : la constellation subjective est déconstruite, dans toutes ses composantes : le « Je » de l'auteur, le moi empirique de l'individu, et bien sûr le personnage.

Peyret choisit donc son « angle d'attaque : la voix ». Le mythe d'Echo est convoqué pour « attaquer la question du narcissisme contemporain ». Loin des imageries actuelles sur les « nouvelles technologies », qui opposent de façon simpliste les tenants d'une idéologie identitaire, centrée sur le corps et la personne, et, de l'autre côté, les enthousiastes de la dématérialisation, centrée sur une prétendue libération de l'individu connecté (ces derniers se révélant tout aussi identitaires que les autres). Il ne faudrait pas se tromper sur ce point : la « désincarnation » qui intéresse Peyret ne cède en rien aux sirènes des nouvelles

¹¹⁸⁰ Samuel Beckett, *La dernière bande*, éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 16-17.

technologies. Son choix délibéré de jouer Echo contre Narcisse est d'une portée esthétique, politique – autant que tragique.

Notre triade Expérience/Acoustique/Disparition se nourrit ainsi de la figure d'Echo, restituée par Peyret comme mythe de déconstruction identitaire : « la voix est souvent le chiffre de la différence à soi ; alors que l'image est identitaire ». En tant que « chiffre de la différence à soi », Echo signe la disparition de ce que j'ai appelé la « constellation subjective ». Elle se présente comme l'intercesseur qui ouvre la voie (et la voix) à une expérience de la disparition. Dans cette perspective anthropologique, le corps s'absente, non pas tant de la scène, que du « moi » qu'il était censé porter (comme on porte la voix), mais le fait théâtral n'en perd pas pour autant sa substance, dans la mesure où cette scène sans acteurs, scène *sans Narcisse*, résonne plus intensément des *échos lointains* du disparu.

Le jeu de cache-cache tragique entre Narcisse et Echo

Revenons à cette notion de « lointain », exprimée par Kantor. On remarquera que l'expérience qui nous donne à entendre les échos de l'homme se laisse appréhender sur un « lointain » inhabituel, qui n'est pas celui de l'image : ce n'est plus l'arrière-plan de la mer, horizon du regard par excellence, devant lequel – ce n'est pas un hasard – se postait le théâtre grec. Le « lointain » d'Echo n'est pas un infini *visuel*, c'est un infini *sonore* où l'homme se perd, faute d'y *voir* quelque chose. D'où la proposition qui nous occupera maintenant : au paysage mythique de la *mer* se substituerait celui de la *forêt*. Pour examiner cette hypothèse, commençons par reprendre le texte d'Ovide, relu par Peyret¹¹⁸¹.

Au Livre III des *Métamorphoses*, le lecteur assiste au premier oracle du devin Tirésias. Celui-ci est interrogé sur les destinées du jeune Narcisse, enfant de la « nymphe azurée » Liriopé : « l'enfant verra-t-il des longues années d'une vieillesse prolongée ? »¹¹⁸². Et le devin de répondre : « Oui, s'il ne se connaît pas ». On sait rétrospectivement à quoi il est fait allusion, mais, pour les contemporains mythiques de Narcisse, la parole de Tirésias restera longtemps une énigme – jusqu'à ce que l'issue la révèle.

Ouvrons tout de suite une première parenthèse. Pour le temps qui est le nôtre, il n'est pas difficile de s'en convaincre : Narcisse, *c'est nous-mêmes*. C'est bien la raison pour laquelle

¹¹⁸¹ Rappelons que c'est en 2001-2002 que Peyret a travaillé sur Ovide, pour le premier volet du *Traité des formes*, intitulé *La Génisse et le pythagoricien*.

¹¹⁸² La traduction citée ici est celle de Joseph Chamonard, *Les Métamorphoses*, GF Flammarion, Paris, 1966, p. 98-103.

Peyret s'intéresse au conflit entre Narcisse et Echo. N'y revenons pas, nous y avons suffisamment insisté : Narcisse prend tous les visages de notre *constellation subjective*. Il s'incarne d'abord dans le pronom « Je », qui nourrit toutes nos fictions (et autofictions) contemporaines, et que les écrivains du panthéon de Peyret s'évertuent à dissoudre, au profit d'une *troisième personne* plus ouverte au *doute* et au *trouble*. Il se perpétue aussi dans le phénomène d'identification mimétique qui unit le spectateur aux protagonistes de l'histoire du théâtre : dieux, héros, bourgeois et, pour finir, pauvres diables, vagabonds de Beckett, ou pire encore, l'anonyme K., qui finit dans une basse-fosse, « comme si la honte devait lui survivre » (*Le procès*). Tout personnage conserve, dans la mimésis fictionnelle ou autofictionnelle, quelque chose de son ombre mythique, Narcisse. Celui-ci se retrouve enfin, démultiplié à l'infini, dans les oripeaux de l'individu contemporain, ce moi biologique, idéologique ou empirique, que la mort finira, un jour ou l'autre, par rattraper. L'oracle de Tirésias semble ainsi nous prévenir *depuis toujours* : nous qui prenons tant de soin à nous « connaître nous-mêmes », nous ne sommes pas destinés à un long avenir. La *disparition* guette le Narcisse en chacun de nous – et cela vaut pour l'instance singulière (Je) comme pour l'instance collective (Nous)...

On notera que la « connaissance de soi », qui promet à la mort notre mythique Narcisse, ne doit pas se confondre avec celle de l'oracle de Delphes et donc, non plus, avec le précepte socratique du « connais-toi toi-même » : le fameux « gnôthi seauton » n'a rien à voir avec la contemplation de soi dans un miroir ; il s'agit au contraire, comme le soutient l'Alcibiade de Platon, de découvrir que l'on ne sait pas ce que l'on croyait savoir. La véritable « connaissance de soi » que professe Socrate/Platon consiste à « prendre soin de soi », comme on peut prendre soin d'un malade, pour se guérir de ses illusions. Or, Narcisse, loin de prendre soin de qui que ce soit, ne se laisse pas « toucher » par les nombreux jeunes gens (filles et garçons) qui admirent sa beauté. Il préfère... chasser, seul, au fond des bois, dans le royaume d'Artémis.

La forêt est le lieu de la (non) rencontre de Narcisse et d'Echo. Celle-ci, jeune « nymphe à la voix sonore, qui ne sait ni répondre par le silence à qui lui parle, ni prendre elle-même la parole la première » est victime d'un mauvais sort : Junon l'a punie pour cause de *bavardage*. Un bavardage qui n'avait rien d'innocent, puisque Echo, trop habile en paroles, retenait l'épouse de Jupiter, lorsque celui-ci était affairé avec de jeunes nymphes, et retardait ainsi Junon, qui arrivait toujours trop tard pour surprendre son époux infidèle.

Voici donc Echo punie, et d'une façon cruelle : celle qui savait si bien discourir s'est vu priver de sa *propre parole* ; le maléfice de Junon la condamne à seulement pouvoir *répéter la parole des autres*. D'où son nom...

Lorsque Echo se retrouve, par hasard, en présence de Narcisse au fond des bois, elle tombe instantanément amoureuse. Hélas, elle n'a d'autre choix que de *répéter la fin de ses phrases*, ce qui lui interdit de déclarer sa flamme. Dédaignée par le beau jeune homme, que fait Echo ? Restée seule, « elle se cache dans les bois et voile de feuillages son visage couvert de honte, et depuis ce jour, elle vit dans des antres solitaires »¹¹⁸³. Le dépit et les soucis qui la hantent, dans son refuge, rongent son corps qui se flétrit peu à peu : « Il ne lui reste que la voix et les os. La voix est intacte. Les os, dit-on, ont pris l'apparence de la pierre. Aussi se cache-t-elle dans les forêts, et ne la voit-on dans aucune montagne. Mais elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle ».

Ouvrons une seconde parenthèse, en reprenant la note de Peyret : « Echo enregistre la voix de Narcisse. Répéter sur le mode affaibli. Pas une simple reprise : il n'y a pas reproduction, mais répétition ». Cette *répétition*, qui n'est pas une *reproduction*, signale une autre différence entre le régime du sonore et celui de l'image. La « reproduction mécanisée » que permettent les technologies audio-visuelles, avec le cinéma, la radio, la télévision, Internet, et la synthèse numérique, concerne en principe aussi bien l'image que le son. Pourtant, c'est de *société de l'image* que l'on a l'habitude de parler. Si nous nous arrêtons un instant sur les deux cas de la radio et de la télévision, on note aisément que la seconde opère une reproduction de masse, là où la radio n'est pas caractérisée par un phénomène de massification. La télévision, dans l'imaginaire et dans les discours, s'adresse à *tous*, tandis que la radio s'adresse à *chacun*. Elle pénètre dans l'intimité de l'auditeur.

Mais en quoi le registre sonore, dans la réalité technologique contemporaine, a-t-il un rapport avec la « répétition » ? Et en quel sens faut-il entendre cette remarque de Peyret ? Au-delà du sens propre de la répétition comme *écho*, faut-il invoquer d'autres *répétitions*, celles de Nietzsche, Kierkegaard, ou Freud ? À lire Peyret, on ne peut guère en douter : Echo est l'éternel *retour sur...* mais « sur le mode affaibli ». Peyret, dans la tradition brechtienne, opère d'incessants « retours », par exemple lorsqu'il revient à *Galilée* ou à *Walden*, mais c'est pour constater son *trouble* et exprimer ses *doutes*. Ses « partitions »

¹¹⁸³ Ovide, *Les Métamorphoses*, op. cit., p. 100.

sont ainsi des *échos affaiblis* de l'original. Sur la scène, ses acteurs sont comme condamnés à entendre toujours l'écho de leur propre voix, qui n'est elle-même que l'écho de voix antérieures, déposées dans les textes, dans le langage. Cette voix, éternellement *répétée*, « se cache dans les forêts », et « elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle ». C'est la raison pour laquelle, elle est « le chiffre de la différence à soi », pour reprendre la formule de Peyret. On peut entendre dans cette « différence à soi » une « différance », au sens de Derrida.

Continuons la lecture du mythe. À son tour, Narcisse sera puni, par une autre déesse, Rhamnonte, qui exhausse la plainte de ses victimes : « Il existe une source limpide aux eaux brillantes et argentées », nous indique Ovide, et « la forêt empêchait le soleil de jamais réchauffer ces lieux ». C'est là que Narcisse, fatigué de chasser, vient se reposer, « mais tandis qu'il tente d'apaiser sa soif, une autre soif grandit en lui. Pendant qu'il boit, séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre. Il reste en extase devant lui-même, et, sans bouger, le visage fixe absorbé, dans ce spectacle, il semble une statue faite de marbre de Paros ». On connaît la suite. Cette contemplation de soi-même est la mauvaise façon de « se connaître ». Ainsi, la prophétie de Tirésias s'accomplit.

Narcisse, plongé dans l'ignorance de sa duperie, qui lui fait confondre le réel et son ombre, fait « de vains efforts pour saisir une fugitive apparence », et se lamente de ne pas être aimé par cette ombre qu'il tente vainement d'embrasser. Désespéré, comme l'était plus tôt Echo, il invoque alors la forêt qui l'entourne : « Personne, ô forêts, dit-il, éprouva-t-il jamais plus cruellement l'amour ? Car vous le savez, et pour nombre d'amants vous fûtes un opportun refuge ». Enfin, comprenant que c'est lui-même dont il est tombé amoureux, il n'a d'autre souhait que de se dissocier de lui-même : « Oh ! Si je pouvais me dissocier de mon propre corps ! », puis, versant un torrent de larmes qui brouillent son image dans l'eau, il se dit Adieu, avant de tomber sans force, et de rendre son dernier souffle, tandis que Echo, alertée par ces pleurs, revient pour répéter cet « Adieu ! ». Ainsi, de ces amours impossibles, la forêt ne conserve, à jamais, que les échos : « le son de ces pleurs est redoublé par Echo ».

Si, comme je le proposais plus haut, Narcisse, c'est nous-mêmes, Echo, *c'est notre propre disparition*. Privés de la présence à soi, qui nourrissait nos illusions, nous serions

condamnés à « répéter » indéfiniment, et le *théâtre d’Echo* est donc celui de la disparition, comme le suggère l’étude de nos trois dispositifs canoniques. Dans ce théâtre d’Echo, nous sommes plongés dans une forêt, où se font entendre les voix d’une identité perdue. À la mimésis est substitué un autre processus, qui n’est plus l’identification, mais plutôt la disparition, qui n’en finit pas de se répéter. Echo est *la disparition même*. Et la forêt, disais-je plus haut, se substitue à l’horizon : si le *lointain*, au théâtre, mobilise le registre visuel, les ténèbres de la forêt mobilisent le registre de l’audible, comme le souligne un chercheur de Stanford : « Que voit-on lorsque l’on regarde au-dessus et autour de soi dans une forêt dense ? Le muet rempart du feuillage. L’oubli infini de l’esprit endormi. Alors, que virent ces géants lorsqu’ils levèrent les yeux ? Ils ne virent rien : une soudaine illumination du néant »¹¹⁸⁴. Reprenons ce décor mythique, tel qu’il se fait entendre, plus qu’il ne se donne à mirer, dans les trois poèmes scéniques que nous avons étudiés.

La forêt des ténèbres où l’homme cherche sa voix : Maeterlinck

Dans *Les Aveugles*, Maeterlinck installe un décor nocturne, celui de la forêt. La didascalie inaugurale de la pièce, déjà évoquée, nous invite à découvrir, au milieu d’une « ancienne forêt septentrionale », un personnage qui restera muet pendant toute la durée du poème dramatique (le prêtre mort). De part et d’autre, six vieillards aveugles, assis sur des pierres et, séparées d’eux par un arbre déraciné, six femmes, également aveugles. Ces êtres immobiles, mi vivants, mi morts, semblent immergés dans l’épaisseur inquiétante de la

¹¹⁸⁴ Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l’imaginaire occidental*, (Stanford, 1991), trad. Florence Naugrette, Champs essais, Flammarion, Paris, 1992, p. 22. Dans cet extrait, les géants dont il est question sont les géants des forêts primitives, décrits par Giambattista Vico dans son essai sur l’Antiquité (*La Science nouvelle, L’esprit de la Cité*, 1744, Fayard, 2001). L’auteur précise : « Errant dans les forêts devenues extrêmement denses après le déluge, les géants ne pouvaient imaginer l’existence d’un ciel derrière les frondaisons qui les protégeaient. Car après tout, qu’est-ce que le ciel, sinon le vide prodigieux d’une abstraction qui nous semble aujourd’hui évidente ? », *ibid.*, p. 21. Les géants de Vico, levant les yeux au-dessus de la cime des grands arbres, ne voient rien, hormis « "l’éclat de la foudre et le fracas du tonnerre", mais comme ils ne voyaient justement rien, ou du moins rien de précis, ils durent "voir dans le ciel un grand organisme animé" : un corps invisible mais qu’ils imaginaient présent, là, derrière la cime des arbres. L’action de se représenter une image marque, pour Vico, la première étape préhistorique de l’humanisation. Les géants produisent une image dans l’espace vide de leur esprit, espace aussi vide et vertigineux que le ciel lui-même ? C’est ainsi que naquit la première idée humaine, celle de Jupiter, père du monde, brandissant la foudre depuis sa demeure céleste. Sous l’apparence de Jupiter et de Zeus, cette déité régnerait plus tard souverainement sur les dieux de l’Antiquité ». *Ibid.* p. 22-23. Dans cette tradition mythologique, la civilisation (grecque, puis romaine) naît à partir de la forêt dont elle s’extirpe ; inversement, elle disparaît en retournant à la forêt, lorsque la nature reprend ses droits et efface les traces de l’homme. La forêt est la déesse mère, qui enfante l’humanité. Chez les Grecs, cette déesse est Artémis, l’une des plus anciennes divinités, qui témoigne du régime matriarcal du cosmos, à l’aube de la civilisation. La littérature antique, notamment chez Ovide, présente Artémis comme la déesse énigmatique entre toutes : « C’est donc ainsi qu’Artémis apparaît, ou refuse d’apparaître, dans les mythologies : invisible, intangible, énigmatique, cruelle, régissant sur les contrées sauvages inaccessibles à l’homme », *ibid.* p. 49.

forêt : « de grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, non loin du prêtre, dans la nuit. Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, ça et là, s'efforce d'écartier un moment les ténèbres des feuillages ».

Le « très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir » se tient *mortellement immobile*, et son visage, ou plutôt sa « face », est « d'une immuable lividité de cire ». Vision macabre d'un fantôme dont « les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité ». La mort se tient ainsi au beau milieu du groupe des aveugles. Mais ceux-ci ne le savent pas. Ils attendent le retour de celui qui ne reviendra pas. Leur attente, c'est la pièce elle-même. Eux aussi sont « enveloppés d'un large manteau noir » : la forêt. Nous sommes au cœur des ténèbres. Aveugle parmi les aveugles, le spectateur est condamné à l'attente, immobile sur son siège.

La première voix qui se fait entendre lance cette question inquiète : « Il ne revient pas encore ? ». C'est bien sûr du prêtre mort qu'il s'agit. Celui qu'attendent les aveugles est *déjà là*, et pourtant il *n'est plus là*. « Je n'entends rien venir », répond une autre voix. Et, peu à peu, les autres voix vont s'évertuer à scruter le noir de la forêt, à l'affût du moindre signe. Dans le registre du visible, *il n'y a plus rien à voir*, puisque la mort a fait disparaître pour toujours celui qu'on attend ; mais dans le registre sonore, au contraire, *tout commence en cet instant*. Ce sont d'abord les voix des aveugles qui s'élèvent (se lèvent), cherchant à se reconnaître mutuellement. Chacun prend la parole à son tour, pour indiquer le lieu de sa présence, et personne n'ose bouger, de peur que le groupe ne se disperse : « - Il vaut mieux rester à sa place ! – Où êtes-vous assises ? Voulez-vous venir près de moi ? – Nous n'osons pas nous lever »... « Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis. – Je crois que je suis près de vous. – Nous ne pouvons pas nous toucher »... « Je n'entends pas tout le monde ; nous étions six tout à l'heure. – Interrogeons aussi les femmes. – Elles sont assises à côté de moi, sur un rocher. – Et la belle aveugle, où est-elle ? – Elle est près de celles qui prient. – Oh, comme vous êtes loin de nous ! Je vous croyais en face de moi ». On s'interroge : « savez-vous où est allé le prêtre ? ». Leur guide les a-t-il abandonnés ? « Je suis sûr qu'il nous a égarés et qu'il cherche le chemin. Où est-il allé? Il n'a pas le droit de nous laisser ici... – Il m'a pris les mains en partant; et ses mains tremblaient comme s'il avait eu peur. Puis il m'a embrassée. – Il m'a dit qu'il allait du côté du grand phare... – Il est allé du côté

de la mer. – On ne va pas ainsi vers la mer à son âge. Sommes-nous près de la mer ? – Oui, taisez-vous un instant ; vous l’entendez. ».

Un monde sonore commence à se déployer autour du groupe d’aveugles : « *Murmure d’une mer voisine et très calme contre les falaises* », indique Maeterlinck. « Écoutez bien, vous l’entendez à travers leurs prières. – Oui ; j’entends quelque chose qui n’est pas loin de nous ». Quelle heure est-il ? Est-ce qu’il fait encore clair ? « Mais regardez le ciel; vous y verrez peut-être quelque chose ! – Je ne sais si nous sommes sous le ciel. – La voix résonne comme si nous étions dans une grotte. – Je crois qu’il y a des étoiles, je les entends. – Je n’ai jamais entendu les étoiles ». La didascalie indique : « *Un vol d’oiseaux nocturnes s’abat subitement dans les feuillages* ». Et un peu plus tard, « *Une horloge très lointaine sonne douze coups très lents* » ; puis : « *Tous les oiseaux nocturnes exultent subitement dans les ténèbres* ». Chaque signe que leur envoie la forêt environnante doit être interprété, pour se faire une idée de l’endroit où l’on se trouve : « Il se peut que nous soyons dans la forêt qui entoure le phare; mais je n’en connais pas l’issue... Quelqu’un veut-il me suivre? ».

Ainsi, le registre sonore qui nous plonge au cœur du *réel* (les ténèbres) n’a pas le pouvoir de donner une *connaissance* : impossible de savoir où nous sommes, les données visuelles pourraient, seules, permettre de constituer une carte de l’île et d’établir une connaissance rationnelle du lieu. Mais les sons procèdent d’un autre accès au réel, celui des sensations. Ils se propagent par vibrations à l’intérieur du corps, où se répercutent (se répètent) les échos du monde extérieur. L’extérieur et l’intérieur sonores ne se distinguent pas vraiment. Les frontières entre le moi et le non moi s’estompent, et le son est, comme le note Peyret, « le chiffre de la différence à soi ». Il existe un continuum entre l’ouïe et le toucher, et les aveugles ne cessent de palper et de sentir : « J’ai senti les fleurs dans le vent. – Je ne sens que l’odeur de la terre ! – Oh ! comme la terre est froide ! Il va geler. – Il me semble que j’ai vu ces fleurs autrefois. Je ne sais plus leur nom... Mais comme elles sont malades, et comme leur tige est molle ! Je ne les reconnais presque pas... Je crois que c’est la fleur des morts ».

Le seul lien avec le visible sera établi par l’entremise d’un animal : le chien de l’hospice. « Il y voit mieux que nous » dit l’un des aveugles. C’est lui qui leur révèle la présence du mort, et qui, par là même, leur fait comprendre le tragique de leur situation (et de leur condition) : « Qu’y a-t-il ? -Ah ! ah ! J’ai touché quelque chose de très froid !... J’ai

touché !... Je crois que je touche un visage ! – Il y a un mort au milieu de nous ! – Je crois que c'est le prêtre! Il est debout! Venez! venez ! venez !... – Mon Dieu ! mon Dieu ! Qu'allons-nous devenir ! ». Les plus vieux des aveugles comprennent l'ignorance dans laquelle ils ont toujours été plongés : « Vous l'avez trop fait souffrir; vous l'avez fait mourir... Vous ne vouliez plus avancer ; vous vouliez vous asseoir sur les pierres de la route, pour manger; vous avez murmuré tout le jour... – Nous ne savions rien... Nous ne l'avons jamais vu... Quand donc avons-nous su quelque chose sous nos pauvres yeux morts ? ». Les autres aveugles cèdent à leur tour au désespoir : « Qu'allons-nous faire? Où irons-nous ? – Nous ne pouvons pas attendre à côté d'un mort!... Nous ne pouvons pas mourir ici dans les ténèbres ! – Je crois que nous allons mourir ici ».

L'attente reprend, mais tout espoir est vain ; il ne reste plus comme recours que de scruter le moindre son : « Écoutez les feuilles mortes ; je crois qu'il gèle. – J'entends, à ma gauche, un bruit que je ne comprends pas. – C'est la mer qui gémit contre les rochers. – J'entends le vent du Nord. – Entendez-vous les feuilles mortes? Je crois que quelqu'un vient vers nous. – C'est le vent ; écoutez ! – Il ne viendra plus personne ! ». Maeterlinck donne alors une indication, à propos du jeune enfant qu'une aveugle (folle) tenait jusqu'ici dans ses bras : « *Ici l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres.* ». L'enfant est le seul qui puisse voir, mais il ne peut parler ; il ne sait pas, il ne peut rien leur communiquer. Cet être apeuré est moins *communiquant* que l'animal (le chien), il ne sait que pleurer. Peut-on identifier un signe intelligible dans ce pleur ? « Il voit! il voit! Il faut qu'il voie quelque chose puisqu'il pleure. – Que vois-tu ? Ne crains rien. Ne pleure pas ainsi ! Que vois-tu? Dis, que vois-tu ? ». Quelqu'un croit encore entendre un signe de vie, « le frôlement d'une robe contre les feuilles mortes », mais rien ne permet de vérifier cette hypothèse. Est-ce une femme ? Un bruit de pas ? Ou la mer ? L'enfant pourra-t-il leur apporter la réponse ? « Il suit toujours le bruit des pas ! Regardez ! regardez ! Quand je le tourne il se retourne pour voir... Il voit ! il voit ! il voit ! Il faut qu'il voie quelque chose d'étrange ! ». D'un geste désespéré, la jeune aveugle brandit à bout de bras l'enfant, comme un périscope, pour qu'il puisse mieux voir ce qui vient. Mais personne ne saura si quelqu'un est là, où si ce n'est que le bruit du vent dans les feuilles mortes. Et l'enfant, qui voit mais ne peut pas comprendre, continue de « pleurer plus désespérément »...

La forêt, lieu sonore de l'invisible, est ainsi, dans cette pièce de Maeterlinck, la scène tragique par excellence. Echo y prend sa revanche sur Narcisse, mais une revanche sans

issue. Les aveugles sont condamnés à une attente sans fin, où se répercuteront en échos leurs voix, mêlées aux échos de la forêt. Conformément à l'imaginaire romantique et symboliste des « correspondances », ces signes sonores renvoient les uns aux autres, de façon circulaire. L'âme des aveugles vibre en écho à l'âme de la nature. Dans ces deux plans de l'existence terrestre ne se laisse entendre aucune providence. C'est la mélancolie d'Echo qui habite les créatures mortelles, dans le temps de leur passage sur terre. Le « tragique » de Maeterlinck s'éprouve avec une intensité particulière dans cette *forêt*, lieu propice à faire voir – et surtout à faire entendre¹¹⁸⁵ – une tout autre expérience que celle qu'impose habituellement la norme de la représentation théâtrale : « Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive »¹¹⁸⁶. La matière sonore de cette *immensité qui se dérobe à tout regard* n'est, en effet, « jamais inactive ». Chaque bruit *répète* en écho un mouvement de l'âme, et en précède d'autres. Dans cette forêt où ils sont à jamais perdus, les *Aveugles* incarnent, par essence, le retour sans fin du mythe d'Echo.

Ce tragique, qui privilégie Echo par rapport à Narcisse, nous permet de comprendre le lien étroit qui se noue entre *disparition* et *répétition* (ce dont il s'agissait dans la note de Peyret citée plus haut). Les Aveugles n'ont d'autres ressources que de répéter en écho leur propre disparition. C'est ce qui fait la substance même de l'attente – et du tragique de la pièce. Le dispositif mis en place par Denis Marleau fait sentir physiquement ce phénomène, et en redouble les effets puisque la répétition concerne tout à la fois le registre sonore (voix enregistrées) et le registre visuel (masques/visages).

Mais, en ce sens, la répétition se distingue-t-elle de la simple *reproduction* ? C'est précisément l'enjeu dramaturgique de cette mise en scène. Ce que nous venons de dire à propos des Aveugles suffit à comprendre qu'il ne s'agit pas, ici, d'une simple reproduction mécanisée. Au-delà du mythe romantique du « double », auquel nous nous étions d'abord intéressés en étudiant le registre du visible/invisible, c'est une autre dimension qui s'est ouverte : la répétition, telle que nous l'avons interprétée avec le mythe d'Echo, est un mode tragique, dans le théâtre de la fin du XIX^e siècle.

¹¹⁸⁵ Cf. à ce sujet la thèse de Mélissa van Drie *Théâtre et technologies sonores (1870-1910), Une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2010.

¹¹⁸⁶ Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », in *Le trésor des humbles*, espace nord, *op. cit.*, p. 101.

Deleuze a évoqué cette question, et pris comme terrain de la « répétition » ce moment historique du théâtre occidental, qui cherche à s'émanciper de la représentation pour privilégier une expérience du tragique ordinaire (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck). Ce qui l'a conduit à proposer la notion d'un « Théâtre de la répétition » :

« Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages — tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible. »¹¹⁸⁷

Ce nouage étroit entre disparition et répétition, qui s'avère constitutif du « tragique du quotidien » chez Maeterlinck, se trouve particulièrement sensible grâce au geste radical de Denis Marleau. Souvenons-nous de ce que nous avons noté à ce propos, dans notre étude. Le choix d'escamoter les acteurs n'entraîne nullement une perte de réel, dans la mesure où tout ce qui, sur le plateau, contribue à solliciter les sens est pourvoyeur de réel (au sens précisé par Clément Rosset). Le spectateur sait qu'il est le jouet d'une illusion, sans savoir laquelle. Dès lors, il ne peut s'empêcher de *scruter* davantage le noir qui environne les visages clonés des *Aveugles*. Et cette scrutation est plus sonore que visuelle. Le spectateur se trouve ainsi dans une situation analogue aux personnages de la pièce de Maeterlinck. Scruter le noir, écouter les ténèbres de cette forêt, percer le secret caché de ces voix énigmatiques.

La dimension fantastique de cette forêt où les Aveugles sont égarés est physiquement sensible pour le spectateur. Tout semble irréel. Tout est donc *réel*. Face à un phénomène paradoxal (six visages identiques, deux voix qui se répondent en échos), le spectateur sort très vite de l'espace clos de la représentation et devient aveugle parmi les aveugles. Il s'enfonce lui aussi dans une forêt de ténèbres. Mais il ne s'agit pas d'un processus d'identification. Le spectateur expérimente sa propre *condition* en même temps qu'il expérimente la *situation* de la pièce : il est là, non pas seulement pour croire à un récit et passer un moment agréable, mais aussi pour ne pas croire *tout à fait* à ce qu'il voit et entend. L'expérience de douter de ses propres sens. On comprend dès lors en quoi consiste cette *intensification du réel*, et à quoi elle tient dans les deux cas : à l'enjeu même du théâtre, depuis qu'il existe, avons-nous noté dans notre étude. Un acteur survient devant

¹¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 19.

un public et interprète un rôle ; grâce à sa maîtrise technique, il parvient à faire croire – à demi – au public qu’il *est* son personnage, ou plutôt il parvient à se faire oublier lui-même pour que le spectateur croie voir le personnage en chair et en os. Tel *n’est pas* l’enjeu essentiel du théâtre... Il manque quelque chose, qui fait que la « représentation » a toujours été en *crise*, depuis le théâtre antique : pour produire son effet maximum, il faut que le spectateur ne soit pas simplement dans la position de *croire*, mais, de façon plus complexe, d’être *troublé par un sentiment ambivalent qui le partage entre croyance et doute*.

Echo nourrit ainsi *l’expérience du réel* et lui donne toute son intensité ; la répétition va de pair avec le doute et le trouble. Dans *Les Aveugles*, le décor mythique de la forêt, immensité sonore d’où nul savoir surplombant ne peut émerger, se prête – mieux que le *lointain du regard* instauré par le théâtre grec et perpétué dans le théâtre occidental – à l’expression du tragique contemporain. Aucune péripétie ne vient détourner notre attention et, dans l’attente où se trouvent les aveugles, écoutant et répétant les signes de leur disparition au monde, c’est une « tragédie immobile »¹¹⁸⁸ qui se déroule, non pas tant devant nous, qu’*en nous-mêmes*.

La forêt primitive traversée par les ombres humaines : Stifter

Voyons maintenant ce qu’il en est du décor mythique de la forêt dans l’œuvre d’Adalbert Stifter, en soulignant d’emblée deux points intéressants : 1° celui-ci est né (en 1805) et a passé son enfance dans un petit village de la forêt de Bohême, dans l’actuelle République Tchèque ; 2° comme Henry David Thoreau, et à la même époque¹¹⁸⁹, il écrit et publie une nouvelle, intitulée *Der Hochwald (Les Grands bois)*¹¹⁹⁰, qui, comme *Walden*, s’attache à dépeindre la forêt (de Bohême) sous plusieurs angles : les deux récits sont à la fois une chronique personnelle, une observation empirique de la nature, une réflexion philosophique, et une critique des effets destructeurs de la civilisation. Outre le thème, c’est donc surtout la démarche qui rapproche l’auteur germanique et l’écrivain américain. Stifter et Thoreau adoptent un point de vue « holiste » sur la nature, à l’instar de nombreux

¹¹⁸⁸ « On me dira peut-être qu’une vie immobile ne serait guère visible, qu’il faut bien l’animer de quelques mouvements et que ces mouvements variés et acceptables ne se trouvent que dans le petit nombre de passions employées jusqu’ici. Je ne sais s’il est vrai qu’un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu’il existe. La plupart des tragédies d’Eschyle sont des tragédies immobiles. », Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁸⁹ Souvenons-nous que le séjour de Thoreau à Walden s’étend entre juillet 1845 et septembre 1847 ; et *Walden* est publié en 1854.

¹¹⁹⁰ Une première version de cette nouvelle est publiée fin 1841, et une seconde en 1844.

auteurs du XIX^e siècle (écrivains et philosophes). Ils éprouvent un amour profond, voire une dévotion fascinée, envers le milieu naturel, s'intéressant aussi bien à sa faune qu'à sa flore, comme en témoignent leurs écrits. C'est ainsi qu'un critique anglo-saxon, Sean Ireton, a évoqué un « écocentrisme transcendantal », qui serait partagé par Thoreau et Stifter¹¹⁹¹.

Ajoutons que le style des deux auteurs évolue, à peu près en même temps, à partir d'une influence romantique vers un style qui se veut plus scientifique. On pourrait alors distinguer deux mouvements : un holisme transcendantal (Schelling Coleridge, Emerson...) et, un peu plus tard, un holisme empirique (influence de Darwin...) ¹¹⁹². C'est dans la période de transition entre ces deux tendances qu'il faudrait situer à la fois *Walden* et *Der Hochwald*, deux œuvres parallèles qui se caractériseraient donc par un *holisme mixte*, entre la vision transcendantaliste et la vision empiriste. Enfin, autre point commun, on trouve, dans les étendues forestières qui inspirent ces textes, à savoir les basses terres des bois de Walden, dans le Massachusetts, et la forêt montagnaise de Bohême, un écosystème très ancien qui s'est développé, au cours des millénaires, autour d'un lac. Nos deux auteurs ont puisé dans cette « forêt primitive » (ou forêt primaire) de quoi nourrir leur soif de transcendance. Leurs récits contiennent ainsi un curieux mélange, où voisinent des descriptions empiriques qui se veulent objectives, voire scientifiques, et des passages qui témoignent d'une vision qu'on peut qualifier, au premier abord, d'anthropocentriste (surtout chez Stifter). En fait, il faudrait plutôt considérer que ce sont les hommes qui sont partie intégrante de la nature, comme le suggère un critique cité dans les « feuillets journalistiques » réunis par Heiner Goebbels : « La plupart du temps, Stifter ne définit pas directement ses personnages. Il n'a pas besoin de préciser au lecteur quels sont leurs caractères. Ils sont déjà dans les choses qui les entourent, actuellement : dans les habits, dans l'appartement et dans le paysage, et cela même quand ils ne sont pas conformes à la nature » ¹¹⁹³.

La *profondeur* caractérise cette vision holiste où la nature trouve des équivalences dans la psyché humaine, et réciproquement (à l'instar du vieil adage ésotériste, selon lequel « ce

¹¹⁹¹ Sean Ireton (Université du Missouri), « Walden in the Bohemian Forest : Adalbert Stifter's transcendental ecocentrism in *Der Hochwald* », *Modern Austrian Literature*, vol 43, n° 3, 2010, p. 1-18

¹¹⁹² Sean Ireton, *ibid.* p. 2.

¹¹⁹³ Heinrich Mettler, tiré de *Natur in Stifters frühen "Studien"*, cité dans *Stifters Dinge*, « Feuillets_journalistes », www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=7, p. 6.

qui est en haut est comme ce qui est en bas, et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut »). Le monde est un abîme susceptible de procurer à l'homme autant de bonheur que de terreur, et la beauté a toujours un rapport souterrain avec la mort, comme le souligne cet autre critique à propos des *Grands Bois* :

« Stifter connaît et évoque sans cesse les profondeurs troubles du psychisme humain, ses angoisses et ses violences, ce que, un jour, il a défini comme « la disposition de fauve » de tout être humain, et aussi la terreur qu'inspire le spectacle de la nature pénétrée de divin ; *Les Grands Bois (Der Hochwald)* s'achèvent sur l'évocation désespérée de la forêt toujours belle, toujours radieuse dans sa virginité originelle, traversée par les ombres transitoires des humains... »¹¹⁹⁴

Ainsi, chez Stifter, la forêt primitive « toujours belle, toujours radieuse dans sa virginité originelle » est le lieu énigmatique où errent les « ombres transitoires des humains ». Voilà installé le décor mythique auquel nous nous intéressons ici. Revenons maintenant à la nouvelle citée par Goebbels dans son spectacle, *Les Carnets de mon arrière grand-père* (un récit que Stifter n'a cessé de réécrire, puisqu'il a publié une première version en 1841-42 et une autre en 1868, à la veille de sa mort), pour examiner de quelle façon Echo habite cette forêt primitive et nous y entraîne nous-mêmes.

Le récit de Stifter est introduit par Goebbels au bout de dix minutes, lorsque le public voit apparaître une projection du tableau de Jacob van Ruisdael (1660), intitulé « Le Marais »¹¹⁹⁵. On sait que ce peintre hollandais du XVII^e siècle, héritier de Rembrandt, est un grand spécialiste des paysages de forêt : « Il aimait à étudier les effets de la lumière et de l'ombre sur des arbres noueux fouettés par le vent marin et peignit principalement des paysages de forêt. Il a été le peintre magistral des nuages sombres et menaçants, des éclairages crépusculaires... »¹¹⁹⁶. On entend alors la voix d'un acteur écossais qui lit la description d'une scène hivernale de forêt envahie par les glaces. Goebbels commente ce moment inaugural de son spectacle : « At the same time we hear on the acoustic stage the voice of a Scottish actor reading a winter story about an icefall in a forest. "We listened and stared ; I don't know whether it was amazement or fear of driving deeper into that thing" »¹¹⁹⁷. C'est de là, on s'en souvient, que nous sommes partis et que nous revenons à chaque moment important de notre analyse : la « chose » dans laquelle il s'agit de pénétrer.

¹¹⁹⁴ Jean-Claude Polet, *Patrimoine littéraire européen*, vol. 11A, *Renaissances nationales et conscience universelle* (1832-1885), De Boeck, Bruxelles, 1999, p. 692.

¹¹⁹⁵ Ou parfois « Le Marais dans une forêt ». La reproduction de ce tableau est donnée en annexe.

¹¹⁹⁶ E.H. Gombrich, *Histoire de l'art* [1950], trad. J. Combe, Phaidon, Paris, 2001, p. 429.

¹¹⁹⁷ Heiner Goebbels, « Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts », *Cornell Lecture on Contemporary Aesthetics*, New-York, mars 2010, *op. cit.*, p. 17.

Suivons de plus près le récit de Stifter¹¹⁹⁸, comme nous l'avons fait plus haut avec Maeterlinck, pour noter la façon dont Echo habite cette forêt hivernale.

Le narrateur précise que, à proximité de la civilisation, sur la place du village, devant l'auberge, les signes visuels dominaient (« je vis la fontaine »... « je vis que les gens... »). Mais au milieu de la nature glacée, la blancheur domine et la vue ne donne que des informations générales, des lignes, des scintillements et chatolements. C'est le registre sonore qui donne accès à une connaissance plus intime. Encore faut-il s'accoutumer au « bruissement » des choses, pour les connaître peu à peu. Il faut s'immobiliser et « attendre ». Les sons exigent cette *attente*, et cette *attention*, qui ne se confond pas avec la connaissance rationnelle : « Alors que nous étions à la campagne et dans les champs, nous entendîmes un bruit de chute sourd, mais sans savoir au juste de quoi il s'agissait... nous entendîmes à nouveau le même bruit de chute sourd, comme nous l'avions déjà entendu aujourd'hui, mais à nouveau nous ne le reconnûmes pas et ne sûmes même pas exactement d'où il provenait ». Dans l'immensité de la forêt, on ne sait pas d'où viennent les bruits, on ne sait pas les reconnaître, comme c'est le cas dans le registre visuel : « Alors que nous étions enfin dans le Taugrund, et que la forêt s'étendait le long de notre route, nous entendîmes soudain dans les bois de conifères qui se trouvaient sur les rochers à notre droite, un bruit très étrange et que jamais aucun d'entre nous n'avait entendu ». Les repères manquent pour reconnaître, parmi la multitude des sons, des signes qui permettraient de constituer mentalement un *paysage* : « C'était comme si des milliers ou même des millions de barres de verre cliquetaient les unes contre les autres et, dans ce bruit confus, s'en allaient au loin. Les bois de conifères étaient toutefois encore trop éloignés de nous pour que nous puissions vraiment reconnaître la nature du son ». Pour voir un paysage, il faut se tenir éloigné ; c'est dans le « lointain » que l'image se forme. A contrario, le domaine sonore suppose de *pénétrer dans les choses*.

Le petit groupe doit immobiliser le traîneau et prêter attention à ce qui a lieu, pour se familiariser avec ce monde inconnu. Alors, peu à peu, se distinguent des sons qui, dans le mouvement, n'étaient pas encore perceptibles : « nous entendions maintenant un faible bruissement dans les airs que nous n'avions pas perçu auparavant ». Inversement, les données visuelles s'estompent peu à peu. Il faut *ne plus y voir* pour que les sons livrent

¹¹⁹⁸ Adalbert Stifter, « Les cartons de mon arrière grand-père », in « Feuilletts_journalistes », textes et sources de Stiferts Ding, www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=7.

leurs secrets : « Nous nous approchâmes du Taugrund et aperçûmes enfin l'ouverture sombre par où la route entrait dans la forêt... il faisait si sombre que déjà les champs blancs devant nous commençaient à changer de couleur, et que dans la forêt régnait la pénombre ». Alors, le *spectacle* change de nature et apparaît dans sa dimension proprement *fantastique* : « C'était inimaginable, la splendeur et le poids de la glace accrochée aux arbres. Les conifères étaient pareils à des candélabres où pendaient d'innombrables bougies, dirigées vers le sol, aux dimensions fabuleuses ».

Le bruissement de la nature, tout à l'heure signe extérieur perçu au loin, se fait de plus en plus *proche* : « Le bruissement, que nous avons précédemment entendu dans les airs, nous était maintenant connu ; il n'était plus dans les airs, il était près de nous ». Ce bruissement devient l'élément surnaturel qui habite le tréfonds des choses, et règne sur elles : « Il régnait sur l'entier de la forêt, sans interruption, et se produisait lorsque les branches et les rameaux se brisaient et tombaient sur le sol. Il était d'autant plus horrible que tout le reste demeurait immobile ». À cet instant, l'attente devient inquiétude, et chacun – homme ou animal – pressent confusément le danger qu'il y aurait à s'engager plus avant : « Nous attendîmes, et regardâmes, je ne sais pas si c'était par admiration ou par peur de nous engager dans la chose ». Un danger qui se laisse appréhender dans toute son ampleur, par la succession de bruits qui, d'écho en écho, se propagent à l'intérieur de l'*immense chose*, avant de s'amortir dans le bruissement initial :

« Il y eut d'abord un énorme fracas, comparable à un cri, suivi d'un bref souffle, bruissement ou frôlement, et ensuite le bruit retentissant de la chute d'un gros tronc jeté à terre. Le craquement se répandit à travers la forêt et à travers l'épaisseur des rameaux qui en atténuaient le bruit, il y eut encore un tintement et un cliquetis, comme si on secouait et brassait une masse infinie de verre. Puis tout redevint comme avant, les troncs s'enchevêtraient, rien ne bougeait, et le faible bruissement se poursuivait. »¹¹⁹⁹

Dans ce chaos sourd et inquiétant, il n'est plus guère possible d'identifier visuellement ce qui se passe : « C'était étrange, lorsque une branche ou un rameau ou un morceau de glace tombaient près de nous ; on ne voyait pas d'où cela venait, on voyait souvent à peine l'éclair de la chute, souvent on ne le voyait même pas, mais on entendait seulement le choc, et l'immobilité reprenait ses droits ». Absence de *spectacle*, donc. On est aux antipodes du « theatron » puisque le phénomène qui a lieu ne laisse aucun horizon visuel – aucun *lointain* (celui dont parlait Kantor). Tout a lieu « ici même » ; les choses sont si proches qu'elles pourraient *tuer*, à tout moment : « Si quelque chose dans les arbres

¹¹⁹⁹ Adalbert Stifter, « Les cartons de mon arrière grand-père », *op.cit.*

devenait plus lourd ne serait-ce que d'une once, cela pouvait tomber, les pointes des pives s'abattre comme des coins et nous transpercer ».

Ce qui se donne à voir, ce n'est pas la chose *en direct*, ce sont ses effets, comme si le visuel *retardait* sur le sonore : « d'ailleurs nous vîmes que le chemin devant nous était jonché et parsemé de choses brisées, et alors que nous restions là, nous entendîmes à nouveau dans le lointain des coups sourds ». S'il existe une possibilité de voir, et donc de se faire spectateur, ce n'est qu'en *se retournant en arrière*, pour tenir la chose à distance et la considérer *après-coup* et *de loin* : « Et lorsque nous regardâmes en arrière, vers les champs par lesquels nous étions venus, comme nous l'avions constaté tout au long de la journée, il n'y avait ni être humain ni créature vivante, uniquement moi, Thomas et l'alezan, seuls en pleine nature ».

Le voyageur qui aura ainsi pénétré un bref instant dans la « Chose » aura pu sentir physiquement, au fond de lui-même, le « réel » dans toute son intensité – qui se manifeste presque exclusivement sur le registre sonore. Ce court laps de temps n'a pas de durée. Il se déploie dans l'immobile et l'invisible. La « chose » est de l'ordre de l'éternité, et celle-ci ne s'appréhende que dans sa *répétition*. Ce n'est qu'en se remettant en route, et en se retournant en arrière que les deux protagonistes, dans leur traîneau, peuvent considérer ce spectacle si étrange, qui s'est imprimé en eux-mêmes :

« Il nous parut que la glace augmentait à présent beaucoup plus vite que le matin, mais était-ce parce que nous étions moins attentifs auparavant, et qu'à l'observer son progrès nous semblât plus lent que l'après-midi, où nous avions d'autres choses à faire, et où nous ne vîmes qu'après un instant à quel point la glace s'était à nouveau accumulée – ou bien faisait-il plus froid et pleuvait-il plus fort. Nous ne le savions pas. »¹²⁰⁰

On retrouve ainsi Echo répétant inlassablement le réel, dans un *théâtre des opérations* qui n'a lieu qu'ici et maintenant, et qui ne laisse de perspective – ou plus précisément de *lointain* – qu'à la condition de la *répétition*, du *retour sur*. Le témoin peut alors revivre, en écho, dans une mémoire corporelle des vibrations, ce qui a eu lieu – mais *sans possibilité de savoir*. On pourrait ajouter : il ne peut *voir* que d'*avoir entendu*. Ou encore, dans l'ordre ontologique : *cela n'aura été* que dans la mesure où *cela se répète*.

La transposition théâtrale, dans le poème scénique de Heiner Goebbels, nous a permis d'être nous-mêmes les témoins, auditeurs plus que spectateurs – de cette « Chose » décrite par Stifter : dans ce théâtre immersif, le réel ne se donne que fugitivement, par un

¹²⁰⁰ Adalbert Stifter, « Les cartons de mon arrière grand-père », *op. cit.*

phénomène acousmatique, et ne se laisse *voir* que dans le temps du différé, au fur et à mesure que la chose est passée, lorsque l'on peut reconstituer, sur le mode affaibli du futur antérieur, ce qui *aura eu lieu*. C'est sur ce mode du futur antérieur, celui de la disparition analysé dans notre étude sur Peyret, que se manifeste Echo. Ce théâtre de la disparition semble devoir s'installer dans la *forêt primitive* où nous avons toujours déjà disparu... mais où nous continuons d'entendre (et de) répéter ce qui se joue, au présent, dans cette disparition.

Ainsi, en entrant dans la salle, au début de *Stifters Dinge*, on pouvait distinguer, faiblement éclairé en fond de scène, un amalgame de pianos désossés, enchevêtrés dans de maigres branchages peints en gris. Analogon du spectacle visuel et musical décrit par l'auteur allemand, cette dérisoire forêt produisait l'impression d'un paysage d'après la catastrophe. Très vite, cette nature artificielle se mettait à émettre des sons, impossibles à localiser, tout comme les bruissements de la nature glacée, dans la forêt de montagne, semblent provenir de toutes parts. Puis le regard s'habitue à la pénombre, discernant, ici ou là, les touches de pianos actionnées par des doigts invisibles, le mouvement de pistons et de clapets, ou le déplacement de minces bras robotiques glissant le long des jeux de cordes. Les sons secs et mats se répondaient à un rythme rapide, comme dans une forêt hivernale au petit matin, quand la neige commence à fondre et que les branches des arbres craquent, tandis que des machines à brouillards envoyaient des jets de vapeur qui se propageaient lentement à travers les choses, les plongeant dans la brume ou les laissant apparaître fugitivement, nous faisant douter qu'elles aient jamais existé.

Le retour à la forêt comme mise en question de l'homme : Thoreau

La forêt, c'est aussi le lieu mythique d'un éternel (et hypothétique) *retour*. Faire table rase de la civilisation, et réinventer l'homme ? Cette utopie a marqué les XVIII^e et XIX^e siècles. On s'interroge à cette époque sur l'idée de civilisation, dont la forêt apparaît comme le *grand Autre*. Comment concilier ces deux pôles opposés ? Là réside peut-être l'*eidos américain*, et sa différence par rapport aux anciennes nations européennes. La Nouvelle Angleterre est la région qui voit naître deux figures majeures qui vont contribuer à forger « la véritable vision d'une identité culturelle américaine »¹²⁰¹ : c'est à Concord

¹²⁰¹ Thierry Gillybœuf, « Un Montagne américain », préface à Emerson, *Société et solitude*, Payot/Rivages, Paris, 2010, p. 9.

qu'Emerson écrit successivement *Nature* puis *The American Scholar*. C'est dans cette même ville que naît Thoreau. Quand la civilisation semble s'être fossilisée et qu'elle est en proie à ses vieux démons (la cupidité, le confort matériel, les normes morales...), le retour à la forêt s'imposerait comme l'acte volontaire de « désobéissance civile », et, peut-être, de réinvention de l'homme. Mais le projet porte en lui une contradiction intrinsèque : le retour à la nature est *solitaire*, de Rousseau à Thoreau. Si, comme le note Emerson dans son œuvre ultime, « les nations les plus avancées sont celles qui naviguent le plus »¹²⁰² (ce qui était le cas des Grecs¹²⁰³), comment concevoir de réinventer l'homme en revenant dans les Bois ? Si ce n'est un *homme individuel*, par ailleurs pleinement conscient (comme c'est le cas de Thoreau) de tout l'acquis de la civilisation, au point d'emporter sa bibliothèque portative dans sa cabane. Cette question habite sans doute Jean-François Peyret, lecteur de Thoreau, et amateur, lui aussi, de paradoxes...

La forêt de Thoreau, chez qui nous avons souligné plus haut le *holisme transcendantal* (commun à l'Autrichien Stifter), est-elle une *forêt primitive* ? Oui, au sens botanique et écologique de « forêt primaire » ; mais peut-être pas au sens mythique d'une véritable *sortie du monde*. Si l'on suit Michel Granger, Thoreau investit les Bois de Walden en « aménageant son territoire » :

« Malgré une passion pour la nature sauvage qui aurait dû le conduire dans l'Ouest, Thoreau n'a pas quitté la côte Est. Par la mise en scène de son aventure dans les bois de Concord et la description de son lieu de vie, il a proposé à l'attention de ses lecteurs un substitut de Territoire, placé sous la juridiction de la nature, non du gouvernement américain, et rappelant en imagination l'état de nature. Il décrit un lieu alternatif consacré à l'intériorisation, à l'approfondissement, où la valorisation n'est pas liée à la valeur marchande. Conçu à l'opposé de la Californie où l'on se ruait vers l'or, ce domaine reste tout de même teinté de ressemblance avec l'Ouest sauvage. »¹²⁰⁴

Nous avons également pointé, chez Stifter et c'est peut-être encore plus vrai chez Thoreau, la volonté d'observer méthodiquement la nature (le côté *holisme empirique*), en même temps qu'on l'habite et qu'on s'y intègre : « Thoreau observe l'ordinaire merveilleux de la nature du Massachusetts, avec sa complexité, ses changements saisonniers, mais aussi sa transformation par l'agriculture et la surexploitation de ses forêts ; à contre-courant de ses

¹²⁰² Emerson, « Civilisation », in *Société et culture* [1870], trad. T. Gillybœuf, *op. cit.*, p. 30

¹²⁰³ On se souvient ici des vers si célèbres du premier *stasimon*, dans *Antigone* : « Il est bien des choses étranges mais il n'est rien de plus étrange que l'homme. Il est l'être qui sait traverser la mer grise à l'heure où soufflent le vent du Sud et ses orages, et qui va son chemin au milieu des abîmes que lui ouvrent les flots soulevés... » (trad. Paul Mazon). Le terme « deinos », traduit ici par « chose étrange », est à entendre au double sens de « terrifiant » et « surprenant par son intelligence et son habileté » (selon Nicole Loraux, dans son introduction à la version bilingue de poche, *Les Belles Lettres*, Paris, 2006, p. XI).

¹²⁰⁴ Michel Granger, « Walden, ou l'aménagement du territoire », *Revue d'études anglophone*, n° 17, Université Aix-Marseille, automne 2004, p. 17.

concitoyens, il construit un lieu de mémoire avec sa préhistoire indienne, sa contre-histoire d'esclaves disparus et de marginaux peuplant les environs ». On aurait alors une version civilisée de la forêt ? La Nouvelle-Angleterre, dès le XIX^e siècle, n'était-elle pas largement exploitée par la main de l'homme ? *Walden* n'a pas échappé à une critique constante :

« His faults and the thorny aspects of his personality leave him vulnerable to criticism by those who dislike his character, ideas, or life-style. He has been called hypocrite, egomaniac, sponger, snob, fraud, misogynist, prig, and woods-burner, accused of "sneaking" back from his cabin at Walden Pond to Concord for dinner, and condemned for leaving jail, when protesting the poll-tax, because some one paid the tax. However valid or invalid these charges are, the main point is that people still care about Thoreau and his influence. »¹²⁰⁵

Pourtant il existe bel et bien un *mythe Thoreau* depuis un siècle et demi, qui ne cesse de se réactualiser, et qui se déploie dans plusieurs directions : les droits civils, l'écologie, la critique de l'*american way of life*, et la philosophie de l'individualisme¹²⁰⁶. Retrouver Thoreau en deçà du mythe, c'est faire comme lui, qui emporte ses livres dans les bois, non pas pour rester en contact avec la civilisation (et moins encore avec la *rumeur du temps*, qu'on trouve dans les journaux), mais pour retrouver une voix intérieure perdue. Il faut, selon lui, distinguer l'*orateur*, qui s'adresse à la foule amassée devant lui, et l'*écrivain*, qui « parle à l'intelligence et au cœur de l'humanité »¹²⁰⁷. C'est pourquoi, ces livres sont choisis parmi les classiques, et en particulier les *Anciens*. Ces œuvres sont elles-mêmes des lieux où, selon Thoreau, la civilisation ne se serait guère aventurée. Elles n'auraient en fait jamais été lues : « Les œuvres des grands poètes n'ont jamais encore été lues par l'humanité »¹²⁰⁸. Le livre serait alors un analogon de la forêt primitive (ou vice versa) : un espace encore vierge.

Et la voix des poètes répond aux sons de la nature. Thoreau s'emploie à se rendre disponible à ces voix et à ces sons. Avec toutefois une préférence pour ces derniers, car tout livre recèle en lui le « danger d'oublier le langage que toutes choses et événements parlent sans métaphores »¹²⁰⁹. La tâche prioritaire est de « se tenir éternellement sur le qui-vive »¹²¹⁰. D'où cette évocation, retenue dans le spectacle de Peyret :

« Je ne lus pas de livres le premier été : je sarclai des haricots. Que dis-je ! Je fis souvent mieux

¹²⁰⁵ David Barber (Université de l'Idaho), « Walden, or life in the woods », Walden Study Guide, 1992, <http://libraries.idaho.gov/files/Walden%20web.pdf> (consulté le 29/06/2011), p. 1.

¹²⁰⁶ David Barber, *ibid.*, p. 2-3.

¹²⁰⁷ Henry David Thoreau, *Walden*, trad. L. Fabulet, *op. cit.*, p. 123.

¹²⁰⁸ *Walden*, *ibid.*, p. 122.

¹²⁰⁹ *Walden*, *ibid.*, p. 131. On remarquera, au passage, que le chapitre intitulé « Sounds » suit immédiatement le chapitre « Reading ».

¹²¹⁰ *Walden*, *ibid.*

que cela. Il y eut des heures où je ne me sentis pas en droit de sacrifier la fleur du moment présent à nul travail soit de tête, soit de mains. Quelquefois, par un matin d'été, ayant pris mon bain accoutumé, je restais assis sur mon seuil ensoleillé du lever du soleil à midi, perdu en rêve, au milieu des pins, au sein d'une solitude et d'une paix que rien ne troublait, pendant que les oiseaux chantaient à la ronde ou voletaient sans bruit à travers la maison [...] jusqu'à ce que, le soleil se présentant à ma fenêtre de l'ouest, ou le bruit de quelque chariot de voyageurs là-bas sur la grand-route, ne s'imposât à mon esprit l'écoulement irréversible du temps »¹²¹¹.

Sur la scène de *Re : Walden*, Echo reprend le texte de Thoreau à sa manière, celle qui ne peut que répéter des bouts de phrases. Et, ce faisant, elle charrie la mémoire ensevelie, celle de l'auteur, celle des comédiens, celle du metteur en scène :

« I dit not read books... the first summer, I did not read books... I hoed beans... I even did better than this... Je ne lus pas de livres le premier été... je ne lus pas de livres le premier été... je sarclai des haricots... I hoed beans... I hoed beans... que dis-je ? que dis-je ? je fis même mieux que cela... there were times I could not afford to sacrifice the bloom of the present moment, to do any work... the bloom of the present moment to do any work... je ne lus pas de livres le premier été, je... sarclai des haricots... whether the head or hands... que dis-je ? que dis-je ? je fis même mieux que cela... il y eut des heures où je ne me sentis pas en droit de sacrifier la fleur du moment présent ... the bloom of the present moment to do any work... the bloom of the present moment... je sarclai des haricots... je ne me sentis pas en droit de sacrifier la fleur de l'instant à aucun travail... sometimes... quelquefois ou demain... sometimes in the summer morning... quelquefois, quelquefois par un matin d'été... after my accustomed bath... je restais là, assis... I sat in my sunny doorway... sur mon seuil ensoleillé, du lever du soleil à midi... from sunrise till noon... ayant pris mon bain accoutumé... my accustomed bath... jusqu'à ce que... jusqu'à ce que le soleil, se présentant, à ma fenêtre, de l'ouest... ou le bruit de quelque chariot de voyageurs, là-bas... the sound of a travellers in a distant highway... reminded me the time passing... ou le bruit de quelque chariot... là-bas, sur la grand-route, me rappelle le temps écoulé... »

L'aménagement du territoire auquel procède Thoreau (dont il était question plus haut) n'a bien sûr rien à voir avec celui de Robinson, comme je l'ai déjà dit. Tout au contraire. Lorsqu'il s'emploie à sarcler des haricots, c'est uniquement pour subvenir à ses besoins les plus élémentaires. Ce travail est toujours prêt à s'interrompre pour répondre à une tâche plus fondamentale : « Il y eut des heures où je ne me sentis pas en droit de sacrifier la fleur du moment présent à nul travail soit de tête, soit de mains ». C'est le registre sonore qui nourrit la « fleur du moment présent ». Celui qui, comme Thoreau, se met à cet instant *sur le qui-vive*, pour écouter et regarder autour de lui, ressent en lui-même la croissance de la floraison (que rend parfaitement le mot *phusis* en grec) : « Je croissais en ces moments-là comme le maïs dans la nuit... I grew in those seasons like corn in the night... They were not time subtracted from my life... ce n'était pas un temps soustrait à ma vie, mais ajouté à ma ration coutumière... ». Le son procure en fait deux sensations complémentaires, intimement mêlées l'une à l'autre, celle de la croissance de la vie et celle de l'écoulement irréversible du temps. À « je croissais en ces moments-là » répond aussitôt « l'écoulement

¹²¹¹ *Walden, ibid.*, p. 131-132. L'extrait en anglais a déjà été donné dans une note précédente.

irréversible du temps ». Immergé dans le monde sonore, l'homme retiré au fond des bois, dépouillé des oripeaux de la civilisation et allégé du poids des habitudes, fait corps avec la nature, et son rythme biologique est désormais au diapason de celui de la vie, qui à chaque instant croît et décroît.

Au terme de son expérience, Thoreau découvre que l'homme porte en lui des abîmes. Le territoire qu'il s'agit d'explorer, c'est le continent perdu de l'intériorité : « explorez vos propres hautes latitudes. [...] Soyez un Colomb pour de nouveaux continents et mondes entiers renfermés en vous, ouvrant de nouveaux canaux, non de commerce, mais de pensée »¹²¹². Ce territoire est trop souvent délaissé, faute de respect pour soi et de courage. Le danger n'en est que plus redoutable. « Il est plus facile, nous dit Thoreau, de naviguer des milliers et des milliers de miles à travers froid, tempêtes et cannibales, dans un navire de l'état, avec cinq cents hommes et mousses pour vous aider, qu'il ne l'est d'explorer seul la mer intime, l'océan Atlantique et Pacifique de son être »¹²¹³.

La relecture de Peyret nous invite à reprendre le *mythe Thoreau* à notre compte, pour voir ce qu'on peut en faire aujourd'hui. Dans une déclaration liminaire, il indiquait qu'à l'époque où il découvrait *Walden*, c'était la dimension politique qui l'intéressait, et non pas le thème écologique : « C'est que le Thoreau des années 60 n'était pas le prophète écologiste caricatural, l'apôtre malgré lui de la décroissance qu'on a fabriqué ces temps-ci [...] Le Thoreau de cette époque était plus politique ; le contestataire par excellence, l'inventeur de la désobéissance civile, l'abolitionniste entêté, le critique de la vie quotidienne, de la vie mutilée, le contempteur du travail aliénant... [qui] prônait une vie libre, déprise du mensonge sur soi et de la bêtise sociale »¹²¹⁴. Mais, quarante ans plus tard, la lecture de Peyret semble s'être déplacée : « comment aujourd'hui *habiter la nature* ? », se demande-t-il désormais. Il va de soi que le problème, ce n'est pas la nature, mais celui qui l'habite... Que devient *Walden* dans la partition scénique élaborée en 2009 ? Ou plus précisément, si nous ne voulons pas répéter ce qui a déjà été dit dans notre étude, de quelle façon Echo prend-elle sa revanche sur Narcisse, dans cette forêt de *Re : Walden* ? Le texte de Thoreau/Peyret peut-il nous dire quelque chose de nouveau, à travers ses échos affaiblis, distordus, dans les voix, organiques ou synthétiques, des acteurs ?

¹²¹² *Walden, op. cit.*, p. 362-63.

¹²¹³ *Walden, op. cit.*

¹²¹⁴ J.-F. Peyret, « Matériau Thoreau », *Patch*, 2010, *op. cit.*

En procédant à cette *reprise* de *Walden*, Peyret ne fait pas que mettre à mal la mémoire de ses comédiens ; il revisite et *embarrasse* sa propre mémoire, celle de la lecture de jeunesse : « on a affaire au souvenir d'une lecture, *Re : Walden, a memory* »¹²¹⁵. L'anamorphose qu'opère son dispositif n'est donc pas seulement une distorsion du texte *ici et maintenant*, mais aussi une distorsion du temps-mémoire. Et en fait, une distorsion de sa propre identité (Montaigne, Kafka, Musil, Beckett...). Peyret relève qu'un chapitre de *Walden* s'intitule « Reading » et note que son propre théâtre « répond à ce participe présent, à cette forme progressive, par un participe passé, une forme régressive (?) : avoir lu »¹²¹⁶. Le *retour* à la forêt de *Re : Walden*, dénote alors une secrète mélancolie : « Qu'est-ce au juste qu'avoir lu ? C'est peut-être la question que j'ignorais me poser : qu'est-ce qu'avoir lu *Walden*, il y a si longtemps ? »¹²¹⁷.

La forêt prend alors une autre dimension, dans les *échos* de la mémoire. Il ne s'agit pas seulement de se demander dans quel monde nous vivons (problème politique), ni dans quel monde habiter demain (problème écologique), mais aussi, par une distorsion mnésique qui fait interagir présent, avenir et passé, dans quel monde nous avons habité, et peut-être, plus tragiquement, dans quel monde nous *aurons* habité. Le *futur antérieur catastrophique* répond au participe passé « régressif » de Peyret, que l'on peut entendre aussi : « qu'est-ce qu'avoir vécu, il y a si longtemps ? Aurons-nous seulement vécu, nous qui sommes passés à côté de la vie ? ». Ce qui nous ramène au mythe : Echo *n'aura jamais* pu déclarer son amour à Narcisse (comme le personnage de Madeleine dans *Vertigo* de Hitchcock) et, tandis que celui-ci *aura toujours déjà* disparu dans sa propre image, celle-là *aura toujours déjà* disparu dans l'impossibilité de libérer sa propre voix.

La forêt est le lieu de cette disparition au *futur antérieur*, qui n'est pas un retour à l'origine (perdue), mais plutôt, comme le laisse penser la mise en scène de Peyret, une chambre d'écho de la mémoire enfouie. Et, comme le personnage de Ulrich dans *L'Homme sans qualités*, le sujet de cet enfouissement n'aura peut-être jamais existé. Retiré au fond des bois, l'homme n'a plus d'horizon : aucun lointain pour y porter son regard – seulement les échos affaiblis de sa voix, qui n'aura pas pu se faire entendre, et de sa mémoire, qui n'aura peut-être pas cessé de courir après un passé fantasmé – une enfance perdue qui n'a peut-

¹²¹⁵ J.-F. Peyret, « *Re : Walden, a memory* », *Théâtre/Public*, n° 201, *op. cit.*, p. 136.

¹²¹⁶ *Ibid.*

¹²¹⁷ *Ibid.*

être existé que dans la mémoire de celui qui ne cesse d'y revenir tout de même – avant de disparaître.

Une forêt où se répètent les échos affaiblis du mythe de l'homme

À travers ces œuvres, une disparition se donne à *entendre*, par un léger différé (une légère *différance*) qui suffit à faire voler en éclat la croyance au présent. Le *ici et maintenant* de ce théâtre singulier a lieu dans les registres acoustique et mémoriel ; *le spectacle vient comme après coup*. Echo et Mnémosyne ne sont pas des déesses qui procurent la sécurité du savoir, ni la jouissance narcissique de soi, ni l'illusion du présent ; elles entraînent l'homme dans une forêt où il risque à chaque instant de se perdre. Mais sont-elles responsables de cette perte ? N'est-ce pas plutôt en nous abandonnant à Narcisse, et en croyant depuis toujours contempler une réalité dans notre image dédoublée, que nous nous sommes perdus ?

Est-ce un hasard si trois poètes de la scène, en ce début de troisième millénaire, se sont emparés, sans se concerter aucunement, de trois auteurs d'un autre siècle, pour mettre en scène cette absence peuplée de voix ? Le choix judicieux d'un retour à Maeterlinck, à Stifter ou à Thoreau projette sur la scène contemporaine, soumise aux fascinations de la technologie, non pas tant des fantômes inquiétants, comme on aurait pu le croire, que les échos d'un monde intérieur, celui de la psyché de l'homme contemporain qui voit son miroir brisé. La littérature du XIX^e siècle a pressenti cette disparition, et l'a exprimée dans un langage qui, pour se tenir à distance de la dramaturgie d'aujourd'hui, n'en résonne pas moins d'échos mélancoliques.

Lorsque Marleau, Goebels, ou Peyret, s'emparent de ces textes, ils peuvent bien, par hasard ou par bonheur, retrouver le sentiment tragique qui animait ces œuvres, mais ils y superposent leurs propres accents – faudrait-il dire leurs propres voix, ou mieux encore *des voix*, éclatées, dissociées, affaiblies et pourtant sonnantes. Les problèmes esthétiques ont changé, et un gouffre s'interpose entre ces textes et nos scènes actuelles. Nous avons rappelé quelques moments incontournables de ce long XX^e siècle, qui a vu les conditions matérielles et sociales du théâtre métamorphosées. Nos trois poètes de la scène, qui connaissent très bien cette histoire et qui s'inscrivent dans une continuité intellectuelle par rapport à elle, semblent pourtant poser de nouveaux jalons dans la pratique théâtrale qui se dessine aujourd'hui.

Détournent-ils des schémas hérités, lorsque par exemple ils « écartent l'être vivant de la scène » ? Nous avons vu que ce n'est pas la question principale. Il leur importe peu d'adopter une posture vis-à-vis des modèles esthétiques. Les choix scénographiques et dramaturgiques qu'ils opèrent ne partent pas d'une idée préétablie ; au contraire ils s'élaborent progressivement, dans le creuset du processus de création, avec le concours d'une équipe pluridisciplinaire. Ce théâtre qui joue l'absence contre la présence, Echo contre Narcisse, l'expérience contre la représentation, ne se réclame pas non plus d'une idéologie. Il n'est ni *pour* ni *contre* l'homme a priori. Et lorsqu'il déconstruit la figure de l'acteur, ce n'est ni pour le plaisir de choquer le public, ni au nom de la pureté du poème, ni pour symboliser une fin de l'homme.

Car s'il est tout de même question, finalement, d'une disparition, ce n'est pas simplement sur le registre symbolique. Cette disparition, que l'on peut, à juste titre, identifier dans le contenu des textes (partition, dramaturgie...) ou aussi bien dans la matérialité du dispositif (escamotage de l'acteur), semble se situer *in fine* sur un autre plan, qui est anthropologique. L'homme est en question ici dans *l'acte théâtral lui-même*. C'est le fait théâtral qui me semble reconfiguré, et c'est cela qui affecte l'homme. La phénoménologie d'Echo semble montrer la *voie* d'un retournement de la représentation théâtrale, non pas au plan social comme ce fut le cas avec les expérimentations des années soixante et soixante-dix, mais plutôt par une façon d'y faire disparaître ce que Kantor a nommé *l'image de l'homme*. Les dispositifs étudiés ici ne s'imposent pas par leur façon de contester les conditions de réception ni par une nouvelle esthétique du théâtre, mais par leur façon de déplacer l'expérience des spectateurs/auditeurs.

De grands poètes de la scène, comme Artaud ou Beckett, avaient déjà effectué ce genre de déplacement. Mais le théâtre d'Artaud est, en quelque sorte, resté emmuré dans son propre corps. Et celui de Beckett n'a pas vraiment fait école, sans doute parce qu'il était trop singulier, au moment de son apparition, pour ne pas être prolongé sans être simplement copié. Peut-être faudrait-il affiner le propos, en remarquant, par exemple, la façon dont un Régy a maintenu le flambeau – dans le cheminement solitaire qui est propre aux défricheurs. Ce qui a lieu en ce début de XXI^e siècle, avec des poètes de la scène comme Marleau, Goebbels ou Peyret (parmi quelques autres), est sans doute un processus qui fait écho à ces œuvres de référence.

La place de la machine, dans ces dispositifs, peut être considérée comme un *opérateur de déplacement* du fait théâtral. En effet, il ne s'agit plus seulement de mettre la technique au service de la dramaturgie. Il faudrait, à ce sujet, considérer la machine, et en particulier l'ordinateur, comme un opérateur qui fait éclater la structure acteur/personnage. Mieux, on peut reprendre ici les termes proposés par Peyret, en disant que la machine est l'opérateur qui permet de substituer la *mathesis* à la mimésis. Elle n'est plus un simple intermédiaire dans le processus d'identification mimétique qui met en relation la triade acteur-personnage-spectateur, comme c'est le cas de la marionnette, et aujourd'hui de l'avatar ou du robot.

Ce n'est pas tant que la machine vienne se substituer à l'acteur/personnage, ni qu'elle empêche toute identification, mais plutôt qu'elle prive le spectateur/auditeur de *l'apparition de l'acteur au lointain*, au sens où nous l'avons évoqué chez Kantor. Souvenons-nous de la formulation évoquée plus haut : un homme *disparaît*, puis revient, comme habité par la mort et coupé des spectateurs par une barrière, *apparaissant au lointain* et donnant à voir, comme pour la première fois, *l'image de l'homme...* Si l'on prend le cas des machines de *Stifters Dinge* et de *Re : Walden*, que se passe-t-il à cet égard ? Il n'y a pas de retour, pas d'*image de l'homme*. Seulement un écho, une répétition, une onde sonore peut-être, en lieu et place de l'« horizon » habituel du théâtre. Nous l'avons suggéré plus haut : la *forêt* se substitue à l'*horizon* du théâtre classique. On peut en conclure, de façon assez contre intuitive, que la machine, par sa fonction de production d'image, de voix, de mémoire, réactualise la dimension mythique de la forêt.

Ce *théâtre d'Echo* nous plonge dans une forêt où se répètent les voix d'une identité perdue. Dans ce théâtre post-mimétique, Narcisse fait place à Echo. À l'identification se substitue la disparition : Echo est *la disparition même*. Et l'on peut se demander quel spectateur émergera de ce théâtre sans horizon, qui reconfigure l'expérience du tragique contemporain. En définitive, le spectateur attentif n'est peut-être pas trompé par son intuition : un *théâtre sans acteurs* le prive du *lointain* où il voyait apparaître l'image de l'homme, et le plonge dans une *forêt* où se répètent les échos affaiblis du mythe de l'homme.

INDEX

1.1 Index des noms propres : auteurs, artistes

- Adorno, Theodor, 205, 211, 277, 289
 Antoine, André, 27, 300
 Antonioni, Michelangelo, 363
 Appia, Adolphe, 300, 301, 307
 Aragon, Louis, 275
 Arendt, Hannah, 208, 237, 452
 Aristote, 17, 22, 218, 224, 232, 233, 243, 250, 289, 303, 308, 312, 315, 350, 405, 407, 408, 409, 432
 Artaud, Antonin, 10, 17, 22, 23, 43, 44, 88, 89, 185, 259, 271, 276, 303, 308, 309, 310, 371, 372, 374, 443, 515
 Bacon, Francis, 215, 216
 Balázs, Béla, 277, 352, 353, 358, 359, 360, 361, 362, 371
 Barba, Eugenio, 288
 Barthes, Roland, 43, 205, 225, 254, 457
 Bartok, Béla, 352
 Baudelaire, Charles, 25, 146, 165, 265
 Bausch, Pina, 288
 Beckett, Samuel, 9, 10, 17, 23, 33, 34, 35, 36, 37, 49, 58, 60, 69, 75, 76, 95, 99, 127, 153, 161, 168, 169, 189, 193, 194, 198, 210, 211, 212, 230, 241, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 256, 273, 290, 292, 294, 299, 301, 351, 374, 377, 388, 399, 443, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 453, 456, 461, 463, 479, 490, 491, 493, 513, 515
 Bell, John, 39
 Benjamin, Walter, 43, 66, 129, 169, 277, 317, 321, 336, 342, 346, 347, 359, 427
 Benveniste, Emile, 449
 Bergman, Ingmar, 79
 Bergson, Henri, 76, 199, 458, 459, 460, 462
 Berio, Luciano, 170
 Bernhardt, Thomas, 60, 61, 345
 Blanchot, Maurice, 203, 205, 213, 214, 220, 225
 Bonnier, Céline, 63, 71, 75, 78, 79, 80, 81, 82
 Bory, Aurélien, 436, 437, 439, 440
 Bread and Puppet, 39, 354
 Brecht, Bertold, 10, 13, 17, 22, 107, 152, 153, 169, 189, 190, 205, 206, 209, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 259, 262, 276, 277, 278, 284, 293, 299, 302, 304, 311, 312, 314, 315, 316, 328, 329, 332, 352, 353, 361, 388, 390, 399, 444, 445, 447
 Breton, André, 248, 275, 389, 445, 490
 Brook, Peter, 59, 79, 288
 Burroughs, William, 124, 142, 279, 280, 406, 440, 445
 Cage, John, 110, 283, 299, 445
 Cameron, James, 82, 421, 422, 429, 434, 435
 Canetti, Elias, 109, 118, 119, 478
 Cassiers, Guy, 38, 368
 Castellucci, Romeo, 261, 288, 289, 290, 299, 431
 Castorf, Franck, 288
 Chaurette, Normand, 60, 61
 Coduys, Thierry, 157, 169, 170, 171, 175, 473
 Copeau, Jacques, 80, 300, 308
 Copernic, 20, 210, 211, 238, 446, 449, 450
 Craig, Edward Gordon, 3, 9, 23, 29, 31, 32, 33, 53, 84, 88, 127, 129, 185, 300, 306, 307, 332, 395, 484, 485
 Cronenberg, David, 435
 Cunningham, Merce, 40, 288, 397
 Darwin, Charles, 20, 53, 191, 202, 210, 211, 216, 217, 218, 219, 234, 237, 238, 240, 241, 242, 248, 256, 269, 270, 290, 369, 386, 446, 450, 451, 452, 461, 503
 Deleuze, Gilles, 19, 34, 35, 187, 193, 199, 225, 241, 246, 254, 287, 341, 351, 364, 372, 373, 374, 412, 501
 Derrida, Jacques, 19, 43, 129, 146, 159, 225, 330, 331, 461, 495
 Descartes, René, 216, 220, 232, 233, 281, 290, 326, 327, 333, 342, 390, 391, 402, 430, 446
 Deshays, Daniel, 144, 173, 175, 363, 488
 Desnos, Robert, 274, 275
 Dewey, John, 287
 Diderot, Denis, 168, 358, 409
 Disney, Walt, 423, 434, 435
 Dostoïevski, Fiodor, 29, 45, 275, 402, 409
 Duchamp, Marcel, 339, 408
 Dusapin, Pascal, 170
 Eisenstein, Sergueï, 277, 352, 361, 372, 373
 Eisler, Hanns, 107, 116, 262, 276, 277, 278, 445
 Emerson, Ralph Waldo, 503, 508, 509
 Époque, Martine, 40
 Epstein, Jean, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 374
 Euripide, 7, 66, 177, 232, 325, 410
 Fabre, Jan, 288
 Faraday, Michael, 335, 336

- Flaubert, Gustave, 180, 221, 402
 Forsythe, William, 288
 Foucault, Michel, 18, 19, 20, 22, 139, 140, 205, 220, 225, 266, 267, 321, 322, 348, 443, 446
 Freud, Sigmund, 11, 18, 20, 47, 53, 90, 137, 196, 210, 211, 221, 238, 248, 260, 274, 275, 311, 316, 428, 431, 432, 433, 446, 450, 467, 494
 Gabily, Didier-Georges, 203
 Galilée, 153, 156, 165, 177, 185, 192, 202, 231, 234, 256, 326, 330, 333, 335, 363, 386, 390, 391, 392, 446, 447, 449, 450, 451, 461, 465, 494
 Galotta, Jean-Claude, 288
 Genty, Philippe, 39, 40
 Godard, Jean-Luc, 151, 351, 373
 Gougeon, Denis, 61
 Goulet, Michel, 61
 Graham, Dan, 44, 243
 Griffith, D. W., 358, 482
 Gropius, Walter, 300, 303
 Grotowski, Jerzy, 187, 249, 288
 Grüber, Klaus Michael, 288
 Hadot, Pierre, 465, 466, 477
 Hegel, G. W. F., 219
 Heggen, Claire, 39, 40, 341
 Hitchcock, Alfred, 424, 459, 460, 513
 Hoffmann, E. T. A., 29, 221, 275, 428
 Ikam, Catherine, 13, 45, 428
 Ives, Charles, 161
 Jarry, Alfred, 3, 9, 17, 29, 30, 31, 33, 50, 55, 59, 88, 262, 272, 301, 303, 332, 345, 395, 443, 445
 Jourdheuil, Jean, 152, 177, 185, 186, 207, 213, 226, 227, 230, 232, 250, 312
 Kafka, Franz, 10, 13, 58, 109, 189, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 230, 238, 240, 244, 248, 256, 262, 290, 388, 409, 446, 448, 449, 450, 451, 453, 460, 461, 463, 513, 647, 648
 Kant, Emmanuel, 281, 402, 408
 Kantor, Tadeusz, 59, 84, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 276, 288, 293, 345, 399, 484, 485, 486, 487, 492, 506, 515, 516
 Kaprow, Allan, 282
 Kleist, Heinrich von, 15, 23, 29, 31, 53, 80, 94, 307, 395, 438, 439, 481
 Kozel, Susan, 46
 Lacan, Jacques, 47, 53, 141, 146, 187, 225, 249, 408, 414, 432
 Lagarce, Jean-Luc, 203
 Langhoff, Matthias, 38, 108, 112, 276
 Laniel, Pierre, 63, 73, 426
 Lavaudant, Georges, 38, 368
 Lecoq, Jacques, 425
 Lepage, Robert, 38, 87, 288, 399
 Leroi-Gourhan, André, 190, 452
 Lévi-Strauss, Claude, 124, 142, 144, 279, 323, 406, 440, 479
 Loucachevsky, Sophie, 213, 215
 Lucrèce, 449
 Lynch, David, 80, 274, 342
 Lyotard, Jean-François, 225, 266, 287, 375, 376, 377, 378
 Maeterlinck, Maurice, 3, 12, 15, 17, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 53, 54, 55, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 94, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 127, 129, 263, 268, 272, 273, 275, 292, 305, 306, 307, 317, 327, 333, 336, 344, 345, 349, 356, 395, 396, 410, 426, 427, 443, 445, 476, 481, 483, 486, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 505, 514
 Mahler, Gustav, 172
 Mallarmé, Stéphane, 10, 17, 23, 25, 26, 31, 33, 88, 259, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 275, 443, 445
 Marey, Etienne-Jules, 337
 Markeas, Alexandros, 157, 161, 169, 170, 176, 239, 241, 243, 473
 Marx, Karl, 159, 314, 315, 328, 329, 330, 331, 444
 Maupassant, Guy de, 29, 45, 275
 Maxwell, James Clerk, 335
 McBurney, Simon, 38, 368, 624
 Méliès, Georges, 12, 67, 72, 74, 77, 100, 299, 317, 338, 344, 482
 Merleau-Ponty, Maurice, 331, 343, 412, 413, 414, 415, 418, 419, 429, 430
 Meyerhold, Vsevolod, 10, 17, 38, 76, 86, 259, 284, 299, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 332, 352, 399, 439
 Meyrinck, Gustav, 45
 Mnouchkine, Ariane, 59, 79, 416
 Montaigne, Michel de, 10, 13, 20, 58, 155, 165, 178, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 230, 233, 245, 246, 290, 293, 370, 388, 390, 391, 424, 446, 449, 461, 468, 469, 473, 476, 508, 513
 Müller, Heiner, 10, 13, 17, 58, 108, 109, 116, 117, 130, 135, 152, 177, 209, 220, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 248, 276, 278, 313, 328, 445, 447

- Musil, Robert, 10, 58, 213, 221, 222, 223, 230, 248, 256, 262, 290, 388, 446, 449, 450, 453, 457, 459, 460, 463, 513
 Nietzsche, Friedrich, 99, 239, 266, 391, 392, 393, 446, 449, 455, 494
 Noiret, Michèle, 46
 Oursler, Tony, 85, 86
 Ovide, 219, 248, 268, 269, 446, 464, 465, 466, 492, 494, 495, 496
 Paré, Zaven, 40
 Pessoa, Fernando, 60, 69, 85, 86, 96, 273, 410, 445
 Pinhanez, Claudio, 46
 Pirandello, Luigi, 97
 Piscator, Erwin, 10, 17, 259, 299, 300, 301, 303, 304, 352, 353, 361, 399
 Platon, 22, 23, 24, 35, 41, 94, 141, 146, 158, 159, 187, 209, 255, 318, 321, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 459, 461, 466, 493
 Polieri, Jacques, 299
 Ponge, Francis, 109, 117, 276
 Pontalis, Jean-Bertrand, 53, 432, 435, 457, 463, 467
 Prochiantz, Alain, 53, 152, 187, 231, 270, 318, 463, 464
 Rambert, Pascal, 177
 Ravel, Maurice, 118, 131, 279
 Régy, Claude, 76, 90, 101, 281, 282, 283, 297, 299, 360, 366, 367, 368, 371, 418, 515
 Reich, Steve, 170
 Reinhardt, Max, 300
 Reynaud, Emile, 13, 66, 337, 384
 Rieti, Nicky, 155, 243
 Rimbaud, Arthur, 275, 445
 Robertson, Etienne Gaspard, 63, 74, 344
 Rodrigue, Claude, 63, 71, 73, 426
 Rosset, Clément, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 349, 402, 407, 408, 409, 501
 Ruisdael, Jacob van, 120, 123, 142, 441, 504
 Sartori, Amleto, 425
 Sartre, Jean-Paul, 186, 204, 219, 225, 228, 351
 Savoie, Paul, 63, 71, 75, 78, 79, 80, 81, 82
 Schechner, Richard, 282, 284, 285, 286, 288, 399
 Schönbein, Ilka, 431
 Schönberg, Arnold, 107, 277
 Schopenhauer, Arthur, 455
 Scott, Ridley, 435
 Shakespeare, William, 31, 60, 61, 177, 178, 179, 270, 271, 272, 274, 446, 447, 449
 Simondon, Gilbert, 190, 336
 Sloterdijk, Peter, 210, 211, 220, 236, 449, 450, 461
 Sophocle, 7, 274, 465, 466
 Stanislavski, Constantin, 284, 306
 Stein, Gertrude, 109, 110, 114, 117, 276
 Steinweg, Reiner, 226, 227, 229
 Stelarc, 13, 20, 46, 398
 Stiefel, Erhard, 424, 425
 Stifter, Adalbert, 12, 54, 120, 123, 125, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 150, 280, 283, 293, 296, 318, 348, 349, 350, 411, 440, 478, 479, 487, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 514
 Stockhausen, Karlheinz, 113, 170
 Strehler, Georgio, 59, 425
 Svoboda, Josef, 299
 Tanguy, François, 261, 288, 299, 360
 Thoreau, Henry David, 12, 49, 54, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 166, 177, 178, 179, 180, 181, 188, 191, 193, 194, 196, 386, 387, 393, 451, 468, 469, 470, 471, 473, 476, 502, 508, 509, 510, 511, 512, 514
 Tobin, Nancy, 59, 63, 71, 72, 345
 Turing, Alan, 51, 155, 159, 187, 191, 219, 234, 235, 236, 237, 240, 244, 246, 248, 256, 269, 290, 318, 386, 387, 446, 450, 451, 461
 Valéry, Paul, 54, 117, 134, 261, 263, 264, 450
 Vassiliev, Anatoli, 288
 Vernant, Jean-Pierre, 23, 48, 66, 401, 402, 403, 404, 405, 410
 Vienne, Gisèle, 13, 289, 290
 Vorn, Bill, 399, 436
 Wagner, Richard, 277, 299, 300
 Webern, Anton, 277
 Weill, Kurt, 277, 278
 Wilms, André, 110, 117, 118, 119, 128, 131
 Wilson, Robert, 38, 283, 288, 368
 Woods, Nicki, 44

1.2 Index des noms propres : critique, essais, recherche

- Abensour, Gérard, 76, 306, 307
 Ameisen, Jean-Claude, 464
 Ansell-Pearson, Keith, 392
 Anzieu, Didier, 490
 Asselin, Olivier, 332, 333, 338, 344
 Aumont, Jacques, 79, 342
 Aziosmanoff, Florent, 41, 397, 398
 Bablet, Denis, 299, 300, 301, 302, 303, 416, 484
 Backès, Jean-Louis, 152
 Banda, Daniel, 66, 77
 Banu, Georges, 186, 187, 189, 192, 229, 231, 451
 Barbéris, Isabelle, 286, 287, 288, 289, 290
 Bardiot, Clarisse, 40, 43, 46, 59, 85, 86, 93, 95, 156, 191
 Bauchard, Franck, 39
 Baudelot, Philippe, 298, 299
 Bell, Gelsey, 125, 128
 Benhamou, Anne-Françoise, 205, 206, 207, 388
 Betz, Albrecht, 277, 278
 Biet, Christian, 284
 Boisson, Bénédicte, 283
 Bomy, Charlotte, 113, 118
 Booch, Grady, 382
 Bouteillet, Maïa, 125, 440, 441
 Bovet, Jeanne, 87, 192
 Boyer, Elsa, 384, 385
 Brien, Luc, 280
 Buchberger, Stephan, 110, 111
 Burckhardt, J.-M., 379, 380
 Butel, Yannick, 291, 292
 Campeau, Sylvain, 67, 68, 70, 99, 101, 102
 Chancel, Jacques, 124, 479
 Cixous, Hélène, 417
 Connolly, Kate, 121, 125, 126
 Dardot, Pierre, 315, 328, 329
 Déotte, Jean-Louis, 320, 321, 378
 Dessons, Gérard, 26, 27, 62, 76
 Diller, Christine, 133, 143
 Diodato, Roberto, 380
 Dixon, Steve, 43, 44, 45, 46, 47, 48
 Dort, Bernard, 205, 226, 227, 228
 Dove, Toni, 16
 Dufour, Dany-Robert, 232, 250
 Dupont, Florence, 323, 324
 Dupuy, Jean-Pierre, 459, 460
 Eclancher, Julien, 59
 Ekman, Paul, 423
 Eruli, Brunella, 39, 47, 416, 417
 Féral, Josette, 15, 42, 417
 Finter, Helga, 15, 47, 333, 338, 339, 340, 341
 Freixe, Guy, 425, 426
 Frontisi-Ducroux, Françoise, 66, 323
 Fuchs, Elinor, 129
 Gayot, Joëlle, 69, 86, 89, 90, 91, 96, 369
 Gindt, Antoine, 110, 121
 Gourgouris, Stathis, 107, 108, 109, 278
 Grazioli, Cristina, 339
 Grossman, Evelyne, 308
 Guinebault-Szlamowicz, Chantal, 366, 367, 483
 Hamidi-Kim, Bérénice, 301
 Hamon-Siréjols, Christine, 301
 Hanson, David, 51
 Harrison, Robert, 436, 496
 Hébert, Chantal, 38, 49, 59
 Hernandez, Marta, 377, 378
 Huysman, Christophe, 59, 85, 86, 93
 Ismert, Louise, 63, 88, 99, 100, 102
 Ivernel, Philippe, 169
 Izard, Barbara & Carolle, 423
 Jacob, François, 464, 466
 Jacques, Hélène, 59, 60, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 99, 100, 101
 Jasmin, Stéphanie, 61, 63, 66, 71, 73, 85, 86, 426
 Kirby, Michael, 282, 283
 Knowlson, James, 36
 Labrecque, Marie, 67, 68, 88, 100
 Lassègue, Jean, 236
 Laudenbach, Peter, 137, 138
 Laval, Christian, 59, 315, 328, 329
 Lehmann, Hans-Ties, 109, 113, 114, 286, 287, 288, 377
 Leonardini, Jean-Pierre, 431
 Lesage, Marie-Christine, 116, 117, 119, 273, 366, 410, 427
 Maertens, Jean-Thierry, 424
 Malfettes, Stéphane, 120, 122, 124, 125, 276, 441
 Mancel, Yannic, 59, 66, 273
 Marcy, Normand, 40, 41, 322, 397
 Maurin, Frédéric, 283
 Mc Dorman, Karl, 51

- McMillan, Dougald, 35, 36
Menicacci, Armando, 298
Mervant-Roux, Marie-Madeleine, 117, 192, 283, 366, 367, 415, 428, 488, 500
Mettler, Heinrich, 136, 503
Morelli, Pierre, 21, 49
Mori, Masahiro, 51, 433, 434
Moure, José, 66, 77
Naugrette, Catherine, 203, 496
Niculescu, Margareta, 40, 47, 341
Noisette, Philippe, 440
Norman, Sally-Jane, 42, 296, 297
Palmier, Jean-Michel, 361
Pavis, Patrice, 281, 296
Perelli-Contos, Irène, 38, 49
Perrier, Jean-François, 112, 134, 139
Picon-Vallin, Béatrice, 38, 43, 305, 306, 307, 308, 417, 425
Pieschacón, Raphael, 107
Pighin, Frederic, 51
Plassard, Didier, 29, 30, 33, 76, 395, 416, 443
Proust, Sophie, 59, 71, 73, 75, 76, 77, 79, 85, 91, 92, 93, 272, 273, 275, 445
Reaney, Mark, 52
Rousseau, Josanne, 37
Rozik, Eli, 285
Russo, François, 325, 326, 340
Ruyter, Thibaut de, 121, 126
Rykner, Arnaud, 100, 101, 367, 368
Salino, Brigitte, 440
Sarrazac, Jean-Pierre, 203, 228, 229, 244, 457
Schwarzinger, Heinz, 226, 227
Segal, Charles, 66
Siaud, Florent, 59, 71
Silber, Martine, 126
Sterne, Jonathan, 488
Tackels, Bruno, 261
Thalmann, Daniel, 51
Tillis, Steve, 47, 418, 420
Tisseau, Jacques, 382
Tusa, John, 108, 111, 113, 114, 115, 116
Valéro, Julie, 203
Varela, Francisco, 51, 197
Willoughby, Dominique, 336, 337, 338, 383, 429
Woodwall, James, 121
Yvon, François, 157, 177, 179, 180, 194, 195, 197

1.3 Index des œuvres

- 2001, l'Odyssée de l'espace*, S. Kubrick, 474
Adieu à la pièce didactique, H. Müller, 224, 226, 227, 228, 229, 328
Agamemnon, D. Marleau, 61, 67
Ainsi parlait Zarathoustra, F. Nietzsche, 392
Au-delà du principe de plaisir, S. Freud, 467
Avatars, J. Cameron, 82, 429
Black on White, H. Goebbels, 109, 131
Blade Runner, R. Scott, 435
Blow up, Antonioni, 363
Cap au pire, S. Beckett, 34
Cartons de mon arrière grand-père (Les), A. Stifter, 123, 478, 505, 506, 507
Cas de Sophie K (Le), J.-F. Peyret, 202, 211, 242, 243, 290, 453
Chair de ma chair, I. Schönbein, 431
Classe morte (La), T. Kantor, 93, 94, 96
Cristal de roche, A. Stifter, 150
De l'art du théâtre, E. G. Craig, 31, 33
Dernière bande (La), S. Beckett, 60, 189, 194, 251, 490, 491
Des chimères en automne, J.-F. Peyret, A. Prochiantz, 217, 237, 238, 240
Eislermaterial, H. Goebbels, 110, 138, 278
Eleutheria, S. Beckett, 35, 36, 127
En attendant Godot, S. Beckett, 36
Eraritjaritjaka, H. Goebbels, 109, 110, 117, 118, 119, 131, 138, 283, 366, 478
Essais (Les), Montaigne, 208, 209, 210, 468
Ex Vivo / In Vitro, J.-F. Peyret, A. Prochiantz, 153, 386, 451
Eyes, T. Oursler, 85
Fin de partie, S. Beckett, 36, 37
Gai savoir (Le), F. Nietzsche, 391, 392, 393
Génisse et le pythagoricien (La), J.-F. Peyret, A. Prochiantz, 217, 248, 269, 464, 465, 492
Ghost Trio, S. Beckett, 251, 490
Golem (Le), G. Meyrink, 45
Hamlet, W. Shakespeare, 27, 47, 226, 330, 331, 420, 447, 481, 483
Hashirigaki, H. Goebbels, 109, 114
Histoire naturelle de l'esprit, J.-F. Peyret, A. Prochiantz, 237, 248
Homme sans qualité (L') (Ulrich), R. Musil, 222, 457, 458, 459, 513
Horla (Le), G. de Maupassant, 45
Hysterical machines, B. Vorn, 399, 436
Igitur, S. Mallarmé, 25, 264, 271
Immatériaux (Les), J.-F. Lyotard, 11, 260, 375, 377, 378
Inspecteur Harry, Don Siegel, 422
Jackie, drame de princesse, E. Jelinek, D. Marleau, 61
Lear, W. Shakespeare, 28, 481, 483
Lettres à Felice, F. Kafka, 213
Lettres de l'Arétin, J.-F. Peyret, J. Jourdheuil, 177
Loup et les sept Blanche Neige (Le), J.-F. Peyret, S. Loucachevsky, 213
Malone meurt, S. Beckett, 34
Matrix, L. Wachowski, 80, 389, 390
Max Black, H. Goebbels, 109, 113, 114, 117
Médéa-matériau, H. Müller, 226
Menus propos, M. Maeterlinck, 15, 28, 29, 62, 76, 79, 84, 104, 443
Mère Courage, B. Brecht, 205, 206
Métamorphose (La), F. Kafka, 217, 219
Métamorphoses (Les), Ovide, 248, 464, 492
Minority report, S. Spielberg, 80
Mister Hyde, G. Flemming, 45
Molloy, S. Beckett, 490
Mort de Tintagiles (La), M. Maeterlinck, 63, 306, 333
Nosferatu, Murnau, 435
Nova express, W. Burroughs, 279, 280
Oscar, C. Ikam, 45, 428
Ou bien le débarquement désastreux, H. Müller, H. Goebbels, 109, 117, 128, 129
Paysage avec Argonautes, H. Müller, H. Goebbels, 116, 117
Paysage sous surveillance, H. Müller, J. Jourdheuil, J.-F. Peyret, 116, 177, 226, 248
Phèdre, Platon, 158, 159, 185, 209, 255
Pour finir encore et autres foirades, S. Beckett, 490
Prosthetic Head, Stelarc, 46, 398
Purgatorio, R. Castellucci, 431
Quad, S. Beckett, 34, 193, 241
Quarante sonnets de Shakespeare, J.-F. Peyret, 177, 178, 179, 270, 271
Qui moi ?, J.-F. Peyret, S. Loucachevsky, 213, 215
Rapport pour une académie (Le Singe), F. Kafka, 217, 221
République (La), Platon, 22, 94, 187, 405, 466

- Sans objet*, A. Bory, 436, 439, 440
Star Wars, S. Spielberg, 415
Surrogates City, H. Goebbels, 108
Tambours sur la digue, A. Mnouchkine, 416, 417
Terminator, J. Cameron, 435
Théâtre & son trouble, J.-F. Peyret, 184, 188
Théétète, Platon, 321, 322, 461
Tournant autour de Galilée, J.-F. Peyret, 153, 202, 231, 465
Traité des formes, J.-F. Peyret, A. Prochiantz, 170, 202, 217, 218, 233, 237, 238, 241, 244, 248, 269, 463, 464, 465, 492
Traité des passions, J.-F. Peyret, 216, 232, 233, 235
Trois derniers jours de Fernando Pessoa (Les), A. Tabucchi, D. Marleau, 85, 86, 273, 410, 445
Turing-machine, J.-F. Peyret, A. Prochiantz, 235, 236
Un coup de dés, S. Mallarmé, 25, 264
Une fête pour Boris, T. Bernhardt, D. Marleau, 59, 61, 332, 345, 426
Variations Darwin (Les), J.-F. Peyret, A. Prochiantz, 53, 191, 202, 217, 238, 240, 241, 269, 270, 290, 369
Vertigo, A. Hitchcock, 424, 459, 513
Vie de Galilée (La), B. Brecht, 202
Yeux sans visage (Les), G. Franju, 80

2. Index des notions

- acousmatique, 110, 116, 144, 150, 248, 293, 319, 349, 356, 357, 360, 361, 406, 445, 488, 508
 acoustique, 12, 54, 55, 59, 71, 81, 112, 116, 132, 144, 169, 170, 172, 174, 176, 243, 248, 298, 304, 347, 349, 356, 366, 489, 491, 514
 acteur virtuel, 39, 419
 alter ego, 30, 44, 45, 138, 145, 183, 293, 401, 402
 anamorphose, 3, 271, 290, 332, 389, 411, 446, 513
 anthropomorphe, 49, 396, 437, 472
 Artémis, 493, 496
 artificiel, 3, 42, 46, 48, 50, 72, 95, 144, 145, 164, 171, 172, 176, 190, 216, 218, 219, 294, 316, 396, 397, 398, 428, 436, 440, 488
 augmenté, 3, 10, 21, 48, 57, 153, 155, 156, 170, 171, 183, 188, 398, 411, 468
 automate, 197, 272, 276, 309, 327, 332, 333, 396, 397, 398, 428, 433, 447
 autonomie, 41, 51, 164, 182, 291, 309, 382, 383, 384, 386, 396, 412, 421, 422, 428
 avant-gardes, 10, 15, 17, 24, 30, 33, 38, 49, 59, 95, 129, 170, 187, 259, 262, 268, 272, 273, 276, 296, 299, 302, 305, 308, 314, 315, 328, 332, 350, 352, 395, 400, 443, 444, 484
 avatar, 3, 11, 13, 24, 33, 38, 45, 46, 47, 52, 55, 56, 82, 157, 166, 167, 169, 182, 183, 186, 187, 201, 219, 260, 301, 317, 329, 382, 386, 387, 388, 391, 397, 398, 400, 412, 416, 419, 420, 421, 422, 427, 430, 431, 435, 474, 475, 482, 484, 491, 516
 biomécanique, 187
 boîte optique, 11, 260, 298, 303, 304, 305, 354, 484
 bunraku, 84, 96, 198, 340, 409, 416, 417, 420, 430
 cadrage, 52, 75, 78, 277, 353, 358, 359, 373, 384
 caméra, 11, 52, 77, 78, 79, 119, 194, 247, 260, 319, 320, 337, 350, 352, 358, 359, 360, 361, 362, 366, 370, 371, 372, 373, 381, 383, 384, 385, 483
 catastrophe, 11, 122, 139, 165, 260, 262, 280, 302, 369, 445, 450, 451, 456, 460, 462, 468, 508
 cerveau, 10, 19, 50, 51, 58, 161, 173, 187, 192, 193, 197, 207, 220, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 259, 268, 269, 293, 296, 308, 313, 318, 327, 347, 349, 363, 364, 365, 369, 374, 381, 385, 444, 447, 451, 453, 487, 490
 chair, 11, 13, 17, 21, 24, 28, 30, 36, 45, 56, 64, 85, 97, 98, 105, 135, 169, 176, 189, 260, 330, 331, 344, 346, 358, 397, 398, 400, 401, 403, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 422, 428, 429, 430, 431, 441, 450, 482, 502
 cinématographe, 11, 13, 26, 63, 66, 67, 68, 74, 79, 259, 299, 317, 327, 332, 333, 334, 338, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 362, 363, 369, 370, 383, 384, 406, 446, 482
 clonage, 102, 103, 104, 408, 428
 corporéité, 16, 75, 265, 413, 417, 429
 creative method, 10, 13, 58, 168, 191, 192, 199, 244, 251, 252, 255, 294, 297, 346, 353, 374, 395
 dématérialisation, 11, 40, 129, 251, 259, 319, 332, 333, 334, 336, 338, 339, 341, 343, 345, 484, 491
 distanciation, 205, 247, 312, 313, 314, 316, 340, 397, 415
 double archaïque, 402, 403, 404, 406, 410
 double mimétique, 140, 405, 407, 409, 419
 double paradoxal, 408, 410
 dramaturgie, 3, 33, 35, 37, 61, 67, 69, 72, 85, 87, 93, 111, 116, 119, 127, 197, 201, 206, 243, 268, 298, 304, 311, 312, 315, 345, 409, 430, 490, 514, 515, 516
 Echo, 12, 248, 251, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 499, 500, 502, 504, 505, 507, 508, 511, 512, 513, 514, 515, 516
 ego, 33, 40, 45, 87, 256, 449, 476, 484
 eidolon, 402, 403, 404, 405, 406, 408
 épistémè, 11, 55, 187, 259, 260, 266, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 358, 359, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 377, 378, 379, 383, 384, 385, 389, 391, 393, 395, 409, 422, 424, 426, 427, 428, 443, 446, 447
 esthétique de l'absence, 9, 57, 126, 128, 132, 135, 140, 293, 346, 347, 353, 479
 fantasmagorie, 9, 57, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 72, 74, 88, 99, 275, 343, 344, 445, 478, 484

- fantôme, 36, 78, 79, 84, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 124, 142, 149, 170, 222, 265, 276, 293, 330, 332, 398, 400, 403, 405, 408, 412, 414, 457, 458, 497
 forêt, 12, 63, 64, 71, 73, 90, 100, 122, 123, 134, 139, 150, 154, 158, 166, 171, 182, 218, 239, 302, 440, 469, 474, 475, 476, 477, 478, 481, 486, 492, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 512, 513, 514, 516
 frontalité, 59, 117, 366, 368, 415, 428, 483, 488
 futur antérieur, 11, 260, 453, 454, 455, 456, 460, 461, 462, 463, 474, 476, 477, 479, 508, 513
Hörstück, 9, 57, 112, 115, 117, 126, 293
 identification, 22, 54, 137, 206, 207, 243, 267, 293, 312, 315, 316, 360, 397, 402, 409, 436, 493, 496, 501, 516
 images de synthèse, 387, 415
 immatériel, 95, 310, 334, 336, 343, 378, 404
 immersion, 16, 42, 52, 56, 271, 308, 316, 360, 374, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 388, 406, 427, 487, 489
 inquiétante étrangeté / Unheimliche, 11, 47, 51, 67, 74, 90, 137, 138, 147, 221, 260, 274, 290, 311, 312, 316, 342, 397, 412, 428, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 440, 445, 446, 457, 459
 installation, 9, 16, 43, 55, 56, 57, 60, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 113, 120, 121, 126, 138, 149, 153, 155, 157, 159, 243, 273, 281, 317, 375, 386, 399, 413, 428, 436, 440, 449
 intelligence artificielle, 235
 interactivité, 11, 43, 51, 82, 170, 260, 381, 384, 385, 430
 jeu vidéo, 12, 56, 81, 82, 166, 198, 298, 346, 375, 380, 382, 383, 384, 385, 388, 391, 392, 413, 415, 419, 420, 421, 422, 430, 435, 483
 kabuki, 415
 landscape, 114, 117, 278, 366
Lehrstück / pièce didactique, 10, 58, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 328
 magie, 45, 66, 68, 73, 74, 94, 95, 312, 334, 358, 404, 481, 486
 magnétisme, 65, 66, 92, 100, 335
 marionnette, 3, 11, 13, 21, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 39, 41, 46, 47, 50, 52, 55, 59, 62, 67, 69, 76, 80, 82, 84, 85, 88, 93, 95, 97, 104, 127, 184, 187, 198, 259, 260, 272, 275, 292, 307, 309, 317, 328, 332, 333, 334, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 382, 383, 384, 395, 396, 397, 398, 410, 412, 415, 416, 417, 419, 420, 424, 426, 427, 429, 430, 431, 438, 439, 481, 483, 484, 486, 516
 masque, 11, 12, 21, 23, 29, 30, 32, 33, 38, 40, 46, 49, 55, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 91, 93, 96, 97, 102, 104, 212, 250, 260, 273, 275, 292, 307, 317, 323, 324, 328, 331, 332, 338, 345, 346, 391, 395, 401, 402, 403, 406, 410, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 446, 454, 477, 482, 486, 500, 501
 mathesis, 194, 254, 255, 256, 347, 349, 371, 516
 mécanique, 9, 10, 11, 17, 29, 50, 126, 146, 163, 165, 166, 172, 177, 187, 188, 236, 259, 272, 273, 274, 287, 310, 317, 318, 319, 326, 327, 333, 334, 335, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 357, 364, 370, 371, 383, 428, 438, 439, 441, 445
 mimèsis, 16, 17, 22, 40, 49, 53, 184, 188, 191, 194, 201, 232, 242, 244, 245, 247, 254, 255, 256, 295, 313, 347, 348, 350, 368, 396, 402, 404, 405, 407, 493, 496, 516
 modélisation, 12, 82, 182, 384, 396, 420, 421
 monde virtuel, 56, 157, 273, 381, 383, 386, 387, 390, 393, 420
 montage, 11, 63, 72, 77, 78, 116, 260, 273, 277, 279, 293, 304, 338, 350, 352, 358, 359, 373, 383, 384, 437, 482
 motion capture, 46, 82, 421
 multimédia, 41, 43, 48, 170, 383, 398
 Narcisse, 12, 45, 48, 248, 251, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 499, 500, 512, 513, 514, 515, 516
 Nô, 275, 445
 pantomime, 307, 332, 333, 353, 423
 paysage sonore / soundscape, 116, 117, 124, 149, 170, 171, 328
 performance, 9, 10, 16, 39, 40, 42, 43, 46, 48, 50, 55, 60, 110, 113, 114, 117, 120, 127, 129, 144, 147, 156, 225, 259, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 291, 295, 298, 302, 332, 366, 377, 388, 396, 397, 398, 399, 415, 419, 421, 422, 428, 483, 488
 phénoménologie, 51, 56, 90, 295, 348, 381, 384, 412, 486, 488, 489, 515
 photographie, 26, 66, 74, 82, 83, 100, 215, 216, 320, 482
 playshop, 233, 235, 236, 239, 293
 poièsis / poïétique, 10, 49, 50, 54, 134, 136, 184, 233, 241, 242, 245, 250, 251, 259, 261, 268, 272, 276
 postdramatique, 286, 288, 350, 377, 408

- postmoderne, 266, 287, 332, 346, 348, 349, 375, 376, 377, 378, 408
 praxinoscope, 13, 66, 337, 384
 prestidigitation, 64, 66, 100, 131, 317, 334
 prosopon, 323, 401
 radio, 12, 17, 39, 108, 111, 116, 169, 189, 212, 246, 251, 277, 293, 299, 310, 347, 348, 351, 374, 379, 427, 490, 491, 494
 réalité virtuelle, 3, 9, 11, 16, 43, 52, 56, 260, 298, 299, 319, 320, 346, 347, 348, 349, 350, 374, 375, 379, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 389, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 430, 489
 robot, 3, 11, 13, 20, 24, 38, 41, 51, 52, 161, 165, 260, 348, 397, 398, 399, 423, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 482, 484, 516
 scénographie, 3, 33, 35, 37, 38, 64, 67, 70, 77, 105, 111, 114, 117, 120, 121, 128, 168, 176, 178, 182, 189, 191, 201, 212, 234, 243, 245, 248, 253, 268, 272, 301, 306, 307, 319, 346, 347, 350, 355, 383, 409, 430, 473, 488
 spectral, 11, 27, 67, 69, 171, 182, 259, 328, 329, 330, 331, 332, 457
 surréalisme, 17, 262, 268, 275, 389, 443
 symbolisme, 15, 17, 23, 25, 26, 53, 76, 89, 127, 263, 272, 312, 315, 395, 477, 481
 synthèse vocale, 156, 164, 177, 194, 473, 491
 télévision, 17, 34, 39, 91, 189, 193, 212, 251, 284, 289, 299, 303, 337, 351, 366, 374, 376, 379, 381, 490, 491, 494
 test de Turing, 235, 387
 texture, 10, 13, 30, 72, 105, 234, 241, 259, 276, 421, 426
 théorie, 23, 47, 76, 146, 152, 186, 205, 210, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 235, 240, 244, 249, 251, 255, 284, 297, 312, 335, 361, 401, 402, 404, 408, 433, 449
 traitement automatique du langage naturel (TALN), 13, 180
 vidéo (support), 37, 44, 63, 68, 69, 70, 74, 85, 102, 119, 169, 170, 243, 273, 283, 299, 323, 332, 344, 345, 426, 429, 483
 virtuel, 19, 37, 40, 42, 43, 44, 46, 82, 87, 139, 296, 319, 338, 378, 380, 382, 384, 387, 397, 475, 487
 visage, 13, 19, 33, 35, 51, 63, 64, 71, 73, 77, 79, 80, 83, 86, 89, 127, 140, 160, 162, 163, 167, 183, 215, 216, 217, 273, 307, 323, 324, 342, 360, 361, 362, 386, 410, 412, 413, 415, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 454, 457, 485, 486, 494, 495, 497, 499

BIBLIOGRAPHIE

1. Artistes et œuvres du corpus	531
1.1 Denis Marleau et <i>Les Aveugles</i>	532
1.2 Heiner Goebbels et <i>Stifters Dinge</i>	535
1.3 Jean-François Peyret et <i>Walden</i>	540
2. Ecrits sur le théâtre	545
2.1 Artistes & praticiens	546
2.2 Etudes sur le théâtre (hors corpus)	548
3. Arts visuels et sonores	559
3.1 Son, sonore, acoustique, voix, musique, radio (hors corpus)	560
3.2 Cinéma, Photographie, Peinture	560
3.3 Arts numériques	562
3.4 Réalité virtuelle, jeu vidéo	564
3.5 Robotique, modélisation numérique	565
4. Sciences humaines et littérature	569
4.1 Psychanalyse	570
4.2 Philosophie	571
4.3 Anthropologie et représentation (masque, image, double)	574
4.4 Etudes littéraires	575

1. Artistes et œuvres du corpus

1.1 Denis Marleau et *Les Aveugles*

Sources biographiques sur Internet

- [1] Centre National des Arts, « Marleau repousse les limites du théâtre », <http://www.wajdimouawad.nac-cna.ca/spip.php?article262>.
- [2] Centre de Ressources internationales de la scène (CRIS), site Internet.
- [3] Compagnie UBU, notices biographiques, site <http://www.ubucc.ca/>.
- [4] JACQUES, Hélène, « Marleau, Denis », notice biographique, Encyclopédie Canadienne Historica, article en ligne sur Internet.
- [5] LEFEBVRE, Paul, Une histoire française du théâtre français du Centre national des Arts, à travers ses directeurs artistiques, <http://wajdimouawad.nac-cna.ca/spip.php?rubrique20> (consulté le 01/09/2011).

Dossiers de presse

- [6] Théâtre de la Cité Internationale, Dossier de presse *Les Aveugles, fantasmagorie technologique*, Paris, 2003, (<http://www.theatredelacite.com/pdf/lesaveuglesdossierpresse.pdf>, consulté le 08/08/2010).

Etudes et dossiers spéciaux consacrés à Denis Marleau

- [7] JACQUES, Hélène, *Un théâtre de l'écoute. Statut du texte et modalités de jeu dans les mises en scène de Denis Marleau*, Thèse de doctorat, direction Chantal Hébert, Université Laval, Faculté des Lettres, département de Littérature, Québec, 2010.
- [8] MANCEL, Yannic, & al, « Modernité de Maeterlinck - Denis Marleau », dir. Yannic Mancel, *Revue Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002.
- [9] PROUST, Sophie, MARLEAU, Denis, *Denis Marleau*, (entretiens) Actes Sud / Papier, Arles, Leméac, Montréal, 2010.
- [10] SIAUD, Florent, ECLANCHER, Julien, TOBIN, Nancy, BERNIER, Nicolas, « Autour de Une fête pour Boris », (« Je n'ai besoin que de vous entendre », « Le régisseur, passeur de son, entretien avec J. Eclancher, « La poétesse de l'ombre, entretien N. Tobin, « Comment dialogue-t-on quand on n'a pas le même langage ? entretien N. Bernier), in *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique*, dir. C. Guinebault-Slamowicz, J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, 2011-1, p. 53-71.

Documents audio-visuels

- [11] NICHET, Jacques, « Autour des Aveugles de Denis Marleau », conférence au Collège de France cycle « Le théâtre n'existe pas », séance du 20 mai 2010, vidéo accessible sur le site du Collège de France, http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/cre_art/Cours_du_20_mai_2010_Autour_de.jsp [consultée le 6/08/2010. extrait du spectacle de Denis Marleau, à partir de la 39' de la vidéo)].
- [12] MARLEAU, Denis, JASMIN, Stéphanie, Rencontre avec le public autour du spectacle « Une fête pour Boris », Avignon, juillet 2007, enregistrement audio disponible sur le site de France Culture.

Entretiens

- [13] BARDIOT, Clarisse, (propos recueillis), « Carte blanche à Denis Marleau et Stéphanie Jasmin - Une fête pour Boris », *Patch*, revue du Centre des Ecritures Contemporaines et Numériques (CECN), n° 10, *Acteurs / Machines*, Hornu (Belgique), octobre 2009, p. 8-19 (consultable en novembre 2009, sur <http://issuu.com/cecndeux/docs/pactch10-2009.10.22-pagebd>).
- [14] FERAL, Josette, MARLEAU, Denis, « Une approche ludique et poétique », in *Mise en scène et jeu de l'acteur, Le corps en scène*, dir. J. Féral, éd. Lansman, Belgique, 1998, t. II.
- [15] GAYOT, Joëlle, entretien avec Denis Marleau, Passions Théâtre (résumé), 2002 (http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=6375#dosspresse, consulté le 25/01/2008).
- [16] ISMERT, Louise, (propos recueillis), « Une fantasmagorie technologique, entretien avec Denis Marleau », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 104-107.
- [17] SIAUD, Florent, « Shakespeare à nu », entretien avec Denis Marleau, *Agôn*, revue des Arts de la Scène, ENS Lettres et Sciences Humaines, mis à jour le 06/10/2009 (<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=549>).

Articles sur/autour de Denis Marleau et *Les Aveugles*

- [18] ASSELIN, Olivier, « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène. », *Alternatives théâtrales*, « Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau », Yannick Mancel & al, Bruxelles, n° 73-74, juillet 2002, p. 24-29.
- [19] BALLAY, Jean-François, « L'acteur et ses doubles à la scène et à l'écran : fantasmagories scéniques, de Georges Méliès à Denis Marleau », in « Entre théâtre et cinéma : recherche, invention, expérimentation », *Théâtre/Public*, n° 204, Gennevilliers, 2012, p. 74-79.
- [20] BARDIOT, Clarisse, « Machinations théâtrales », in revue *Patch*, n° 10, « Acteurs / Machines, Denis Marleau, Christophe Huysman », Mons, octobre 2009, <http://issuu.com/cecndeux/docs/pactch10-2009.10.22-pagebd>, p. 56-63.
- [21] BOISSON, Bénédicte, « Dématérialiser l'homme, animer la matière. *Dors mon petit enfant, Comédie, Les Aveugles* : les fantasmagories technologiques de Denis Marleau », *Théâtre/Public*, n° 193, Gennevilliers, 2009.
- [22] BOISSON, Bénédicte, « Des masques sans visage », in *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine, Mervant-Roux), in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXIe année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p. 106-116.
- [23] CAMPEAU, Sylvain, « Théâtre d'androïdes », compte rendu sur *Les Aveugles*, revue ETC, n° 59, Montréal, 2002, p. 41-42.
- [24] DOSPINESCU, Liviu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, Numéro 88, Université du Québec à Rimouski, automne 2008, p. 45-61 (<http://id.erudit.org/iderudit/029752ar>).
- [25] ERULI, Brunella, « Du texte-matériau au texte-fondation », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 34-35.
- [26] JACQUES, Hélène, « Le "théâtre des oreilles" de Denis Marleau », *Jeu : revue de théâtre*, n° 129, Montréal, 2008, p. 93-98.
- [27] JACQUES, Hélène, « Un théâtre d'acteurs vidéographiques : Les aveugles de Denis Marleau », *Intermédialités*, n° 6, Montréal, 2005, p. 79-94.
- [28] JACQUES, Hélène, « Projections de la mort : sur deux mises en scène de Denis Marleau », *L'annuaire théâtre, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, Montréal, 2005, p. 113-127.

- [29] JASMIN, Stéphanie, « Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur. », *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, dir. Yannic Mancel, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 40-45.
- [30] LABRECQUE, Marie, « Denis Marleau, l'acteur et son double », VOIR.CA, 28/02/2002, <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=19952> (03/09/2011).
- [31] LESAGE, Marie-Christine, « Figures de l'intériorité », in *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, dir. Yannic Mancel, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 43-45.
- [32] MANCEL, Yannic & al, « Modernité de Maeterlinck - Denis Marleau », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002.
- [33] VIGEANT, Louise, « La paradoxale rencontre du réel et du virtuel », *Jeu : revue de théâtre*, n° 108, Montréal, 2003, p. 88-92.

Maeterlinck, compléments pour éclairer la mise en scène de Marleau

- [34] ABENSOUR, Gérard, « Meyerhold et le Symbolisme », Éditions de l'EHESS, *Cahiers du monde russe*, 2004/3, vol. 45, Paris, p. 591-606.
- [35] DESSONS, Gérard, *Maeterlinck. Le Théâtre du poème*, Éditions Laurence Teper, Paris, 2005.
- [36] MAETERLINCK, Maurice, « Menus propos – le théâtre » [*La Jeune Belgique*, 1890], *Œuvres 1*, éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 331-336, cité in *Les mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Didier Plassard, éditions Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 2004, p. 196-200.
- [37] MAETERLINCK, Maurice, « Le drame moderne » [1904], *Œuvres 1*, éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 535-542.
- [38] MAETERLINCK, Maurice, « Le tragique quotidien », in *Le trésor des humbles [Fasquelle, 1896]*, éditions Complexe, Bruxelles, 1999, éditions Luc Pire, Espace Nord, Bruxelles, 2009, p. 99-110.
- [39] RYKNER, Arnaud, « Maeterlinck à la scène : le jeu, le sens et la vision », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 63-65.
- [40] SAUVAGE, Emmanuelle, « Les fantasmagories de Robertson : entre "spectacle instructif" et mystification », Conférences en ligne du Centre canadien d'études allemandes et européennes, vol. 1, N02, décembre 2004, http://www.cceae.umontreal.ca/IMG/pdf/CEL_0102.pdf (consulté le 17/06/2011).
- [41] TREILHOU-BALAUDE, Catherine, « Voir au lieu d'agir, Maeterlinck, ou le drame du regard », in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Louvain-la-Neuve, Revue *Études théâtrales* 15-16, 1999.

1.2 Heiner Goebbels et *Stifters Dinge*

Sources biographiques

- [42] Site de Heiner Goebbels, <http://www.heinergoebbels.com/>.
- [43] IRCAM, Centre Georges Pompidou, notice biographique Heiner Goebbels, 2010, <http://brahms.ircam.fr/heiner-goebbels>.
- [44] Théâtre de Caen, notice biographique sur Heiner Goebbels, <http://www.villecaen.fr/theatredecaen/20082009/distribution%20%20I%20went%20to%20the%20house%20but%20did%20not%20enter%20-%20Heiner%20Goebbels.pdf>.

Dossiers de presse

- [45] Festival d'Avignon 2008, dossier de presse, <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3041>.
- [46] GINDT, Antoine, T2G, Théâtre de Gennevilliers, Dossier de presse sur *Stifters Dinge*, revue T&M (Théâtre-Musique), janvier 2009 (www.theatre2gennevilliers.com/.../DP%20Stifters%20Dinge.pdf).
- [47] Théâtre Vidy, Lausanne, Dossier et Revue de presse ; septembre 2007, reprise en tournée, saison 2009-2010, (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>, consulté le 07-09-2011).
- [48] Théâtre Vidy, Lausanne, « Feuilletés journalistes », textes et sources de *Stifters Dinge*, « Les cartons de mon arrière grand-père » d'Adalbert Stifter, Dossier de *Stifters Dinge*, www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=7.
- [49] Théâtre Vidy-Lausanne, revue de presse sur *Eraritjaritjaka*, Avril 2004, saison 2009-2010, (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/RP/RPeraritFR.pdf>, consulté le 08/09/2011).
- [50] Théâtre Vidy-Lausanne, dossier de presse sur *Max Black*, Août 1998, (<http://www.billetterie-vidy.ch/imports/imports0910/envente0910/01maxblack/DVmaxblackFR.pdf> consulté le 07-09-2011).
- [51] Théâtre Vidy-Lausanne, dossier de presse sur *Hashirigaki*, 2000, (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/Hashirigaki-F.pdf> consulté le 20/09/2011).

Documents audio-visuels

- [52] Festival d'Avignon, Extrait vidéo de *Stifters Dinge* (3'08), 2008, <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3041> (consulté le 16/09/2011).
- [53] Festival d'Avignon, Rencontre de Jean-François Perrier avec Heiner Goebbels (vidéo de 20'), juillet 2008, <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-5-juillet-1223>, (consulté le 16/09/2011).
- [54] PERROUD, Marc, « De l'expérience des choses », documentaire de 52 minutes, Production Annexe 8 / [ars]numerica, Franche Comté, mars 2009, Extrait vidéo (11 minutes) disponible sur le site Artangel, (http://www.artangel.org.uk/projects/2008/stifter_s_dinge/video_clip/video_clip (17/09/2011).
- [55] T2G, Théâtre de Gennevilliers, Extrait vidéo de *Stifters Dinge* (1'40), Dailymotion, http://www.dailymotion.com/video/x7qgmf_stifters-dinge-de-heiner-goebbels-e_creation, consulté le 16/01/2009).

Etudes et dossiers spéciaux consacrés à Heiner Goebbels

- [56] COURTOIS, Jean-Patrice FLECHEUX, Céline, TRIAU, Christophe, *Journée d'étude autour de Stifters Dinge*, Université Paris 7 Diderot, 14 mai 2009.
- [57] HAIGRON, Caroline, *La question de la dramaturgie dans "Stifters Dinge" de Heiner Goebbels, "Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée..." de Bruno Geslin et "La Mélancolie des dragons" de Philippe Quesne*, Mémoire de Master Arts du spectacle, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, dir. J. Danan, Paris, 2010 (<http://www.sudoc.fr/147459834>).
- [58] RICHARD, Stéphanie, « Le dispositif technique au théâtre. Un exemple : *Eraritjaritjaka, musée des phrases*, mis en scène par Heiner Goebbels », Mémoire de Master études théâtrales, dir. J.-F. Peyret, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2007.

Propos, Entretiens, de/avec Heiner Goebbels sur/autour de *Stifters Dinge*

- [59] DILLER, Christine, « Stifters Dinge » (en allemand), *Münchener Merkur*, Munich, November 2007, (site de Heiner Goebbels).
- [60] GAVRAN, Maria, « Räume bauen für die Imagination », (en allemand) *Dresdner Neueste Nachrichten* (DE), 14 October 2009 (site de H. Goebbels).
- [61] GOEBBELS, Heiner, « Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts », *Cornell Lecture on Contemporary Aesthetics*, New-York, mars 2010, (<http://www.arts.cornell.edu/igcs/Goebbels%20Cornell%20Lecture18.pdf>, consulté le 6/10/2011).
- [62] GOEBBELS, Heiner, « Why I made Stifters Dinge », *Artangel*, Londres, avril 2008, (http://www.artangel.org.uk/projects/2008/stifter_s_dinge/heiner_goebbels_on_stifter_s_dinge/heiner_goebbels_on_stifter_s_dinge (consulté le 10/09/2010).
- [63] KRICKAU, Ulrike, *Stifters Dinge*, Interview mit Heiner Goebbels (en allemand), *Frankfurter Rundschau*, Francfort, Autumn 2007, (site de Heiner Goebbels).
- [64] LAUDENBACH, Peter, « Rien n'est plus beau qu'une scène vide », entretien avec H.G., *Tip Berlin*, 04 – 17 octobre 2007, reproduit dans le dossier de presse du Théâtre de Gennevilliers, janvier 2009.
- [65] PERRIER, Jean-François, entretien (en français) avec Heiner Goebbels sur *Stifters Dinge*, Festival d'Avignon, février 2008.
- [66] « Eine Theateraufführung ohne Akteure von Heiner Goebbels », *Bühnentechnische Rundschau*, Berlin, printemps 2008 (http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/articles/read/523_le_07/09/2011).

Propos, Entretiens, de/avec Heiner Goebbels sur son travail de théâtre musical et de compositeur

- [67] BUCHBERGER, Stephan, « More like an architect », entretien Heiner Goebbels, *Theaterschrift* (4), Francfort, 1995.
- [68] GOEBBELS, Heiner, « Contre la disparition de l'homme » (1996, écrit à la mort d'Heiner Müller), trad. Olivier Manonni, dossier de presse de *Noir sur blanc*, novembre 1997, (http://www.festival-automne.com/Publish/archive_pdf/FAP_1997_MU_05_PRGS.pdf, consulté le 11/09/2011).
- [69] GOEBBELS, Heiner, « Quotes » (Choix de citations), *The European Graduate Scholl*, (<http://www.egs.edu/faculty/heiner-goebbels/quotes/>, consulté le 07/09/2011).
- [70] GOURGOURIS, Stathis, GOEBBELS, Heiner, « Performance as Composition », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 78, vol. 26, n° 3, New-York, septembre 2004, p. 1-16.

- [71] LEHMANN, Hans-Thies, « Qu'il existe des métamorphoses », entretien avec Heiner Goebbels sur sa collaboration artistique, Théâtre Vidy-Lausanne, dossier de presse *Max Black*, Lausanne, Août 1998, (http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DossierMaxBlack_f.pdf consulté le 20/09/2011).
- [72] PIESCHACON Raphael, Teresa, entretien (en français) sur la notion de théâtre musical, ARTE, avril 2004.
- [73] STROMBERG, Tom, RITSAERT TEN, Cate, VAN KERKHOVEN, Marianne, « I can never be the subject myself », *Theaterschrift : Théâtre et Musique*, Bruxelles, Berlin, Nanterre, 1 (1992).
- [74] TUSA, John, « interview with Heiner Goebbels », transcription d'interview, BBC, Londres, 3 mars 2003 (http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/goebbels_transcript.shtml, consulté le 07/09/2011).

Articles sur/autour Heiner Goebbels et *Stifters Dinge*

- [75] BELL, Gelsey, « Driving deeper into that thing : the humanity of Heiner Goebbels's *Stifters Dinge* », *The Drama review*, vol. 54-3, New-York, automne 2010, p. 150-158.
- [76] BOUTELLET, Maïa, « *Stifters Dinge*, le son des choses », *Libération*, Paris, 9 Juillet 2008.
- [77] CHAVANNE, Violaine, "Le paradigme du négatif photographique dans *Stifters Dinge*". Journée d'études « Autour de *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels (Théâtre/Musique/Art Plastiques, Paysage) », Université Paris Diderot- Paris 7, UFR « Lettres, Arts, Cinéma », Laboratoire CERILLAC, 14 mai 2009.
- [78] CONNOLLY, Kate, « When pianos attack (on a bizarre collision of music and theatre) », *The Guardian*, Londres, 27 mars 2008 (<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/mar/27/theatre2>, consulté le 12/09/2011).
- [79] DIEDERICHSEN, Diedrich, « Les sons ont des causes. Toujours. », *Theater Heute*, Berlin, janvier 2008, trad. Française, dossier de presse du Théâtre Vidy Lausanne, saison 2009-2010, p. 16-17 (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>, consulté le 07-09-2011).
- [80] DORMENT, Richard, « *Stifters Dinge*: who cares what it is? It's terrific », Published: 12:01AM BST 16 Apr 2008 <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3672664/Stifters-Dinge-who-cares-what-it-is-Its-terrific.html> consulté le 02/09/2010].
- [81] GUEZ, Emmanuel, « Machine d'écriture #1 – les choses de la nature – Heiner Goebbels », site *Writing Machines*, 17 septembre 2010, (<http://writingmachines.org/2010/09/17/heiner-goebbels-arts-sciences/>, consulté le 21/09/2011).
- [82] HAGEDORN, Volker, « Les voix du silence de Heiner Goebbels », *Tagespiel*, Berlin, 7 octobre 2007 (trad. française, dossier de presse Théâtre Vidy-Lausanne, saison 2009-2010 (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>, consulté le 07-09-2011).
- [83] HAUPT, Sabine, « Courants forts musicaux », NZZ (Neue Zürcher Zeitung), Zürich, 20 septembre 2007 (trad. française, dossier de presse Théâtre Vidy-Lausanne, saison 2009-2010 (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>, consulté le 07-09-2011).
- [84] KUYPERS, Tania, « L'eau et les pianos : une combinaison magique », trad. française Daisy Gijbels, Margo Bresseel, Jennifer Savoye, HUB/ linguistique appliquée.
- [85] MAÏSETTI, Arnaud, « *Stifters Dinge* », Carnets, <http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article95> (consulté le 01/06/2009).
- [86] MALFETTES, Stéphane, « La machine à fabriquer du théâtre d'Heinr Goebbels », *Théâtres & Musiques (T&M)*, n° 3-4, Paris, novembre 2007 (<http://www.theatre-musique.com/Publish/articlesrevue/5/TM3-Malfettes.pdf>, consulté le 01/09/2010).
- [87] PILZ, Dirk, « La découverte du flou », *Berliner Zeitung*, Berlin, 8 octobre 2007, (trad. française, dossier de presse Théâtre Vidy-Lausanne, saison 2009-2010, p. 14, (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>, consulté le 07-09-2011).

- [88] RUYTER, Thibaut de, « Ainsi vont les choses d'Heiner Goebbels », dossier sur StifTERS Dinge, *T&M (Théâtres et Musiques)*, n° 5, Paris, septembre 2008 ; p. 37-44 (<http://www.theatre-musique.com/Publish/articlesrevue/10/theatresetmusiques5-BD.pdf>, consulté le 09/09/2011).
- [89] SPAHN, Claus, « Un chant en toute chose », *Die Zeit*, Hambourg, 10 octobre 2007 (trad. française, dossier de presse Théâtre Vidy-Lausanne, saison 2009-2010, p. 15 (<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>, consulté le 07-09-2011).
- [90] THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Les pianos de Goebbels vous saluent bien », *Rue 89*, 11 janvier 2009, <http://blogs.rue89.com/balagan/2009/01/11/les-pianos-de-goebbels-vous-saluent-bien> (consulté le 5/08/2012).
- [91] TITZGERALD, Jason, « StifTERS Dinge, Lincoln Center at the Park Avenue Armory as part of the Great Performers New Visions Series, décembre 2009, (http://www.backstage.com/bso/content_display/reviews/ny-theatre-reviews/e3ie74b91d397002f09cd425420a08d695b consulté le 2/09/2010).
- [92] SALINO, Brigitte, « Cinq pianos seuls en scène pour une méditation sur la nature », *Le Monde*, Paris, 10 Juillet 2008.
- [93] SCHWEEGER, Elisabeth, « Notes sur Adalbert Stifter », *T&M (Théâtres et Musiques)*, n° 5, Paris, septembre 2008 ; p. 45-52 (<http://www.theatre-musique.com/Publish/articlesrevue/10/theatresetmusiques5-BD.pdf>, consulté le 09/09/2011).
- [94] TRIAU, Christophe, « Un paysage, StifTERS Dinge de Heiner Goebbels », *Alternatives théâtrales*, dossier « Créer et transmettre. Festival d'Avignon 2008 », n° 98, Bruxelles, 2008, p. 73-75.
- [95] WOODWALL, James, « On staging strange worlds » *The arts desk*, Londres, 26 April 2010 (http://www.theartsdesk.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1373:heiner-goebbels-interview&Itemid=29 consulté le 07/09/2011).

Autres articles sur/autour de Heiner Goebbels

- [96] BOMY, Charlotte, « "Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent." Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical », *Agôn*, revue des arts de la scène, n° 3, ENS Lyon, mis à jour le : 04/03/2011, (<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1384>, consulté le 09/09/2011).
- [97] ERNOULD, Franck, Discographie commentée des *Hörstücke* de Heiner Goebbels, <http://franck.ernould.perso.sfr.fr/goebbels.html>.
- [98] HELLOT, Marie-Christine, « Quatuor pour les choses qui se sont perdues : Eraritjaritjaka », *Jeu : revue de théâtre*, n° 121 (4) Montréal, janvier 2006, p. 144-148 (<http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1113455/24365ac.pdf> consulté le 09/09/2011).
- [99] LESAGE, Marie-Christine, « Une théâtralité déterritorialisée et réinventée. À propos d'*Eraritjaritjaka – le musée des phrases* de Heiner Goebbels », in *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine, Mervant-Roux), in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.133-141.
- [100] LESAGE, Marie-Christine, « Les *Hörstücke* de Heiner Goebbels : entre dramaturgie et composition sonore », *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique*, dir. C. Guinebault-Slamowicz, J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, 2011-1, p. 79-84 .
- [101] SICILIANO, Giancarlo, « Le théâtre musical de Heiner Goebbels : frayages vers une économie poétique au singulier pluriel », revue *Dissonance*, 102, Berne, juin 2008 (diffusé sur le site de Heiner Goebbels, www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=5 consulté le 01/09/2010).

Adalbert Stifter

- [102] DEVLIN, Roger, « Adalbert Stifter and the "Biedermeier" imagination », *Modern Age*, vol. 50/2, printemps 2008, p. 110-119.
- [103] IRETON, Sean, « Walden in the Bohemian forest : Adalbert Stifter's transcendental ecocentrism in Der Hochwald », *Modern Austrian Literature*, vol 43, n° 3, 2010, p. 1-18.
- [104] STIFTER, Adalbert, *Cristal de roche* [1852], trad. B. Kreiss, éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1988.
- [105] STIFTER, Adalbert, *Les cartons de mon arrière-grand-père* [1864], trad. B. Kreiss, éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1989.
- [106] RAGG-KIRKBY, Helena , « "Sie geht in ihren großen eigenen Gesetzen fort, die uns in tiefen Fernen liegen, [...] und wirkönnen nur stehen und bewundern:" Adalbert Stifter and the Alienation of Man and Nature », *The German Quarterly*, vol. 72, n° 4, Orlando, automne 1999, p. 349-361.

Quelques compléments sur la musique

- [107] BETZ, Albrecht, « Ecriture et musique : Bertold Brecht et Hanns Eisler », *Nuits blanches, le magazine du libre*, n° 73, Québec, 1998-99, p. 28-34.
- [108] BUCH, Esteban, « Métaphores politiques dans le Traité d'harmonie de Schönberg », *Société d'études solériennes, Mille neuf cents, revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, Paris, 2003/1, p. 55-76.

Divers Blogs

- [109] SILBER, Martine, Blog du Théâtre de Gennevilliers, 14 janvier 2009, <http://marsupilamima.blogspot.com/2009/01/theatre-la-machinerie-prend-la-scene.html>), consulté le 01/09/2010.

1.3 Jean-François Peyret et *Walden*

Sources biographiques sur Internet

- [110] Cie TF2, Site Internet, <http://www.theatrefeuilleton2.net/site.htm>, captations vidéos en répétition, <http://www.theatrefeuilleton2.net/lecas/captations/>.
- [111] *La Bellone*, site de ressources en ligne, compilation bibliographique sur Jean-François Peyret, <http://www.bellone.be/fr/ressources/details/persons/1680748> (consulté le 10/12/2011).

Documents audio-visuels

- [112] *Re :Walden*, enregistrement vidéo de l'installation/performance/spectacle, 1h10', en ligne sur <http://www.theatrefeuilleton2.net/documents/>.
- [113] Entretien avec Jean-François Peyret sur *Re :Walden*, Jean-François Ballay, enregistrement et transcription, 22 novembre 2011.
- [114] « Un théâtre exposé à la science », Débat autour de *Ex Vivo / In Vitro*, avec Jean-François Peyret, Alain Prochiantz, François Ansermet, Pierre Magistretti, 29 novembre 2011, enregistrement audio Jean-François Ballay, extrait vidéo accessible sur le site du Théâtre de la Colline http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_exvv_0.pdf, (consulté le 01/12/2011).

Documents de travail consultés sur le site de la compagnie TF2 (<http://www.theatrefeuilleton2.net>)

- [115] *Le cas de Sophie K.* Matériaux dramaturgiques, Entretien, Matériaux musique, Partitions, 2005, <http://www.theatrefeuilleton2.net/sophiex.htm>.
- [116] *Les Variations Darwin* (Traité des formes III), Partition du spectacle (v7), 2004 .
- [117] *Les variations Darwin*, Alexandros Markéas, propos sur le traitement sonore et musical, enregistrement clips sonores, 2004, <http://www.theatrefeuilleton2.net/darwin/variations.htm>.
- [118] *Des chimères en automne*, Traité des formes II, Note d'intention, 2003, <http://www.theatrefeuilleton2.net/chimeres.htm>.
- [119] *La Génisse et le pythagoricien* (Traité des formes I), Fragments, traduction des *Métamorphoses* d'Ovide, et Partitions du spectacle, 2002, <http://www.theatrefeuilleton2.net/ovide/genisse/parti/parti.htm>.
- [120] *Histoire naturelle de l'esprit (suite et fin)*, Note d'intention, 2000, <http://www.theatrefeuilleton2.net/> .
- [121] *Turing-machine*, Partitions, Note d'intention, 1999, <http://www.theatrefeuilleton2.net/np3turi/turing.htm>.
- [122] *Traité des Passions, III, Traité des couleurs ou des Asters pour Charlotte*, Note d'intention, 1996.
- [123] *Traité des Passions, II, Notes pour une pathétique*, Note d'intention, 1996.
- [124] *Traité des Passions, I, Descartes/Pascal*, Note d'intention, 1995.

Dossiers de presse

- [125] *Re :Walden*, « Excursions DEFICELONS, variations Peyret sur la cabane de Thoreau », Théâtre de la Villette, x-reseau, dossier de presse, juin 2010.
- [126] *Ex Vivo / In Vitro*, Théâtre de la Colline, Dossier pédagogique, « Le geste artistique », « J'essaie de m'en sortir », entretiens avec J-F Peyret, http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_exvv_0.pdf, (consulté le 01/12/2011).
- [127] *Le cas de Sophie K*. Note d'intention, 2005, <http://www.theatrefeuilleton2.net/sophiex.htm>.

Textes de J.-F. Peyret.

- [128] PEYRET, Jean-François, « Re : Walden, a memory », in *Le son du théâtre, III. Voix Words Words Words*, dir. J. Bovet, M.-M. Mervant-Roux, J.-M. Larrue, *Théâtre/Public*, n° 201, Gennevilliers, juillet-septembre 2011, p. 135-136.
- [129] PEYRET, Jean-François, « Matériau Thoreau » (« Où la cigogne va chercher les enfants », et « Notes pour une nouvelle technique dramatique (Rires). À l'attention des comédiens. »), dir. Clarisse Bardiot, Revue *Patch*, n° 11, Mons, mars 2010, extrait accessible sur le site de la compagnie TF2, <http://www.theatrefeuilleton2.net/>.
- [130] PEYRET, Jean-François, BANU, Georges, « Un théâtre en état d'alerte », *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, Bruxelles, 4^{ème} trimestre 2009, p. 35-41.
- [131] PEYRET, Jean-François, *Journal de travail 2001-2009*, <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/journal/>.
- [132] PEYRET, Jean-François, « Lettre à JPS, Carnets », in *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, direction Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, *Revue d'Études théâtrales*, n° 38-39, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 179-196.
- [133] PEYRET Jean-François, « Ce que ne pas dialoguer veut dire », in *Revue d'Études Théâtrales*, n° 33, Dialoguer : un nouveau partage des voix, Volume I. Dialogismes, dir. J.-P. Sarrazac et C. Naugrette, Louvain-la-Neuve, 2005, p. 194-199.
- [134] PEYRET, Jean-François, VINCENT, Jean-Didier, *Faust, une histoire naturelle*, éditions Odile Jacob, Paris, 2000.
- [135] PEYRET Jean-François, « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », in *Théâtre/Public*, n° 128, Gennevilliers, 1996, p. 34-40.
- [136] PEYRET Jean-François, « Heiner Müller ou le testament introuvable », entretien avec Georges Banu, *Alternatives Théâtrales*, n° 37, Bruxelles, mai 1991, p. 51-52.
- [137] PEYRET, Jean-François, « Une question de personnes », *Théâtre/Public*, n° 69, Gennevilliers, 1986, p. 26-27.
- [138] PEYRET Jean-François, « Moi-même par Montaigne. Un extrait », in *Cahier Pierre-Baptiste*, « Nous / Je », La Tour d'Aigues, Actes Sud, Arles, décembre 1984.
- [139] PEYRET, Jean-François, « A la fortune du mot », *Théâtre/Public*, n° 56, « Heiner Müller », Gennevilliers, 1984, p. 19-24.
- [140] PEYRET Jean-François, « La Théâtralité du communisme », *L'Herne*, Bertolt Brecht, Paris : Éditions de L'Herne, n° 35/1, Paris, 1979, p. 147-153.
- [141] PEYRET, Jean-François, « Notes sur quelques concepts brechtiens », *L'Arc*, revue trimestrielle, n° 55, « Après Brecht », Aix-en-Provence, 4^{ème} trimestre 1973, p. 18-23.

Entretiens, propos recueillis (hors Walden)

- [142] BENHAMOU, Anne-Françoise, « Echappées », entretien avec Jean-François Peyret (3 décembre 2004 – 9 mars 2005), *OutreScène, la revue du TNS*, n° 6, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », Strasbourg, Mai 2005, p. 87-97.
- [143] CHEVRIER, Hélène, « J'essaie de m'en sortir », entretien avec Jean-François Peyret, *Théâtre Magazine*, dossier « quand le théâtre parle de science », Paris, février 2011.
- [144] DE FARAMOND, Julie, « Une archéologie des formes : les mots, la radio et le petit avion », entretien avec Jean-François Peyret, *Théâtre/Public, Des machines et des bêtes. Jean-François Peyret au TNS*, Gennevilliers, 2001-2002, 2002.
- [145] FOUQUET, Ludovic, « Du tonneau à Internet. Trajectoire d'un chantier : entretien avec Jean-François Peyret », *ETC*, n° 73, Montréal, 2006, p. 24-28, <http://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1127334/34904ac.pdf>, (consulté le 14/09/2011).
- [146] HOTTE, Véronique, « De qui sommes-nous les contemporains ? », entretien avec Jean-François Peyret, *Art Press*, numéro spécial « Le théâtre, art du passé, art du présent ? », 1990, p. 170-173.
- [147] PERRIER, Jean-François, (sans titre), entretien avec Jean-François Peyret sur *Le cas Sophie K*, Festival d'Avignon 2005.

Articles sur/autour de Re : Walden

- [148] BALLAY, Jean-François, « Re : Walden, une issue au monde ? », in *Le souci du monde*, Journées d'études doctorales Arts & Médias, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, juin 2011.
- [149] LECHNER, Marie, « Une cabane à outils multiples », *Libération*, 23 juin 2010.
- [150] THOMAS, Cyril, « "Re:Walden" re:pense la machine théâtre », *Poptronics*, 16/06/2011, <http://www.poptronics.fr/Re-Walden-re-pense-la-machine> (consulté le 18/06/2011).

Études et dossiers spéciaux sur J-F Peyret

- [151] CAMPOS, Liliane, « Côté sciences », Numéro sur le théâtre de Jean-François Peyret, *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, Bruxelles, 4^{ème} trimestre 2009.
- [152] VALERO, Julie, *Entre pratique et poétique : l'espace autobiographique de trois auteurs et metteurs en scène. Journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, sous la direction de Catherine Naugrette, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, décembre 2009.

Autres articles sur J-F Peyret

- [153] BUTEL, Yannick, *La Génisse et le pythagoricien*, Play letter n° 3, disponible sur : www.theatrefeuilleton2.net/letter/confidences/three.doc (consulté le 02/12/2011).
- [154] DE CAYEUX, Agnès, sans titre, Entretien sur le site de la Cie TF2 et le travail de répétition », *Fluctuat*, 28/02/2000.
- [155] DUFOUR Dany-Robert, « La Machine Jourdheuil-Peyret », *Théâtre/Public*, n° 100, Gennevilliers, juillet-août 1991, p. 84-89.

Compléments sur la période Brecht/Müller chez J.-F. Peyret

- [156] BACKES, Jean-Louis, « Les avatars de l'identification », *L'Herne*, Bertolt Brecht, Paris : Éditions de L'Herne, n° 35/1, Paris, 1979, p. 99-107.
- [157] DORT, Bernard, « Le général et le particulier », *L'Arc*, revue trimestrielle, n° 55, « Après Brecht », Aix-en-Provence, 4^{ème} trimestre 1973, p. 3-8.
- [158] DORT, Bernard, « Lecture de Galilée, étude comparative de trois états d'un texte dramatique de Brecht », *Les voies de la création théâtrale*, édition du CNRS, Paris, 1972, p. 109-243.
- [159] JACQUOT, Jean, « Le crime de Galilée », *Les voies de la création théâtrale*, édition du CNRS, Paris, 1972, p. 257-278.
- [160] JOURDHEUIL, Jean, « Un théâtre de table », *Théâtre/Public*, n° 56, « Heiner Müller », Gennevilliers, 1984, p. 11-12.
- [161] VÖLKER, Klaus, «Théorie et pratique de Brecht (en Allemagne aujourd'hui) », trad. A. Vandevoorde, *L'Arc*, revue trimestrielle, n° 55, « Après Brecht », Aix-en-Provence, 4^{ème} trimestre 1973, p. 32-38.

Articles : compléments sur/autour de Henry-David Thoreau et *Walden*

- [162] CAFARO, Philip, « Thoreau's Environmental Ethics in Walden », *The Concord Saunterer (Journal of the Thoreau Society)*, n° 10, Concord, Massachusetts, 2002, p. 17-63.
- [163] CAFARO, Philip, « Thoreau's Virtue Ethics in Walden », *The Concord Saunterer (Journal of the Thoreau Society)*, n° 8, Concord, Massachusetts, 2000, p. 23-47.
- [164] DILLMAN, Richard, « Using Thoreau's Walden to teach writing and rhetoric », *Minnesota English Journal*, vol 42, Minneapolis, automne 2006, p. 208-216.
- [165] GRANGER, Michel, « Walden, ou l'aménagement du territoire », *Revue d'études anglophones*, n° 17, Université Aix-Marseille, automne 2004, p. 10-18.
- [166] GRANGER, Michel, *Henry D. Thoreau, Narcisse à Walden*, Presses universitaires de Lyon, 1991.
- [167] LOADMAN-COPELAND, Kirk, « Walden's Thoreau », Sermon, First Universalist Church of Denver, 02/10/2005 (www.firstuniversalist.org, consulté le 29/06/2011).
- [168] SHUSTERMAN, Richard, « La philosophie comme vie éveillée chez Emerson et Thoreau », trad. P. Lauret, *Cahiers Philosophiques*, n° 120, Poitiers, décembre 2009, p. 15-24.
- [169] THOREAU, Henry-David, *Walden, ou la vie dans les bois*, trad. L. Fabulet, Gallimard, Paris, 1922.
- [170] THOREAU, Henry-David, *Walden, or Life in the woods*, 1854, The Pennsylvania State University, 2006 (<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/thoreau.htm>, consulté le 29/06/2011).

2. Écrits sur le théâtre

2.1 Artistes & praticiens

- [171] APPIA, Adolphe, *L'œuvre d'art vivant*, édition Atar, Paris/Genève, 1921 (téléchargeable en édition fac similé sur <http://www.archive.org/details/loeuvedartvivan00appiuoft>).
- [172] ARTAUD, Antonin, *Le Pèse-Nerfs* [1925, NRF], *Fragments d'un journal d'enfer*, Cahiers du Sud, 1927, Quarto/Gallimard, Paris, 2004.
- [173] ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* [1931-35], Gallimard, 1938, Idées/Gallimard, Paris, 1964.
- [174] ARTAUD, Antonin, « L'âme théâtre de Dieu », Textes et lettres écrits à Rodez [février 1945], *Œuvres*, Quarto/Gallimard, Paris, 2004.
- [175] ARTAUD, Antonin, « Le corps humain » [05/47], « Aliéner l'acteur » [05/47], « Le visage humain » [07/47], « Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre » [07/47], « Le théâtre et la science » [07/47], in « Textes écrits en 1947 », *Œuvres*, Quarto/Gallimard, Paris, 2004.
- [176] ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu, Le théâtre de la cruauté* [Radiodiffusion, novembre 1947], in *Œuvres*, Quarto/Gallimard, Paris, 2004.
- [177] BARBA, Eugenio, *Le Canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, [1993], trad. Française Eliane Deschamps-Pria, L'Entretemps Editions, Saussan, 2004.
- [178] BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse - Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, édition Patrick Pézin, L'Entretemps Editions, Montpellier, 2008.
- [179] BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht* [1930-1939], trad. Philippe Ivernel, La fabrique éditions, Paris, 2003.
- [180] BRECHT, Bertold, *Ecrits sur le théâtre* [1918-1951, Frankfurt, 1967], trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, J. Jourdeuil, L'Arche, Paris, 1963, 1972.
- [181] BRECHT, Bertold, *Petit organon pour le théâtre* [1948, Frankfurt, 1957], trad. Jean Tailleur, L'Arche, Paris, 1970.
- [182] BRECHT, Bertold, *L'art du comédien* [in *Ecrits sur le théâtre*, Frankfurt, 1993], trad. J. Tailleur, G. Delfel, J-L Besson, L'Arche, Paris, 1999.
- [183] BROOK, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre* [*The empty space*, Londres, 1968], éditions du Seuil, Paris, 1977.
- [184] BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, Actes Sud / Papier, Arles, 2009.
- [185] CASTELLUCCI, Roméo, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, DVD Arte éditions, 2009.
- [186] CASTELLUCCI, Claudia & Roméo, *Les Pèlerins de la matière (théorie et praxis du théâtre)*, trad. Karin Espinosa, éditions Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2001.
- [187] CIXOUS, Hélène, « Le théâtre surpris par les marionnettes », site du Théâtre du Soleil, « Le bacausoleil », www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cisoux.shtml.
- [188] CRAIG, Gordon, « L'acteur et la sur-marionnette », in *De l'art du théâtre*, 1931 [*On the art of theater*, Londres, 1911], éditions Circé, Paris, 2004.
- [189] DELBONO, Pippo, *Le corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un autre langage. Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2004.
- [190] DECROUX, Etienne, *Mime corporel (textes, études et témoignages)*, textes réunis sous la direction de Patrick Pezin, éditions L'Entretemps, Saint-Jean de Védas, 2003.
- [191] DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien* [1781], préface R. Abirached, Gallimard, Folio, Paris, 1994.
- [192] GENET, Jean, *L'étrange mot d'...*, *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Paris, 1968, p.9-18.

- [193] KANTOR, Tadeusz, *Le théâtre de la mort*, (Textes réunis par Denis Bablet), éditions l'Age d'homme, Lausanne, 1977, édition revue, 1990.
- [194] KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre de la mort », in *Les mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Didier Plassard, éditions Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 2004, p.290-298.
- [195] KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes* [1810], éditions Mille et une nuits, trad. Jacques Outin, Paris, 1993.
- [196] LUPA, Krystian, THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Krystian Lupa, Entretiens*, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, éditions Actes Sud – Papier, Arles, 2004.
- [197] MESGUICH, Daniel, *L'éternel éphémère*, éditions Verdier, Lagrasse, 2006.
- [198] MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud – Papier, Arles, 2009.
- [199] MNOUCHKINE, Ariane, *Tambours sur la digue*, DVD Arte Vidéo, Paris, 2002.
- [200] NICHET, Jacques, « Autour des Aveugles de Denis Marleau », conférence au Collège de France, 20 mai 2010, vidéo accessible sur le site du Collège de France, http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/cre_art/Cours_du_20_mai_2010_Autour_de.jsp [consultée le 6/08/2010. extrait du spectacle de Denis Marleau, à partir de la 39' de la vidéo].
- [201] NOVARINA, Valère, *Lumières du corps*, P.O.L, Paris, 2006.
- [202] REGY, Claude, *Espaces perdus*, Les solitaires intempestifs, Paris, 1998.
- [203] SCHECHNER, Richard, *Performance – expérimentation et théorie du théâtre aux USA* [1967-2007], éditions Théâtrales, Anne Cuisset, Marie Pecorari, Paris, 2008-01-23.
- [204] OIDA, Yoshi, (collaboration de MARSHALL, Lorna), *L'acteur rusé* [*An Actor's Tricks*, Londres, 2007], trad. Valérie Latour-Burney, éditions du Seuil, 2003, Actes Sud, Arles, 2008.
- [205] ZEAMI, *La tradition secrète du Nô* [1363-1444], trad. René Siefert, Gallimard/Unesco, Paris, 1960.
- [206] ZOLA, Emile, *Le naturalisme au théâtre* [1878], éditions Complexe, Bruxelles, 2002.

2.2 Études sur le théâtre (hors corpus)

– Monographies, études biographiques, entretiens, recueils, analyses de spectacles

- [207] ANZIEU, Didier, « Le théâtre d'Echo dans les récits de Beckett », in *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 39-43.
- [208] BARDIOT, Clarisse, « Carte blanche à Myriam Gourfink », *Patch* n° 9, CECN, Mons, février 2009, p. 12-21.
- [209] BISHOP, Tom, « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », in *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986, p.385-388.
- [210] BOISSON, Bénédicte, *Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy*, Thèse de doctorat, études théâtrales, Université Paris Sorbonne Nouvelle, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, 2007.
- [211] CHABERT, Pierre, & al, *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986..
- [212] CHABERT, Pierre, « Samuel Beckett : lieu physique, théâtre du corps », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 106, Gallimard, Paris, 1983, p. 80-98.
- [213] ESSLIN, Martin, « Une poésie d'images mouvantes », in *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986, p.391-403.
- [214] FERAL, Josette, *Dresser un monument à l'éphémère (rencontres avec Ariane Mnouchkine)*, éditions XYZ, Montréal, 1995, éditions Théâtrales, Paris, 1995, 2001.
- [215] FERAL, Josette, *Trajectoires du Soleil (autour d'Ariane Mnouchkine)*, Alexander Verlag, Berlin, 1998, éditions Théâtrales, Paris, 1998.
- [216] KLAVER, Elisabeth, « Samuel Beckett's "Ohio Impromptu", "Quad", and "What Where": How it is in the matrix of text and television », *Contemporary Literature*, vol. 32, n° 3, University of Wisconsin Press, automne 1991, p.366-382.
- [217] KNOWLSON, James, « Samuel Beckett metteur en scène : ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre », in *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 277-289.
- [218] MANCEL, Yannic, « D'une avant-garde l'autre : la scène contemporaine à l'épreuve de l'inquiétante étrangeté, du merveilleux quotidien et de la distanciation » (sur la Cie Mossoux-Bonté), *Alternatives théâtrales*, n° 105, Bruxelles, juin 2010, p. 77-81.
- [219] MC MILLAN, Dougald, « *Eleutheria* : le Discours de la Méthode inédit de Samuel Beckett », in *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 101-109.
- [220] PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, collection « Les voies de la création théâtrale », CNRS éditions, vol. 17, Paris, 1990.
- [221] RAOUL-DAVIS, Michèle, GIRAULT, Alain, « L'âme et "la partie pour le tout" », entretien avec Antoine Vitez, *Théâtre/Public*, n° 34-35, Gennevilliers, 3^{ème} trimestre 1980, p. 70-73.
- [222] SIMON, Alfred, « Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène », in *Samuel Beckett*, Revue d'esthétique, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 71-83.
- [223] TACKELS, Bruno, *Les Castellucci (Ecrivains de plateau, I)*, édition Les solitaires intempestifs, Besançon, 2005.
- [224] TACKELS, Bruno, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau (Ecrivains de plateau, II)*, édition Les solitaires intempestifs, Besançon, 2005.
- [225] TACKELS, Bruno, *Passage des revenants - Claude Régy, un théâtre de la disparition*, L'Harmattan Paris, 2000.

– Dramaturgie, personnage, mimesis, représentation, théâtralité

- [226] ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard/Tel, Paris, 1994.
- [227] AMOSSY, Ruth, « Semiotics and theater – By way of introduction », *Poetics Today*, "Drama, Theater, Performance: a semiotic perspective", vol. 2/3, Duke University Press, Caroline du Sud, printemps 1981, p.5-10.
- [228] BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Tragique quotidien » et « théâtre de la répétition », *Loxias*, Programme d'agrégation, Nice, 2005-200, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=755> [sur Maeterlinck].
- [229] BARBERIS, Isabelle, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.
- [230] BUTEL, Yannick, *Regard critique, écrire sur le théâtre*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2009.
- [231] DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud / Papier, Arles, 2010.
- [232] DORT, Bernard, « Le théâtre comme représentation », in *Théâtre public – Essais de critique*, éditions du Seuil, Paris, 1967, p. 313-374.
- [233] DORT, Bernard, *Théâtre en jeu – Essais de critique 1970-1978*, éditions du Seuil, Paris, 1979.
- [234] DE FARAMOND, Julie, *Pour un théâtre de tous les possibles - la revue Travail théâtral (1970-1979)*, L'Entretemps, Montpellier, 2010.
- [235] FUCHS, Elinor, « Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 9, n° 2/3, New-York, 1985, p. 163-173.
- [236] KIRBY, Michael, « On Acting and Not-Acting », *The Drama Review*, vol 16, n° 1, New-York, automne 1972, p. 3-15.
- [237] LAVOCAT, Françoise, LECERCLE, François & al, *Dramaturgies de l'ombre*, colloque Paris IV, Paris VII, mars 2002, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- [238] LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique* [Francfort, 1999], L'Arche, Paris, 2002.
- [239] MAGNAT, Virginie, « Theatricality from the performative perspective », *Board of Regents*, Université du Wisconsin, 2002, SubStance 98#99, vol. 31, 2002, p.147-166.
- [240] MORI, Mitsuya, « The structure of Theater: a Japanese view of theatricality », *Board of Regents*, Université du Wisconsin, 2002, SubStance, vol. 31, n° 2/3, #98/99, 2002, p.73-93.
- [241] PAPIN, Liliane, « Théâtres de la non-représentation », *The French Review*, vol. 64, n° 4, Southern Illinois University, Carbondale, mars 1991, p.667-675 (point sur études critiques théâtrales françaises des années 80, comparaison théâtre d'image et théâtre d'écoute, Pavis, Uberfeld...).
- [242] PASSOW, Wielfried (Munich), « The analysis of theatrical performance – the state of the art », trad. R. Strauss, *Poetics Today*, vol. 2/3, "Drama, Theater, Performance: a semiotic perspective", Duke University Press, Caroline du Sud, printemps 1981, p. 237-254.
- [243] PAVIS, Patrice (trad. Elena Biller-Lappin), « Problems of a semiology of theatrical gesture », *Poetics Today*, vol. 2, n° 3, "Drama Theater, Performance: a semiotic perspective", Duke University Press, Caroline du Sud, 1981, p.65-93.
- [244] PAVIS, Patrice, « The state of current theatre research », *Applied Semiotics/Sémiotique Appliquée*, vol. 1/3, Mississauga, Ontario, 1997, p.203-230.
- [245] PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine – origines, tendances, perspectives*, Armand-Colin, Paris, 2007.
- [246] PIEMME, Jean-Marie, « Un théâtre de la disparition », *Les leçons de l'université*, Festival d'Avignon, 12 juillet 2010, vidéo accessible sur <http://www.univ-avignon.fr/fr/espace-multimedia/les-lecons-de-luniversite/edition-2010/12-juillet-2010.html>, consulté le 04/02/2012).

- [247] REINELT, Janelle (University of California), « The politics of discourse : performativity meets theatricality », *Board of Regence*, University Wisconsin, 2002, SubStance, vol. 31, n° 2/3, #98/99, 2002, p.201-215.
- [248] ROKEM, Freddy (Tel Aviv University), « Witnessing Woyzeck: Theatricality and the empowerment of the spectator », *Board of Regence*, University Wisconsin, 2002, SubStance, vol. 31, n° 2/3, #98/99, 2002, p 167-183.
- [249] ROTMAN, Brian (Ohio State University), « Corporeal or gesturo-haptic writing », *Configurations*, vol. 10, 2002, p 423-438, John's Hopkins University Press & The Society of Literature and Science, Baltimore, 2004.
- [250] ROZIK, Eli, *The Language of the Theatre*, Glasgow: Theatre Studies Publications, 1992.
- [251] ROZIK, Eli (Tel Aviv), « Acting: the quintessence of theatricality », *Board of Regents*, Université du Wisconsin, 2002; SubStance # 98/99, vol. 31, n° 2, 2002, p.110-124.
- [252] RYKNER, Arnaud, *Les mots du théâtre*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.
- [253] SARRAZAC, Jean-Pierre, « Figures d'hommes », in *L'avenir du drame*, Circé/Poche, Paris, 1999, p. 78-108.
- [254] SARRAZAC, Jean-Pierre, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », www.TurinDamsReview, revue *Genesis*, 26, Lyon, 2005.
- [255] SARRAZAC, Jean-Pierre & al, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/Poche, Belval, 2005.
- [256] SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne* [Francfort, 1956], éditions L'âge d'homme, Paris, 1983.
- [257] UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, éditions Sociales, 1977, Belin/Lettres Sup, Paris, 1996.
- [258] UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, éditions Messidor, 1981, éditions Belin/Lettres Sup, Paris, 1996.
- [259] WORTHEN, W.B., « Of Actors and Automata : hieroglyphics of Modernism », *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (JDTC), Université du Kansas, automne 1994 (<https://journals.ku.edu/index.php/jdte/article/viewFile/1912/1875>, consulté le 09/09/2011).

– Réception, architecture, scénographie

- [260] BABLET, Denis, JACQUOT, Jean, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, CNRS éditions, Paris, 1963, nouvelle édition 1978.
- [261] BOUCRIS, Luc, « La retraite d'Euclide : la scénographie contemporaine et l'invention de la distance nouvelle », in *Le lieu, la scène, la salle, la ville, Etudes théâtrales*, n° 11-12, Université catholique de Louvain, 1997.
- [262] FERNANDEZ, Laure, « "Tirer le portrait" : Du visage de l'acteur et de la théâtralité », in *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine, Mervant-Roux), in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXIe année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p. 69-76.
- [263] KONIGSON, Elie, « Genèse de l'image sur scène », in *La scène et les images*, CNRS éditions, collection Les voies de la création théâtrale, vol. 21, Paris, 2001, p. 32-48.
- [264] LAURET, Pierre, « Visages, portraits, gros plans », in *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine, Mervant-Roux), in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXIe année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.86-91.
- [265] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le ré-imaginement du monde – l'art du théâtre du Radeau », in *La scène et les images*, CNRS éditions, collection Les voies de la création théâtrale, vol. 21, Paris, 2001, p. 362-387.
- [266] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre – pour une étude du spectateur* [1998], CNRS éditions, Paris, 2002.
- [267] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur*, L'Harmattan, Paris, 2006.

- [268] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine & al, *Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, in *Ligéa. Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008.

– Le corps et la co-présence

Mots-clés : corporéité, performance, jeu de l'acteur, mime

- [269] ASLAN, Odette, *L'acteur au XX^e siècle – éthique et technique*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2005.
- [270] BIET, Christian, TRIAU, Christophe, « Le corps, le jeu du comédien, l'illusion », in *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 2006, p. 441-535.
- [271] BROADHURST, Susan, « The Jeremiah Project – Interaction, Reaction, and Performance », *The Drama Review*, vol. 48, n° 4, New-York, hiver 2004.
- [272] DORT, Bernard, « Le retour de l'acteur », in *Théâtre en jeu – Essais de critique 1970-1978*, éditions du Seuil, Paris, 1979, p 219-250.
- [273] DREVILLE, Valérie, CASTELLUCCI, Romeo, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent, *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, éditions P.O.L, Paris, 2008.
- [274] GARNER, Stanton, « Post-brechtian anatomies: Weiss, Bond, and the politics of embodiment », *Theatre Journal*, vol. 42-2, John's Hopkins University Press, Baltimore, mai 1990, p.145-164.
- [275] GIACCARDI, Thierry, « Représentation de la chair au cinéma et au théâtre, Le corps humain dans tous ses états, de la conception à la décomposition, en passant par la mutation », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 8, Montréal, Hiver 2008 [<http://www.cinema-quebecois.net/pdfs/GiaccardiNVCQ8.pdf>], consulté le 23 janvier 2011].
- [276] GUENOUN, Denis, « De Proust à Novarina : les actes des acteurs », & « Crise de la condition spectatrice », in *Actions et acteurs, Raisons du drame sur scène*, Belin, Paris, 2005.
- [277] MOSSOUX, Nicole, BONTE, Patrick, DEBROUX, Bernard, MANCEL, Yannick « Jeu et mouvement. Une dramaturgie de l'intime et du sensible » [entretien], in *Alternatives théâtrales*, n° 105, Bruxelles, juin 2010, p. 20-32.
- [278] NORMAN, Sally-Jane, *La mise en scène du corps : vers une nouvelle plastique scénique (1900-1930)*, thèse de doctorat d'état, direction Denis Bablet, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, 1990.
- [279] REGNAULT, François, « Le comédien, son verbe et sa chair » propos recueillis par Anaëlle Lebovits et Anne-Lise Heimburger, revue électronique *Le Diable probablement*, n° 4, dossier « Le traitement politique des corps », 2010, p. 77-91, <http://www.lediableprobablement.com/numeros/pdf/04.pdf> [consulté le 08-08-2010].
- [280] REICHLER, Claude, & al, *Le corps et ses fictions*, Journée Université de Lausanne, 15 mai 1982, éditions de Minuit, Paris, 1983.
- [281] ROUSSEAU, Josanne, « Le corps du fantasme », *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, numéro spécial hors série 1986, CNRS-CNLE, éditions Privat, Toulouse, p. 221-224.

– Le double symbolique : marionnette, bunraku, masque

- [282] « Culture japonaise traditionnelle, (2) Bunraku », cassette VHS en français, NHK International, 1997, consultable à la Maison de la Culture Japonaise, Paris, Réf. 700/V/2 (consultée en 2008).
- [283] « Bunraku no miriôku », cassette VHS en japonais, (année approximative 1998), consultable à la Maison de la Culture Japonaise, Paris, Réf. 777/V (consultée en 2008).
- [284] ALLAND, Alexander, « The construction of reality and unreality in japanese theater », *The Drama review*, vol. 23, n° 2, New-York, juin 1979, p. 3-10.

- [285] ASLAN, Odette, BABLET, Denis, *Le masque – du rite au théâtre*, CNRS éditions, Arts du spectacle, Paris, 1985, 2005.
- [286] AWASTHI, Dr. Suresh, « Théâtre de marionnette et théâtre masqué », in *Kaalayaan, arts et traditions de l'Inde*, direction Dr Venkataraman, ouvrage édité à l'occasion de la semaine de l'Inde 1992, Ville de Saint-Denis, Ministère de la Culture, conception Milena Salvini, Centre MANDAPA-Paris, Ville de Saint-Denis, 1992, p. 55-64.
- [287] BANU, Georges, *L'acteur qui ne revient pas – journées de théâtre au Japon*, Aubier, 1986, Gallimard/Folio, Paris, 1993 .
- [288] BELL, John, « Puppets and performing objects in the twentieth century », *PAJ, Journal of Performance and Art*, vol. 56 (19-2), New-York, may 1997, p. 29-46.
- [289] BELL, John, « Gertrude Stein's "Identity" : Puppet modernism in the USA », *The Drama Review*, vol. 50(1) , New-York, 2006, p. 87-99.
- [290] BORIE, Monique, *Le fantôme, ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Arles, 1997.
- [291] CALAME, Claude, « Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, tome 206, n°4, Paris, 1989, p. 357-376.
- [292] CRISTOFOL, Jean, « Le fil, le code et la chair », états généraux « Saisons de la marionnette », association Thémaa, Amiens, 28 mai 2010, Pltosème de Lévitations, plotseme.net 2/3342, <http://levitations.free.fr/?browse=Le%20fil,%20le%20code%20et%20la%20chair> (consulté le 23/05/2011).
- [293] DUPONT, Florence, *L'orateur sans visage (Essai sur l'acteur romain et son masque)*, PUF, Collège international de philosophie, Paris, 2000.
- [294] ERULI, Brunella, « Le silence des sirènes », revue *PUCK*, n° 9, *Images virtuelles*, Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1996, p. 9-12.
- [295] ERULI, Brunella, « Masques, acteurs, marionnettes – objets "transitionnels" », *Le masque – du rite au théâtre*, CNRS éditions, Arts du spectacle (dir. O. Aslan, D. Bablet), Paris, 1985, 2005, p. 209-217.
- [296] ERULI, Brunella, « Penser l'humain », revue *PUCK*, n° 14, *Les mythes de la marionnette*, Institut international de la marionnette, éditions L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2006, p. 7-14.
- [297] ERULI, Brunella, « A la croisée des chemins : la marionnette », in *Passeurs et complices*, dir. Lucile Bodson, Margareta Niculescu, Patrick Pezin, éditions l'Entretemps / Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2009, p. 63-73.
- [298] FINTER, Helga, « La marionnette et le cinéma d'art : images animées, miroirs brisés, corps morcelés », *Puck, Les marionnettes au cinéma*, n° 15, Institut International de la Marionnette & éditions L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2008, p. 57-62.
- [299] FREIXE, Guy, *Les utopies du masque, sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Éditions L'Entretemps, Montpellier, 2010.
- [300] GENTY, Philippe, « Notes de travail – un voyage entre perception, ressenti et interprétation », *Passeurs et complices*, dir. Lucile Bodson, Margareta Niculescu, Patrick Pezin, éditions l'Entretemps / Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2009, p.213-229.
- [301] GILLES, Annie, « Les paradoxes de la marionnette », *Théâtre/Public*, n° 34-35, Gennevilliers, 3^{ème} trimestre 1980, p. 43-47.
- [302] GRAZIOLI, Cristina, « Acteurs de lumière : image, marionnette et projection cinématographique », *Revue PUCK*, n° 15, *Les marionnettes au cinéma*, dir. Brunella Eruli, Institut international de la marionnette, éditions L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2008, p. 11-22.
- [303] HEGGEN, Claire, «Le corps de l'acteur-marionnettiste, communication d'une expérience de formation », *Passeurs et complices*, dir. Lucile Bodson, Margareta Niculescu, Patrick Pezin, éditions l'Entretemps / Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2009, p.181-201.
- [304] LEE, Sang-Kyong (University of Vienna), « Edward Gordon Craig and Japanese theater », *Asian Theater Journal*, vol. 17, n° 2, University of Hawai'i press, 2000 (<http://muse.jhu.edu/journals/atj/>).

- [305] MCCORMICK, James P., « Japan : the mask and the mask-like face », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n° 2, Temple University, Philadelphie, décembre 1956, p.198-204.
- [306] ORTOLANI, Benito, *The Japanese Theatre – from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Princeton University Press, 1995.
- [307] PIMPANEAU, Jacques, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon*, Université Paris 7, Centre de Publication Asie Orientale, 1978.
- [308] PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie* [thèse Paris 3, 1989], Institut international de la marionnette, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.
- [309] PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, éditions Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1996, 2004.
- [310] SAGEL, Paul-André, *L'éloge du masque*, Jacques-Marie Laffont éditeur, Paris, 2004.
- [311] SALVINI, Milena, « Les masques vivants du Kathakali », *Le masque – du rite au théâtre*, CNRS éditions, Arts du spectacle (dir. O. Aslan, D. Bablet), Paris, 1985, 2005, p.93-100.
- [312] SALVINI, Milena, *L'histoire fabuleuse du théâtre Kathakali à travers le Râmâyana*, éditions Jacqueline Renard, Paris, 1990.
- [313] SCHÖHN, Roland, « Le théâtre de l'ombre », *Théâtre/Public*, n° 34-35, Gennevilliers, 3^{ème} trimestre 1980, p. 58-61.
- [314] SCHÖHN, Roland, *Des théâtres par objets interposés*, Office de diffusion artistique, Deauville, juin 2003.
- [315] SCHÖNBEIN, Ilka, « J'ai laissé la marionnette prendre possession de mon corps », *Alternatives théâtrales*, n° 72, Bruxelles, avril 2002.
- [316] SKIPITARES, Theodora, « The tension of modern bunraku », *Performing Arts Journal*, vol. 76, New-York, 2004, p.13-21.
- [317] WASCHINSKY, Peter, « Théâtre de marionnettes, entre illusionnisme et distanciation », *Théâtre/Public*, n° 34-35, Gennevilliers, 3^{ème} trimestre 1980, p. 56-57.

– Le double virtuel/technologique

Mots-clés : acteur augmenté, acteur virtuel, corps numérique, performance numérique, théâtre d'image, théâtre sans acteurs, théâtre numérique, théâtre filmé

- [318] Festival Bains Numériques, « Body Intimacy, l'image du corps intime », Enghien, 2007, http://www.mutin.org/BI/wakka.php?&wiki=BI_paper02.
- [319] ASSELIN, Olivier, « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène. », *Alternatives théâtrales*, « Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau », Yannick Mancel & al, n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002, p. 24-29.
- [320] AUSLANDER, Philip, *Liveness : Performance in a mediatized culture*, (1999) 2^{ème} édition, Routledge, New-York, 2008.
- [321] AUSLANDER, Philip, « After Liveness: An E-Interview », *Performance Paradigm: A Journal of Performance & Contemporary Culture*, No. 1, National Library of Australia, Sydney, mars 2005 (<http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/publications.html>, consulté le 08/10/2011).
- [322] AUSLANDER, Philip, « Live from Cyberspace : Or, I was sitting at my computer This guy appeared he thought I was a Bot », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 24, n° 1, New-York, 2002, p. 16-21.
- [323] AUSLANDER, Philip, « Liveness, mediatization and intermedial performance », *Degrés: revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 101, Belgique, printemps 2000.

- [324] AZIOSMANOFF, Florent, « Scènes humanoïdes pour œuvres comportementales », *Corps numériques en scène*, rencontres internationales de la scène numérique d'Engien-les-Bains, co-édition Centre des Arts d'Engien-les-bains / La lettre volée, direction de la publication Dominique Roland & Philippe Franck, Engien-les-Bains, 2008, p. 75-79.
- [325] BALLAY, Jean-François, « De l'interaction avec un clone au face-à-face théâtral : sur trois œuvres de Catherine Ikam », in *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine, Mervant-Roux), in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.129-132.
- [326] BALLAY, Jean-François, « La chair du masque numérique : du visible à l'invisible », in *Texture du numérique* (dir. Anaïs Lelièvre), revue électronique Réel/Virtuel, n° 1, Université Paris 1, février 2010, <http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?revue-en-ligne/j-f-ballay/>.
- [327] BALLAY, Jean-François, « L'acteur hors cadre et ses doubles sur la scène et à l'écran », Journées d'études doctorales Arts & Médias, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Juin 2010.
- [328] BALLAY, Jean-François, « Disparition de l'acteur et "chair" des masques : de la scène à la synthèse d'image », *Pratiques performatives, Body Remix*, dir. Josette Féral, Presses Universitaires du Québec, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 187-215.
- [329] BALLAY, Jean-François, « L'acteur et ses doubles à la scène et à l'écran : fantasmagories scéniques de Georges Méliès à Denis Marleau », *Théâtre/Public, Entre théâtre et cinéma : recherche, inventions, expérimentations*, n° 204, avril-juin 2012.
- [330] BARDIOT, Clarisse, « L'acteur interfacé : de l'omniprésence à la transparence de la technologie sur le plateau numérique », in *L'acteur entre personnage et performance*, revue Etudes théâtrales, n° 26, Université catholique de Louvain, 2003, p.87-91.
- [331] BARDIOT, Clarisse, *Les théâtres virtuels*, thèse de doctorat sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, 2005.
- [332] BARDIOT, Clarisse, « Marionnettes électroniques », Revue *CE :7*, magazine des écritures numériques et des arts de la scène, CECN, n° 8, Mons, février 2008, p. 34-35.
- [333] BARDIOT, Clarisse, « Machinations théâtrales », in revue *Patch*, n° 10, dossier « Acteurs / Machines, Denis Marleau, Christophe Huysman », Mons, octobre 2009, <http://issuu.com/cecndeux/docs/pactch10-2009.10.22-pagebd>, p. 56-63.
- [334] BAUCHARD, Franck, « Le théâtre, lieu de résistance face au tout numérique ? », Séminaire « Interdisciplinarité des arts numériques », CIREN, Paris 8, 13 novembre 1998.
- [335] BELL, Phaedra, « Fixing the TV: televisual geography in the Wooster Group *Brace up!* », *Modern Drama*, vol. 48/3, University of Toronto Press, 2005, p. 565-584.
- [336] BIRINGER, Johannes, « Performance and science » [Theater and cybernetics], *Performance Arts Journal*, vol. 85 (29), New-York, 2007, p.22-35.
- [337] BLAU, Herbert (University of Wisconsin), « Precipitations of theater : words, presence, time out of mind », *New Literary History*, vol. 12, n° 1, "Psychology and literature: some contemporary directions", John's Hopkins University Press, Baltimore, automne 1980, p.127-145.
- [338] BOISSON, Bénédicte, « Des masques sans visage », in *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* (dir. Marie-Madeleine, Mervant-Roux), in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p.106-116.
- [339] BOUCHER, Marc « Ceci n'est pas un médium : le simulacre, de la fantasmagorie à la virtualité », UQAM, colloque « Personnages virtuels et effets de présence », dir. Poissant/Bourassa, Québec, novembre 2009, <http://www.archipel.uqam.ca/2391/> [consultée le 12-08-2010].
- [340] BOUCHER, Marc « Les effets synesthésiques de la danse dans les scénographies multimédias », UQAM, publication électronique du CIAM (Centre Inter-universitaire en Arts médiatiques), Québec, décembre 2009, <http://archiee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte5¬e=ok&no=338&surligne=oui&mot=&PHPS ESSID=5bd6335b81e2c04a6d5e20cf33eeeb60> [consultée le 12-08-2010].

- [341] BREDESON, Kate, « Human puppets dangling by string of fate », (à propos de *Tambours sur la digue*, Mnouchkine), *Theatre*, vol. 32, (n° 3), Duke University Press, Caroline du Sud, automne 2002, p.138-143.
- [342] BRET, Michel, TRAMUS Marie-Hélène, BERTHOZ, Alain, « Interacting with an intelligent dancing figure : experiments at the crossroad between art and cognitive science », *Leonardo*, vol. 38, n° 1, MIT Press, San Fransisco, 2005.
- [343] CAUSEY, Matthew, « The screen test of the double : the uncanny performer in the space of technology », *Theatre Journal*, vol. 51, n° 4, John's Hopkins University Press, Baltimore, 1999, p.383-394.
- [344] CAUSEY, Matthew, « The aesthetics of disappearance and the politics of visibility in the performance of technology », *Gramma, Journal of theory and criticism*, 10, School of English & Aristotle University of Thessaloniki, 2002, p. 59-72 (<http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma02/Causey.pdf>, consulté le 27/09/2010).
- [345] DEMERS, Louis-Philippe, « Les robots parasites », propos recueillis par Cyril Thomas, *Patch*, n° 10, *Acteurs / Machines*, Mons, octobre 2009, p. 29-32.
- [346] DESMARETS, Michel, « Les personnages virtuels face aux personnages incarnés : fuite de l'efficacité symbolique ? », *Etudes théâtrales*, n° 26, « L'acteur entre personnage et performance », Université catholique de Louvain, 2003, p.92-100.
- [347] DIXON, Steve, « Metal performance – Humanizing robots, returning to nature, and camping about », *The Drama review*, n° 48/4, New-York, hiver 2004.
- [348] DIXON, Steve, *Digital Performance – a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007.
- [349] DOVE, Toni, « Theater without actors : immersion and response in installation », MIT Press, *Leonardo*, vol 27, n° 4, MIT Press, San Fransisco, 1994, p.281-287.
- [350] DUPONT, Maÿlis, « Myriam Gourfink, Contraindre », *Corps numériques en scène*, rencontres internationales de la scène numérique d'Engien-les-Bains, co-édition Centre des Arts d'Engien-les-bains / La lettre volée, direction de la publication Dominique Roland & Philippe Franck, 2008, p. 47-51.
- [351] EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2009 (copie numérique du sommaire et introduction, http://www.uni-giessen.de/theater/de/lehrende/andre_eiermann/, consulté le 09/10/2011).
- [352] EPOQUE, Mariane, POULIN, Denis, « NoBody Danse: L'interprète et le numérique », et MARCY, Normand, « Au-delà du joujou technologique », LARTECHUQAM, *L'observatoire Leonardo des Arts et des Techno-Sciences*, <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/noBodyDanse.php> [consulté le 25/01/2011].
- [353] EPOQUE, Martine, POULIN, Denis, MARCY, Normand, « NOBODY DANCE », CD-ROM, in *Corps numériques en scène*, publication hybride, rencontres internationales de la scène numérique d'Engien-les-Bains, co-édition Centre des Arts d'Engien-les-bains / La lettre volée, direction de la publication Dominique Roland & Philippe Franck, 2008.
- [354] GARBAGNATI, Lucile, MORELLI, Pierre, *Thé@tre et nouvelles technologies*, éditions Universitaires de Dijon, 2006.
- [355] HEBERT, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène, *La face cachée du théâtre de l'image*, Presses de l'Université de Montréal, L'Harmattan, Paris, 2001.
- [356] JASMIN, Stéphanie, « Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur. », *Alternatives théâtrales, Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, dir. Yannic Mancel, n° 73-74, Bruxelles, 2002, p. 40-45.
- [357] KAPELUSZ, Anyssa, *Présence-absence du corps dans l'image scénique contemporaine*, Mémoire de maîtrise, direction Marie-Christine Lesage, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, mars 2005.

- [358] KIRBY, Michael, « The new theatre », *The Tulane Drama Review*, vol 10, n° 2, New-Orleans, Louisiana, hiver 1965, p. 22-43.
- [359] KIRBY, Michael, « The uses of film in the new theatre », *The Tulane Drama Review*, vol 11, n° 1, New-Orleans, Louisiana, automne 1966, p. 49-61.
- [360] KOSS, Juliet, « Bauhaus theater of human dolls », *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 4, New-York, déc. 2003, p.724-745.
- [361] LEPAGE, Robert, « Eloge de la technologie bancaire » [propos recueillis par Brunella Eruli], revue PUCK, n° 9, éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1996, p. 39-42.
- [362] MARTIN-LAHMANI, Sylvie, « Même pas mort... Ou la dialectique des images et des corps animés et inanimés », *Alternatives théâtrales*, n° 105, Bruxelles, juin 2010, p. 37-39.
- [363] MAURIN, Frédéric, « Le corps et ses doubles – L'enjeu du corps dans les spectacles de Robert Wilson », in *Le corps en jeu*, dir. O. Aslan, CNRS éditions, coll. Spectacle, histoire, société, Paris, 1993, nouvelle éd. 2000, p. 227-238.
- [364] NORMAN, Sally-Jane, « Anatomies of Live Art », in *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*, dir. Maaïke Bleeker, Amsterdam University Press, 2008, p. 187-204.
- [365] PARKER-STARBUCK, Jennifer (Roehampton University, London), « Becoming-Animate : On the performed limits of human », *Theatre Journal*, Vol58, John's Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p.649-668.
- [366] PERROT, Edwige, « De la machine interactive au dispositif performatif », *Patch*, n° 10, *Acteurs / Machines*, Mons, octobre 2009, p. 38-42.
- [367] PICON-VALLIN, Béatrice, « La scène, l'acteur et ses doubles projetés », revue PUCK, n° 9, *Images virtuelles*, Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1996, p. 32-38.
- [368] PICON-VALLIN, Béatrice, & al, *Les écrans sur la scène – tentations et résistances de la scène face aux images*, éditions L'âge d'homme, Paris, 1998.
- [369] PICON-VALLIN, Béatrice, & al., *La scène et les images*, CNRS éditions, collection Les voies de la création théâtrale, vol. 21, Paris, 2001.
- [370] PICON-VALLIN, Béatrice, « Les nouveaux défis de l'image et du son pour l'acteur », in *L'acteur entre personnage et performance*, revue *Etudes théâtrales*, n° 26, Université catholique de Louvain, 2003, p.59-68.
- [371] SALTZ, David, « Live media: interactive technology and theatre », *Theatre Topics*, vol. 11/2, John's Hopkins University Press, Baltimore, septembre 2001.
- [372] REANEY, Mark, « The Theatre of Virtual Reality », *Theatre Design and Technology*, Vol. XXIX, No.2, Université du Kansas, 1992, p. 29-32 (<http://www2.ku.edu/~ievr/reaney/>, consulté le 16/06/2012).
- [373] REANEY, Mark, « Virtual reality and the theater : immersion in virtual worlds », *Digital Creativity*, Volume http://www.informaworld.com/smpp/title~db=all~content=t714576173~tab=issueslist~branches=10_v1010, Issue 3, September 1999, pages 183-188.
- [374] REANEY, Mark, « Art en temps réel: théâtre et réalité virtuelle », séminaire CIREN, Université Paris 8, mars 2000, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney/ciren/ReaneyFr.htm> (page consultée le 11/08/2010)
- [375] REANEY, Mark, « Virtual Characters in Theater Production : Actors and Avatars », VRIC, Virtual Reality International Conference, Laval, France, mai 2001, <http://www2.ku.edu/~ievr/reaney/> [page consultée le 13-08-2010].
- [376] SALTZ, David, « Live media: interactive technology and theatre », *Theatre Topics*, vol. 11/2, John's Hopkins University Press, Baltimore, septembre 2001.
- [377] SCHIPHORST, Thecla, « Le cyborg dansant. Corps extraordinaires » [à propos de Merce Cunningham], revue PUCK, n° 9, *Images virtuelles*, dir. Brunella Eruli, Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1996, p. 90-97.

- [378] SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*, Armand Colin, Paris, 2012.
- [379] SPAIN, Kent de, « Dance and technology : a pas-de-deux for post-humans », *Dance Research Journal*, vol. 32, n° 1, Birmingham, Alabama, été 2000, p.2-17.
- [380] STURMAN, David, ALBERTINI, Christophe, BARUCH, Talmar, LEVNER, Geoff, « Préparatifs pour marionnettes électroniques », *revue PUCK*, n° 9, *Images virtuelles*, Charleville-Mézières, 1996, p. 68-73.
- [381] TILLIS, Steve (Center for Theater Arts, Berkeley), « The actor occluded : Puppet theater and acting theory », *Theater Topics*, vol. 6, n° 2, John's Hopkins University Press, Baltimore, sept 1996, p.109-119.
- [382] TILLIS, Steve, « The art of media puppetry in the age of media production », *The Drama Review*, vol. 43.3, New-York, 1999, p. 182-195.

3. Arts visuels et sonores

3.1 Son, sonore, acoustique, voix, musique, radio (hors corpus)

- [383] AUSLANDER, Philip, « Music as performance ; Living in an immaterial world », *Theatre Survey* (on line), 47-2, Cambridge, novembre 2006, p. 261-269, (<http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/publications/Auslander-Immaterial.pdf> consulté le 08/10/2011).
- [384] BADIR, Sémir, PARRET, Herman, *Puissances de la voix – corps sentant, corps sensible*, collection Nouveaux actes sémiotiques, éditions PULIM, Presses Universitaires de Limoges, 2001.
- [385] BAUDOIN, Philippe « Brecht et Benjamin au microphone : une approche esthétique du théâtre radiophonique », in *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique*, dir. C. Guinebault-Slamowicz, J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, 2011/1, p. 72-78.
- [386] BOVET, Jeanne, « Corps et âmes, présences et absences (la voix médiatisée chez Denis Marleau et Robert Lepage) », in *Le son du théâtre. I. Le passé audible*, dir. J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 197, Gennevilliers, 2010-3, p. 97-101.
- [387] DESHAYS, Daniel, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.
- [388] FINTER, Helga, « Le théâtre acousmatique de la *Lectura Dantis* de Carmelo Bene (Bologne, 1981) », in *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique*, dir. C. Guinebault-Slamowicz, J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, 2011-1, p. 100-103.
- [389] LARRUE, Jean-Marc, « Les révolutions de la voix », in *Le son du théâtre. III. Voix Words Words Words*, dir. J. Bovet, M.-M. Mervant-Roux, J.-M. Larrue, *Théâtre/Public*, n° 201, Gennevilliers, juillet-septembre 2011.
- [390] STERNE, Jonathan, « Penser le son : histoire, archives, témoignages », in *Le son du théâtre. I. Le passé audible*, dir. J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 197, Gennevilliers, 2010-3, p. 15-20.
- [391] UHIARA, Rafaella, « Sonoplastia, un mot fantôme », in *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique*, dir. C. Guinebault-Slamowicz, J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux, *Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, 2011-1, p. 35-39.
- [392] VAN DRIE, Mélissa, *Théâtre et technologies sonores (1870-1910), Une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2010.

3.2 Cinéma, Photographie, Peinture

- [393] Cinémathèque Française, exposition « Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma », novembre 2009, <http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/lanterne-magique/presentation.html> et http://www.cinematheque.fr/zooms/reynaud/index_fr.htm pour le praxinoscope d'Emile Reynaud.
- [394] CRECA, <http://creca.paris1.free.fr/#>, Centre de Recherches d'Esthétique du Cinéma et des Arts Audiovisuels : le centre de recherche de Paris 1, sous la direction d'Anne-Marie Duguet.
- [395] Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, <http://www.fondation-langlois.org/>, Le plus important catalogue en ligne de publications et documents sur l'art technoscientifique.
- [396] ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle* [California Press, 1969], trad. Claude Noël & Marc Le Cannu, Flammarion, Paris, 1976, Champs, 1997.
- [397] D'AVELLA Anne, *Méthodes & théories de l'histoire de l'art* [Londres, 2004], éditions Thalia, Paris, 2006.
- [398] AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1992.

- [399] AUMONT, Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Armand Colin, Paris, 2010.
- [400] BALÁZS, Béla, *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau* [Berlin, 1948], trad. Jacques Chavy, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.
- [401] BANDA, Daniel, MOURE, José, *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Champs / Flammarion, Paris, 2008.
- [402] BANDA, Daniel, MOURE, José, *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Champs / Flammarion, Paris, 2011.
- [403] BARRET, André, *Nadar (50 photographies de ses illustres contemporains)*, André Barret éditeur, Paris, 1975.
- [404] BELTING, Hans, *Anthropologie de l'image*, éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, collection Essais, Paris, 1992.
- [405] BOISSIERE, Anne, « Apparence et jeu, valeur culturelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin », in *Apparence(s)*, Université Lille III, <http://apparences.revues.org/document48.html>, 2007.
- [406] CAMERON, James, interview à la chaîne Discovery News, 16 décembre 2009, consultable sur le site de YouTube (consulté le 15/06/2010).
- [407] CLAIR, Jean, *Méduse – contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, Paris, 1989.
- [408] DAGRON, Gilbert, *Décrire et peindre – essai sur le portrait iconique*, collection Bibliothèque illustrée des histoires, Gallimard, Paris, 2007.
- [409] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992.
- [410] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes – Essais sur l'apparition*, Les Editions de Minuit, Paris, 1998.
- [411] DISNEY, Walt, *Pinocchio, 70^{ème} anniversaire, supplément « Les coulisses de la production »*, DVD, éditions Buena Vista Entertainment, Paris, 2009.
- [412] EPSTEIN, Jean, « L'intelligence d'une machine » [1935], « Le cinéma du diable » [1947] in *Ecrits sur le cinéma 1 (1921-1953)*, éditions Seghers, Paris, 1974.
- [413] EPSTEIN, Jean, « Le film et le monde », *Les temps modernes*, n° 65, mars 1951, repris dans *Ecrits sur le cinéma 2*, éditions Seghers, Paris, 1975.
- [414] EWING, William, *Faire faces, le nouveau portrait photographique* [Londres, 2004], Actes Sud, Arles, 2006.
- [415] FLUSSER, Vilèm, *Pour une philosophie de la photographie*, European photography, Londres, 1993, Circé, Paris, 1996.
- [416] FUJIKI, Hideaki, « Benshi as stars: the irony of popularity and respectability of voice performers in Japanese cinema », *Cinema Journal*, 45/2, University of Texas Press, Austin, hiver 2006, p. 68-84.
- [417] GERNESHEIM, Helmut, « La première photographie au monde », revue en ligne *études photographiques*, Paris, novembre 1997.
- [418] MELIES, Georges, *La magie Méliès*, film de Jacques Mény, 1997, DVD, Sodaperaga – La Sept/Arte, Paris, 2001.
- [419] MITRY, Jean, « Le cinéma des origines – les précurseurs, les inventeurs, les pionniers », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 9, Paris, 1976.
- [420] MITCHELL, William J Thomas, « What is an image ? », *New Literary History*, vol. 15, n° 3, Charlottesville, Virginia, printemps 1984, p.503-537.
- [421] MITCHELL, William J Thomas, « What do pictures really want ? », *October*, n° 77, été 1996, p.71-82.
- [422] MITCHELL, William J Thomas, « Showing seeing: a critic of visual culture », *Journal of Visual Culture*, 1-2, 2002, p.165-181, <http://193.171.60.44/dspace/bitstream/10002/312/1/mitchell.pdf>.

- [423] MITCHELL, William J Thomas, « There are no visual media », *Journal of Visual Culture*, 4-2, 2005, p.395-406, <http://193.171.60.44/dspace/bitstream/10002/312/1/mitchell.pdf>.
- [424] MITCHELL, William J Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie* [Iconology. Image, Text, Ideology, University of Chicago Press, 1986], trad. Boidy & Roth, éditions Les Prairies ordinaires, Paris, 2009.
- [425] MIZOGUCHI, Kenji, *La cigogne en papier* [1935], *Coffret DVD* « Mizoguchi, les années 30 », Supplément « L'art du benshi par Osamu Koroï », éditions Carlotta, Paris, 2008.
- [426] MONDZAIN Marie José, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, coll. « Le temps d'une question », Paris, 2002.
- [427] MONDZAIN Marie José, *Homo spectator*, Bayard, Paris, 2007.
- [428] PIERRE, Sylvie, & AL. *L'énigme de l'acteur*, Revue TRAFIC, n° 65, éditions P.O.L, Paris, printemps 2008.
- [429] RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible (esthétique et politique)*, La fabrique édition, Paris, 2000.
- [430] ROUILLE André, *La photographie (entre document et art contemporain)*, Gallimard/Folio, Paris, 2005.
- [431] SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, Paris, 1949.
- [432] SCHEINFEIGEL, Maxime, *Cinéma et magie*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2008.
- [433] SPADONI, Robert, « The uncanny body in the early sound film », *The Velvet Light Trap*, n° 51, The University of Texas Press, Austin, printemps 2003.
- [434] STANDISH, Isolde, « Mediators of Modernity: "photo-interpreters" in Japanese silent cinema », *Oral Tradition Journal*, vol. 20/1, Columbia, Missouri, 2005, p. 93-110.
- [435] TIFFON, Vincent, *L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations : approche médiologique*, Université de Lille-3, revue DEMeter, décembre 2002.
- [436] TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Champs/Flammarion, Paris, 1996.
- [437] UZEL, Jean-Philippe, « L'impermanence de l'œuvre d'art », Université du Québec à Montréal, *Religiologiques*, n° 23, Montréal, printemps 2001, p.171-191.
- [438] WALTZ, Gwendolyn, « Film scenery on the live stage », *Theater Journal*, vol. 58, John's Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p.547-573.
- [439] WILLOUGHBY, Dominique, *Le cinéma graphique – une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, éditions textuel, Paris, 2009.

3.3 Arts numériques

- [440] Archée, <http://archee.qc.ca/> , Magazine québécois en ligne sur l'art et la cyberculture.
- [441] Chair & Métal , <http://www.chairetmetal.com/> , Magazine québécois en ligne sur l'art et la cyberculture.
- [442] horizon zéro, <http://www.horizonzero.ca/> , Magazine canadien en ligne (français et anglais) du Banff Center for the Arts, sous la direction de Sara Diamond.
- [443] Portail multimédia du Ministère de la Culture, http://www.culture.fr/Groups/culture_et_multimedia/home.
- [444] numedia-edu , <http://numedia.scola.ac-paris.fr/> , Site d'éducation aux nouveaux médias et à la création numérique, sous la direction de Janique Laudouar.
- [445] Synesthésie, <http://www.synesthesie.com/> , Magazine français en ligne sur l'art et les nouveaux médias, sous la direction d'Anne-Marie Morice.
- [446] Artcogitans, <http://www.artcogitans.com/> , Magazine français en ligne sur l'art et la cyberculture, sous la direction d'Evelyne Rogue.

- [447] BELL, Phaedra, « Dialogic media productions and inter-media exchange », *Journal of dramatic theory and criticism*, University of Kansas, Lawrence, printemps 2000, p. 41-55.
- [448] BERNARD, Catherine, « Bodies and digital utopia », *Art Journal*, vol. 59, n°4, New-York, hiver 2000, p.26-31.
- [449] BERNARD, Catherine, « Spectres d'Andy Warhol », in *La lettre et le fantôme*, revue *Sillages critiques*, n°8, Paris 4 Sorbonne, 2006, p.133-144 (<http://sillagescritiques.revues.org>).
- [450] BURAUD, Annick, LAFFORGUE, Nathalie, BOUTTEVILLE, Joël, (Association Chaos), *Art et technologie : la monstration*, Rapport d'étude à la Délégation aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture, Paris, novembre 1996.
- [451] CHUA, Eu Jin (The London Consortium), « Laurie Anderson's telepresence », *Postmodern Culture (PMC)*, John's Hopkins University Press, Baltimore, 16-2, 2006.
- [452] COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert, *L'art numérique*, Garnier-Flammarion, Paris, 2003.
- [453] DEOTTE, Jean-Louis, « Les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural », *Appareil*, Maison des Sciences Humaines, Université Paris Nord, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=797> [consulté le 5/08/2010].
- [454] GIELEN, Denis, « Fantasmagorie, psyché, paranoïa. Tony Oursler », *Revue DITS # 3 « Le simulacre »*, Musée des Arts Contemporains, Mons Borinage, site du Grand-Hornu, <http://www.grand-hornu.be/>.
- [455] IKAM, Catherine, FLERI, Louis, *Digital Diaries*, Monographic éditions, 49 Blou, France, 2007.
- [456] IKAM, Catherine, cassette VHS, Vidéothèque de la Maison Européenne de la Photographie, Paris (consultée en 2007).
- [457] IKAM, Catherine, site des créations de l'artiste, <http://www.ubikam.fr/home.htm>.
- [458] JONES, Amelia, « "Presence" in absentia: experiencing performance as documentation », *Art Journal*, vol. 56-4, New-York, hiver 1997, p.11-18.
- [459] JUDSON, William (Carnegy Museum of Art, Pittsburg), « Bill Viola : Allegories in subjective perception », *Art Journal*, vol. 54, n°4, New-York, hiver 1995, p.30-35.
- [460] KAYE, Nick, « Video presence: Tony Oursler's Media Entities », *Performance Arts Journal*, n°88, New-York, 2008, p.15-30.
- [461] KINDER, Marsha, « Music video and the spectator : Television, ideology, and dream », *Film Quarterly*, vol. 38, n° 1, University of California Press, Autumn 1984, p.2-15.
- [462] OURSLER, Tony, site de l'artiste, <http://tonyoursler.com/tonyoursler2/main.html>.
- [463] RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*, Actes Sud, Arles, 1999.
- [464] SHANKS, Michael, <http://presence.stanford.edu/> Projet « Performing presence : from the live to the simulated », Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Exeter University, UK, Mel Slater, University College, London, Stanford, USA, mars 2009.
- [465] STELARC, *Mécaniques du corps*, édition du Centre des Arts d'Enghien les Bains, juin 2009.
- [466] STELARC, « Prosthetic Head », 2002, <http://www.stelarc.va.com.au/prosthetichead/index.html>.
- [467] TRIBE, Mark, JANA Reena, *Art des nouveaux média*, éditions Taschen, Cologne, 2006.
- [468] VORN, Bill, « La machine n'est pas une marionnette ! », propos recueillis par Cyril Thomas, revue *Patch*, n° 10, *Acteurs / Machines*, Mons, octobre 2009, p. 33-37.
- [469] VRIC, Virtual Reality International Conference, (Rencontres internationales de réalité virtuelle), Laval Virtual, <http://www.laval-virtual.org/#Home>.
- [470] WAGNER, Anne M., « Performance, video, and the rhetoric of presence », *October Magazine*, vol. 91, MIT Press, San Francisco, hiver 2000, p.59-80.

- [471] WICKSTROM, Maurya, « Data bodies and the awesome apparatus of technology », *Performance Arts Journal*, vol. 83, New-York, 2006, p.95-102.

3.4 Réalité virtuelle, jeu vidéo

- [472] BALZERANI, Margherita, « Déjouer le jeu – Réappropriation et détournement de l'univers du jeu vidéo dans la création contemporaine », *L'évolution psychiatrique*, n°71, 2006, p.559, 571.
- [473] BLANCHET, Alexis, « L'avatar vidéoludique, nouvelle forme de marionnette numérique ? », colloque international « La vie des Marionnettes », Université Paris X, *Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH)*, novembre 2005, <http://www.omnsh.org>.
- [474] BOYER, Elsa, Siety, Emmanuel & al, *Voir les jeux vidéo, perception, construction, fiction*, Bayard, Montrouge, 2012.
- [475] BURKHARDT, J.-M., « Réalité virtuelle et ergonomie: quelques apports réciproques », *Presses universitaires de France / Le travail humain*, vol. 66, Paris, 2003/1, p. 65-91.
- [476] BURRILL, Derek Alexander, « Out of the box: performance, drama, and interactive software », *The Modern Drama*, 48-3, University of Toronto Press, 2005, p. 492-512.
- [477] CLAIS, Jean-Baptiste, « Les jeux vidéo en réseau, enquête ethnographique », Université Lille 1, 2004, <http://www.omnsh.org>.
- [478] DIODATO, Roberto, *Esthétique du virtuel*, (Paravia Bruno Mondadori, 2005), trad., Hélène Goussebayle, éditions Vrin, collection matière étrangère, Paris, 2011.
- [479] DOMINGUES, Diana, « Day-dreaming states in interfaced environments : telematic rituals of *Ouroboros* » [Interfaced bobies and anthropological effects of cyberspace], ISAST 2004, revue *Leonardo*, vol. 37, n°4, MIT Press, San Fransisco, 2004, p.308-314.
- [480] EL JED, Mehdi, *Interactions sociales en univers virtuel – modèles pour une interaction située*, Thèse de doctorat, Université Paul Sabatier, Toulouse, septembre 2006.
- [481] GAON, Thomas, « Jeux vidéo : l'avenir d'une illusion », *Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH)*, Paris, 2008 (<http://www.omnsh.org>, consulté le 10/05/2009).
- [482] GEORGES, Fanny, « Le théâtre de l'intimité », Centre de recherche sur l'imaginaire de Montpellier, *Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH)*, Paris, 2004, <http://www.omnsh.org>.
- [483] GEORGES, Fanny, « Jeux d'identité numériquement interfacées », Centre de recherche sur l'imaginaire de Montpellier, *Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH)*, Paris, 2006, <http://www.omnsh.org>.
- [484] GERVAIS, Bertrand, « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », *Archée*, n° 4, Québec, mai 2007, <http://archee.qc.ca/>.
- [485] GERVAIS, Bertrand, DESJARDINS, Mariève, « Le spectacle du corps à l'ère d'Internet : entre virtualité et banalité », *Protée*, vol 37, n° 1, 2009, p. 9-23.
- [486] GRAU, Oliver, « Into the belly of the image: Historical aspects of virtual reality », *Leonardo*, vol. 32, n° 5, MIT Press, San Fransisco, 1999, p. 365-371.
- [487] GRELLIER, Delphine, « Réel et virtuel, l'état des frontières », Université Paris I Panthéon Sorbonne, *Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH)*, Paris, 2003, (<http://www.omnsh.org>, consulté le 10/05/2009).
- [488] GRUMBACH, Alain, « Cognition virtuelle – Réflexions sur le virtuel, ses implications cognitives, ses réalisations artistiques », GET ENST, Paris, décembre 2004.

- [489] HOFFMAN, Carole, « Le réseau comme extension prothétique du corps », Université de Toulouse Le Mirail, Publication électronique des Actes des 1ères rencontres internationales : « Arts, sciences et technologies », *Maison des Sciences et de la Société, Université de La Rochelle*, 22-24 novembre 2000.
- [490] JENIK, Adriene, « Desktop Theater: keyboard catharsis and the masking of roundheads », *The Drama Review*, vol. 45, n° 3, New-York, automne 2001, p.95-112.
- [491] KLINGER, E., BOUCHARD, S., LÉGERON, P., ROY, S., LAUER, F., CHEMIN, I., NUGUES, P., « Virtual reality therapy versus cognitive behavior therapy for social phobia : a preliminary controlled study », *CyberPsychology & Behavior*, vol. 8, n° 1, Mary Ann Liebert, Inc. publishers, 2005, p. 76-88.
- [492] LICHTY, Patrick, « The cybernetics of performance and new media art », *Leonardo*, vol. 33, n° 5, MIT Press, San Fransisco, 2000, p.351-354.
- [493] RIVA, Giuseppe, « Virtual Reality as a communication tool: a socio-cognitive analysis », *Communication Through Technology*, Amsterdam, 2001, http://www.vepsy.com/communication/book1/1CHAPT_03.PDF (page consultée 22/10/09).
- [494] ROUSTAN, Mélanie, « La pratique du jeu vidéo : expérience de « réalité virtuelle », Université Paris V Sorbonne, *Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH)*, Paris, 2004, (<http://www.omnsh.org>, consulté le 10/05/2009).
- [495] RYAN, Marie-Laure, « Immersion vs interactivity : Virtual reality and Literary theory », *The Board of regents*, Université du Wisconsin, SubStance, 28-2, 1999, p.110-137.
- [496] STORA, Michael, « Addiction au virtuel: les jeux vidéo », *le carnet/PSY*, Boulogne, 1998, (<http://www.carnetpsy.com/archives/dossiers/Items/SpecialVirtuel/p22.htm>).
- [497] STORA, Michael, « Attachement aux robots: une histoire d'amour virtuelle », *Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH)*, juin 2008 (<http://www.omnsh.org>, consulté le 10/05/2009).
- [498] SZYDLO, Nicolas, « Écrans à cristaux liquides – Technologies de fabrication », *Techniques de l'ingénieur*, vol 2, Paris, 1997, E2520 [<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=15995257>, consulté le 6/11/2010].
- [499] THIBAUD, François, *Second Life, un monde nouveau pour une vie meilleure ?*, Mémoire de Master « Sciences humaines et Arts », Université de Poitiers, 2007.
- [500] TISSEAU, Jacques, *Réalité virtuelle – autonomie in virtuo*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Rennes 1, 2001, <http://www.enib.fr/~tisseau/doc/hdrJT.pdf> (consulté le 15/02/2012).
- [501] VASSILEVA-FOUILHOUX, Biliana, « L'évaluation de la crédibilité des personnages virtuels: la construction d'une identité numérique », Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2008.
- [502] WIESING, Lambert, « Réalité virtuelle : l'ajustement de l'image et de l'imagination » [Virtuelle Realität : die Angleichung des Bildes an die Imagination, 2005], trad. Française D. Trierweiler, *Revue Trivium*, "Iconic Turn", 1-2008, (<http://trivium.revues.org/index288.html>, page consultée 3/11/09).

3.5 Robotique, modélisation numérique

Mots-clés : Interaction homme/robot, uncanny valley, images de synthèse, modélisation du visage, orofacialité

- [503] AMATO, Etienne Armand, WEISSBERG, Jean-Louis, « Body and interactivity : interface, narrativity and gestuality », *Interfaces, Anomalie digital_arts*, n° 3, Paris, 2003, (<http://www.omnsh.org>, consulté le 10/05/2009).
- [504] BAILLY, Gérard, GOVOKHINA, Oxana, ELISEI, Frédéric, Breton, Gaspard, « Lip-Synching Using Speaker-Specific Articulation, Shape and AppearanceModels », *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing*, Article ID 769494, Université du Québec, 2009.

- [505] BAILLY, Gérard, PELACHAUD, Catherine, « Parole et expression des émotions sur le visage d'humanoïdes virtuels », in *Traité de la Réalité Virtuelle, Fuchs-Moreau*, vol. 5, Presses de l'École des Mines, avril 2009.
- [506] BÉRAR, M., BAILLY, G., CHABANAS, M., DESVIGNES, M., ELISEI, F., ODISIO, M., PAHAN, Y. « Towards a generic talking head », in *Towards a better understanding of speech production processes*, J Harrington and M. Tabain, Editors, Psychology Press, New-York, 2006, p. 341-362.
- [507] BIOCCA, Franck, « The cyborg's dilemma : a progressive embodiment in virtual environments », Michigan State University, *JCMC* 3 (2), September 1997, <http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/biocca2.html> page consultée 22/10/09).
- [508] BRYANT, Dave, « The uncanny valley - why are monster-movie zombies so horrifying and talking animals so fascinating ? », site Internet Glimpses, 2006 (<http://www.arclight.net/~pdb/nonfiction/uncanny-valley.html>, consulté le 06/08/2012).
- [509] CARPENTER, Julie, ELIOT, Matthew, SCHULTHEIS, Daniel, « The uncanny valley: making human – nonhuman distinctions », University of Washington, Department of technical communication, Cognitive Science Society (Cogsci, LaJolla, California), University of Texas, Austin, 2006 (<http://csjarchive.cogsci.rpi.edu/proceedings/2006/iccs/p81.pdf>, consulté le 16/02/2008).
- [510] CASSELL, Justine, « Embodied conversational agents – representation and intelligence in user interfaces », *AI Magazine* (Association for the Advancement of Artificial Intelligence.), vol. 22, n°4, Palo Alto, Californie, hiver 2001 (<http://www.aaai.org/ojs/index.php/aimagazine/article/view/1593>, consulté le 06/08/2012).
- [511] CHAI, Jin-Xian, , XIAO, Jing, HODGINS, Jessica, « Vison-based control of 3D facial animation », Eurographics, SIGGRAPH, Association for Computing Machinery's Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques, New-York, 2003.
- [512] CRAVEUR, Jean-Charles, COLLOMBET, Francis, TROTTIN, Luc, « Prédiction des performances d'un masque de protection sur combattants par Virtual Testing », Institut Supérieur des Matériaux et Mécaniques Avancés du Mans, 2005.
- [513] CRAVEUR, Jean-Charles, *Système d'expertise de type virtual testing pour la modélisation numérique du contact d'un équipement de protection des voies respiratoires*, Thèse, Université Paul Sabatier, Toulouse, décembre 2007.
- [514] DUFFY, Brian R., « Anthropomorphism and social robots », Media Lab Europe, Dublin, revue *Robotics and autonomous systems*, n°42, 2003, p.177-190 (www.ComputerScienceWeb.com).
- [515] ESSA, Irfan, PENTLAND, Alex « Coding, analysis, interpretation and recognition of facial expressions », Massachusetts Institute of Technology, *Transaction on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, IEEE, Washington, avril 1995.
- [516] FABRI, Marc, MOORE, David, HOBBS, Dave, « Mediating the expression of emotion in educational collaborative virtual environments », Leeds Metropolitan University, *International Journal of Virtual Reality*, Springer Verlag, Londres, february 2004.
- [517] FONG, Terrence, NOURBAKSH, Illah, DAUTENHAHN, Kerstin, « A survey of interactive robots », The Robotics Institute, Carnegy Mellon University, Pittsburg, conference “Robotics and autonomous systems”, n°42, 2003, p.143-166, (www.computerScienceWeb.com,).
- [518] HANSON, David, « Exploring the aesthetic range for humanoïd robots », University of Texas, 2006 (<http://www.androidscience.com/proceedings2006/6Hanson2006ExploringTheAesthetic.pdf>, consulté le 16/02/2008).
- [519] HONG, Pengyu, WEN, Zhen, HUANG, Thomas S., « Real-time speech-driven face animation with expressions using neural networks », *Transactions on neural networks*, vol. 13, n°4, IEEE, Washington, 2002, p. 100-111.
- [520] KSHIRSAGAR, Sumedha, MOLET, Tom, MAGNENAT-THALMANN, Nadia, (Université de Genève), « Principal components of expressive speech animation », *Proceedings of computer graphics international*, IEEE, Washington, 2001, p. 38-44.

- [521] LE, Dinh Duy, BOULIC, Roman, THALMANN, Daniel, « Integrating human attributes to virtual human locomotion », *International Archives of the Photogrammetry (ISPRS), Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Vol. XXXIV-5/W10.
- [522] LEE, Yuencheng, TERZOPOULOS, Demetri, WATERS, Keith, « Realistic modeling for facial animation », *Computer Graphics Proceedings, Annual Conference, Series, ACM SIGGRAPH, Los Angeles, août 1995*, p. 55–62.
- [523] MACDORMAN, Karl, « Androids as an expérimental apparatus: why is there an uncanny valley and can we exploit it ? », Department of adaptative machine systems and frontier research center, Osaka University, XVII annual conference of the cognitive science society, Stresa, Italie, Juillet 2005.
- [524] MACDORMAN, Karl, HO, Chin-Chang, PRAMONO, Dwi, *Human emotion and the uncanny valley*, Indiana University school of informatics, Indianapolis, conférence HRI'08, Amsterdam, 12-15 mars 2008.
- [525] MERCIER, Hugo, *Modélisation et suivi des déformations faciales – application à la description des expressions du visage dans le contexte de la langue des signes*, Thèse informatique, Université Paul Sabatier, Toulouse, 22 mars 2007.
- [526] MORI, Masahiro, « The uncanny valley » [*Energy*, 7(4), p.33-35, 1970], trad. Karl MacDorman & Takashi Minato, 2005.
- [527] PARIS, Sylvain, BRICENO, Hector, SILLION, François, « Capture of hair geometry from multiple images », GRAVIR/IMAG Laboratoire, INRIA, SIGGRAPH, Association for Computing Machinery's Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques, New-York, 2004.
- [528] PIGHIN, Frederic, HECKER, Jamie, LISCHINSKI, Dani, SZELISKI, Richard, SALESIN, David, « Synthesizing realistic facial expressions from photographs », *Computer Graphics Annual Conference, SIGGRAPH, Association for Computing Machinery's Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques, New-York, 1998*.
- [529] PIGHIN, Frederic, SZELISKI, Richard, SALESIN, David, « Modeling and animating realistic faces from images », *International Journal of Computer Vision*, vol. 50, Université de Trier, Allemagne, 2002, p. 143-169.
- [530] POLLICK, Franck, « In search of the uncanny valley », Department of psychology, Glasgow, *The Vienna series in theoretical biology*, MIT Press, San Fransisco, 2007.
- [531] SIMON, Herbert A., « La psychologie de la pensée : l'artificiel imprégnant le naturel », in *Les sciences de l'artificiel [The Sciences of the Artificial]*, MIT, 1969, 1996], trad. Jean-Louis Le Moigne, Gallimard, Paris, 2004, p.104-156.
- [532] TERZOPOULOS, Demetri, WATERS, Keith, « Physically-based facial modeling, analysis and animation », *Journal of Vizualisation and compuer animation*, vol. 73-80, Université de Trier, Allemagne, 1990.
- [533] TERZOPOULOS, Demetri, WATERS, Keith, « Analysis and synthesis of facial image sequences using physical and anatomical models », *Transaction on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, vol. 15, n° 6, IEEE, Washington, juin 1993.
- [534] THALMANN, Daniel, « How to create a virtual life », *Computer Graphics Lab*, thalmann@lig.di.epfl.ch, <http://ligwww.epfl.ch>, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1996.
- [535] THALMANN, Daniel, « Interagir avec des êtres virtuels », *Computer Graphics Lab*, thalmann@lig.di.epfl.ch, <http://ligwww.epfl.ch>, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1998.
- [536] THALMANN, Daniel, « Animation du visage », *Virtual Reality Lab*, thalmann@lig.di.epfl.ch, <http://ligwww.epfl.ch>, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1999.
- [537] VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan, ROSCH, Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitives et expérience humaine* [New York, 1992], éditions du Seuil, Paris, 1993.

4. Sciences humaines et littérature

4.1 Psychanalyse

Mots-clés : Inquiétante étrangeté, symbolique/imaginaire, miroir, compulsion de répétition, angoisse, narcissisme, pulsion scopique

- [538] ANDRIEU, Bernard, « L'action de la chair », in *La chair de l'acteur, Théâtre/Public*, n° 154-155, Gennevilliers, 2000, p.5-10.
- [539] BEAULIEU, Alain, « Les démêlés de Merleau-Ponty avec Freud : des pulsions à une psychanalyse de la nature », *French Studies*, vol. LXIII, n° 63(3), Oxford, 2009, p. 295-307.
- [540] BERNARD, Michel, *Le corps* [1972], Seuil, 1976, Seuil/Essais, Paris, 1995.
- [541] DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984.
- [542] FREUD, Sigmund, « Remémoration, Répétition et Perlaboration » [1914], in *La technique psychanalytique*, PUF/Quadrige, Paris, 2007.
- [543] FREUD, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme » [1914], in *La vie sexuelle*, PUF, Paris, 1969.
- [544] FREUD, Sigmund, conférence 25 « L'angoisse » [1916-17], in *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Payot, Paris, 1922, 1961.
- [545] FREUD, Sigmund, « Pulsions et destin des pulsions » (schéma de la pulsion scopique) in *Métapsychologie* [1915], Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1968.
- [546] FREUD, Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse » [1917], « L'inquiétante étrangeté » [1919], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1985.
- [547] FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], Gallimard, trad. Fernand Cambon, 1985, édition Folio/bilingue, Paris, 2001.
- [548] FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir » [1920], in *Essais sur la psychanalyse*, Payot, Paris, 1981.
- [549] FREUD, Sigmund, « Angoisse et vie pulsionnelle » [1933], in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard/Folio, Paris, 1984.
- [550] FREUD, Sigmund, *Abrégé de psychanalyse* [1938], PUF, Paris, 1949.
- [551] JULIEN, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, E.P.E.L. Points/Essais, Paris, 1990.
- [552] LACAN, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Le Séminaire, Livre II, 1954-55, Seuil, Points/Essais, Paris, 1978.
- [553] LACAN, Jacques, « L'essence de la tragédie, un commentaire de l'*Antigone* de Sophocle », in *L'éthique de la psychanalyse*, Le Séminaire, Livre VII, 1959-60, éditions du Seuil, Paris, 1986.
- [554] LACAN, Jacques, *L'angoisse*, Le Séminaire, Livre X, 1962-63, éditions du Seuil, Paris, 2004.
- [555] LACAN, Jacques, « Du regard comme objet a », in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire, Livre XI, 1964, éditions du Seuil, Paris, 1973.
- [556] LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean Bertrand *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, PUF/Quadrige, Paris, 2004.
- [557] LAPLANCHE, Jean, « Le moi et le narcissisme », in *Vie et mort en psychanalyse*, Flammarion, 1970, Champs-Flammarion, 2001, PUF/Quadrige, Paris, 2008.
- [558] MISSONNIER, Sylvain, LISANDRE, H., « Pour une psycho(patho)logie du virtuel quotidien », in *Le virtuel : la présence de l'absence*, Éditions EDK, Paris, 2003, (site Internet « Carnet/Psy », <http://www.carnetpsy.com/archives/dossiers/Items/SpecialVirtuel/p20.htm>).
- [559] NEYRAUT, Michel, *Alter Ego (étude psychanalytique)*, Editions de l'Olivier, Paris, 2008.

- [560] QUINET, Antonio, « Le trou du regard », thèse de doctorat, Séminaire ACF-TMP jumelage “Rio-Toulouse” février 1998, http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm (page consultée 30/10/09).
- [561] RANK, Otto, *Le double* [1914], trad. Payot, Paris, 1973.
- [562] ROBINSON, Bernard, *Psychodrame et psychanalyse – jeux et théâtres de l’âme*, De Boeck Université, Bruxelles, 1998.
- [563] VEDRINE, Hélène, *Le sujet éclaté*, Livre de Poche, Biblio/Essais, Paris, 2000
- [564] WINNICOTT, D.W., *Jeu et réalité* [1971], Gallimard, 1975, Folio/Essais, Paris, 2002.

4.2 Philosophie

Pôle de la praxis : catharsis, chair, chiasme, corporéité, éternel retour, Image, mimesis, présence, reconnaissance, supplément, vexation, visagéité

- [565] AGAMBEN, Giorgio, « Le Je, l’œil, la voix », in *La puissance de la pensée* [Vicenza, 2005], Payot & Rivages, Paris, 2006, Rivages poche, 2011.
- [566] ARISTOTE, *Poétique*, trad. Barbara Gernez, Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris, 2002.
- [567] ARISTOTE, *La Politique* [catharsis et musique, § 1342, v. 10-20], trad. J. Tricot, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1962, 1995.
- [568] ARISTOTE, *Catégories*, trad. Frédérique Ildefonse, Jean Lallot, éditions du Seuil, Paris, 2002.
- [569] BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], PUF, 1927, PUF/Quadrige, Paris, 2005.
- [570] BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* [1896], PUF, Paris, 1990.
- [571] BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], PUF, nouvelle édition critique Frédéric Worms, Paris, 2007.
- [572] BERGSON, Henri, *L’évolution créatrice* [1907], PUF, nouvelle édition critique Frédéric Worms, Paris, 2007.
- [573] DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969.
- [574] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, « Année zéro – Visagéité », in *Mille plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980, p.205-234.
- [575] DELEUZE, Gilles, *L’image-affection et la visagéité*, Cours n°8B, transcription Nicolas Lehnebach, 26 janvier et 09 février 1982, « La voix de Gilles Deleuze », Paris 8 (http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139, consulté le 06/08/2012).
- [576] DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967.
- [577] DERRIDA, Jacques, « La parole soufflée », « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L’écriture et la différence*, Les Editions du Seuil, 1967, Points, Paris, 1979.
- [578] DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1967.
- [579] DERRIDA, Jacques, « La différance » [Le Seuil, 1968], in *Marges de la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1972.
- [580] DERRIDA, Jacques, « La forme et le vouloir-dire (note sur la phénoménologie du langage) », *Revue internationale de philosophie*, 1967-3, in *Marges de la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1972.
- [581] DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 21-33, 1968 ; éditions du Seuil, 1972, in Platon, *Phèdre*, GF Flammarion, trad. Luc Brisson, Paris, 1989.

- [582] DERRIDA, Jacques, STIEGLER, Bernard, « Spectrographies », in *Echographies (de la télévision)*, éditions Galilée / INA, Paris, 1996, p.127-150.
- [583] DESCARTES, René, *Discours de la Méthode* [1637], GF/Flammarion, Paris, 1992.
- [584] DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques* [latin, 1641, français 1666], PUF, Paris, 1956, 1970.
- [585] DESCOMBES, Vincent, *Le complément de sujet*, Gallimard, Paris, 2004.
- [586] DEWEY, John, *L'art comme expérience* [1934], édition française Richard Shusterman, Gallimard/Folio, Paris, 2005.
- [587] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, III, Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.
- [588] HAUMESSER, Matthieu, COMBES-LAFFITTE, Camille, PUYUELO, Nicolas, *Philosophie du théâtre*, Vrin, Paris, 2008.
- [589] HEIDEGGER, Martin, *Introduction à la métaphysique* [1935], Gallimard, Paris, 1952.
- [590] HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser », & « La chose », in *Essais et conférences* [Pfullingen, 1954], Tel/Gallimard, trad. André Préau, Paris, 1958.
- [591] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, Tel/Gallimard, Paris, 1976.
- [592] MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, 1952, Gallimard, Paris, 1969.
- [593] MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, Folio/Essais, Paris, 1985.
- [594] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, 1959, Gallimard, 1964, Tel/Gallimard, Paris, 1979.
- [595] NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir* [1882, 2^{ème} édition 1886], trad. Henri Albert, Marc Sautet, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, Paris, 1993.
- [596] NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, 1888, édition Colli/Montinari, 1970, trad. Jean-Claude Hémerly, Gallimard, Paris, 1974.
- [597] PLATON, *La République*, trad. Emile Chambry, Société d'édition « Les Belles Lettres », (collection Budé), Paris, 1932.
- [598] PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, GF Flammarion, Paris, 2002.
- [599] PLATON, *Ion*, trad. Monique Canto, GF Flammarion, Paris, 1989, 2001.
- [600] PLATON, *Le Sophiste*, trad. Nestor Cordero, GF Flammarion, Paris, 1993.
- [601] PRADEAU, Jean-François, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Aubier, Paris, 2009.
- [602] RICŒUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance (trois études)*, Stock, 2004, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 2004.
- [603] ROMANO, Claude, *Au cœur de la raison, la phénoménologie*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 2010.
- [604] ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Gallimard, 1976, Folio, Paris, 1984.
- [605] ROSSET, Clément, *Le réel, traité de l'idiotie*, éditions de Minuit, 1977, Paris, 2004.
- [606] ROSSET, Clément, « Retour sur la question du double », in *L'objet singulier*, éditions de Minuit, 1979, Paris, p. 11-32.
- [607] ROSSET, Clément, *Loin de moi, étude sur l'identité*, éditions de Minuit, Paris, 1999.
- [608] ROSSET, Clément, *Impressions fugitives – l'ombre, le reflet, l'écho*, éditions de Minuit, Paris, 2004.
- [609] ROSSET, Clément, *Fantasmagories*, éditions de Minuit, Paris, 2006.
- [610] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* [~1763, 1781, Genève], GF Flammarion, Paris, 1993.
- [611] SARTRE, Jean-Paul, « Le regard », in *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943 (p.292-341).

- [612] SERGEANT, Philippe, *Deleuze, Derrida, Du danger de penser*, Les éditions de la Différence, Paris, 2009.
- [613] SLOTERDIJK, Peter, *Globes, Sphères II* [Francfort, 1999], trad. Olivier Mannoni, Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 2010.
- [614] SLOTERDIJK, Peter, *Le palais de cristal (à l'intérieur du capitalisme planétaire)* [Francfort, 2005], trad. Olivier Mannoni, Hachette/Pluriel, Paris, 2006.
- [615] SLOTERDIJK, Peter, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [Francfort, 2000], trad. Olivier Mannoni, Calmann-Lévy, Paris, 2000.
- [616] SLOTERDIJK, Peter, *Le penseur sur scène* [Francfort, 1986], trad. Hans Hildendrand, Christian Bourgois, Paris (1990), 2000.
- [617] VASILIU, Anca, *Dire et voir – la parole visible du Sophiste*, éditions Vrin, Paris, 2008.

Pôle de la tekhnè : appareil, dispositif, épistémè, exposition, reproductibilité, simulacre

- [618] ARENDT, Hannah, *La vie de l'esprit – La pensée* [1971], New York, 1978, trad. Lucienne Lotringer, PUF, Paris, 1981, Quadrige, 2005.
- [619] BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, éditions Galilée, Paris, 1981.
- [620] BAUDRILLARD, Jean, *Le pacte de lucidité – ou l'intelligence du mal*, éditions Galilée, Paris, 2004.
- [621] BENASAYAG, Miguel, *Le mythe de l'individu*, La Découverte, Paris, 1998.
- [622] BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » [*Die literarische Welt*, 1931], *Œuvres II*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 2000.
- [623] BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [*Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935], trad. M. Gandillac revue par R. Rochlitz & P. Rusch, *Œuvres III*, Gallimard, Folio/Essais, Paris, 2000.
- [624] DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Minit, Paris, 1983.
- [625] DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma 2*, Minit, Paris, 1985.
- [626] DEOTTE, Jean-Louis, « Les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural », *Revue Appareils*, MSH Paris Nord, mars 2009, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=797> (consulté le 22/02/2012).
- [627] DEOTTE, Jean-Louis, *L'époque des appareils*, éditions Lignes & Manifeste, Paris, 2004.
- [628] FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- [629] HERNANDEZ, Marta, « Les Immatériaux », *Revue Appareils*, MSH Paris Nord, février 2008, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=93> (consulté le 22/02/2012).
- [630] LA METTRIE, Julien Offray, *L'homme plus que machine* [1748], Payot & Rivages, Paris, 2004.
- [631] LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, éditions de Minit, Paris, 1979.
- [632] NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles* [1889] trad. Henri Albert, GF Flammarion, Paris, 1985.
- [633] NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour* [1880-1888], trad. Lionel Duvoy, Editions Alia, Paris, 2003.
- [634] RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008.
- [635] REDEKER, Robert, *Egobody, la fabrique de l'homme nouveau*, Fayard, Paris, 2010.
- [636] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à D'Alembert* [Paris, 1758], GF Flammarion, Paris, 2003.
- [637] SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* [1964], éditions Jérôme Million, Grenoble, 2005.

- [638] SLOTERDIJK, Peter, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000], éditions Hachette/Pluriel, Paris, 2001.

4.3 Anthropologie et représentation (masque, image, double)

Masque, figuration

- [639] ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane* [Hamburg, 1957], Gallimard, Paris, 1965.
- [640] DESCOLA, Philippe, « Anthropologie de la nature – Modalités de la figuration », Cours au Collège de France, 2000-2001, http://www.college-de-france.fr/media/anthrop/UPL54218_26.pdf.
- [641] DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005.
- [642] DESCOLA, Philippe, « La fabrique des images », *Anthropologie et Sociétés*, vol 30, n° 3, Université Laval, Canada, 2006, p. 167-182.
- [643] LE BRETON, David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, éditions Métailié, Paris, 2003.
- [644] LE FUR, Yves, « Masques, Chefs-d'œuvre des collections du Musée du Quai Branly », *Musée du Quai Branly*, Paris, 2008.
- [645] LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
- [646] LEVI-STRAUSS, Claude, *La voie des masques*, Plon, Paris, 1979.
- [647] MAERTENS, Jean-Thierry, *Ritologiques 3, Le masque et le miroir*, Aubier Montaigne, Paris, 1978.

Altérité, anthropologie du double, image, théâtre grec

- [648] BALDRY H.-C., *Le théâtre tragique des grecs* [Londres, 1971], trad. Jean-Pierre Darmon, éditions François Maspéro, Paris, 1975.
- [649] COHEN-HALIMI Michèle, « Comment peut-on être naïf (une lecture de la naissance de la tragédie) », in *Nietzsche*, Les Cahiers de l'Herne n° 73, 2000.
- [650] DEFORGE Bernard, JOUAN François, « Glossaire du théâtre antique », in « Les tragiques grecs », tome I, éditions Robert Laffont, Paris, 2001.
- [651] DUPONT Florence, *L'insignifiance tragique*, Gallimard, « Le promeneur », Paris, 2001.
- [652] FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage – aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, collection Idées et recherches, Paris, 1995.
- [653] LORAUX Nicole, *La voix endeuillée – Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999.
- [654] MURRAY Oswyn, *La Grèce à l'époque archaïque [Early Greece*, Harper Collins, Londres, 1978], trad. Emmanuel Paillet, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995.
- [655] ORRIEUX Claude, SCHMITT PANTEL Pauline, *Histoire grecque*, PUF, Paris, 1995.
- [656] PAYA Fahrid, *La tragédie grecque – de la lecture à la scène*, éditions l'Entretemps, collection « Les voies de l'acteur », Saussan, 2000.
- [657] QUEYREL Anne & François & al, *Lexique d'histoire et de civilisation grecques*, Ellipses, Paris, 1996.
- [658] REINHARDT Karl, *Eschyle, Euripide* [Aischylos, Berne, 1949], trad. Emmanuel Martineau, Les Editions de Minuit, Paris, 1972, Tel/Gallimard n° 182.
- [659] SEGAL, Charles, « L'homme grec, spectateur et auditeur » [trad. Paul Chemla, 1991], in *L'homme grec*, dir. J-P Vernant, éditions du Seuil, Paris, 1993, p. 281-326.
- [660] VEGETTI, Mario, « L'homme et les dieux » [trad. Anouchka Lazarev, 1991], in *L'homme grec*, dir. J-P Vernant, éditions du Seuil, Paris, 1993, p. 377-420.

- [661] VERNANT, Jean-Pierre, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos » [1962], in *Mythe et pensée chez les Grecs*, François Maspero, 1965, La découverte, Paris, 1996.
- [662] VERNANT, Jean-Pierre, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » [1983], in *Mythe et pensée chez les Grecs*, La découverte, Paris, 1996, p. 339-351.
- [663] VERNANT, Jean-Pierre, « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimésis », *Journal de psychologie*, n° 2, avril-juin 1975, réédité dans « Naissance d'images », *Religions, histoires, raisons*, François Maspero / La Découverte, bibliothèques 10/18, Paris, 1979, p 105-137.
- [664] VERNANT, Jean-Pierre, « Au miroir de Méduse » (1987), « Un, deux, trois, Eros » (1986), in *L'individu, la mort, l'amour*, Folio/Histoire, Paris, 1988.
- [665] VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Conférences, essais et leçons du Collège de France, 1975-84, Julliard, Paris, 1990.
- [666] VERNANT, Jean-Pierre, *L'homme grec* [éditions Giuseppe Laterza & Figli Spa, Rome-Bari, 1991], éditions du Seuil, Paris, 1993.
- [667] VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux (figures de l'Autre en Grèce ancienne, Artémis, Gorgô)*, Hachette, 1985, Seil/Pluriel, Paris, 1996.
- [668] VERNANT Jean-Pierre, « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque » [Baltimore, 1969], réédité dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, éditions François Maspero, 1972, La Découverte/Poche, tome I, Paris, 2001, p.19-40.
- [669] VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, éditions du Seuil, collection Points/Essais, Paris, 1983.

Corps, Expression faciale (Facial expression), émotion & culture

- [670] EKMAN, Paul, « Facial expression and emotion », *American Psychologist Journal*, vol. 48, n°4, Washington, avril 1993, p.384-392.
- [671] EKMAN, Paul, « Facial action coding system », *Consulting Psychologists Press, Inc.*, Palo Alto, 1978.
- [672] IZARD, Barbara, IZARD, Carroll, « Play is the thing that brings it together », *Theory into Practice*, vol. XVI, n° 3, Ohio State University, Columbus, Juin 1977, p.215-220.
- [673] JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, coll. Voies ouvertes, Paris, 1974.

4.4 Études littéraires

- [674] BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, novembre 1964, *Essais critiques*, œuvres complètes, tome 1, éditions du Seuil, Paris, 1993, p.1417-1429.
- [675] BARTHES, Roland, *Essais critiques*, œuvres complètes, tome 1, éditions du Seuil, Paris, 1993, p.1165-1378.
- [676] BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, *Littérature et réalité*, éditions du Seuil, Points/Essais, Paris, 1982, p. 81-90.
- [677] BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, éditions Skira, 1970, Seuil/Essais, Paris, 2005.
- [678] BARTHES, Roland, « On Bunraku, the threee scripts », *The Drama review*, vol. 15, n° 2, New-York, printemps 1971, p.76-80.
- [679] BENVENISTE, Emile, « Actif et moyen dans le verbe » [1950], « De la subjectivité dans le langage » [1958], in *Problèmes de linguistique générale, 1*, Tel/Gallimard, Paris, 1966.
- [680] BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
- [681] BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Idées/Gallimard, Paris, 1959.

- [682] BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
- [683] BOUQUET, Simon & al, *Saussure*, Cahiers de L'Herne, Paris, 2003.
- [684] COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie – Littérature et sens commun*, éditions du Seuil, Points/Essais, Paris, 1998.
- [685] DE CORNULIER, Benoît, *Théorie du vers (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé)*, éditions du Seuil, Paris, 1982.
- [686] COSTE, Claude, *Barthes, textes choisis et présentés*, éditions Points/Essais, Paris, 2010.
- [687] DARRIULAT, Jacques, « La poïétique de Valéry », site *Philosophie générale et philosophie esthétique*, Paris 4, Sorbonne, octobre 2007, <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>, consulté le 15/09/2011).
- [688] ECO, Umberto, *Le signe, histoire et analyse d'un concept* [Milan, 1973], éditions Labor, Bruxelles, 1988.
- [689] GERMAIN, Gabriel, « De la disparition du poète », in *La poésie corps et âme*, éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 145-164.
- [690] GRAN, Anne-Britt, OATLEY, Diane, « The fall of theatricality in the age of modernity », *SubStance*, vol. 31, n° 2/3, #98/99 special issue: Theatricality, Université du Wisconsin, 2002, p.251-264.
- [691] HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Poétique*, 16, 1973, *Littérature et réalité*, éditions du Seuil, Points/Essais, Paris, 1982, p. 119-181.
- [692] HARRISON, Robert, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, (Stanford, 1991), trad. Florence Naugrette, Champs essais, Flammarion, Paris, 1992.
- [693] KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική (Sēmēiotikè), Recherches pour une sémanalyse*, éditions du Seuil, 1969, Points/Essais, Paris, 1978.
- [694] KRISTEVA, Julia, « Modern Theater does not take (a) place », trad. Alice Jardine & Thomas Gora, *SubStance*, vol. 6, n° 18/19, Theater in France, ten years of research, winter 1977-spring 1978, p.131-134.
- [695] KRYSINSKY, Wladimir, MIKKANEN, Raili, (Montreal), « Semiotics modalities of the body in modern theater », *Poetics Today*, "Drama, Theater, Performance: a semiotic perspective", vol. 2/3, Duke University Press, Caroline du sud, printemps 1981, p.141-161.
- [696] JESUS CABRAL, Maria, « Mallarmé, Maeterlinck : un théâtre d'entre-deux », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, n° 4, Bern, 2007, p. 5-46.
- [697] LEROUX, Georges, « Richard Rorty, l'homme spéculaire », *Philosophiques* (revue en ligne), 20-1, Société de philosophie du Québec, 1993, p.209-211.
- [698] LOTRINGER, Sylvère (Columbia University, "Semiotext(e)"), « Trans-semiotic analysis : Shaggy codes », *The Drama review*, vol. 22, n° 3, New-York, sept. 1998, p.87-94.
- [699] RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie José Corti, Paris, 1947.
- [700] RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », *Columbia Review*, 57, 1978, trad. P. Zoberman, *Littérature et réalité*, éditions du Seuil, Points/Essais, Paris, 1982, p. 91-118.
- [701] ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, François Maspero, Paris, 1978.
- [702] VALERY, Paul, « Première leçon du cours de poétique », Collège de France, 1937, in *Théorie poétique et esthétique, Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, p. 1340-1358.

ANNEXES

1. Denis Marleau, <i>Les Aveugles</i>	579
1.1 Parcours de Denis Marleau	579
1.2 Mises en scène de Denis Marleau	580
1.3 <i>Les Aveugles</i> , création au Musée d'art contemporain de Montréal	582
1.4 Montage et collage chez Méliès et chez Marleau	585
2. Heiner Goebbels, <i>Stifters Dinge</i>	587
2.1 Parcours de Heiner Goebbels	587
2.2 Œuvres de Heiner Goebbels	588
Spectacles de « théâtre musical »	588
Pièces audio (Hörstücke)	589
Installations	589
Compositions musicales	590
2.3 Création de <i>Stifters Dinge</i> , Théâtre Vidy-Lausanne, 13 septembre 2007	592
2.4 Musiques, textes et iconographie de <i>Stifters Dinge</i> :	592
3. Jean-François Peyret, <i>Re : Walden</i>	597
3.1 Créations et adaptations de Jean-François Peyret	597
3.2 Création de <i>Re : Walden</i> et collaborateurs	599
3.3 Le traitement automatique du langage naturel (TALN)	601
3.4 La « creative method » de Jean-François Peyret	604
3.5 Tables d'occurrences sur le thème de la disparition, dans le Journal de travail ...	609
4. Entretiens avec Jean-François Peyret	613
4.1 1 ^{er} entretien : sur <i>Re : Walden</i> (22 novembre 2011)	613
L'émergence du projet	613
Les quatre versions de <i>Re : Walden</i>	615
Les collaborateurs (musique, son, décor, traitement linguistique...)	616
Le travail avec les acteurs	621
La réception du spectacle	627
4.2 2 ^{ème} entretien : collaborateurs et figures tutélaires (6 janvier 2012)	629
Travail de traduction, partition, traitement automatique du langage	629
Le travail sur le matériau sonore	634

Le projet du Théâtre & son Trouble.....	635
Figures tutélaires : Montaigne.....	638
La période des années soixante-dix, de l'agrégation à Brecht et Müller	639
Le passage à la mise en scène	643
Question du <i>je / il</i> , de Montaigne à Kafka	644
5. Iconographie de la IIème partie.....	651
5.1 Chap. 3.2 : Machines mécaniques : la marionnette et le cinématographe.....	651
Le disque stroboscopique	651
Le praxinoscope d' Emile Reynaud.....	652
5.2 Chap. 4.3 La question de la chair dans le cas de l'avatar numérique	653
Modélisation du visage : maillage et texture mapping	653
Stelarc.....	654
Catherine Ikam.....	655
Les mannequins troublants de Gisèle Vienne	656
Le robot hôtesse d'accueil, Actroïd DER2	657

1. Denis Marleau, *Les Aveugles*

1.1 Parcours de Denis Marleau

Source Josette Féral, Mise en scène et jeu de l'acteur, article disponible sur le site de Josette Féral. La date de cet article est apparemment antérieure à 2002...

Denis Marleau est né à Valleyfield (Québec) en 1954. Fondateur et directeur d'UBU en 1982, compagnie de création, il en est le metteur en scène attitré.

Dès le début des années quatre-vingt, UBU monte, à partir de divers textes de Tzara, Picabia, Breton, Picasso, Stein, Jacob, Schwitters, Apollinaire et autres, *Cœur à gaz et autres textes dada* (1982), *Lecture-spectacle dada* (1984), *Picasso Théâtre et le Désir attrapé par la queue* (1985). La compagnie présente aussi *la Centième Nuit* de Yukio Mishima, *Portrait de Dora* d'Hélène Cixous (1982) et *Théorème 1985* d'après Paolo Pasolini, sur des textes de Paul Chamberland (1985).

En 1987, Denis Marleau crée *Merz Opéra*, d'après l'œuvre de Schwitters. D'abord présenté au Théâtre d'Outremont, le spectacle tourne en France, en Belgique, en Suisse et en Espagne jusqu'en 1990. *Merz Opéra* fait aussi escale au Festival de théâtre des Amériques de Montréal en 1989. Désormais, la majorité des spectacles d'UBU partiront en tournée en Europe et figureront à l'affiche de nombreux festivals.

En 1988, la compagnie monte *Oulipo Show*, réalisé à partir de textes de plusieurs auteurs dont Calvino, Queneau, Pérec et Mathews. Denis Marleau crée ensuite *Ubu Cycle*, d'après Jarry (1989), *Cantate grise*, sur des textes et dramaticules de Beckett dans le cadre du New Music America (1990) et *les Ubs*, sur des textes de Jarry (1991). En 1992, il monte *la Trahison orale*, un théâtre musical de Mauricio Kagel, en collaboration avec le Nouvel Ensemble Moderne et *Luna-Park*, un spectacle dans lequel il intègre des textes de Blok, Khlebnikov, Maïakovski, Kroutchonyck et Gouro.

En 1995 naît *Maîtres anciens*, d'après le roman de Thomas Bernhard, adapté pour la scène par Denis Marleau. Ce spectacle est sélectionné par le Festival d'Avignon, où il est présenté au cours de l'été 1996, en même temps que la création du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette, à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Toujours en 1996, Denis Marleau monte *Lulu* de Wedekind pour le Théâtre du Nouveau Monde.

L'année suivante, il crée, au Théâtre National Dijon Bourgogne, *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, sur un texte d'Antonio Tabucchi, ainsi que *Nathan le Sage* de Lessing, qui fait l'ouverture du 51^e Festival d'Avignon.

En 1999, Denis Marleau met en scène *Urfaust, tragédie subjective*, une adaptation de l'*Urfaust* de Goethe et du *Faust* de Pessoa, spectacle notamment présenté à Weimar lors des grandes manifestations soulignant le 250^e anniversaire de la naissance de Goethe. Il crée ensuite à Montréal *Le Petit Köchel* (2000), *Catoblépas* de Gaétan Soucy (2001) et *Intérieur* de Maeterlinck (2001), qui entame un cycle d'exploration du répertoire de l'auteur belge, puisqu'un projet expérimental autour des *Aveugles* est prévu pour l'automne au Musée d'Art contemporain. Cet événement inaugurera la saison 2001-2002 d'UBU, qui coïncide avec les vingt ans de la compagnie.

1.2 Mises en scène de Denis Marleau

Cette liste est limitée aux créations (les reprises ne sont pas indiquées)

Cœur à gaz et autres textes Dada, textes de Tzara, Picabia, Breton, Serner, Baal, Musée d'art contemporain de Montréal, mai 1981.

La Centième nuit, de Yukio Mishima, Montréal, octobre 1982.

Portrait de Dora, d'Hélène Cixous, Théâtre de Quat'Sous, Montréal, mars 1983.

Lecture-spectacle dada, textes de Tristan Tzara, Kurt Schwitters et autres, contemporain de Montréal, dans le cadre de l'exposition François Morellet, novembre 1984.

Théorème 1985, d'après Pier Paolo Pasolini, texte de Paul Chamberland, Théâtre de Quat'Sous, Montréal, janvier 1985.

Picasso-Théâtre et Le désir attrapé par la queue, textes de Picasso, Gertrude Stein, Max Jacob, Appolinaire, Musée des Beaux-Arts de Montréal dans le cadre de l'exposition Picasso, septembre 1985.

Merz Opéra, d'après Kurt Schwitters, Nouveau Théâtre d'Outremont, Montréal, mars 1987.

Oulipo Show, textes de Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec, Harry Mathews, Jean Lescure, François Le Lionnais, Michel Tremblay ; version scénique et montage de textes, salle Fred-Barry, Montréal, avril 1988.

Ubu cycle, textes d'Alfred Jarry, Salle Fred-Barry, dans le cadre d'*Alfred Jarry au Collège de Pataphysique*, Montréal, avril 1989.

Cantate grise, dramacules de Samuel Beckett, Chapelle historique du Bon Pasteur, Montréal, novembre 1990.

Les Ubs, d'après les textes d'Alfred Jarry, adaptation de Denis Marleau, Maison de la culture Frontenac, Montréal, mai 1991.

Luna-Park, textes de Khlebnikov, Blok, Maïakovski, Kroutchonych, version scénique et montage de textes, Denis Marleau, Musée d'art contemporain de Montréal, juin 1992.

La Trahison orale, théâtre musical de Mauricio Kagel, Direction musicale Lorraine Vaillancourt, Musée d'art contemporain de Montréal, novembre 1992.

Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès, salle Denise-Pelletier, Montréal, juin 1993.

Woyzeck, de Georg Büchner, version scénique et texte français de Denis Marleau, Éd. Rouleau Libre, Théâtre National de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, février 1994.

La Dernière bande et Pas moi, de Samuel Beckett, Théâtre de Quat'Sous, Montréal, octobre 1994.

Merz Variétés, textes de Kurt Schwitters, Centre Beaubourg, dans le cadre de la rétrospective Kurt Schwitters Paris, janvier 1995.

Maîtres anciens, de Thomas Bernhard, trad. de Gilberte Lambrichs, Gallimard, 1998, adaptation de Denis Marleau, Usine C, Montréal, mai 1995.

Lulu, de Frank Wedekind, texte français de Paul Lefebvre, salle Ludger-Duvernay du Monument-National, Montréal, mai 1996.

Le Passage de l'Indiana, de Normand Chaurette, Festival d'Avignon, juillet 1996.

Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa, d'après le récit d'Antonio Tabucchi, adaptation et conception vidéo de Denis Marleau, Parvis St-Jean, Dijon, avril 1997.

Nathan le Sage, de Gotthold Ephraïm Lessing, texte français de Denis Marleau et de Marie-Elisabeth Morf aux Éditions Actes Sud, Festival d'Avignon, Cour d'honneur, juillet 1997.

Urfaust, tragédie subjective, textes de J.W. Goethe et de Fernando Pessoa, adaptation de Denis Marleau, Usine C, Montréal, avril 1999.

Le Petit Köchel, de Normand Chaurette, Festival d'Avignon, juillet 2000.

Intérieur, de Maurice Maeterlinck, Théâtre du Rideau Vert de Montréal, janvier 2001.

Catoblépas, de Gaétan Soucy, Studio du Centre National des Arts à Ottawa, mai 2001.

Quelqu'un va venir, de Jon Fosse, Théâtre français du Centre national des arts, Ottawa, 2002.

Au cœur de la rose, de Pierre Perrault, Théâtre du Rideau Vert de Montréal, janvier 2002.

Les Aveugles, de Maurice Maeterlinck, Fantasmagorie technologique, Musée d'art contemporain de Montréal, février 2002.

La Dernière bande, de Samuel Beckett, Théâtre français du Centre national des arts, Ottawa, octobre 2002.

Le Moine noir, nouvelle de Tchekhov, *Dors mon petit enfant*, de Jon Fosse, et *Comédie* de Samuel Beckett, La Luna, Maubeuge, mars 2004.

Nous étions assis sur le rivage du monde, de José Pliya, Festival de théâtre des Amériques, mai 2005.

Les Reines, de Normand Chaurette, Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, octobre 2005.

La Fin de Casanova, de Marina Tsvetaïeva, Espace Go, Montréal, 2006.

Othello, de William Shakespeare, Théâtre français du Centre national des arts, Ottawa, 2007.

Le Complexe de Thénardier, de José Pliya, Francophonies de Limoges, 2008.

Ce qui meurt en dernier, de Normand Chaurette, Création à l'Espace Go, Montréal, janvier 2008.

Une fête pour Boris, de Thomas Bernhard, trad. Claude Porcell, Conservatoire d'art dramatique de Montréal, Festival TransAmériques, Festival d'Avignon, juillet 2009.

Jackie, tiré de *Drames de princesses, La Jeune Fille et la Mort IV*, d'Elfriede Jelinek, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Espace Go, Montréal, octobre 2010.

Agamemnon, de Sénèque, trad. Florence Dupont, Comédie Française, Paris, juillet 2011.

L'Histoire du roi Lear, de William Shakespeare, trad. Normand Charette, Théâtre du Nouveau Monde, mars 2012.

Les Femmes savantes, de Molière, Château de Grignan (France), juin 2012.

1.3 Les Aveugles, création au Musée d'art contemporain de Montréal

La création a eu lieu au Musée d'art contemporain de Montréal le 28 février 2002.

Texte de Maurice Maeterlinck. Fantasmagorie technologique conçue et réalisée par Denis Marleau.

Collaboration artistique : Stéphanie Jasmin ;

Réalisation vidéo : Pierre Laniel ;

Design sonore : Nancy Tobin ;

Consultant à la réalisation et au montage : Yves Labelle ;

Montage vidéo : Michel Pétrin ;

Réalisation des masques : Pierre Laniel et Claude Rodrigue ;

Maquillage : Angelo Barsetti et Elaine Hamel.

Avec Céline Bonnier et Paul Savoie.

Création au Musée d'art contemporain de Montréal le 28 février 2002.

Cette « fantasmagorie technologique » a eu un fort impact sur le public. Le sentiment d'*inquiétante étrangeté* qu'elle a produit sur de nombreux spectateurs ne tenait pas seulement à l'ambiance étrange de la pièce de Maeterlinck, mais aussi au fait, aussi troublant que paradoxal, de ne pas bien savoir si les acteurs étaient présents *en chair et en os*, ou s'il s'agissait d'un habile tour de prestidigitation. Le spectateur voyait en effet, à quelques mètres devant lui, le *même* visage d'un homme et le *même* visage d'une femme reproduits simultanément en six exemplaires, à la fois identiques et autonomes, formant un chœur de « doubles » dialoguant entre eux dans la nuit.



Fig. 1a. *Les Aveugles* (2002), les « doubles » de l'acteur Paul Savoie
© photo Richard-Max Tremblay

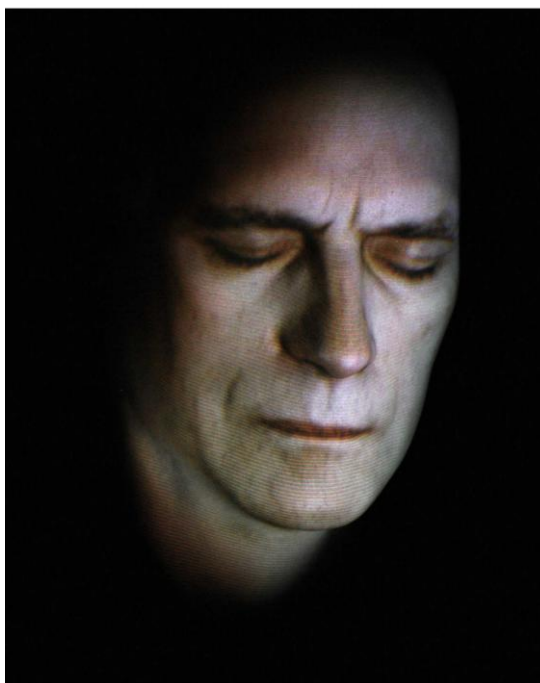


Fig. 1b. *Les Aveugles*, 2002, Masque de l'acteur Paul Savoie, © photo Stéphanie Jasmin
http://www.ubucc.ca/spip.php?page=creations&id_rubrique=19

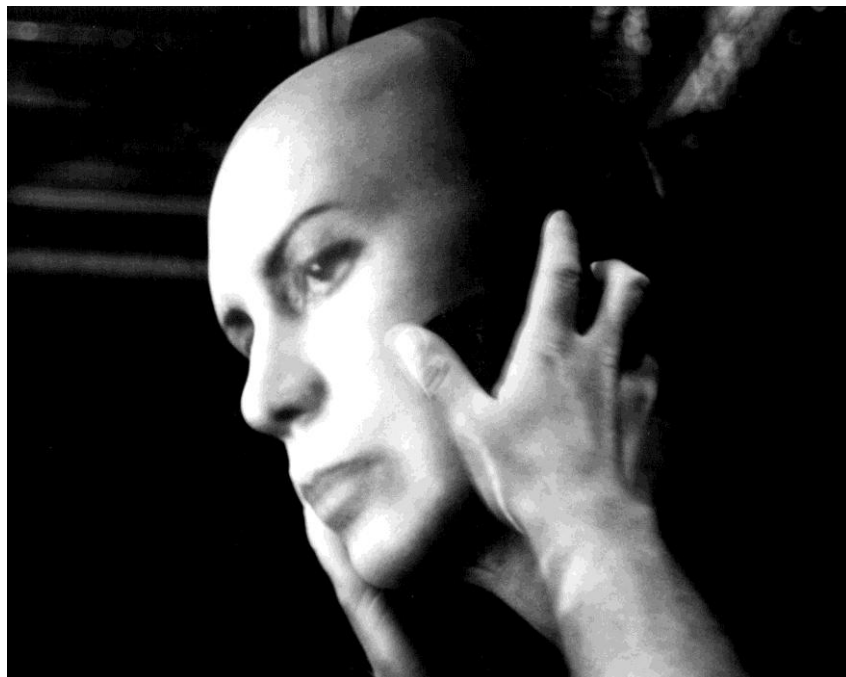


Fig 2a © photo Richard-Max Tremblay
Fabrication du masque par la sculptrice Claude Rodrigue
Moulage du visage de la comédienne Céline Bonnier



Fig 2b © photo Stéphanie Jasmin
Ajustement de la vidéo par Pierre Laniel sur le visage de Céline Bonnier

1.4 Montage et collage chez Méliès et chez Marleau

Les doubles scéniques de Marleau, dans *Les Aveugles*, ne sont pas sans faire penser à ceux de Méliès. Mais, au-delà de cette similarité, c'est aussi un attrait commun qui se manifeste chez eux pour les « trucages », et plus généralement, pour une « poiétique » de la scène. Il est intéressant ici de comparer les propos de Marleau et ceux de Méliès :

<u>Georges Méliès</u>	<u>Denis Marleau</u>
<p>« Les vues, entre autres, jouées par un seul personnage, et dans lesquelles la pellicule est exposée successivement jusqu'à dix fois consécutives dans l'appareil à enregistrer, sont d'une difficulté telle que cela devient un véritable casse-tête chinois.</p> <p>L'acteur jouant dix fois des scènes différentes, doit se rappeler exactement à chaque seconde, pendant que la pellicule défile, ce qu'il a fait au même moment pendant les passes précédentes, et l'endroit exact où il se trouvait sur la scène. » (in Banda&Moue p. 106)</p>	<p>« L'acteur doit travailler dans une fixité quasi-totale afin que l'image ne déborde pas du support du masque où elle sera projetée par la suite. [...] »</p> <p>L'acteur était immobilisé dans une chaise modifiée en sorte de carcan. Il devait se caler dans celle-ci et avait la tête enserrée dans des guides qui l'aidaient à ne pas bouger.</p> <p>En plus, les séquences étaient longues puisque la pièce était filmée en durée réelle pour chaque personnage, comme une sorte de long plan-séquence. Cela exigeait un énorme travail de précision et de concentration » (in Marleau/Proust, p. 53)</p>

Méliès assiste à la première représentation publique du cinématographe des frères Lumière (1895). Par son expérience dans le domaine de la prestidigitation, il ne peut rester insensible à ce procédé sensationnel capable de rendre « présents » sur un écran des êtres humains qui, pourtant, sont « absents » de la salle de projection. En fait, il s'intéresse depuis longtemps aux appareils qui, du phénakistiscope de Joseph Plateau (1833) au praxinoscope d'Emile Reynaud (1875), ont précédé l'invention d'Edison et des Lumière. Il prend plaisir à créer pour son public des « trucs » qui renouvellent l'illusionnisme. Ses « féeries » vont rapidement susciter un vaste public, en Europe et en Amérique.

Il construit son propre atelier, sur le modèle de l'architecture théâtrale, et jette ainsi les bases de ce que seront plus tard les « studios ». C'est dans ces conditions qu'il invente son « truc par arrêt de caméra », une astuce qui permet de passer instantanément d'un plan à un autre. Ce procédé préfigure (à un stade encore primitif) l'art du montage qui triomphera par la suite avec les maîtres russes et allemands. Méliès décrit ainsi son procédé : « J'ai créé cette branche spéciale des vues cinématographiques qui sortent de l'ordinaire. Mes clients les appelaient « vues à transformations », il serait plus exact de dire *vues fantastiques*. Ces vues comportaient toute une série de procédés, dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de trucage. ».

Ces trucages sont destinés à produire toutes sortes d'effets visuels qui restent typiquement scéniques. Par exemple, dans *L'homme orchestre* (1900) ou dans *Le Mélomane* (1903) c'est bien à un *spectateur de théâtre* que s'adresse le dédoublement de l'acteur/prestidigitateur sur une scène. Ce *jeu* des doubles, qui vise l'amusement et le plaisir des yeux, se distingue du *thème* du double que l'on trouve de façon récurrente dans la littérature fantastique du XIX^e siècle (Hoffmann, Maupassant, Dostoïevski...). Les doubles scéniques de Méliès, mariant l'humour avec la fascination que suscite la *mécanique*, seraient plutôt à rapprocher des doubles *classiques* que sont les automates.

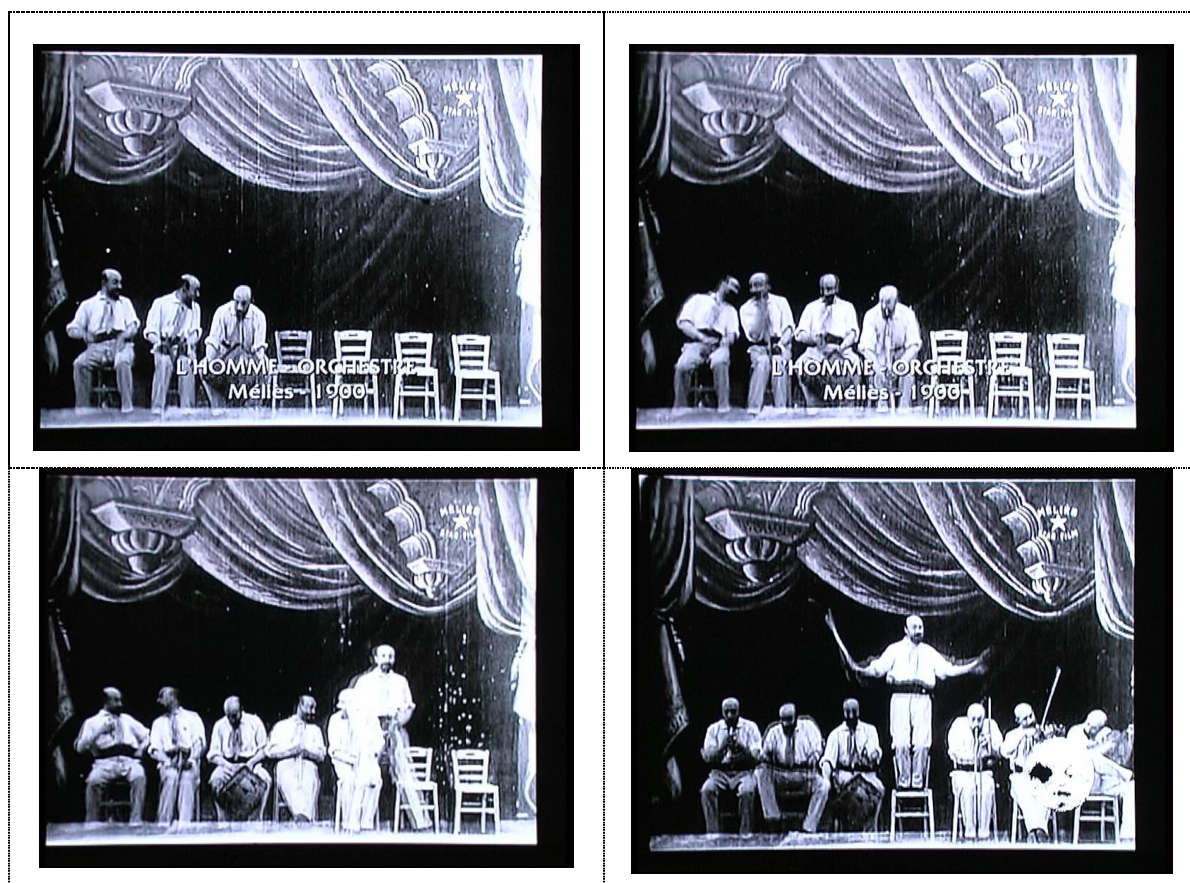


Fig. 3 (a, b, c, d) Méliès, *L'homme orchestre* (1900)

2. Heiner Goebbels, *Stifters Dinge*

2.1 Parcours de Heiner Goebbels

Né en 1952 dans une famille où il était naturel de faire de la musique, Heiner Goebbels apprend à jouer du piano, de la guitare et du violoncelle et participe au trio musical amateur familial. Dans les années soixante-dix il décide de faire des études de sociologie, politiquement plus correctes que des études musicales dans le contexte de l'époque.

C'est en découvrant la vie et l'œuvre du compositeur Hanns Eisler qu'il comprend l'importance politique que peut avoir la musique et qu'il crée un groupe : "l'Orchestre à vent prétendument d'extrême gauche" qui est lié aux mouvements de protestations qui se développent à Francfort. Sa carrière de compositeur le mène vers le théâtre, il compose des musiques de scène et crée des pièces radiophoniques d'après des textes de Heiner Müller.

Tout en travaillant avec de nombreux metteurs en scène, notamment Matthias Langhoff, Claus Peymann et Ruth Berghaus, il compose aussi pour la danse et le cinéma et, à partir de 1988, pour L'Ensemble Modern et pour L'Ensemble Intercontemporain. Ses compositions pour de petites et grandes formations, comme par exemple *Surrogate Cities*, ont été jouées par de nombreux orchestres de par le monde, dont la Philharmonie de Berlin sous la direction de Sir Simon Rattle.

C'est en 1993 qu'il présente sa première mise en scène de théâtre musical *Ou bien le débarquement désastreux*, suivie de *La Reprise (Die Wiederholung)* d'après Kierkegaard et Alain Robbe-Grillet, 1995), *Noir sur blanc* (1996), *Max Black* (avec André Wilms, 1998), *Hashirigaki* (sur des textes de Gertrude Stein, 2000), *Eraritjaritjaka* (d'après l'œuvre d'Elias Canetti, 2004). Il crée son premier opéra *Paysage avec parents éloignés* en 2002 après avoir rendu un hommage à Hanns Eisler avec *Eislermaterial* en 1998.

Ses œuvres sont jouées dans le monde entier et en particulier dans de nombreux festivals (Paris, Édimbourg, Vienne, Istanbul, Bologne, Bruxelles, Sydney, Singapour, Moscou, New York, Tokyo...) et récompensées par de nombreux prix. Heiner Goebbels vient pour la première fois avec une création au Festival d'Avignon où il a déjà été présent en tant que compositeur pour *Les lieux de là* de Mathilde Monnier en 1999.

2.2 Œuvres de Heiner Goebbels

Goebbels a créé un grand nombre d'œuvres musicales, radiophoniques et de théâtre musical. La synthèse qui suit a été reconstituée à partir des informations disponibles sur le site de l'artiste.

Spectacles de « théâtre musical »

Die Abrazzo-Oper, Recklinghausen, Allemagne, 1981.

Thraenen des Vaterlands, concert for dancers, Frankfurt, 1986.

Maelstromsüdpol, installation performance, textes de Heiner Müller et Erich Wonder, Documenta, Berlin, 1987.

Der Mann im Fahrstuhl (The Man in the elevator), concert de scène, textes de Heiner Müller, Art rock Festival, Frankfurt am Main, février 1987.

Roemische Hunde, théâtre musical, 1991.

Ou bien le débarquement désastreux, théâtre musical, textes de Joseph Conrad, Heiner Mueller, Francis Ponge, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1993.

Die Befreiung des Prometheus (La Libération de Prométhée), concert de scène, textes de Heiner Müller, Frankfurt am Main, 1993.

Die Wiederholung (La Reprise), première œuvre de théâtre musical, sur des motifs de Kierkegaard, Alain Robbe-Grillet et Prince, Frankfurt am Main, 1995.

Schwarz auf Weiss (Black on White), théâtre musical, Ensemble Modern, Frankfurt am Main, 1996.

Eislermaterial, pièce audio en hommage à Hanns Eisler, composition & direction Heiner Goebbels, Ensemble Moderne, Munich, 1998.

Max Black, théâtre musical, sur des textes de Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein et Max Black, Théâtre Vidy-Lausanne, 1998.

Hashirigaki, théâtre musical, textes de Gertrude Stein, musique The Beach Boys, Brian Wilson, Théâtre Vidy-Lausanne, 2000.

Landscape with man being killed by a snake (Paysage avec parents éloignés), sketch musical, Documenta X, Kassel, Allemagne, septembre 2002.

Eraritjaritjaka - musée des phrases, théâtre musical, d'après l'œuvre d'Elias Canetti, Théâtre Vidy-Lausanne, 2004.

Surrogate Cities, Teatro La Fenice, La Biennale di Venezia, 2005.

Stifters Dinge, théâtre musical, textes de A. Stifters, C. Lévi-Strauss, W. Burroughs..., Théâtre de Vidy-Lausanne, 2007.

Songs of Wars I have seen, théâtre musical sur des textes de Gertrude Stein, London Sinfonietta and the Orchestra in the Age of Enlightenment, direction Sian Edwards, London Southbank Centre, 2007.

I went to the house but did not enter, textes de T.S.Eliot, Maurice Blanchot, Franz Kafka et Samuel Beckett, théâtre musical avec l'Hilliard Ensemble, Edinburgh, août 2008.

Industry and Idleness, Concert pour ensemble, Collegium Novum and Zürcher Schauspielhaus, Zürich, mai 2010.

When the Mountain changed its clothing, théâtre musical, Bochum, Allemagne, 2012.

John Cage: Europeras 1&2, théâtre musical, Bochum, Allemagne, 2012.

Pièces audio (Hörstücke)

Verkommenes Ufer (1984).

Die Befreiung des Prometheus, audio play in 9 scenes, 1985.

Wolokolamsker Chaussee I-V, 1989.

Shadow/Landscape with Argonauts, 1990.

Schliemanns Radio 12 Protokolle, 1992.

Schatten/Landschaft mit Argonauten, version synchronisée de "Shadow/Landscape with Argonauts" (1992).

Der Horatier, textes de Titus Livius, Pierre Corneille, William Faulkner, Heiner Müller Baden-Baden, 1995 (Radio Ostankino-Preis, Prix Italia 1996).

Chien Romain (1995).

Die Wiederholung, live radio play, 1997.

Schwarz auf Weiss (Balck on white), version radio, 1998.

Eislermaterial, version radio, 1999.

Oder die glücklose Landung (Ou bien le débarquement désastreux), live radio play, 2000.

Die Befreiung des Prometheus, (La Libération de Prométhée), live radio play, 2002.

Hashirigaki, textes de Gertrude Stein, 2004.

Landschaft mit entfernten Verwandten (Paysage avec parents éloignés), opéra, Ensemble Modern, German Chamber Choir, textes et motifs de Giordano Bruno, T.S.Eliot, Henri Michaux, Nicolas Poussin, Gertrude Stein, Leonardo da Vinci Genève, 2006.

Installations

Bauhaus 1 lottery, installation (1990).

Timeios (ein Bild, das wir Zeit nennen), (2000).

Fin de Soleil (2000).

Fields of Fire, soundtrack for Michal Rovner (2005).

Genko-An 12353, Installation Berlin Gropiusstadt (2008).

Genko-An 64287, Sound and video installation (2012).

Compositions musicales

Compositions pour orchestre :

- The Horatian* - Three Songs with words by Heiner Müller (1994).
Surrogate Cities, pour grand orchestre, voix, mezzo-soprano et sampler (1994).
Surrogate with words by Hugo Hamilton (1994).
Suite for Sampler and Orchestra from Surrogate Cities (1994).
In the Country of Last Things, textes de Paul Auster (1994).
Die Faust im Wappen (1994).
Argia Die Städte und die Toten 4 (1994).
Nichts weiter (1996).
Industry & Idleness, popular print for orchester (1996).
Walden (for extended orchestra) (1998).
Zorn und Gedächtnis (1999).
Notiz einer Fanfare (2003).
Aus einem Tagebuch, Short notes for orchestra (2003).
Ou bien Sunyatta (2004).

Compositions pour Ensemble :

- Befreiung*, konzertante Szene (1989).
Red Run, 9 songs for 11 instruments (1991).
La Jalousie, sounds from a novel (1991).
Herakles 2 (1992).
Surrogate, ensemble version (1994).
Samplersuite, ensemble version (1994).
In the Country of last things, ensemble version (1994).
Chaconne / Kantorloops (1994).
Tutti Writing (1996).
The Horatian - Three Songs ensemble version (1999).
Stadt Land Fluss, Adaptions for Blindman saxophone quartet (2001).
Scutigeras, Adaptions for Piano Circus (keyboard sextet) (2001).
Schlachtenbeschreibung for Bariton (words by Leonardo da Vinci) (2002).
Berlin Q-damm 12.4.81 (2002).
Bildbeschreibungen, Suite aus Landschaft mit entfernten Verwandten (2003).
Songs of Wars I have seen, Suite for Ensemble with words by Gertrude Stein (2007).
Walden (Ensemble Version) (2008).

Compositions (diverses)

- In the Basement* (1996)
And we said goodbye for flute and clarinet (2002).
Bagatellen für Violine, obligate Klarinette und Sampler (1989-2006) (2006).
Worstward Ho words by Samuel Beckett (2008).
The Love Song of J.Alfred Prufrock words by T.S.Eliot (2008).
The Up-river book words by Joseph Conrad (2012).

Musique de Ballet

Les Lieux De Là (1999) ; Remix (1998) ; Reaching beyond (1990) ; Red Run 11 songs for 11 instruments (1988) ; Stein Schere Papier (1987).

Musique de films (Film/Video/Performances)

Ecstazoo (1996) ; J.K. - Erfahrungen im Umgang mit dem Eigenen Ich (1994); Ludwig 1881 (1993); Pfingsten (1989); Maelstromsuedpol (1987); Das Verschwinden des Ettore Majorana (1986); Edvige Scimitt (1986); Die Hamletmaschine (1985) ; Die Hermannschlacht (1985) ; Scratch (1985) ; Sound of freedom (1985) ; Der Beginn aller Schrecken ist die Liebe (1984) ; Die Familie oder Schroffenstein (1984) ; Schwärmer (1984) ; Alles Vergessene schreit im Traum um Hilfe (1983) ; Heinrich Penthesilea von Kleist (1983) ; Das Packeis Syndrom (1982) ; Schauplatz Indien (1982) ; Der subjektive Faktor (1981) ; Schahmatt (1980) ; Was heißt hier Liebe (1978).

Tape Compositions :

out of a pearl river delta experience (2009; With a little help of wet electric textperformance and composition (2009); Genko-An 12353 (2008); Gruß vom Band *Hörstück* zum 20jährigen Jubiläum des Künstlerhaus Mousonturm (2008); Aus drei alten Bändern *Hörstück* zum 400jährigen Jubiläum der Justus Liebig Universität Giessen (2007) ; Eraritjaritjaka sounds of a string quartet (2004) ; Nachtstück II für Trompete & gesampelte sounds von Trompete, Alphorn, Euphonium (2002) ; Nachtstück I mit David Moss (1998) ; Unruhiges Requiem (1983) ; Die letzte Buche (1982) ; So wird der Schrecken ohne Ende langsam normales Leben (1982) ; Apfelboeck oder die Lilie auf dem Felde (1981) ; Autobahn (1981) ; Berlin Q-damm 12.4.81 (1981) ; Mahlzeit (1981) ; Wertkauf (1981).

Theatre Music :

De val von de goden (1999), Medeamaterial (1993), Penthesilea (1990), Dantons Tod (1989), Der Balkon (1989), Heimweh (1989), Richard III (1987), Totenfloß (1986), Die Reise nach Aschenfeld (1984), Die Sintflut (1984), Der Balkon (1983), Die Hermannschlacht (1982), Klaus Störtebeker (1982), Penthesilea (1981), Absahnierung (1980), Maerchen von einem der auszog das Fuerchten zu lernen (1980), Marie Woyzeck (1980), Antigone (1979), Brecht - In den Haenden seiner Erben (1979), Das wirkliche Leben des Jakob Geherda (1979), Dreigroschenoper (1979), Iphigenie (1979), Kasimir und Karoline (1979), Kiebich und Dutz (1979), Leben Grundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei (1979), Späte Liebe (1979), Zufaelliger Tod eines Anarchisten (1979), Kleinbürgerhochzeit (1978), Oidipus (1978), Othello (1978), Trommeln in der Nacht (1978), Die Ausnahme und die Regel (1977), Was heißt hier Liebe (1977).

2.3 Création de *Stifters Dinge*, Théâtre Vidy-Lausanne, 13 septembre 2007

Durée du spectacle : 1h10

Conception, musique et mise en scène, Heiner Goebbels,
Scénographie, lumière et vidéo, Klaus Grünberg,
Collaboration à la musique, programmation, Hubert Machnik,
Création espace sonore, Willi Bopp,
Assistant, Matthias Mohr.

Avec la collaboration artistique et technique de l'équipe du Théâtre de Vidy :

Régisseur général, Nicolas Bridel,
Robotique, Thierry Kaltenrieder,
Régisseurs lumière, Roby Carruba - Thierry Arnold,
Electriciens, Christophe Kehrli - Roger Monnard – David Perez,
Régisseur vidéo, Jérôme Vernez,
Sonorisation, Frédéric Morier,
Régisseurs plateau, Nicolas Pilet - Fabio Gaggetta,
Construction mécanique, Stéphane Boulaz,
Construction Table guitar, Erik Zollikofer,
Construction décor, Thomas Beimowski – Hervé Arletti – Thuy Lor Van,
Accessoires, Georgie Gaudier – Eric Vuille,

Sous la direction technique de Michel Beuchat.

Traduction française de René Zahnd.

2.4 Musiques, textes et iconographie de *Stifters Dinge* :

Les matériaux de Stifters Dinge sont donnés ici dans l'ordre de déroulement du spectacle.

En exergue à la présentation, dans les « Feuilles journalistiques » (Théâtre Vidy Lausanne), ce texte d'Adalbert Stifter :

« Le bruissement, que nous avons précédemment entendu dans les airs, nous était maintenant connu ; il n'était plus dans les airs, il était près de nous. Il régnait sur l'entier de la forêt, sans interruption, et se produisait lorsque les branches et les rameaux se brisaient et tombaient sur le sol. Il était d'autant plus horrible que tout le reste demeurait immobile. Dans tant de scintillement et de chatolement, aucun rameau, aucune aiguille ne bougeait, sauf après une chute de glace lorsqu'une branche battait l'air. Ensuite tout redevenait calme. Nous attendîmes, et regardâmes, je ne sais pas si c'était par admiration ou par peur de nous engager dans la chose. », Adalbert Stifter, *Les cartons de mon arrière-grand-père*.

Sources des documents, dans l'ordre de déroulement du spectacle :

- Formules de conjuration adressées au vent du sud-est (« Karuabu »), si important pour les navigateurs en Papouasie-Guinée, enregistrées le 26 décembre 1905 par l'ethnologue autrichien Rudolf Pöch, pionnier du film documentaire et de la prise de son. Avec son « phonographe d'archives » il est parvenu à réaliser des enregistrements uniques de chants, de récits et de chansons indigènes des populations autochtones de Nouvelle Guinée en langue papoue.
- Jacob Isaacksz van Ruisdael : *Le Marais*, 1666 (72,5 x 99 cm, huile sur toile, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg)



Fig. 4. Jacob Isaacksz van Ruisdael, *Le Marais*, 1660, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

- Adalbert Stifter : l'histoire de la glace est tirée de *Les cartons de mon arrière-grand-père*, troisième version. Lecture en allemand : Dr Hermann Josef Mohr, enregistré par Heiner Goebbels. Lecture en français : René Gonzalez, enregistré par Heiner Goebbels.
- Jean Sébastien Bach : Concerto italien en fa majeur, BWV 971.
- Claude Lévi Strauss : extrait d'un entretien avec Jacques Chancel (*Radioscopie*, France Inter, 1988).
- William S. Burroughs lit un extrait de son texte *Nova Express – Tower Open Fire*: « Listen to my last words any world, listen all you boards, governments, syndicates, nations of the world. And you powers behind what filth deals consumated in what lavatory. To take what is not yours. To sell out your sons for ever. To sell the ground from unborn feet for ever. So you on the board could use bodies and minds and souls that were not yours, are not yours and ever will be yours. You have the wrong name and the wrong number Mr. Luce-Getty Lee-Rockefeller ».
- Malcolm X, extrait d'une interview télévisée, début des années 60.
- Paolo Ucello : *La chasse nocturne*, vers 1460 (65 x 165 cm, détrempe sur bois, panneau frontal d'un bahu, Ashmolean Museum, Oxford)
- Chant alterné d'Indiens de Colombie, tiré d'un reportage radiophonique qui, au cours d'un voyage en Amérique latine en 1985, a trouvé sous la forme d'une cassette, le chemin des archives de Heiner Goebbels.
- Kalimérisma, chanson traditionnelle grecque en mode chromatique, chantée par Ekaterini Mangoúlia, enregistrée en 1930 par Samuel Baud-Bovy, un précurseur de l'ethnomusicologie. Elle appartient au répertoire des femmes de l'île de Kalymnos. Celles-ci, en tournant leur petite meule à main, chantent cette mélodie qui ressemble à un chant de lamentation. Mais à la place de vers dédiés aux morts, elles souhaitent la bienvenue aux émigrés et adressent leurs voeux de bonheur aux pêcheurs échoués, qui étaient partis des côtes de Barbarie (Maghreb).

En supplément, non diffusé dans le spectacle : « Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIIIe siècle le sol de la pensée classique, – alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable. », Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, Tel/Gallimard, 1990, p. 398

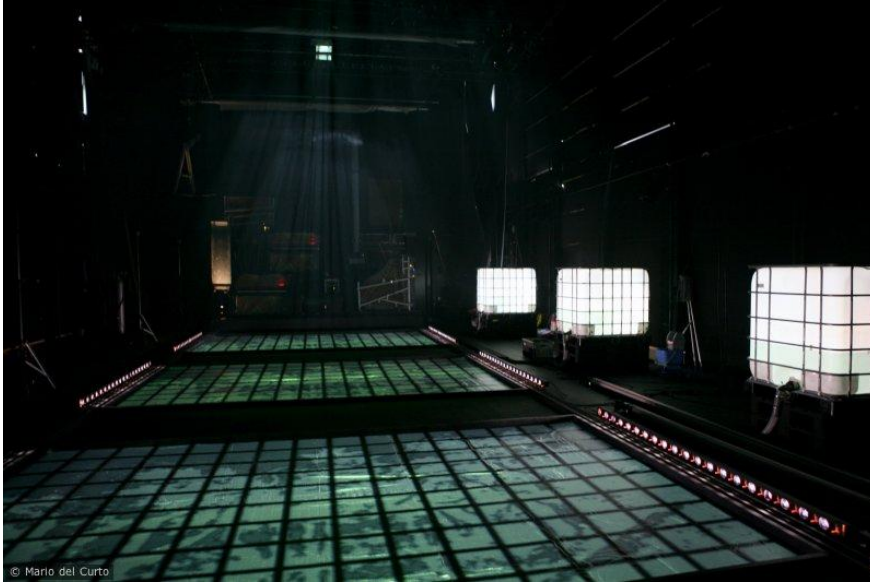


Fig. 5 a. *Stifters Dinge*, vue du bassin, © photo Mario Del Curto

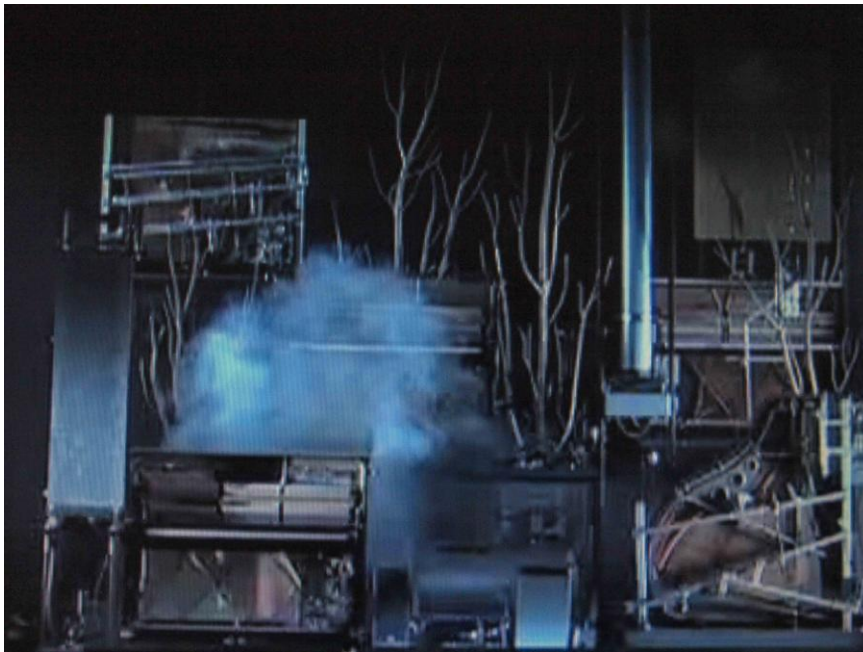


Fig. 5 b. *Stifters Dinge*, pianos et arbres, © photo JF Ballay (d'après clip Marc Perroud)

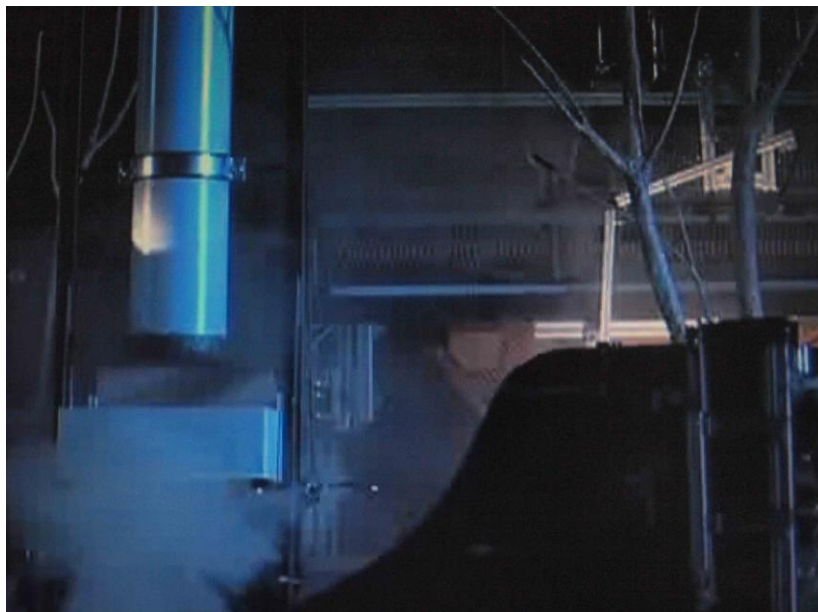


Fig. 5 c. *Stifters Dinge*, © photo JF Ballay (d'après clip Marc Perroud)

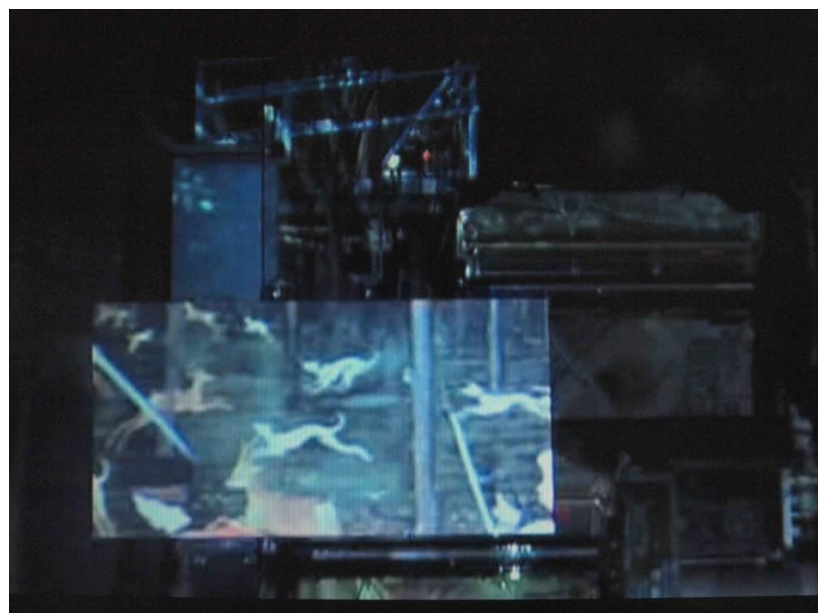


Fig. 5 d. *Stifters Dinge*, La chasse nocturne, © photo JF Ballay (d'après clip Marc Perroud)

3. Jean-François Peyret, *Re : Walden*

3.1 Créations et adaptations de Jean-François Peyret

Remarque : Je n'ai indiqué ici que les dates de création pour simplifier.

« Traductions » de Jean-François Peyret :

Alceste, d'Euripide, trad. avec Jean Jourdheuil, 1984.

Cervantès Intermèdes, trad. avec Jean Jourdheuil, *L'Avant-scène*, n° 747, Paris, avril 1984.

Lettres de l'Arétin, trad. avec Valentina La Rocca, Actes Sud, Arles, 1985.

Paysage sous surveillance, de Heiner Müller, avec Jean Jourdheuil, 1985.

La Tragédie du vengeur, de Cyril Tourneur, trad. avec Jourdheuil, 1986.

Panizza ou l'unité de l'Allemagne, et *Le siècle de la contre-révolution, Penser est fondamentalement coupable*, de Heiner Müller, trad. avec Jean Jourdheuil, in *Fautes d'impression*, L'Arche, 1991.

Quarante sonnets de Shakespeare pour servir à la scène, Actes Sud, Arles, 1990.

Antoine et Cléopâtre, de William Shakespeare, (mise en scène Pascal Rambert, MC93 Bobigny), 1995.

Lettres de Virginia à Galilée (projet de publication en collaboration avec Eliane Deschamps-Pria).

Parcours avec Jean Jourdheuil (création et direction du Sapajou-Théâtre, période Renaissance, Brecht/Müller, Kafka) :

Le Rocher la lande la librairie, sur Montaigne, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1982 (*L'Avant-Scène*, n° 747, Paris, 1984).

Cervantès Intermèdes, TGP, Festival d'Avignon, Festival d'Automne, 1983.

Heiner Müller - De l'Allemagne, spectacle, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1983.

Vermeer et Spinoza de Gilles Aillaud, Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne, 1984.

Pietro Aretino, Comédie de Genève, Théâtre National de Strasbourg, 1985.

Paysage sous surveillance, de Heiner Müller, MC93- Bobigny, 1986.

La Route des chars, de Heiner Müller, MC93 Bobigny, 1988.

Shakespeare les Sonnets, Théâtre de la Bastille, 1989, MC 93-Bobigny, 1990.

Lucrèce la Nature des choses MC93- Bobigny, 1990 et 1991.

Le Cas Müller, Festival d'Avignon, 1991.

Le Loup et les sept Blanche Neige, (en deux volets : Cabaret Valentin et Fantaisie Kafka), MC93- Bobigny, 1993.

Conception et direction du Théâtre Feuilleton avec Sophie Loucachevsky au Théâtre National de l'Odéon, 1993-1994 :

Qui moi ? d'après Kafka, Théâtre de l'Odéon, 1994.

Création de la Compagnie TF2, 1995.

Cycle du *Traité des passions* (1995 – 2000) :

Le Cri de (la) Méduse, un essai, TNB-Rennes, 1995.

Traité des passions 1, (Descartes/Racine), MC93- Bobigny, octobre 1995.

Traité des passions 2 (Notes pour une pathétique), MC93 - Bobigny, 1996.

Traité des passions 3 (Traité des couleurs ou Des asters pour Charlotte), MC93-Bobigny 1996.

Un Faust- histoire naturelle, d'après Goethe, avec Jean-Didier Vincent, MC93-Bobigny, TNB-Rennes, TNT-Toulouse, 1998.

Turing-machine, MC93 -Bobigny, 1999.

Histoire naturelle de l'esprit (suite et fin), sur Turing, MC93 Bobigny, 2000.

Projection privée/Théâtre public, sur des poèmes de W.H. Auden, Théâtre de la Bastille, 2000.

Début de publication en ligne du Journal de travail (janvier 2001...).

Cycle du *Traité des formes* (2002 – 2005) :

La Génisse et le Pythagoricien (Traité des formes I), d'après *Les métamorphoses* d'Ovide, avec Alain Prochiantz, Théâtre national de Strasbourg, avril 2002, Théâtre de Gennevilliers, décembre 2002.

Des chimères en automne (Traité des formes II), sur Darwin, avec Alain Prochiantz, Théâtre national de Chaillot, novembre 2003.

Les variations Darwin (Traité des formes III) avec Alain Prochiantz, Théâtre national de Chaillot, Théâtre National de Strasbourg, 2004-2005.

Derniers spectacles :

Le cas de Sophie K, sur la mathématicienne Sophie Kovalevskaja, avec Luc Steels, Festival d'Avignon 2005.

De la clôture des filles, CCN-Montpellier, 2007.

Tournant autour de Galilée, d'après le Galilée de Brecht, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre national de l'Odéon, 2008.

Re : Walden, d'après Thoreau, Théâtre Paris Villette, 2010-2011.

Ex Vivo / In Vitro, sur le thème de la procréation médicalement assistée, avec Alain Prochiantz, La Colline-Théâtre National, Paris, 2011.

3.2 Création de *Re : Walden* et collaborateurs

Création de la version théâtrale :

Théâtre Paris-Villette, juin 2011, dans le cadre du festival Open.

Mise en scène Jean-François Peyret,

Assistante à la mise en scène Julie Valero,

Avec : Clara Chabalier, Jos Houben, Victor Lenoble, Lyn Thibault, et Alexandros Markeas (piano)

Agents conversationnels H1 et D1,

Compositeur Alexandros Markeas,

Images Pierre Nouvel,

Dispositif Thierry Coduys,

Scénographie virtuelle Marie Fricout,

Développement de l'Interprète François Yvon LIMSI - CNRS,

Assistante pour l'Interprète Méлина Delmas,

Ingénieure SI et réseaux Estelle Senay, avec la complicité de Jean-Paul Sansonnet

Régie lumières Karine Hebrard,

Stagiaire vidéo Jérôme Mathieu,

Remerciements à Liliane Campos.

Alexandros Markeas, compositeur

http://www.alexandros-markeas.net/accueil_fr.php

Alexandros Markéas est compositeur et pianiste. Il a étudié au Conservatoire National de Grèce et au Conservatoire National Supérieur de Paris (il y enseigne actuellement l'improvisation) Il s'intéresse aux langages des musiques traditionnelles et privilégie les rencontres avec des musiciens improvisateurs de cultures différentes. Il s'inspire également de différents domaines d'expression artistique, tels que sont l'architecture, le théâtre, et les arts plastiques (installations, événements, vidéo, web) pour chercher des alternatives au concert traditionnel et créer des situations d'écoute musicale particulières. Ses pièces sont marquées par un esprit théâtral et par l'utilisation de techniques multimédia.

Charles Ives, Concord Sonata

http://fr.wikipedia.org/wiki/Concord_Sonata

La Sonate pour piano n° 2 : Concord, Mass., 1840–60 (S. 88 - K. 3A2) plus connue sous le titre de Concord Sonata est une œuvre pour piano seul (avec des parties d'alto et de flûte optionnel) en quatre mouvements composée par [Charles Ives](#) entre 1916 et 1919 et révisée en 1947. Cette sonate est un hommage au mouvement philosophique des [Transcendantalistes](#) américains, chaque partie porte le nom d'un des représentants de ce mouvement : [Ralph Waldo Emerson](#), [Amos Bronson Alcott](#), [Nathaniel Hawthorne](#), et [Henry David Thoreau](#). Ives fit publier la première édition de la sonate accompagnée d'un texte intitulé *Essais avant une sonate* (*Essay before a sonata*). Elle fut créée dans son intégralité par le pianiste [John Kirkpatrick](#) le 28 novembre 1938 dans un concert

privée, et connaît sa première représentation publique par le même interprète lors d'un récital donné au [Town Hall](#) de [New York](#) le 20 janvier 1939. La durée moyenne est de 45 minutes environ.

Composition : la sonate Concord fut assemblée en 1916 à partir d'œuvres diverses qu'Ives avait composé dès 1904. Le premier mouvement *Emerson* est tiré d'une *Ouverture Emerson* pour piano et orchestre. Le deuxième *Hawthorne* provient en partie d'un *concerto Hawthorne* perdu et d'une pièce pour piano *The Celestial Railroad*. Le troisième mouvement *The Alcotts* fut repris d'une composition pour orgue, et le dernier mouvement *Thoreau* d'une œuvre intitulée *Walden Sounds* perdue.

Thierry Coduys, scénographe sonore

<http://www.ens-louis-lumiere.fr/formation/formation-initiale/enseignants/thierry-coduys.html>

Artiste polyvalent, musicien, créateur polymorphe à l'affût des nouvelles technologies, Thierry Coduys se spécialise dans des projets liant l'interactivité et l'art. Depuis 1986, il collabore étroitement avec des compositeurs, il réalise de nombreuses créations et concerts avec l'avant-garde de la musique contemporaine où il élabore des dispositifs électroacoustiques et informatiques. Après un passage de quelques années à l'IRCAM, il devient l'assistant de Luciano Berio. Ces différentes expériences le conduisent en 1999 à fonder La kitchen, plate-forme technologique, afin de proposer aux créateurs un lieu de recherche et de création artistique où la technologie et la recherche sont pensés et intégrés comme un unique paradigme. Lieu ouvert à tous les artistes, La kitchen s'est investie dans tous les champs de la création (la musique, la danse, le théâtre, la vidéo, le réseau, les arts plastiques). Fort de cette expérience, il entame en 2007 une activité indépendante pour poursuivre ses travaux et projets sous un format nouveau (www.le-hub.org). Il est également l'assistant de Pascal Dusapin et d'Ivan Fedele depuis 2002 et 2000 respectivement. Parallèlement, il développe une nouvelle application graphique interactive, IanniX, logiciel inspiré de l'UPIC, élaboré par Iannis Xenakis. Il dirige également la majeure Scénographie sonore à l'Ecole Louis Lumière.

Pierre Nouvel, Vidéaste

Source WIKIPEDIA

Après des études de Cinéma et des expériences dans les domaines de la musique, du graphisme, et du multimédia, Pierre Nouvel crée avec Valère Terrier le collectif Factoid. Ensemble, ils réalisent des clips et se produisent en tant que VJ's sur les scènes de musique électronique. En 2005, Pierre Nouvel rencontre Jean-François Peyret avec lequel il réalise sa première création en tant que vidéaste pour *Le Cas de Sophie K*, une pièce créée au Festival d'Avignon. Il poursuit son expérience théâtrale avec Michel Deutsch, Lars Norén, Jean-Louis Martinelli... et oriente sa réflexion sur les rapports entre espace scénique, temps et image. Dans le même temps, il participe à des performances sonores qui font intervenir des traitements vidéo en temps réel, et se produit notamment avec les compositeurs Olivier Pasquet et Alexandros Markeas. En 2007, il collabore avec le compositeur Jérôme Combier pour *Noir Gris*, une installation sonore et vidéo autour du texte de Samuel Beckett, *L'impromptu d'Ohio*, présentée au Centre Pompidou dans le cadre de la rétrospective consacrée à l'auteur irlandais. Son approche révèle une étroite corrélation entre image et espace et c'est naturellement qu'il se tourne vers la scénographie. En 2008 il signe la scénographie, la vidéo, les lumières et le son pour *Des gens*, spectacle mis en scène par Zabou Breitman et adapté des documentaires de Raymond Depardon, *Urgences* et *Faits divers*, qui remporte deux Molières, dont celui du "meilleur spectacle privé". Il a depuis, réalisé de nombreux projets pour le théâtre, mais également pour la musique contemporaine, ou l'opéra, avec Philippe Calvario pour *Belshazzar* au Festival Haendel de Halle 2009, ou l'année suivante à l'Opéra National de Corée, pour *Idoménée* mis en scène par Lee Soyoung et dirigé par Myung-Whun Chung. Son travail ne se limite pas à la scène. Il a ainsi réalisé des installations numériques exposées au Fresnoy, au Pavillon Français de l'exposition internationale de Saragosse, ou récemment à la Gaîté lyrique.

3.3 Le traitement automatique du langage naturel (TALN)

On peut, en restant ici au niveau des principes généraux, proposer quelques indications qui permettront de mieux comprendre le fonctionnement de cette « machine » que l'équipe de Peyret a nommée l'Interprète. Il faut d'abord préciser dans quel champ de recherche on se situe : « On regroupe sous le vocable de traitement automatique du langage naturel (TALN) l'ensemble des recherches et développements visant à modéliser et reproduire, à l'aide de machines, la capacité humaine à produire et à comprendre des énoncés linguistiques dans des buts de communication. »¹²¹⁸. Cette discipline a pris son essor dans les années 1980-90¹²¹⁹, avec un champ d'applications assez large qui atteint maintenant le grand public, grâce à la conjonction de plusieurs facteurs et la coopération de plusieurs domaines : la linguistique, la logique, l'intelligence artificielle, la puissance de calcul des ordinateurs, les interfaces ergonomiques... Le champ d'applications industrielles de ces techniques concerne essentiellement les corpus de textes de nature technique, dans la mesure où le langage y est plus simple, et donc plus facile à modéliser :

« Aujourd'hui, le champ du traitement du langage naturel est un champ de recherche très actif. De nombreuses applications industrielles (traduction automatique, recherche documentaire, interfaces en langage naturel), qui commencent à atteindre le grand public, sont là pour témoigner de l'importance des avancées accomplies... mais également des progrès qu'il reste encore à accomplir. »¹²²⁰

Pour se faire une idée des problématiques du TALN, on retiendra ici quelques principes fondamentaux¹²²¹. La difficulté première, pour un ordinateur, est de pouvoir identifier un ensemble ordonné de symboles (liste de lettres, chiffres, ponctuation...) comme formant bien un énoncé intelligible dans une langue donnée. Cela suppose donc au niveau le plus basique de disposer de dictionnaires, pour que la machine puisse reconnaître les mots ; cela suppose de modéliser la grammaire de façon au moins approximative, à commencer par l'ensemble des règles syntaxiques et la morphologie des phrases ; il faut aussi intégrer des connaissances correspondant au niveau sémantique de la langue, et au niveau pragmatique du discours. Un progiciel de TALN est ainsi constitué d'un ensemble de modules couplés les uns aux autres, et dont chacun est dédié à la résolution d'une catégorie de problèmes. Dans la pratique, ces modules ne peuvent pas simplement s'enchaîner de façon séquentielle, chaque niveau de la langue étant lié aux autres ; les algorithmes mis en œuvre sont couplés de façon itérative. Les difficultés les plus importantes sont liées à tout ce qui, dans la communication humaine, ne peut guère se formaliser de façon logique et déterministe : les ambiguïtés et les implicites d'un contexte d'énonciation, la polysémie, les référents culturels... On comprend aisément que, plus le texte est « littéraire », plus il est difficile de résoudre ces différents problèmes de façon satisfaisante.

Une palette de techniques et de méthodes est envisageable, en fonction des objectifs que l'on se fixe dans chaque application. On sera, par exemple, moins exigeant en matière de syntaxe pour de la documentation technique que pour des énoncés de communication. Quand au cas des œuvres littéraires, c'est bien sûr là qu'on atteint le plus haut niveau de difficulté. Selon l'application que l'on vise, on devra donc choisir et implémenter les outils logiciels adaptés. Les outils d'intelligence

¹²¹⁸ François Yvon, ENS Télécoms Paris, Séminaire TALN, ParisTech, avril 2007, <http://w3.erss.univ-tlse2.fr:8080/index.jsp?perso=pery&subURL=etudiants/SL720/lectures/polyTLN.pdf>.

¹²¹⁹ Ainsi, l'Association pour le Traitement Automatique des Langues (ATALA) organise depuis 1994 un congrès francophone annuel, intitulé TALN (<http://www.lirmm.fr/~lopez/TALN2011/index.html>).

¹²²⁰ François Yvon, *ibid.* p. 3.

¹²²¹ Je précise que, dans ce qui suit, je m'appuie sur des supports de cours en ligne (notamment de François Yvon), mais aussi sur ma propre expérience d'ingénieur (ayant dans les années 1980-90 travaillé avec des experts en intelligence artificielle, en TALN, et dans d'autres domaines de l'informatique avancée).

artificielle comme les systèmes experts peuvent par exemple aider à lever une partie des ambiguïtés d'un texte en intégrant dans la base de données une certaine « connaissance » sémantique et pragmatique des contextes informationnels et des référents textuels ; ils peuvent aussi intégrer une partie de la connaissance morphologique et syntaxique d'une langue (les règles grammaticales peuvent être relativement bien modélisées par un système expert et mises en œuvre par son « moteur d'inférences »). Les techniques associées aux neurosciences permettent de compléter les systèmes experts, en intégrant des algorithmes de résolution heuristiques, capables d'apprendre progressivement, au fur et à mesure que le logiciel traite de nouveaux corpus. L'usage des modèles statistiques permet par ailleurs d'améliorer le traitement de grands volumes textuels et est utile, par exemple, pour traduire des corpus de documents techniques (il faut avoir à l'esprit que la documentation d'un avion ou d'une centrale nucléaire correspond couramment à plusieurs kilomètres linéaires de documents...).

Pour passer à l'application littéraire et théâtrale, je me contenterai de quelques remarques, destinées simplement à se faire une idée intuitive des types de problèmes qui sont en jeu, des niveaux de difficultés techniques, et surtout, ce qui sera plus intéressant pour notre propos, des opportunités créatives et ludiques que l'on peut trouver dans l'usage de ces technologies de TALN.

Donnons-en un exemple simple. On comprendra intuitivement, compte tenu de ce que je viens d'évoquer à propos des ambiguïtés et de l'implicite d'un texte, qu'un logiciel de traduction automatique puisse faire des erreurs et produire des incohérences, qui peuvent s'avérer comiques ou intéressantes (elles ont un air de famille avec les lapsus des êtres humains...). Si, au contraire, les erreurs sont trop minimes ou trop subtiles, on ne s'en apercevra guère, ce qui veut dire qu'on ne saura pas reconnaître l'humain et la machine. Lorsqu'on s'empare de ces techniques pour les expérimenter devant un public, on peut exploiter tout aussi bien ces deux éventualités : d'un côté les lapsus de la machine sont amusants dans un dialogue entre une machine et des acteurs ; à l'opposé, on peut chercher à exploiter les hautes performances techniques pour créer un « personnage » capable de dialoguer sans que l'on sache s'il s'agit d'une machine ou d'un humain. Le spectateur éprouvera sans doute une légère sensation d'*inquiétante étrangeté*, qui peut avoir un intérêt dramaturgique évident. Pour le dire autrement, on sera alors dans la situation du test de Turing où la distinction homme/machine devient indécidable.

Une autre application est la synthèse vocale. Il s'agit de transformer un texte donné en un signal sonore perçu comme une voix humaine. Si l'on veut que cela soit possible sans prédéfinir les textes, c'est-à-dire en donnant à la machine la capacité de « dire » n'importe quel texte qui lui sera présenté, c'est bien sûr beaucoup plus complexe que dans le cas d'un texte clos (où il suffirait d'enregistrer une vraie voix lisant le texte pour obtenir le résultat...). Une étape consiste à construire une base de données phonétique, qui traduit chaque mot de la langue en une séquence de phonèmes. Mais pour que le logiciel affecte aux mots la bonne prononciation dans le contexte d'un énoncé donné, il faut des fonctions de traitement du langage naturel. Il faut aussi moduler les signaux fréquentiels de ces phonèmes pour leur attribuer un timbre de voix. Dans une version simplifiée, on peut fabriquer plusieurs voix féminines et masculines de référence. Il s'agira alors de moduler le spectre phonétique des mots du texte en fonction du timbre choisi, de façon à unifier le discours dans une seule voix reconnaissable tout au long du texte. Lorsqu'on veut créer une nouvelle voix à partir d'une voix réelle que l'on cherche à imiter, on affine les choses : il faut enregistrer cette voix réelle sur un corpus de textes, puis l'étalonner et modéliser sa signature vocale, c'est-à-dire le spectre fréquentiel qui permet de reconstituer approximativement son timbre. Cette nouvelle signature vocale doit ensuite être couplée au module de transcription phonétique pour ajuster la prononciation, puis exploitée avec le logiciel de traitement automatique du langage naturel pour pouvoir tester la voix de synthèse et l'améliorer progressivement. Tout cela a un coût assez important et reste encore difficile à appliquer dans un spectacle de théâtre.

La technique de reconnaissance vocale permet, à l'inverse, d'analyser les signaux d'une voix enregistrée et d'identifier chaque mot pour en faire la transcription automatique. Dans le principe, cette application suppose : 1° des techniques d'analyse du signal permettant de décomposer le flux

de la parole enregistrée en unités temporelles correspondant aux unités élémentaires du discours ;
2° des techniques d'intelligence artificielle et de traitement automatique du langage naturel permettant d'identifier les mots, les expressions, et les syntagmes à partir des opérations précédentes.

Depuis quelques années, ces applications sont disponibles pour le grand public dans des versions opérationnelles, à un prix très modéré¹²²². L'application de base, qu'on trouve un peu partout sur les ordinateurs de bureau, est une interface permettant à l'utilisateur de dicter des commandes logicielles à sa machine. Dans ce cas, on se contente de pouvoir « reconnaître » un ensemble assez limité de mots et d'expressions qui suffisent à la machine pour identifier de quelles commandes il s'agit. Au niveau suivant, la machine est dotée en outre de fonctionnalités de traitement automatique du langage naturel, et devient capable de reconnaître plus finement la voix de l'utilisateur et de produire un texte qui est ensuite récupérable dans n'importe quel logiciel de traitement de texte (ce qui permet à la fois de le lire et de le retravailler pour corriger les erreurs). Cette opération suppose une étape initiale d'étalonnage de la voix de chaque utilisateur, qui permet au logiciel d'*apprendre* à la reconnaître. Une fois réalisée cette étape initiale, la machine devient capable de reconnaître la voix spécifique de l'utilisateur et de produire un texte à partir de chaque nouvelle captation audio.

¹²²² Environ 100 euros pour le logiciel *Dragon naturally speaking*.

3.4 La « creative method » de Jean-François Peyret

Ce texte est tiré du Journal de travail, daté du 14 juin 2006¹²²³. Il effectue une synthèse des réflexions de Peyret dans la période où il travaillait sur son séminaire du TNS sur Beckett. Le voici in extenso.

1-Donc, je vais vous parler du théâtre. Je voudrais que vous l'entendiez de deux manières : l'objet de cette intervention est le théâtre, mais je veux vous parler du théâtre, c'est-à-dire *depuis le théâtre*. Cela veut dire aussi : comme si nous étions dans un théâtre. Imaginez. Regardez comme si vous étiez au théâtre. Vous « verrez » pourquoi je dis ça.

En fait je vais plutôt parler d'un théâtre, parler du mien. Non par arrogance, mais bon qu'à ça. Et aussi je vais essayer de rendre compte d'une expérience artistique (qui a du temps derrière elle), sans préjuger du sens ou des sens que tel commentaire pourrait lui donner. Je peux essayer de parler de ma façon de faire. Poïesis. Le reste ne m'appartient pas. (Réception) Je revendique modestement le droit à ne pas savoir ce que je fais. Plus ça va plus le travail est celui de l'imagination qui n'a pas toujours, Dieu merci, le temps de la réflexion. Je ne suis pas maître du sens ou des sens de ce que je propose (même si je peux, après coup, avoir ma petite idée là-dessus, mais ça reste une petite idée. En revanche je tiens, presque polémiquement, à cette notion de proposition. Ce n'est pas communiquer un sens, délivrer un message ni l'essai de répondre à une attente du public. Pour moi, il en va du théâtre comme de l'amour tel qu'en parlait un vieux sâchem psychanalytique : c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui ne le demande pas. Ou qui ne vous demande rien. Le tout est de produire des sensations (c'est la seule logique que je reconnaisse pour mienne).

Par exemple j'ignore (mais nous en saurons plus tout à l'heure) si ma petite entreprise ressortit à la question de l'écriture du temps. Si pour le spectateur, ce qui est proposé à sa sensibilité, dans un temps donné (celui du spectacle) relève d'une expérience du temps particulière ou non.

2-Une précision encore. Mais j'y tiens : malgré des tentations ou tentatives exogènes, l'expérience dont je parle se fait sous le label du théâtre canonique, tel qu'en lui-même une certaine tradition nous l'a transmis.

3-Ceci dit, un petit retour ou détour qui aura l'inconvénient de toute généralité. Je poserai donc, mais ce n'est pas une trouvaille, que le théâtre est foncièrement un art de l'espace. Sur mes feuilles de paye, le mot de metteur en scène est indiqué. Il dit bien ce qu'il veut dire. On prend un texte préalable (objet temporel, malgré sa réalisation matérielle sur le feuille de papier ou dans le livre qui en fait un objet dans l'espace) et on le porte à la scène, sur la scène. La spécificité du texte de théâtre est d'être en attente d'espace. Et le metteur en scène met en mouvement les comédiens, règle leurs mouvements (entrer et sortir). Le temps n'est que le nombre du mouvement.

Primat de l'espace : mise en scène veut dire quoi : mise en espace, celui de la représentation ; dans cette opération la question du temps passe au second plan : le temps est tempo, rythme. Du point de vue de la scène (l'expression de mise en scène montre bien l'accentuation sur la spatialisation) : le temps, c'est celui de l'action représentée –24heures ou quarante ans- et le temps de la représentation est celui que le spectateur éprouve : le temps, c'est l'épreuve : on trouve le temps long –l'ennui au théâtre- ou bien on ne le sent pas passer. C'est formidable, on oublie le temps. Ou bien on le vit à l'état pur, on ne sait pas comment le tuer, donc on s'ennuie ou on le fuit par le sommeil, une des pratiques habituelles du spectateur de théâtre.

Primat de l'espace sur le temps (bis). Processus de spatialisation du temps : Réduction du temps à un modèle spatial. La succession temporelle calquée sur la juxtaposition spatiale. Un temps déroulé en espace ; ceci me paraît lié au déterminisme. Démon de Laplace. Pour aller plus loin (mais pas

¹²²³ Journal de travail, <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/journal/>, 14 juin 2006

trop) : aristotélisme de la forme-action. Un temps coordonné à et par l'espace. Peut-on se servir de l'image action telle qu'en parle Deleuzze à propos du cinéma ? Par la « forme action », je dirais : par la mimésis, par la représentation de l'action, cette expérience se fait sur le mode d'une maîtrise symbolique ou imaginaire du temps. C'est *Temps et récit* de Ricoeur. Aristote et St Augustin.

L'espace-temps particulier de la représentation des hommes en train d'agir

4-si j'en viens à ce que je fais : un théâtre en coquetterie avec la représentation, un théâtre non-mimétique, et ce n'est pas sans mal. Je ne supporte pas la fable, les histoires avec début et fin. Le faire-semblant me dégoûte ; le comédien qui fait semblant d'être Agamemnon, très peu pour moi. Vous m'avouerez que c'est embêtant dans mon métier. Je vois bien l'esthétique qui sous-tend cette affaire, mais chez moi, ce n'est même plus de l'ordre de la revendication ou du manifeste esthétique. C'est quelque chose qui reste obscur, ma part d'obscurité, même si je vois d'où ça vient, de quel héritage artistique et littéraire il s'agit. Pour le dire vite et allusivement, je fais partie de ceux qui n'aiment pas les marquises qui sortent à cinq heures. Voilà je suis peut-être –je ne me suis pas privé de me l'envoyer dire- un héritier attardé d'une certaine modernité qui a vécu sur cette crise exquise et fondamentale de la représentation. Ma mère n'a pas dû me raconter les bonnes histoires, et puis m'a interdit ensuite de raconter des histoires. Voilà le résultat. Etant docile et fils obéissant, je m'interdis de raconter des histoires, peut-être comme on se prive d'un plaisir, allez savoir.

5-Alors qu'est-ce que je fabrique ? Qu'est-ce qu'on peut faire quand on a vidé les théâtres des fables qui leur sont destinées et que ceux-ci (les théâtres) sont encore en état de marche, qu'on vous les confie de manière intermittente mais suivie, qu'il y a des comédiens qui acceptent qu'on les y fasse évoluer (c'est le mot), etc. Quel usage faire de ces institutions ? Je vais me rapprocher insensiblement de la question posée par Hugues Vinet, et justifier ainsi son aimable invitation. Ce qu'on peut faire (ce que je fais), c'est écrire des spectacles et opérer un renversement un peu paradoxal (mais il n'y a pas de quoi être fier) puisque le spectacle (je préfère ce mot à celui, ambigu, étant donné ce qui précède, de représentation que je ne puis complètement éliminer puisque c'est le terme officiel qui qualifie ces manifestations) précède le texte, puisque le spectacle en train de se faire est la machine à écrire le texte. Le texte existe à la fin, intangible, et même publié. Alors un mot pour expliquer ce que j'appellerais d'une expression prétentieuse, « my creative method ». Il faut que je mette en place deux notions opératoires, celle de partition et celle de dispositif.

6-qu'est-ce que la partition ? C'est du texte, des textes rassemblés et plus ou moins organisés ayant trait à ce dont le spectacle va parler (je serai plus précis dans un instant). Ce sont des textes venant de la bibliothèque, des fragments de texte que j'ai glanés (ou que nous avons glanés –je suis rarement seul dans ces aventures, un principe, on dirait), des citations qui m'ont arrêté. Il y a là toute une façon de lire en fonction de l'écriture du théâtre : c'est assez curieux, une curieuse habitude qui fait que je ne suis plus capable de lire quelque livre que ce soit en notant, soulignant ce qui est intéressant d'une manière générale ou ce qui pourrait me retenir à titre personnel, mais que je sens intuitivement et immédiatement ce qui, aussi bien dans un livre de biologie, de philosophie, d'histoire (que sais-je ?), dans un article de journal va *faire théâtre*. A cela s'ajoute bien sûr des textes de notre cru et dont je sais qu'ils pourront éventuellement servir. Tout cela se retrouve dans ce vaste « gardoir » comme dirait Montaigne (c'est un vivier, c'est joli) que constitue la *partition 0* qui sera confiée aux comédiens le premier jour des répétitions.

Et le dispositif ? Il est scéno-technique. C'est d'abord la scénographie, un dispositif scénographique que va inventer Nicky Rieti, et qui va traiter l'espace dans lequel l'opération aura lieu. C'est une scénographie pas un décor (différent de son travail avec Engel) qui fonctionne massivement à l'éclatement de l'espace et crée des espaces successifs (tiens le temps) ou simultanés (je préfère ce vocable à celui de juxtaposés). Exemples. Ensuite (tout ceci n'est pas vraiment chronologique) vient la musique. Je demande au compositeur (nommément Alexandros

Markeas) ce qu'il imagine comme dispositif, comment il voit les choses, et je m'oblige à faire avec. Ce n'est donc pas du tout une musique de scène, la musique ne devant pas servir la scène (encore l'espace) mais la transformer, la métamorphoser en lieu ou milieu où l'on entend de la musique. Enfin il y a les machines, celles qui font des images ou du son et surtout ces ordinateurs qui vont « assister » notre travail, c'est-à-dire le compliquer, qu'elles s'appliquent à la musique elle-même (Max depuis plusieurs spectacles) ou concerner plus directement le comédien : transformation de la voix en temps réel, etc, et même le texte (essais de déconstruction/reconstruction du texte que nous avons tentés dans *Les Variations Darwin*)

7-alors tout est prêt pour l'entrée des comédiens qui feront s'écrire le spectacle. Ce sera à eux (et un peu à moi) de faire interagir (est-ce le bon mot ?) partition et dispositif. Nous travaillons alors par improvisations, par tâtonnements et essais (échecs) successifs, le dispositif fonctionnement comme contrainte qui permet à des éléments de se sélectionner et donner, produire des séquences (nous appelons ça comme ça entre nous). Selon moi ces séquences qui émergent (je souligne) du chaos des répétitions sont de nature temporelle. Ce n'est pas l'action qu'elles pourraient représenter qui compte mais leur durée possible. Ça fait séquence quand on sent à la fois la consistance théâtrale de la chose et sa durée : on sent quand ça ne peut plus durer, que c'est, d'une certaine manière, épuisé. Une chose fait son temps ; il nous fallait le trouver. Trouver le temps, disais-je. Cela fait des petits paquets (pas très quantiques, quand même) des blocs d'espace-temps, comme dirait l'autre, qui après pourront ou non s'intégrer dans l'unité supérieure de la composition : la suite dans le temps des séquences jusqu'à ce que ça prenne une forme définitive, fixée, et qui sera jouée le nombre de fois prévu.

8-voilà pour le processus d'écriture à grands traits évoqués, mais dans ces spectacles, comme dirait le maréchal Foch, de quoi s'agit-il ? Il faut que je dise un mot très rapide de ce que j'appelle les motifs, troisième notion de ma petite poétique portative. Car, vous seriez en droit de me demander, si vous ne montez pas *Hamlet*, *Le Chapeau de paille d'Italie* ou et surtout *Les trois soeurs*, qu'est-ce que vous fabriquez ? Bonne question. Si ce théâtre ne montre pas les hommes en train d'agir, qu'est-ce qu'il fait ? S'il boude la mimésis, alors quoi ? Autrement dit : qu'est-ce qui fait motif ? Je dirais que si ce théâtre ne s'intéresse pas à l'imitation de la vie, il s'occupe en revanche des discours, mathesis contre mimésis, on aurait dit dans le temps ; il travaille sur des discours qui ont trait, pour ramener la question du temps, à l'esprit du temps, au *Zeitgeist*. C'est-à-dire qu'il se confronte à la pensée de notre temps ou plutôt aux embarras de celle-ci. Il n'y a pas le grand projet musilien (ou flaubertien dans *Bouvard*) de maîtriser la pensée de son temps (je rappelle que c'est un théâtre mineur) mais il y fait la rencontre de ses motifs. Pour le dire vite, je pourrais avancer que depuis une dizaine de spectacles la question de la Technique (pas seulement comme la presse vous le dira) comme l'impensé de notre culture et le refoulé du théâtre, cette question nous a véritablement obsédé, nous a pris notre temps. Mais ce n'est pas par préméditation de la réflexion, pas parce que c'était incontournable, comme pourrait se le dire l'éditorialiste ou le philosophe. Non ça se passe par hasard, par raccroc, par la rencontre fortuite. Paradoxalement le motif, c'est, avant de vous mettre en mouvement, ce qui vous arrête : une image, un mot.

Si j'avais le temps, et si j'étais certain que ça vous intéresse, je pourrais indiquer comment le travail de ces presque quinze dernières années est reparti de mon arrêt sur une image : la célèbre photographie de Kafka (éditions du Désastre, ça ne s'invente pas) et qu'elle a fait motif. Je la savais porteuse d'une promesse de spectacle. Cela m'a conduit à réfléchir par les moyens du théâtre au motif du visage, puis à celui de l'expression des émotions (ça me conduire de Charles Lebrun à Darwin et à Bacon), à la question de l'artificiel (je vais vite), au rapport qui intéresse le comédien entre l'artificiel (l'artistique) et le vivant. Résultat : trois *Traités des passions*.

Et puis, à travers un *Faust* ce furent les années Turing, rencontré un peu par hasard mais qui a rassemblé les motifs précédents. D'où le motif majeur : la relation homme/machine. Même Darwin est revenu par là.

9-la relation homme/machine. Une question de notre temps. Oh ! elle n'est pas nouvelle, et on rappelait hier « le mythe de Teuth » tel que Platon le raconte dans le *Phèdre*. Toujours est-il que cette exploration est mon souci majeur : où commence, où s'arrête la machine ? Question mal posée mais qui est posée au théâtre qui s'est fait une spécialité du dialogue, mais qu'il veut encore exclusivement interhumain, alors que nos machines l'ont compliqué, enrichi ou appauvri, mais on ne peut plus faire comme si nous vivions encore dans un monde où les seules formes de dialogue sont celles qui mettent face à face deux sujets parlants... Ce qui signifie aussi que notre théâtre ne saurait se considérer uniquement comme utilisateur de NT. Mais il s'agit de savoir si le théâtre est capable de penser cette relation (je n'ose plus dire interaction) de manière que je dirais critique, faute de mieux. Autant dire que je ne suis pas lou ravi du temps réel.

10-alors une écriture du temps ? Je n'en sais rien. Je n'ose le dire. J'aurais bien une explication mais qui vient de l'extérieur, d'un commentaire extérieur, celui de Deleuze.

Le sensori-moteur d'un côté opposé aux images optiques et sonores.

Non pas représenter quelque chose –la réalité ou des formes plus abstraites-, non pas communiquer un sens : immédiateté, immanence de l'oeuvre. Il faut investir le spectateur ; pas d'intervalle interprétatif ou analytique entre l'oeuvre et le système nerveux. Arriver à penser à même le spectacle, à même ses images, si on prend le mot dans le sens de Bergson.

Aussi la manifestation contre la représentation. Ou présentation. Il faudrait parler aussi de la question de l'immanence. De Ricoeur à Deleuze : de la maîtrise du temps à la perte du monde. Ou la perte du lien entre les humains et le monde. Je croyais faire un théâtre de la mort de Dieu et, sans le savoir, c'était la perte du monde qui était en cause. L'idée, comme Deleuze et les deleuziens l'ont marqué, de la perte d'une croyance immanente à ce monde.

Toutes ces NT comme crise de l'immanence du monde. Nous ne sommes pas fous : nous savons bien que ce monde existe, mais il s'agit d'y trouver de nouvelles formes de vie. L'art peut-il encore y aider. Dans cette enceinte, faisons semblant d'y croire.

J'ai du mal à adhérer aux thèses de *Qu'est-ce que la philosophie ?* et au problème moderne qui serait celui d'une conversion immanente de la foi. J'ai du mal à m'y résoudre et à penser que ceci m'expliquerait.

Voir pour agir ou voir pour voir. Bergson (L'Evolution créatrice).

Nous n'avons pas attendu Heidegger, ni la modernité telle qu'il la pense pour parler de l'époque de la représentation : l'homme devient sujet en même temps que le monde devient image. Monde image devant un sujet spectateur. Modèle de la perception subjective. Lien de la perception à l'action : la mimésis ; la « forme-action » selon Deleuze.

Les images sur les écrans introduisent un univers d'images différentes de celles produites sur la scène de manière vivante : des images-mouvement *acentrées*. Aussi une perception qui ne s'enchaîne pas directement à l'action mais des images qui proviennent du temps et de la pensée. Exploration d'un temps non-chronologique. Un art de l'immanence. Mais aussi la différence entre la recherche de ce qui est éternel (des essences) qui veut échapper au temps comme corruption, comme dégradation, et celle (le recherche) du devenir, du temps comme créateur ou rendant le nouveau possible.

Qu'est-ce qui rend possible l'apparition de quelque chose de nouveau ? Le temps, justement. Bergson : nous ne pouvons pas prévoir ce qui apparaîtra sur la toile « cet imprévisible rien qui est le tout de l'oeuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps ».

Ligeti : Aussi différents soient les critères qui président aux arts et aux sciences, il existe néanmoins des points communs, du seul fait que les êtres humains qui travaillent dans ces deux domaines sont portés par la curiosité. Il s'agit de sonder des systèmes que d'autres n'acceptent pas encore, d'esquisser des structures jusqu'alors inexistantes. L'idée que les scientifiques partageraient de

faits objectifs tandis que les créateurs feraient jaillir leurs univers du néant n'est que partiellement juste. Si les sciences expérimentales reposent pour l'essentiel sur des faits, ce n'est pas le cas de la science «la plus exacte», la mathématique, puisque les règles du jeu y sont fixées de manière plus ou moins arbitraire.

Lux eterna

Et le vœu de Proust d'atteindre un peu de temps à l'état pur.

3.5 Tables d'occurrences sur le thème de la disparition, dans le Journal de travail

Dans ce document en ligne de 800 pages et 345 000 mots, il y a 44 occurrences du terme disparition, et si l'on ajoute les dérivés (disparaître, disparaît) on atteint 100 occurrences. C'est peu quantitativement, mais beaucoup plus important qualitativement, dans la mesure où le terme fait partie d'une constellation beaucoup plus large de thèmes liés.

Cette brève analyse quantitative est limitée au lexique de la disparition strict. Le résultat montre la dominance nette d'une *constellation subjective*. Ce résultat est conséquent, c'est bien une thématique majeure. Mais concernant les autres thèmes potentiels (vexation...), il ne faut en tirer aucune conclusion ; pour cela il faudrait d'abord établir des corrélations. Ainsi par exemple il y a un lien fort entre vexation et disparition, mais pour le repérer quantitativement dans le journal, il faudrait faire un travail plus poussé, en commençant par constituer un thésaurus et en explorant ensuite les corrélations. Je m'en abstiendrai, ayant suffisamment étudié la question des vexations par ailleurs.

Faut-il étendre la recherche à la « mort » ? Il y a 260 occurrences de ce mot (et on arrive à 370 en intégrant les dérivés), ce qui en fait un thème tout à fait conséquent... Toutefois je m'abstiendrai de l'intégrer dans mon étude, pour la raison suivante : après une rapide vérification, je constate que la majorité des occurrences de ce terme sont nettement de nature diégétique, en relation au contenu référentiel des projets (exemple : la mort de Turing...), ce qui n'est pas du tout l'axe de mon étude ; en outre elles sont assez peu autobiographiques (en comparaison, la disparition émerge nettement plus, malgré le nombre plus faible d'occurrences). Il n'en reste pas moins que la fréquence du terme n'est pas sans signification...

Thèmes et configurations	Citations significatives
Disparition du Je/Moi linguistique/littéraire de l'Auteur	<p>05/02/07 non seulement travaillé à la disparition de l'auteur dans ce que je n'ose pas appeler l'oeuvre, mais disparition du sujet dans sa propre vie (moi). Une forme de perte de soi. Je me suis perdu.</p> <p>15/07/07 chaos de ma pensée. Le théâtre comme ratage de la pensée, sa vraie défaite. L'idée de terrain de jeu. La scène comme terrain de jeu. Ma disparition (l'histoire de) : je suis sans opinion.</p> <p>25/07/07 Le trouble et son double (le contraire plutôt) : le cas Vila-Matas. Là il y a encore texte à faire. Des choses référentielles sur le comédien, également. Et ma disparition, il faudrait que j'y retravaille.</p> <p>03/08/07 Je ne cherche pas l'anonymat. Sur ma disparition : le masque du nom propre. J'ai tenté de me faire un nom. Injonction paternelle : qu'est-ce que vivre, c'est se faire un nom</p> <p>15/09/07 Deux blocs à traiter aujourd'hui : le texte et la pensée, et ma disparition. Formes à trouver. Pour la disparition, le dialogue enregistré dans la voiture sur l'autoroute (extraits) entre ELLE et LUI. (Th & Tr)</p> <p>20/09/07 Th&Tr Elle/Lui, (J'imagine donc une scène -mais au sens aussi de scène de ménage-, l'idée me paraît bonne. ELLE et MOI dans une voiture) ELLE pointe la contradiction qu'il y a entre la disparition (le <i>je</i> évanoui, le <i>moi</i>, plutôt) et l'exigence d'individuation [...]</p> <p>ELLE : sans parler de manière aussi grandiloquente, tu dis que tu te fuis toi-même. En es-tu sûr ? regarde-moi dans les yeux : après toutes ces pages écrites, crois-tu un seul mot de cette disparition. Pur motif littéraire ! [...]</p>

	<p>MOI répond qu'il ne peut la regarder dans les yeux parce qu'il conduit. MOI ne trouve pas d'argument simple à opposer. Merde, cette disparition, il la vit bel et bien. Ce trouble d'identité, cette altération du moi [...]</p> <p>Et cette disparition, tenons au mot, est possible grâce à l'intervention des comédiens qui sont co-efficients du spectacle. L'expérience (encore elle) de la perte de soi dans la fabrication du spectacle a lieu quand il s'agit de diriger les acteurs dans le matériau, quand ils s'en emparent. Au bout du compte MOI n'y est plus pour personne. Et cette disparition est très matérielle ; sa sanction, c'est le soir de la première où MOI prend congé du spectacle et s'absente. La chose se referme sur lui comme l'eau sur le noyé. [...]</p> <p>ELLE : sans parler de manière aussi grandiloquente, tu dis que tu te fuis toi-même. En es-tu sûr ? regarde-moi dans les yeux : après toutes ces pages écrites, crois-tu un seul mot de cette disparition. Pur motif littéraire !</p> <p>MOI répond qu'il ne peut la regarder dans les yeux parce qu'il conduit. MOI ne trouve pas d'argument simple à opposer. Merde, cette disparition, il la vit bel et bien. Ce trouble d'identité, cette altération du moi, -c'est le mot [...]ELLE (<i>se réveillant et d'assez méchante humeur, oui, vindicative, l'humeur</i>) : disparition, tu parles, en fait tu vas te cacher derrière de grandes figures, tu avances masqué, tu feins d'aller te cacher dans le cerveau des autres, comme on fait son nid dans le nid des autres, on se...etc., mais c'est de la basse astuce</p> <p>11/04/08 Je m'étonne de ma quasi-disparition dans la presse écrite.</p> <p>31/08/08 L'homme n'est que l'outil de ses outils.</p> <p>La disparition est une tâche difficile. Médée pouvait dire que tout avait disparu mais qu'il (lui) restait du moins une chose, elle, Médée. Il ne me reste même pas moi.</p> <p>22/09/08 Et alors : comment attaquer ça ? Et pour quoi, pour qui ? Même pas pour moi. Disparition.</p> <p>01/01/09 Si j'étais conséquent, je devrais effacer les traces le mieux possible et détruire tout ce que j'ai écrit. Ce serait un beau geste dont je ne suis pas certain d'être capable, bien que je sois persuadé que personne jamais n'ira mettre le nez dans cette macédoine de textes. Il n'y a, c'est certain, rien à lire, ce qui s'appelle rien. Mais je ne suis pas très conséquent car j'écris ceci alors que je vais envoyer cette partie du <i>journal</i> à l'intéressée. Ma disparition.</p>
<p>Disparition personnelle ou de proches</p> <p>Vie/Mort</p>	<p>13/01/07 Si je parlais au désert, personne ne noterait ma disparition.</p> <p>25/01/07 je parle de cette disparition, non seulement élocutoire mais disparition tout court. La disparition, c'est mon truc, et après je viens me plaindre !</p> <p>25/01/07J'ai assez bien supporté la chose justement grâce à la disparition de l'auteur dont j'ai parlé, moi.</p> <p>03/02/07 J'ai tant travaillé à la disparition de l'auteur (moi, mézigue) qu'il n'y a plus rien de compromettant, d'intime dans tout ça. Et pourtant je me sentais enclin à parler ce soir de la mort de Béatrice.</p> <p>22/06/08 La Nature est ce qui naît donc ce qui meurt aussi. La disparition de la chose est constitutive de notre curiosité pour elle ?</p> <p>09/08/08 Mettre fin à mon cerveau. Cessation d'activité. Rideau. J'écrivais, l'été dernier, sur ma disparition : elle est en marche, comme les vers.</p>
<p>Vexations narcissiques</p>	<p>14/11/03 Perdre dieu ne fait sens que si l'espace créé par sa disparition est aussi grand que l'espace, sinon on perd tout</p>
<p>Humanisme fondamentaliste</p>	<p>16/10/01 Mes griefs contre l'humanisme ? A peu près ceux de Foucault, en petit.[...] Au théâtre, tout doit disparaître.</p>
<p>Crise du sujet en général</p>	<p>25/07/06 Au fond la littérature d'aujourd'hui. Celle que j'aurais pu faire et que je n'ai pas pu faire. Disparition du sujet et porosité de la frontière fiction/réalité</p>

Crise de la narration/mimésis du personnage	07/02/07 Antigone/Galilée il faut imaginer cette jeune fille qui ne fit même pas un drame de sa destinée tragique, mais dont la disparition fut le coup le plus dur que la Fortune ait porté à son père 16/02/07 la disparition de la fable et celle du caractère (du drame ?) 21/02/07 Ici il faut que je fasse un petit développement sur E VM et la disparition, mais aussi sur la littérature. Toujours cette idée de névrose littéraire.
Crise de la littérature	25/07/06 Musillianisme : La littérature, son destin c'est la disparition
Désincorporation de l'acteur	
Pratique théâtrale	11/01/01 Au théâtre, tout doit disparaître. Je suis travaillé par la disparition, cette épreuve à chaque spectacle.

<u><i>Noms propres</i></u> <i>Nombre d'occurrences</i>	<u><i>Notions, Thèmes</i></u> <i>Nombre d'occurrences</i>
Alain (Prochiantz): 112 Aristote : 46 Barthes : 7 Beckett : 209 Brecht : 286 (+ BB 46 = 332) Darwin : 462 (dont <i>Variations Darwin</i> : 92) Deleuze : 29 Descartes : 30 Epicure : 59 Goethe : 22 Kafka : 28 Lucrèce : 8 Markeas : 20 Marx : 19 Montaigne : 164 Müller : 28 Musil : 48 Nietzsche: 45 Nicky (Rieti) : 44 Ovide : 126 Platon : 33 Racine: 21 Shakespeare : 14 Sophocle : 12 Turing : 41	Cerveau : 258 Cortex : 16 Corps : 246 Disparition : Faust : 46 Hamlet : 11 Ma mère : 38 Moi : 654 Mon père : 31 Mort : 260 (370 avec les dérivés) Personnage : Sujet : 137 Vexation : 68

4. Entretiens avec Jean-François Peyret

J'ai réalisé ces deux entretiens fin 2011, début 2012. Quelques coupes ont été effectuées après la transcription, par souci de synthèse, mais le style oral a été maintenu pour conserver la spontanéité et rester fidèle à l'esprit de la discussion. Jean-François Peyret a relu et corrigé ce texte, et l'a complété quand c'était nécessaire.

4.1 1^{er} entretien : sur *Re : Walden* (22 novembre 2011)

L'émergence du projet

JFB : Comment s'inscrit *Re : Walden* dans ton parcours ? Hier soir tu présentais le diptyque sur Galilée...

JFP : Pratiquement, *Re : Walden* s'est intercalé entre *Tournant autour de Galilée* et *Ex vivo / In vitro*. C'est le petit voyage au bord du lac de Walden – ça ne s'inscrivait pas dans une continuité, comme pour les autres spectacles qui se trouvent chacun être gros du suivant, par une espèce d'engrenage. *Walden* est venu d'une sollicitation. L'EMPAC, à Troy dans l'Etat de New-York¹²²⁴, m'a proposé d'élaborer un projet avec eux, projet qui est encore en cours actuellement, puisqu'on y retourne en février prochain, en résidence de travail et pour présenter une performance. C'était tout à fait étranger au travail en cours (le matériau Galilée), et en même temps une occasion intéressante, celle, notamment, de faire revenir de vieilles lectures qui me sont revenues, comme Thoreau que j'ai lu dans les années 60 – comme tout le monde d'ailleurs à ce moment-là ; il y a eu une espèce de vogue, de vague de *Walden* qui a donné une lecture beaucoup plus, disons politique, c'était un peu avant 68 ; oui, beaucoup plus politique qu'écologique comme dans l'actuel *revival*: critique de l'économie, aliénation par le travail, critique de la propriété, de la technique etc. Et en même temps, par surcroît, j'allais dire, c'était un beau texte, de la grande littérature. Et puis dans le cadre hyper-technologique de l'Empac, il m'a paru intéressant de proposer un projet qui prenait le thème de l'homme « augmenté », de la technique, de l'homme prothétique à front renversé etc, en repartant de ce texte de Thoreau, donc de l'homme qui s'est « diminué », qui s'est réduit au minimum de technique dans sa cabane au bord du lac qu'il a construite lui-même.

JFB : Ça c'était donc le moment déclencheur ; qu'est-ce qui s'est passé ensuite ?

JFP : Ensuite il y a eu un enchaînement de circonstances ; d'abord la proposition du Fresnoy, de venir comme professeur-artiste associé pendant un an. La règle du jeu, au Fresnoy, c'est que les professeurs proposent un projet, autour d'un travail en cours et qui doit être présenté, comme le travail des élèves dans le cadre de l'exposition annuelle, Panorama. J'ai donc proposé une version installation de *Re : Walden* que nous avons mise en œuvre sur le plateau vidéo du Fresnoy. Et en même temps, en connexion avec le Fresnoy, il y a eu d'autres propositions de travail, par exemple au CECN, à Mons, dirigé à l'époque par Clarisse Bardiot. On a monté des stages, des workshops sur le sujet, la même

¹²²⁴ Experimental Media and Performing Arts Center. L'EMPAC est une fondation qui aide les artistes, et qui s'occupe de technologies, science et art.

saison. Et il y a eu aussi l'Ecole d'Art de Caen, avec Jean-Charles Massera, qui était intéressé par ce travail ; on a répété là-bas aussi. Ce processus autour de Walden a donc été un travail à la fois un peu *excentrique* par rapport au travail en cours [Galilée...], et en même temps *déformaté* si on veut par rapport au format habituel de mes spectacles ; puisqu'il y a une version installation, une version performance musicale, une version théâtrale et une autre à venir en collaboration avec Jean Nouvel. *Re : Walden* est donc un peu erratique, une embardée, dans mon parcours... Mais en même temps cette aventure n'est pas tout à fait un hasard non plus, parce que je trimballe ce texte, ou lui me trimballe, me balade depuis plus de 40 ans, un texte dont une part de moi doit être captive, un texte qui me tient, sans que je comprenne trop pourquoi, n'ayant jamais eu envie de m'enfermer dans une cabane autour d'un lac, mais sans doute j'ai été pris par le charme de ce livre, de cette littérature.

JFB : Et cet intérêt pour Thoreau, il y a eu plusieurs périodes, plusieurs thèmes qui t'ont intéressé, par la suite, après les premières lectures dans les années 60 ?

JFP : Non, il y a eu le commerce, si je puis dire, des années 60. Après je n'y ai pas beaucoup pensé ; ce n'est pas un livre que je relisais régulièrement, mais ça faisait quand même partie de ma bibliothèque fondamentale. Après, je ne peux pas dire que ce soit une œuvre que j'ai fréquentée tout le temps, comme par exemple Montaigne. Thoreau est revenu par la bande, fin des années 90, début 2000, quand le cas d'Unabomber est venu au jour. C'est au fond par lui que je suis revenu à Thoreau. Unabomber était un mathématicien qui enseignait à Berkeley ; il a tout lâché un jour, s'est enfermé dans une cabane dans les forêts, mais à la différence de Thoreau, il envoyait des bombes à ses ex-collègues et dans les aéroports. Il a été arrêté et jugé. Il vit toujours, d'ailleurs, il est enfermé. Un jour Nicky Rieti m'avait apporté la cabane de Kaczynski [le vrai nom d'Unabomber], qui a été conservée comme pièce à conviction, sécurisée dans un local du FBI; on aurait dit une *installation*. C'était un bon mathématicien, puis il a tout abandonné; il a fait le geste de Thoreau, que les Américains aiment bien, comme dans *Into the wild*, sauf que lui était un serial killer. Ce cas Kaczynski nous a intéressé, j'ai eu un temps envie de faire un spectacle autour de lui dans la mesure où je suis intéressé par le destin de certains penseurs dont la pensée a des conséquences inattendues sur leur corps-Turing qui se suicide en croquant sa pomme-, ou sur le corps des autres, en l'occurrence -Unabomber qui est un tueur- Et puis je m'étais mis à lire les écrits de Kaczynski qui est un graphomane impénitent. Ses écrits contre la technologie, son *Manifesto*, font, pour certains, référence : on les trouve par exemple sur le site d'Attac.

Kaczynski cite Thoreau ; voilà aussi pourquoi la curiosité pour Unabomber m'a ramené à Thoreau. D'où le projet né à l'EMPAC et qui a été tout de suite accepté. D'abord, c'était un projet américain ; les Américains, je suppose, étaient peut-être sensibles au fait que des Français s'intéressent à Thoreau qui, de plus, ces temps-ci, est très à la mode aux États-Unis comme père de l'écologie. Et puis Concord et Walden ne sont pas si éloignées l'une de l'autre. [Troy est situé dans l'état de New-York]. Le Massachusetts, ce n'est pas si loin. Voilà pourquoi nous sommes embarqués dans cette aventure, un peu chaotique forcément, qui a ses hauts et ses bas mais que je voudrais mener à son terme.

JFB : Et d'où viennent les comédiens ?

JFP : De l'ERAC, d'abord. Didier Abadie, le directeur, veut intégrer dans le cursus de l'école, la formation du comédien « augmenté ». Il m'a demandé de m'occuper de ça. Nous nous sommes dit que *Re : Walden* qui est très *technologique* (entre guillemets et en

italique) pouvait être un spectacle prototypique, quant au rapport du comédien à la technique. Finalement l'ERAC n'a pas produit le spectacle, mais j'ai gardé trois comédiens qui sont sortis de cette école ; ensuite, j'y ai adjoint Jos Houben, qui est flamand et anglophone, pour « bilinguïser » un peu le projet, et arriver à faire jouer le français et l'anglais, à poser le problème de l'appropriation en français d'un texte dans une autre langue ; c'est une question qui m'intéresse au théâtre. Et il y a eu aussi sur le coup Helga Davis, une actrice performeuse chanteuse américaine. Mais elle n'est pas de toutes les versions ; on n'a malheureusement pas les moyens de faire intervenir quelqu'un des États-Unis tout le temps. Elle était venue à Caen, trois semaines, on avait enregistré pas mal de choses, et elle avait fait la première version de la performance à l'EMPAC. Il me paraissait intéressant que ce discours très masculin, et « blanc », du XIX^e siècle soit assumé par une femme noire du XXI^e siècle. Voilà la distribution actuelle.

JFB : Comment s'est mise en place la création de la version théâtrale ?

JFP : Nous avons été soutenus aussi par Patrick Gufflet, au Théâtre Paris-Villette, et par x-réseau, basé au Théâtre Paris-Villette, et qu'anime Agnès de Cayeux avec qui je travaille depuis longtemps. Deux états du travail ont été présentés là-bas, l'un en juin 2010 (séances de travail), juste après l'installation au Fresnoy, et le second en juin 2011, dans le cadre du festival Open au même théâtre de la Villette, qui soutient courageusement ce projet, avec les moyens qu'il peut ; le théâtre de la Villette est lui-même en difficulté. A l'heure où nous parlons nous en sommes là, à la Villette : des « workshops » (je dis playshops), et une forme déjà plus aboutie. L'avenir, pour le projet, c'est de retourner à l'EMPAC en février prochain [2012] présenter la performance. Ensuite je dois aller rencontrer des gens en Californie, susceptibles d'être intéressés par la chose, mais je ne peux pas en dire beaucoup plus pour l'instant. J'espère aussi que nous pourrons faire une série plus longue de représentations au Théâtre Paris-Villette en 2013.

[...]

Les quatre versions de *Re : Walden*

JFB : Entre la version « installation » et la version dite théâtrale, dans chacune c'est un peu fixé, ou bien c'est du *work in progress* qui évolue tout le temps ? Le spectacle évolue entre les différentes étapes ? Sur quels aspects ?

JFP : Oui, la version *théâtre* a évolué parce qu'on travaille par étapes avec les comédiens. Mais concernant la version installation, on ne l'a représentée qu'une fois en fait, au Fresnoy. L'idée est d'entrer dans un espace, en l'occurrence un plateau de tournage vidéo, avec des projections d'images enregistrées par Pierre Nouvel. Pendant un an nous avons photographié l'étang de Walden à différentes heures. Il y a un jeu avec ce matériau, le spectateur se ballade dans cet espace/cabane, et peut interagir avec les images et le son (texte et musique). Idéalement ce serait ça. Cette installation pourrait voyager, à Singapour ou à Clermont-Ferrand ; elle serait destinée à un seul spectateur à la fois – un seul « visiteur »...

JFB : Un résident de la cabane ?

JFP : Voilà, ce serait une espèce d'*analogôn* de l'expérience de Thoreau, en condensé, avec ses textes qui passeraient, et des images de Walden...

JFB : Et les autres versions ?

JFP : La version performance musicale implique Alexandros Markeas, Pierre Nouvel, Thierry Coduys et une chanteuse (Helga Davis) qui interagissait avec la musique et la vidéo. Dans la version théâtre, Alexandros est aussi sur le plateau, avec les quatre comédiens dont j'ai parlé et ils élaborent une espèce de Walden-Memory, aurait dit Heiner Müller. De Walden Factory à Walden Memory.

JFB : C'est presque la même chose que la version musicale hormis le chant... ?

JFP : Non ce n'est pas pareil ; la version performance musicale est, pour le moment, monolingue (anglais, dans le texte original) puisque Helga est américaine.

JFB : Dans la version performance musicale, il n'y a que la chanteuse et le musicien – pas d'autres acteurs ?

JFP : Oui, il n'y avait qu'eux deux, avec un piano de concert, un peu compliqué : préparé et très « augmenté »...

JFB : Parce que, dans cette version-là, il y avait aussi le travail de Thierry Coduys [d'où le terme « piano augmenté »] ? Et Pierre Nouvel est aussi sur le plateau et gère ses images en direct.

JFP : Oui. Ensuite, dans la version théâtre, d'autres choses se sont greffées. D'abord il y a à la fois l'anglais et le français, en traduction automatique grâce au travail du LIMSI, à Orsay ; ensuite la question des voix de synthèse, à partir des voix des comédiens [version de juin 2010 et juin 2011 à La Villette]. Il y a aussi la question du monde virtuel ; la première année [juin 2010] sur Second Life et cette année sur « Bonjour Monde », un open source sur lequel travaille Agnès [de Cayeux] pour *Ex vivo / In vitro*, où il y aura des îles, des avatars etc. Agnès est en train de le développer, on le présentera en décembre [2011], à la Colline, et ensuite, sans doute, à la friche Belle de Mer autour des représentations à la Criée, à Marseille.

Les collaborateurs (musique, son, décor, traitement linguistique...)

JFB : Je voulais aussi t'interroger sur l'importance que tu accordes à la musique, à la conception sonore. Comment est-ce que tu travailles avec ces personnes ? D'où vient cet intérêt dans ton parcours ?

JFP : Je ne pense pas un plateau de théâtre sans la quatrième dimension, qui est temporelle, c'est-à-dire musicale. C'est l'expérience commune de vivre en permanence dans cette quatrième dimension ; il n'y a qu'à aller dans un supermarché ; même l'espace public est souvent sonorisé. On vit là-dedans ; c'est une donnée de notre expérience sensible. Je pars de là. Du coup, la musique n'est pas un ajout, une fioriture, quelque chose qui s'ajoute à la scène, une valeur ajoutée. Elle est vraiment constitutive de ce monde curieux dans lequel on fait s'agiter les gens, ce théâtre, et dans lequel les spectateurs sont également pris. Les dispositifs sont plus ou moins compliqués, comme dans le dernier spectacle [*Ex vivo/In vitro*] qui n'est pas d'une technologie archi-sophistiquée mais enfin c'est assez compliqué quand même, entre les diffusions du son dans la salle, spatialisées, les voix avec différents plans de sonorisation etc. Oui, je suis très attentif à la musique mais aussi au traitement du son. Mais là aussi, cela procède, cela remonte, si j'os dire, de l'expérience commune d'aujourd'hui ; nous sommes sans cesse confrontés à ce jeu entre le vivant et l'artificiel, le vivant et le mécanique : sons, voix ou musiques. Le sujet urbain actuel, urbain surtout, vit

dans un monde acoustique compliqué et bien peu naturel. Le théâtre doit affronter la chose. Ça, c'est un premier point.

D'autre part, qu'il y ait une création musicale dans chaque spectacle me paraît nécessaire à la conversation dont doit procéder un spectacle. C'est un peu comme la science [pour moi], c'est aussi des rencontres avec des gens. De 1983 à 98, nous avons travaillé avec le compositeur Philippe Hersant, qui est plutôt *acoustique*, je ne sais pas si ça se dit, disons : pas *technologique*. Le compositeur n'est pas chargé de faire une musique de scène, mais une musique tout court. Il est dans la confiance ; il sait de quoi il va retourner ; il doit se poser le même problème que moi et apporter sa réponse de musicien ; il n'est pas sous la griffe de la mise en scène.

Ensuite, il y a eu la rencontre avec Alexandros Markeas, avec qui je travaille depuis plus de dix ans maintenant. Donc il y a aussi un peu le hasard et le plaisir des rencontres, le plaisir de travailler avec des gens qu'on aime, qu'on reconnaît, qu'on admire. Et j'aime aussi que les gens avec qui je travaille ne soient pas nécessairement de la même génération que moi. Alexandros (et c'était vrai aussi avec Philippe) ne se contente pas de répondre à une commande ; il a la liberté d'inventer à son compte. C'est vrai du scénographe également. Et j'accepte les contraintes qu'ils me créent. Au commencement il y a une conversation au cours de laquelle j'explique dans quoi je me débats : on discute, je demande « qu'est-ce qui te vient comme idée ? » ; alors, si le musicien me dit qu'il lui faut une mezzo-soprano et un piano, je dis d'accord, vas-y. Et après je me débrouille. Je fais avec.

De même avec Nicky Rieti [le scénographe], je déborde un peu mais pour arriver à une question assez précise. Il dit « voilà, moi je vois des guindes ou des cordes pendues » [dans *Ex vivo/ In vitro*] ; d'abord, je ne vois pas le rapport avec le sujet (et lui non plus peut-être), mais c'est une intuition qui lui vient, et après, eh bien c'est une des données avec lesquelles le spectacle doit composer – et se composer. Les contraintes, ça construit le vivant... Mais ça veut dire aussi que ce qui est nécessaire pour pouvoir écrire des spectacles, c'est plusieurs choses : indépendamment des comédiens, sur lesquels il ne faut pas trop se tromper, et qui sont évidemment un des paramètres essentiels parce que si c'était d'autres comédiens, ce serait un autre spectacle ; il y a la scénographie, c'est-à-dire l'espace dans lequel ces comédiens vont évoluer, les contraintes dans lesquelles ils vont se trouver (parce que c'est surtout un système de contraintes), le milieu dans lequel ils vont avoir à évoluer... En plus de la scénographie, mais il y a aussi un dispositif électro-acoustique et vidéo de temps en temps, qui permet à la chose de s'écrire, de se composer.

S'il n'y avait que des comédiens et un texte, je n'y arriverais pas. Ou alors il faudrait faire autre chose, enfin il faudrait vraiment avoir un texte définitif. Je veux dire que ces dispositifs (la musique, le son, l'image, la lumière) permettent à la chose de se faire, notamment de s'écrire. Mais la musique, je le répète puisque c'était la question, n'est pas du tout adventice, ne s'ajoute pas accessoirement ; elle est constitutive de ce monde imaginaire qui est en train de... qu'on doit fabriquer.

JFB : Au départ il y a aussi, de ta part, un travail, long en général, sur différents matériaux... tout cela interagit dans le processus de décantation ?

JFP : Oui, il y a un travail en amont, qui se fait parce qu'on est une équipe d'amis, une compagnie. Comme je le disais, nous discutons beaucoup, Alexandros et moi ; ou avec Nicky, ou Pierre Nouvel quand il y a des images... ce qui m'importe, c'est que chacun puisse... c'est que la musique, l'image animée, que ce soit la vidéo ou autre chose (ça peut

être des images de cinéma), ou la science, soient là en tant que tels, et non pas au service de la mise en scène. C'est-à-dire, j'ai envie qu'Alexandros puisse dire « je fais une œuvre musicale ». Alors au bout d'un moment, les différents éléments entrent en corrélation, ont à vivre ensemble. Mais il n'y a pas la tyrannie de la mise en scène, puisqu'il n'y a pas de mise en scène. En fait, il y a fabrication de théâtre à plusieurs. Effectivement, je suis obligé de prendre un certain nombre de décisions, en dernière instance, mais, aussi bien, les comédiens ont des capacités de proposition énormes ; le musicien, souvent, est là, il ne se contente pas d'écrire quelque chose, une musique, dans son coin, qu'il nous livrerait deux jours avant, et qu'on mettrait dans les intervalles. Les idées qu'a eues Alexandros, à partir du motif des enfants [dans *Ex vivo/ In vitro*], cette dramaturgie de carrousel, l'idée de boucle et de ritournelle, visaient une certaine légèreté ; sinon, si on prend de plein fouet des questions aussi tragiques que celles de la procréation ou de la filiation, c'est vite insoutenable, il faut être Sophocle ou rien.. Tout ça, effectivement, c'est des choses dont on a discuté avant ; Alexandros, par exemple, a beaucoup essayé ; et quand ça ne nous plaît pas, ça disparaît ; beaucoup d'essais, beaucoup d'erreurs. Mais, ce qui est important c'est que, sans la musique, sans la scénographie sonore en général, sans l'image quand il y en a, le spectacle n'existerait pas – on ne peut pas les enlever, c'est vraiment un élément à part entière.

JFB : La culture musicale, c'est sans doute très ancien pour toi ?

JFP : J'entends de la musique tout le temps, j'en écoute parfois. Mais ne pas être musicien, c'est un de mes regrets ; comme de ne pas parler quinze langues. Je ne pourrais pas me passer de musique. Du théâtre, oui, je pourrais sans doute me passer, guérir de cette maladie. Mais il ne faudrait pas m'enlever la musique, la peinture et les livres. Difficile de s'en passer.

JFB : Et de science ?

JFP : La science est pour moi une sorte d'ardente obligation. Car, la science, je m'en suis passé longtemps. Sauf que, on peut ne pas s'y intéresser, mais elle s'intéresse à nous et transforme incessamment notre monde, notre vie. Elle est inéluctable, même si beaucoup d'autruches se réfugient dans les théâtres... Mais je n'ai pas de relation, comment dire ? esthétique avec la science. Pour en revenir à la musique, c'est vrai que dès que je m'installe à mon bureau, je mets tout de suite de la musique. Curieuse expression : mettre de la musique ! Oui, j'écoute de la musique, de manière très dilettante et éclectique, non savante. Je marche au coup de cœur, à la ritournelle. J'ai mes moments musicaux ; il y a des morceaux qui tournicotent dans ma tête, qui me tiennent et puis s'en vont. Je suis un mélomane très désinvolte mais, somme toute, assidu.

JFB : Plus que l'intérêt pour la science, mais c'est ce que tu évoquais hier, la science, pour un littéraire c'est complètement hermétique. Alors que la musique...

JFP : Formellement la musique m'est aussi hermétique que la science mais j'avoue que la musique me fait plus d'effet que la physique quantique, à ignorance égale ! Ce qui est beau avec la musique, comme dans tout art, c'est qu'il y a une espèce de réception obvie, enfin, immédiate des choses. Telle musique entre immédiatement en résonance avec une part de vous dont elle devient l'hymne. Comment expliquer pourquoi tout d'un coup je vais écouter l'air de Philippe II, de *Don Carlos* en boucle pendant des mois, comme une drogue ; mais je ne vais pas même regarder la partition ou tenter quelque analyse que ce soit. Pure séduction. J'ai eu des phases mahlériennes dans ma vie, puis mozartiennes ; un temps je n'écoutais que de l'opéra, etc. Pure liberté. Avec la littérature, c'est plus

compliqué, parce que je crois m'y connaître un peu, que c'est surmoïque par dessus le marché, et que je crois pouvoir dire, enfin, savoir (c'est mon drame d'ailleurs) ce que c'est qu'écrire. Un texte littéraire, on m'a appris, c'est peut-être dommage, à l'analyser, je peux essayer de voir d'où ça vient, j'ai une idée de l'histoire littéraire, etc. Avec la musique, j'entretiens une relation beaucoup plus détendue. Elle n'attend rien de moi ; je profite d'elle. J'essaye de la dédommager en permettant à des musiciens de la servir dans mes spectacles.

JFB : Et dans *Re : Walden*, le trio que vous formez, Alexandros Markeas, Thierry Coduys et toi, ça se passe comment ? Entre le piano et la conception sonore, eux aussi se donnent des idées ? Sur la scène, tout ça se mêle...

JFP : Oui, d'ailleurs, Thierry Coduys, je l'ai connu par Alexandros, c'est lui qui me l'a présenté au moment de *La Génisse et le pythagoricien*, quand il voulait utiliser Max-SP pour faire du temps réel. Nous avons besoin de la compétence de Thierry. Ils se connaissaient déjà ; Thierry Coduys a beaucoup travaillé avec des musiciens, il a été à l'Ircam, il continue d'ailleurs ; il a créé la Kitchen ensuite, et il a travaillé avec Luciano Berio, entre autres, il a fait tous les gros dispositifs ; beaucoup avec Dusapin maintenant, avec Fedele aussi et puis au théâtre avec nous.

JFB : C'est un musicien ou un ingénieur au départ ?

JFP : C'est un pâtissier au départ. Il est autodidacte. Et puis il est devenu scénographe sonore. Ça rend optimiste. Par ailleurs il peut faire des créations musicales, des dispositifs sonores [comme dans *Re : Walden*]. D'autres fois, comme dans *Ex Vivo*, il met plutôt en œuvre ; cette fois, le compositeur, à strictement parler, c'est Alexandros, mais en même temps, on voit bien que dans les répétitions, Thierry n'est pas simplement un ingénieur. C'est un créateur, et un grand improvisateur comme on voit en répétition avec les comédiens. La frontière entre la technique et la création artistique s'est déplacée ; cela m'intéresse. Car on voit bien d'un autre côté qu'un compositeur comme Alexandros maîtrise aussi ses machines, qu'il sait tout à fait gérer un piano « augmenté ». Avec Thierry ils sont complémentaires... parce qu'il n'y a pas que la musique, il y a les voix, la production de sons... la dernière fois, sur le Galilée, Thierry gérait la « truie augmentée », et aussi le son que généraient les danseuses sur le sol en temps réel, etc...

JFB : Comment ça se passait, dans *Re : Walden* ?

JFP : *Re : Walden* est notre projet le plus complexe du point de vue de la technologie. Il y a une spatialisation du son assez sophistiquée (un dispositif sur le plateau au fond, au lointain, et puis un dispositif spatialisé, dans la salle). Il y a deux plans, les voix ne se passent pas au même endroit que la musique. Par moments, la musique ou le son tournent. Ce qui fait que, quand on est sur le plateau, on n'entend pas la même chose que dans la salle. Ce qui peut troubler les comédiens, du reste ; ils ont des retours, mais eux ne sont pas dans le même univers sonore que le public ; ce n'est pas toujours facile à régler ; notamment à la Colline, parce que, en plus, le régisseur est en cabine ; il n'est pas dans la salle, pour se rendre compte des effets...

JFB : Dans *Re : Walden*, tout se passait dans la salle...

JFP : Oui, dans ce cas la régie fait partie du spectacle... elle est dans la salle.

JFB : Il y a plus de technologie, c'est plus « augmenté »...

JFP : Oui *Re : Walden* est plus augmenté, plus compliqué et expérimental que *Ex vivo / In vitro*, parce qu'on n'avait pas les moyens d'avoir les créateurs pour tenir les régies, tout simplement ! Alors que dans *Re : Walden*, Thierry Coduys et Pierre Nouvel étaient aux manettes, et Alexandros sur le plateau.

JFB : Dans *Le cas de Sophie K* aussi ?

JFP : Oui, dans *Le cas de Sophie K*, Pierre Nouvel était sur le plateau, il gérait en direct la vidéo, Alexandros gérait en direct le piano augmenté. Mais Thierry n'était pas présent sur le plateau ; un développeur avait fait le travail en amont et Alexandros gérait le tout.

JFB : La partition est fixée.

JFP : Oui, bien sûr.

JFB : Dans *Re : Walden*, il y a aussi la question de la contribution de François Yvon sur les traitements linguistiques. Vous vous êtes connus comment ?

JFP : Je ne sais plus comment on s'est connus... Par x-réseau ; c'est Agnès de Cayeux qui avait contacté François, je crois... On savait que François Yvon était intéressé par ces questions. C'est un spécialiste de la traduction automatique. Se confronter à des textes littéraires l'intéressait.

JFB : C'était pour *Re : Walden* spécialement ?

JFP : Oui, il a fait un travail spécifique sur un corpus littéraire du XIX^e siècle en anglais et en français.

JFB : Il avait déjà commencé antérieurement ?

JFP : Non, il travaille en général sur du texte politique, administratif, scientifique, technique, juridique, etc.

JFB : Il n'avait pas encore abordé la traduction automatique pour la littérature ?

JFP : Non, et c'est ça qui l'intéressait. Il avait envie de confronter ces technologies à du texte qui n'est pas du texte informatif, de communication. La question du statut de la langue littéraire l'intéressait, une langue obsolète en plus, celle du XIX^e siècle. C'est-à-dire qu'il a bourré sa machine des textes littéraires du XVIII^e et du XIX^e siècles. C'était un peu une excursion hors de ses contraintes habituelles, de ses obligations de recherche.

JFB : Ça le mettait en danger.

JFP : Il faudrait le lui demander. En tout cas, cela constituait, cela constitue toujours un défi. Donc, effectivement, tous les enjeux techniques, tout ce qui se joue entre le vivant et l'artificiel, dans *Re : Walden*, sont beaucoup plus élevés, si je puis dire, que dans *Ex vivo / In vitro*, qui utilise des choses plus...

JFB : C'est plus radical.

JFP : Oui, nous sommes dans la recherche, tandis que, dans *Ex vivo / In vitro*, nous utilisons des dispositifs que nous maîtrisons déjà et qui peuvent être confiés à des régies. On ne peut pas toujours s'offrir Thierry Coduys ou Jérôme Tuncer, son collaborateur, pendant un mois, pour l'exploitation du spectacle. C'est tout simple. Nous avons pu le faire pour *Tournant autour de Galilée*. C'était cette équipe-là qui assurait le truc, et les régisseurs jouaient aux cartes derrière. *Ex vivo / In vitro* n'avait plus ces moyens. Ça coûte cher...

JFB : Thierry Coduys est un peu une star dans son domaine ?

JFP : Oui, c'est l'effet *musique*... Il a des tarifs, il n'est pas fonctionnaire, il travaille beaucoup dans l'opéra (à Berlin, aux USA), c'est plutôt bien payé. Il fait des efforts pour nous ; ce n'est pas conflictuel, ce que je dis, mais c'est vrai qu'on ne peut pas. Quand on ne peut pas, on ne peut pas. Et puis Thierry n'est pas toujours libre, et on ne peut pas se l'offrir sur un mois d'exploitation comme on a pu faire, quasiment, jusque là. Donc il faut que la régie soit manipulable, le jour de la première, par les régisseurs du théâtre... qui d'ailleurs, à la Colline, étaient formidables, très ouverts ; c'est un jeune, Johan, c'est un passionné, il a repris la régie son, une régie difficile.

JFB : Dans *Re : Walden*, ce travail ne pouvait pas se transférer à une régie ? Il fallait obligatoirement la présence d'un spécialiste comme Thierry Coduys ?

JFP : Dans *Re : Walden*, il faisait l'homme-orchestre. Tu l'as vu, Alexandros était au piano, il gérait déjà des transformations, Thierry relayait, et Pierre Nouvel était là, parce qu'il y a aussi des interactions avec la musique et l'image, qui se transformait en temps réel ; plus les voix de synthèse ; plus les filles qui étaient là pour le monde virtuel ; ça fait du monde, et ça ne marche pas à tous les coups. C'est encore fragile ; dans *Ex vivo / In vitro*, on n'est pas encore dans cette recherche-là, parce qu'on n'a pas le temps ; mais on n'en est pas encore au stade où on pourrait transférer tout ce travail à une régie normale. On pourra peut-être le faire à la Gaîté Lyrique où il n'y aura que quelques représentations, avec les créateurs aux manettes. C'est ce déplacement de la frontière dont je parlais ; la frontière entre la technique et l'artistique bouge beaucoup avec ces technologies-là ; parce qu'on a, au fond, derrière les machines, aussi, des artistes, et non pas simplement des gens qui font marcher les machines. C'est tout de suite une autre façon de travailler, donc d'autres coûts, un autre métier ; et dans les théâtres traditionnels, enfin, le circuit dans lequel nous évoluons dans le théâtre public, il y a encore des, comment dire ? rigidités... Ou alors, ça a un surcoût terrible. Et le surcoût, en ce moment ...

Le travail avec les acteurs

JFB : On pourrait maintenant aborder la question du travail avec les comédiens. Dans la continuité de ce que tu viens de dire : comment ils travaillaient avec ces technologies du son, du design sonore, de la traduction automatique ; quelles étaient les interactions, quelles difficultés est-ce que ça leur posait ?

JFP : Ça en pose pas mal, parce qu'ils ont sans arrêt à jouer avec ; c'est en temps réel, donc c'est compliqué parce que c'est pas des *cuts* simplement, ou une simple conduite. Dans *Re : Walden*, ils sont très sollicités, parce qu'ils doivent jouer avec la musique et cette musique se transforme ; et aussi un rapport avec l'image, ils peuvent être dedans, en temps réel ou pas en temps réel ; avec leur propre voix enregistrée, avec laquelle ils jouent en direct ; un ensemble de contraintes... et avec leur propre mémoire parce que dans *Re : Walden*, c'était ça l'essentiel, le travail sur/avec la mémoire réelle, vive, des comédiens. Une sorte de mémorisation de ce texte, mais faite par eux, pas commandée par je ne sais quelle dramaturgie. Je travaillais à partir de ce qu'ils me donnaient ; je n'avais pas découpé le texte avant, en disant « toi, tu vas dire ça, etc » ; et on a travaillé deux ans, (pas deux mois !), par petites étapes, et à chaque fois il fallait se souvenir des étapes précédentes, c'était intéressant de voir comment le texte revenait, l'état de leur mémoire. Alors quelquefois on fixait les étapes précédentes en les mettant dans les machines, et après on leur re-balançait ; ils devaient réingurgiter cette mémoire-là, ils devaient jouer

avec elle en temps réel sur le plateau. C'est des phases de jeu que j'ai bien aimées. On n'a pas travaillé comme ça du tout sur *Ex vivo / In vitro*.

JFB : C'est-à-dire que... quand on le voit en tant que spectateur, on voit des... disons des « comédiens » qui bégaient, qui tâtonnent, qui répètent du texte, qui cherchent à se l'approprier – est-ce qu'ils sont en train d'apprendre quelque chose, ou...

JFP : Ou de réapprendre ou de faire jouer leur mémoire. Ils réécoutent quelque chose qu'ils ont déjà dit, parce qu'ils ne s'en souviennent plus exactement.

JFB : C'était itératif ? Au départ il y avait du matériau, des textes de Thoreau et ils faisaient semblant, en gros, de tâtonner, ou bien...

JFP : Non. Pas semblant ; jamais semblant. Faire semblant au théâtre, l'horreur ! Dans le spectacle qui a été présenté, l'ouverture n'était jamais la même... le jeu que je leur faisais, c'était « si je te dis Walden, qu'est-ce qui vient tout de suite ? », une marmotte, une canne à pêche, des haricots...

JFB : Une sorte d'écriture automatique ?

JFP : Pas d'écriture mais de mémoire automatique... mais enfin, il y a bien un certain automatisme de l'inconscient ou de la mémoire. Si je dis Walden à un comédien, il y a nécessairement quelque chose qui revient. Pourquoi ceci plutôt que cela, je n'en sais rien, je ne suis pas psychanalyste.

JFB : En fonction de ce qu'ils avaient appris, donc.

JFP : De la fréquentation qu'ils avaient du livre, de ce qu'ils apprenaient, d'une lecture de ce qui s'était imprimé dans leur cerveau ; on a beaucoup travaillé là-dessus ; donc des choses se sont imprimées dans leurs cerveaux, et d'autres ne se sont pas fixées.

JFB : C'est ça, la question de la mémoire que tu évoquais, c'était ce genre de sollicitations ?

JFP : C'est-à-dire que je les ai fait travailler, non pas en leur donnant un texte à apprendre, mais en disant « il y a ce livre qui est notre objet commun », et comme c'est énorme on travaillait parfois bien sûr sur un seul chapitre mais selon la même méthode mnésique.

JFB : Il y a eu comme un filtrage préalable, comme pour Galilée, en choisissant certains passages ? ici, sur les haricots, l'économie...

JFP : Il y avait les exercices qui se faisaient sur l'ensemble du livre...

JFB : Les incontournables, et ils choisissaient ensuite ce qu'ils voulaient ?

JFP : Il y avait deux types d'exercices ; soit on se souvient de tout le livre (les comédiens l'ont lu quand même, ils le connaissent bien), et alors nous faisons revenir les éléments... soit, pour d'autres raisons qui sont liées au modèle du dialogue homme-machine, c'est-à-dire, au fond, je veux dire que les comédiens savent le même texte – un chapitre par exemple – comme les bots font, on lance une phrase... le bot n° 2 ne va pas envoyer la phrase qui suit parce qu'il va construire autrement...

JFB : Le bot c'est l'interprète linguistique ?

JFP : Oui c'est ce qui permet le dialogue homme-machine : on rentre une phrase ; ensuite, si on fait dialoguer les machines, la machine va sortir une phrase parce qu'elle va trouver des mots-clés, selon ses algorithmes etc ; elle donne une autre phrase, comme une réponse.

Et ce qui m'intéressait, c'était de savoir comment pensaient les machines ; on a travaillé sur des corpus un peu réduits, un chapitre, par exemple « Higher laws », les comédiens devaient le savoir par cœur, ils connaissaient à peu près le chapitre en entier, qui avait été entré dans la machine aussi. Ils pouvaient dialoguer avec la machine ou entre eux, de la même manière. Mais eux fonctionnaient à leur mémoire, c'est-à-dire que si une phrase du chapitre est donnée, c'est ce qui vient tout de suite, comme phrase, et ce n'est pas celle qui suit... donc ça disjoint complètement le texte.

JFB : Les comédiens ont leur propre traitement de texte, comme les machines ont leur traitement qui fait sortir telle ou telle phrase, selon des processus qui sont différents.

JFP : Voilà. L'idée de la machine c'est d'imiter le langage humain... nous c'est plutôt, au théâtre, d'imiter le langage de la machine, de savoir comment elle fait. Ça a une certaine poésie, parce que, d'une certaine manière, le texte est remué, bousculé, mais il est quand même encore là ; c'est ça qui est bizarre ; c'est peut-être un processus de poétisation particulier du texte, c'est là-dessus qu'on travaille en ce moment. Mais bon, il faudrait continuer...

JFB : A une époque il y avait des gens comme Jean-Pierre Balpe, aux débuts de l'ordinateur [années 1980], qui faisaient ce genre de chose...

JFP : Oui... je ne sais pas si c'est tout à fait pareil... il devait y avoir un processus génératif. Mais, nous, nous travaillons à l'intérieur d'un discours fini. Sur des phrases. C'est de la manipulation de phrases, en fait. C'est curieux quand même... effectivement, la phrase du début d'un chapitre peut se retrouver catapultée contre la phrase de la fin.

JFB : Un peu comme des bombardements d'électrons dans un cyclotron...

JFP : Je ne sais pas si c'est une bonne image... Ce n'est pas un bombardement, il y a une sélection qui se fait. Une phrase est enchaînée à une autre mais pas selon la logique processive du sens. Je ne sais pas si ça fera le théâtre de demain... c'est peu probable...

JFB : En tout cas, pour les comédiens, ça leur a sans doute posé des difficultés ?

JFP : Ils ne pouvaient pas simplement apprendre en soulignant au stylo leur texte en attendant le dernier mot de la réplique qui précède la leur pour continuer. Ils étaient obligés d'avoir en mémoire le chapitre entier, ils avaient tous le même texte en partage dans lequel ils devaient aller piocher la phrase qu'ils devaient abattre immédiatement comme on fait aux cartes...

JFB : Ils ont eu des barrages à franchir ? ça les a mis en difficulté par moments, ou...

JFP : Oh, ils sont jeunes, encore plastiques...

JFB : Ça n'a pas suscité de tensions ?

JFP : Non, ils ont accepté ce jeu-là. Au fond, on barbote, on est pris dans un texte ; on a toutes ses phrases dans son jeu et il s'agit d'avoir une mémoire rapide et vive... Non, je ne pense pas qu'il y ait eu des tensions... Il faudrait leur demander à eux.

JFB : En tous cas, ils n'ont pas manifesté de...

JFP : Ils ne m'ont pas dit « c'est pas du théâtre » ou des choses du même acabit... Ils se sont livrés à l'expérience. Alors, ça ne veut pas dire que c'était facile. Mais ce n'est pas plus compliqué que...

JFB : Et ils en ont parlé ? Puisqu'il y en a trois, dans la version théâtrale, qui sortaient juste de l'école... Est-ce qu'ils ont dit si ça leur semblait en contradiction avec ce qu'ils avaient appris, sur la façon de jouer au théâtre ?

JFP : Il y avait plusieurs choses qui étaient perturbatrices, par rapport aux outils du comédien tels qu'on les leur a transmis ; c'est d'abord la technique ; ça crée des contraintes, comme celles d'un musicien avec son instrument ; il faut jouer avec des machines ! Il ne faut pas faire n'importe quoi... inventer des choses, être inventif, ce n'est pas évident quand on n'a pas été formé pour ça. Il y avait donc cette première contrainte ; l'autre étant un autre rapport au texte, où personne n'est propriétaire de sa réplique. Honnêtement, je ne dis pas que ça a été facile, mais il n'y a pas eu de résistances – j'en ai plus eu avec certains comédiens plus âgés, où le fait même d'être équipé d'un micro HF les écœure. « Moi, je ne fais pas du théâtre pour ça ! » Ainsi de suite.

JFB : C'est peut-être lié au fait qu'ils sont jeunes...

JFP : Oui, et puis ça les intéressait de faire ça.

JFB : Et Jos Houben, le comédien flamand ?

JFP : C'est un type qui a bourlingué partout, c'est un des fondateurs du théâtre *Complicité* à Londres¹²²⁵... il n'est pas français... enfin, je veux dire par là, ce n'est pas un *intégriste* humaniste, c'est un artiste qui a beaucoup travaillé également avec des musiciens – les musiciens utilisent ces techniques depuis longtemps. Pour lui, avoir à improviser, avoir à jouer avec des machines, avoir un rapport avec la musique, et dans plusieurs langues, ça l'amusait plutôt.

JFB : Justement, à propos d'amusement...

JFP : Je pense que c'était assez ludique. *Ex vivo/In vitro* l'était moins ou autrement ; plus drôle mais moins ludique.

JFB : Ça m'amène à cet article, un entretien que tu as eu avec Julie de Faramond, il y a une dizaine d'années, à propos de l'expérience sur un *Lehrstück* de Brecht, *Vol au-dessus de l'océan*. A un moment, elle propose le mot « locuteur » pour essayer de qualifier l'acteur, et dans ta réponse tu parles plutôt de « joueurs » ou d'« agents ».

JFP : Oui, le théâtre ça reste un jeu. Être locuteur, ce n'est pas très marrant. Quant au *Lehrstück* brechtien en question, c'est la question de la technique (avion et radio) qui m'intéressait. Mais dans *Re : Walden*, c'est plus compliqué, dix ans après, dans la mesure où on n'a pas, comme dans le cas de *Vol au-dessus de l'océan*, une partition écrite à jouer – c'est la seule fois, d'ailleurs, depuis longtemps, depuis Müller, où je montais un texte. Là, ils ont à se confronter au fait que le texte est dans leur tête, dans leur mémoire, et qu'il s'agit de le re-balancer, de le faire revenir ; ensuite, c'est à moi de composer avec ça, de composer quelque chose à partir de ça, un texte. Ce ne sont pas tout à fait les mêmes problèmes que ceux posés il y a dix ans avec la pièce de Brecht. Mais le jeu, oui, bien sûr... Mais qu'est-ce que ça veut dire « jeu » au théâtre ?

JFB : C'est-à-dire, il y a le faire du comédien, et puis il y a aussi la dimension du ludique ; et puis une autre dimension qui est le sens mécanique, du jeu dans les rouages d'une machine. Tous ces « jeux » fonctionnent pleinement dans une pièce comme celle-là...

JFP : Encore plus qu'à l'époque, oui.

¹²²⁵ Avec Simon McBurney, Annabel Arden et Marcello Magni, en 1983

JFB : En ces sens, le jeu paraît bien caractériser cette forme de théâtre.

JFP : Oui... La difficulté, pour un comédien de théâtre traditionnel, je dirais pour un comédien *traditionnel*, c'est de trouver le jeu qui correspond à ces contraintes ou à ces dispositifs – de jouer avec.

JFB : Ça doit les aider, d'une certaine manière, à éviter de se poser la question du personnage, non ?

JFP : Oui, de toute façon, moi, il y a belle lurette...

JFB : Parce que, là, le fait que la machine leur re-balance tout de suite des textes qu'eux-mêmes ont eu bien du mal à enregistrer... ils n'ont pas le temps de se poser de questions sur leur « personnage ».

JFP : De toute façon, sur *Re : Walden*, personne ne s'est identifié à Thoreau... peut-être Jos Houben interprétait (entre guillemets) un peu plus que les autres, parce qu'il était porteur du texte original, d'une certaine manière, et c'est un comédien plus expérimenté, mais jamais il n'a posé la question du personnage ou de l'identification. C'est ça qui est intéressant dans ce spectacle, pour moi du moins, c'est que ce n'est jamais un théâtre mimétique où on se dit « il y a Thoreau sur le plateau et il est en train de nous dire quelque chose de son cru ». Tout le monde a compris que c'est relatif, relativiste peut-être ; que ce sont des comédiens, des lecteurs, ou des gens qui ont un rapport privilégié – je ne sais pas lequel – avec ce livre, qu'ils ont lu et élu, et qui, tout d'un coup, l'évoquent – comme chez les morts mais qu'ils ne sont pas dans l'obligation d'assumer le discours de l'auteur. C'est une évocation – grâce à la mémoire... Mais... d'abord, les deux comédiennes, on conviendra qu'elles avaient du mal à s'identifier à Thoreau, et même les comédiens, c'est pas des garçons qui allaient faire semblant de s'être enfermés au siècle dernier, avant-dernier même, dans une cabane au bord d'un étang. Jeu pour jeu, ça se joue ailleurs.

JFB : Tu utilises le mot mimétique. Mais, le jeu... enfin, je m'étais demandé si on ne pouvait pas qualifier ton acteur d'acteur « cognitif » - justement par distinction avec l'acteur mimétique.

JFP : Cognitif ?

JFB : Est-ce que ce serait un mot qui te conviendrait ? Le fait que, pour le spectateur, on a l'impression que ces acteurs, ces *agents*, ces *joueurs*, sont en train d'essayer d'apprendre un texte.

JFP : Voilà.

JFB : Donc il y a un processus cognitif qui semble être à l'œuvre.

JFP : Si on met la mémoire du côté de la cognition, effectivement. C'est beaucoup plus dans le fait de se souvenir de cette espèce de rêverie de Thoreau, que de s'identifier mimétiquement au personnage, c'est vrai. Et dès lors... oui, c'est une opération plus cognitive, c'est vrai.

JFB : Tu ne récuserais pas forcément l'expression ?

JFP : Non... [...] Le fait d'apprendre ou de se souvenir, ou de restituer, c'est un acte cognitif, oui.

JFB : Aux antipodes de l'identification...

JFP : En disant je, le « je » de Thoreau, ce serait encore *assumer l'auteur*, comme dans la représentation. Non, ils restent des comédiens qui sont en train de... C'est un cerveau, ce sont des cerveaux en train de se souvenir. Moi, je travaille sur les cerveaux. Je fais travailler du cerveau ; du moins j'essaye.

JFB : Mais...

JFP : Mais l'acte est important aussi parce qu'il n'est pas simplement...

JFB : L'acte au sens du geste, du schéma corporel.

JFP : Oui, tu prends trois jeunes comédiens, tu leur balances le texte, qu'est-ce qui se passe dans leur tête. Je ne leur ai pas dit « voilà le personnage de Thoreau, il se passe ceci cela, on va essayer de reproduire ça sur un plateau parce que c'est tellement beau » – ça pourrait se faire, mais ce n'est pas le cas ; ce sont des gens d'aujourd'hui, qui sont confrontés, d'une certaine manière, à ce texte ; qu'est-ce qui leur passe par la tête, et par le corps, parce que ce sont des comédiens – et donc à partir de là, ce jeu dont tu parles s'invente ; c'est une *partie de Thoreau* quoi...

JFB : Le schéma corporel interagit, joue un rôle dans cette façon de se remémorer, ou pas, de faire revenir des phrases, ou de redire la même que la fois précédente quand la machine lui a balancé la même phrase ; s'il n'est plus dans la même position il ne va peut-être pas ressortir la même chose...

JFP : Voilà.

JFB : C'est le problème classique de l'acteur qui a appris son texte chez lui, à sa table, et qui, dans la salle de répétition, dans l'espace, dans l'interaction avec les autres, ne se rappelle plus du tout son texte. Et par la suite, le texte revient mais il s'inscrit différemment en fonction de ce qui a lieu... comme les deux comédiens dans les guindes, l'autre jour, pour la scène de la ritournelle, qui avaient fixé leur chorégraphie et c'est en fonction de ça qu'ils se souvenaient [dans les répétitions de *Ex vivo/In vitro*]

JFP : Oui, c'est un art de la mémoire aussi. La position du corps, le mouvement, les actions, aident à mémoriser les choses – alors que, dans *Re : Walden*,

JFB : C'est explosé.

JFP : Oui, ce qui est compliqué c'est d'inventer : « qu'est-ce qu'on fait du corps pendant ce temps-là ? ». Quand même, quand ils s'asseyaient sur une chaise, c'est un texte qui revenait et pas un autre, pas le même que s'ils se tenaient debout...

JFB : Donc ça induit du répétitif, parce que sinon, la mémoire serait en permanence chaotique.

JFP : Oui, on voyait bien que certaines situations qui se reproduisaient faisaient revenir le même texte. Des effets de boucle.

JFB : C'est intéressant quand même de vérifier que ça marche comme ça.

JFP : Oui. S'ils étaient derrière le piano, ce n'était pas pareil que s'ils étaient assis à cour.

JFB : Et par contre, sans passer par le détour de l'identification à un personnage.

JFP : La question ne s'est jamais posée... Même l'intérêt de... même le contenu... est-ce qu'il faut véhiculer quelque chose... Non, c'est comme un rêve, quoi... qu'est-ce qui fait que ça fait des formations, des choses, des phrases qui reviennent, c'est peut-être leur

inconscient qui est à la manœuvre. Pourquoi c'était tel ou tel truc... ça explose aussi, ou volatilise, la hiérarchie du sens.

La réception du spectacle

JFB : Et si on en vient aux spectateurs... Par exemple, l'humour que ça suscite, il y a pas mal de trucs cocasses... Tu as eu des retours des spectateurs ? Ils réagissent à l'humour des situations, dans *Re : Walden* ?

JFP : Je n'ai pas eu beaucoup de retours sur cette question. Les gens ne se rendaient pas compte du sens... Ce qui est intéressant, c'est qu'ils étaient pris là-dedans, pris dans quelque chose, ils étaient dedans ; je n'ai pas le sentiment que le message éventuel les retenait vraiment : la signification du fait de se retirer comme ça, *quel geste social c'est*, etc... Ils étaient pris dans des images, où il était question de pêche à la ligne, de marmottes, de matins, de la nature... d'un univers comme ça, enfantin en même temps aussi ou complètement imaginaire... Ce qui me revenait – mais bon, on ne l'a joué que quatre fois et on n'a pas eu beaucoup de retours, l'affaire n'est pas terminée – ce qui revenait quand même, c'était l'idée de poésie, d'un spectacle poétique, beaucoup plus qu'autre chose... que, malgré toutes ces machines, il y avait quand même une poésie qui se dégagait de l'ensemble. C'est ce que j'ai ressenti, mais, bon, ça n'a aucune valeur statistique, ni... (ni quoi d'autre d'ailleurs ?). Enfin, je ne pourrais pas en dire grand-chose... [*Silence*] Les gens ne parlaient pas de Thoreau, du bouquin, du fait d'être contre la société et pour la nature. Ça se passait ailleurs. Ça c'est rigolo. Ça, ça m'intéressait.

JFB : Il n'y avait pas de réactions d'écologistes dans la salle...

[...]

JFP : J'ai l'impression que les gens repartaient avec quelque chose, et ils ne tenaient plus un discours effectivement sur l'écologie et la nature, ou la solitude, ou l'individu.

JFB : Ou la *trahison* de Thoreau.

JFP : C'est ça, oui, on était dans un drôle de rêve.

JFB : La présence de la technologie était tellement évidente...

JFP : que même les plus technophobes n'en parlaient pas !... C'était à la fois un univers onirique et concret... je ne sais pas, je ne saurais pas dire...

JFB : Mais ce n'était pas une préoccupation, de savoir quel effet ça ferait sur les spectateurs ?

JFP : Oui, non... Je ne suis évidemment pas indifférent à l'effet que mes spectacles font sur les spectateurs, mais je ne cherche pas à produire tel ou tel effet. J'ai été intrigué par l'effet *Re : Walden*. Mais c'était pas mal, je trouve... un résultat assez intéressant... Cet autre état ; l'état dans lequel un spectacle met ses spectateurs, intéressant. Et c'était du théâtre qu'ils voyaient, et pas un substitut analogique du livre qui en remplacerait la lecture. En fait une expérience très différente de celle que la lecture peut procurer. C'est ça qui... c'est quelque chose d'autonome... ça serait pas mal si on arrivait à détacher le spectacle de sa référence livresque.

[...]

JFB : Pour finir, je voulais revenir en arrière sur des petites questions... « *Re : Walden* », c'est le mail, c'est « retour sur », « retour à ».

JFP : C'est simple. Un jour j'ai envoyé un mail dont l'objet, comme on dit, était *Walden*. La réponse de mon correspondant m'est revenue avec, dans la case « objet », *Re : Walden*, comme il se doit. [prononcer : *Riwalden*, comme *rewind* en anglais]. Ça m'a plu ; ça télescopait le titre du vieux livre avec les technologies actuelles Et puis le côté « *Rewind* »¹²²⁶, « *ReWalden* »... le côté qu'on rembobine quelque chose... c'est une pure astuce...

JFB : Il n'y a pas le côté « réponse à », « retour à l'envoyeur » ?

JFP : Non. Ce n'est pas une « réponse à », parce qu'il n'y pas vraiment eu de question. Ce n'est pas un retour à l'envoyeur. Au contraire; il faudrait pouvoir envoyer le texte de Thoreau ailleurs, pas lui renvoyer. Même si nous sommes revenus à Walden, l'étang, comme sur *les lieux du crime*, ce n'était pas un retour, un retour à... Pour moi, s'il y a un retour, c'est sur le demi-siècle écoulé. Parce que, je m'en aperçois maintenant en parlant, 1960-2010, ça fait un demi-siècle... Est-il possible de revenir dessus ? Pas sûr.

Fin du 1^{er} entretien

¹²²⁶ Cf. *La dernière bande*, Beckett

4.2 2^{ème} entretien : collaborateurs et figures tutélaires (6 janvier 2012)

Travail de traduction, partition, traitement automatique du langage

JFB : Pour rester sur *Re : Walden* on peut revenir sur une question qu'on n'avait pas trop approfondie la dernière fois c'est-à-dire la traduction. En commençant par ton activité de traducteur.

JFP : Je ne me considère pas comme un traducteur, j'ai très peu traduit sur commande. Sauf *Alceste* d'Euripide avec Jourdheuil. C'était pour le théâtre à chaque fois.

JFB : C'était en quelle année ?

JFP : Je ne sais pas, dans les années quatre-vingt. Pour le théâtre de Carouge et Michel Kullmann, j'ai traduit pour Rambert *Antoine et Cléopâtre* qui jouait à Bobigny dans les années quatre-vingt dix. En faisant du rangement, j'ai retrouvé cette traduction. Sinon, le reste, à part quelques textes de Müller, des textes d'entretiens dans *Erreurs choisies*, et *Fautes d'impression*. Sinon les *Lettres* de l'Arétin, ou les *Sonnets* de Shakespeare, et du Lucrèce, Ovide...

JFB : C'est toujours à l'occasion de spectacles ?

JFP : Oui, j'essaie de me réapproprier l'original à ma manière. Nous avons Jourdheuil et moi traduit les *Intermèdes* de Cervantès dans les années quatre-vingt, sans être très hispanisants, mais sous le contrôle d'un spécialiste, Jean Canavaggio. Mais, je ne me considère pas du tout comme un traducteur, au sens professionnel du terme. Pour moi cette activité ressortit au travail théâtral. Mais c'est vrai que c'est une activité que j'aime bien. Quand nous avons fait *La Génisse et le pythagoricien*, traduire de l'Ovide m'a bien plu... Pour Darwin de même. Et en italien, j'ai traduit un peu (mais mal, je trouve) les lettres de la fille de Galilée.

JFB : C'est disponible sur Internet ?

JFP : Sur Internet elles sont en italien et en anglais, puisqu'en français elles n'ont pas été publiées. Il y a des bouts de traduction dans le livre de Dava Sobel sur la fille de Galilée... Je n'ai pas renoncé à les publier, parce qu'elles sont en livre de poche un peu partout, dans les grande langues. Sauf en français... J'avais trouvé un éditeur, mais il trouvait que la famille Galilée n'était pas assez connue...

[...] Ça serait bien que ça existe, mais je n'ai pas le courage en ce moment d'y revenir. C'est difficile à traduire. Enfin, moins que les *lettres de l'Arétin* qui sont écrites dans un italien de haute sophistication. Mais c'est beau [les lettres de la fille de Galilée], c'est bien qu'on en parle parce que, si j'ai du temps, je le ferai.

[...]. Il reste de cette correspondance 140 lettres, ce n'est pas insurmontable. [...] J'ai du mal à avoir un rapport un peu intime avec un texte en langue étrangère si je ne l'ai pas traduit, ou adapté. Ou assimilé. Pour revenir aux lettres de Virginia, il faudrait peut-être que je remette en chantier un spectacle sur elle.... Mais même les textes en français, il faut que je les recopie sans cesse. En fait, je suis un copiste. Je ne scanne pas, je tape le texte. Pour le retaper ?

JFB : Donc tu ne te considères pas comme un « traducteur » ?

JFP : Non ; de toute façon je ne me considère comme rien du tout, ni traducteur, ni metteur en scène, ni rien, ni personne. Je suis un « non-metteur en scène », un « non-universitaire », un « non-écrivain »... professionnel. C'est Godard (ou Truffaut, je ne sais plus) qui disait de Jean-Pierre Léaud que c'était un « non-acteur professionnel »¹²²⁷. C'est un peu générationnel peut-être. J'ai du mal à m'identifier à un rôle social.

JFB : Par contre, la traduction s'inscrit bien dans l'écriture scénique ?

JFP : Oui, c'est ça. C'est une translation. La question de la traduction telle que tu me la poses, elle se subsume sous la question plus générale de la *translation* d'un texte, de son territoire d'origine vers la scène. C'est bien, ça ! Non ? J'aime bien l'idée de traducteur.

JFB : Ou un transformateur aussi...

JFP : Effectivement, au passage, toute traduction est une transformation donc une trahison, comme on dit. Je suis un « non metteur en scène », mais un vrai traître.

JFB : Dans le cas de Thoreau, avant de parler de la machine à traduire, tu avais fait un travail de traduction ?

JFP : Là, les conditions particulières du travail et le fait que ce n'est pas une adaptation, ni tout à fait une translation. Je n'ai pas tout retraduit et les comédiens ont souvent approché le texte dans les traductions existantes.

JFB : Ou une *reprise*...

JFP : Je ne sais pas comment ça s'appellerait. Une reprise, mais kierkegaardienne alors. Il y a cette question de la mémoire dont nous avons déjà parlé. Mais en tout cas, étant donné notre façon de travailler et les urgences, les comédiens ont découvert le texte dans la vieille et pittoresque traduction de Fabulet, en livre de poche, qui est un peu obsolète, c'est le moins qu'on puisse dire. Moi aussi dans les années soixante, j'ai découvert Thoreau dans la traduction Fabulet. Il aurait peut-être fallu que je retradise tout le livre, mais ce n'est pas rien de traduire *Walden*. Ni qualitativement, ni quantitativement

JFB : Mais il y a donc un mélange de traductions ?

JFP : Il y a plusieurs traductions en service. La mémoire des comédiens les mélange, ils se corrigent mutuellement ; ce n'est pas mal. Mais j'ai retraduit certains chapitres, comme « Higher laws », sur lequel nous travaillions pour nos histoires de dialogue homme/machine – les machines avaient le texte et les comédiens aussi, et les comédiens essayaient de faire comme les machines –. Mais souvent, dans les « bots », dans les machines, il y a différents états de traduction. Après s'est greffée là-dessus la rencontre avec François Yvon du LIMSI à Orsay, dont nous avons déjà parlé.

JFB : Et donc François Yvon a introduit encore de la complexité, en passant à la moulinette ces textes ?

JFP : Il a rentré énormément de livres en français et en anglais de l'époque pour créer un style. Je ne suis pas sûr de comprendre ses algorithmes, il faudrait lui demander. Mais pour être face à une langue plus complexe.

JFB : Ces textes, ce sont les inputs de la machine, et en sortie...

¹²²⁷ En fait, JFP indique ailleurs que c'est Deleuze qui employait cette formule (cf. *Faust, une histoire naturelle*, Odile Jacob, 2000, p. 164)

JFP : ça se passe dans les deux sens.

JFB : ça se passe dans son laboratoire ou en temps réel ?

JFP : C'est en temps réel.

JFB : Pendant les répétitions ?

JFP : On avait des sauvegardes, mais quand on tapait [au clavier] ça sortait en temps réel à l'écran.

JFB : Qui tapait quoi ? Quelqu'un tapait le texte ?

JFP : Souvent, il était déjà tapé, mais on balançait de la traduction en *live*. Donc ça donnait un peu n'importe quoi, et puis après on a triché un peu, mais l'idée c'est quand même de faire traduire la machine en direct.

JFB : Dans les logiciels grand public, il y a d'abord de la reconnaissance vocale.

JFP : Je ne sais pas, mais là c'est par écrit. C'était les acteurs qui tapaient [sur un clavier de Macintosh], et qui envoyaient le texte à la machine. On les voyait taper, à un moment [sur scène].

JFB : Quand l'actrice est couchée par terre devant un clavier ?

JFP : Ça, c'était pour envoyer la voix de synthèse.

JFB : Donc il y a des passages du spectacle où ça se passe comme ça ?

JFP : Oui, c'est au moment où il y a l'écran de traduction [projeté sur le cyclorama].

JFB : Et à ce moment, c'est en temps réel ?

JFP : Oui, en temps réel.

JFB : Ce sont les acteurs qui envoient le texte ou ceux qui interviennent devant les consoles ?

JFP : Les deux. Mais les comédiens peuvent être autonomes.

JFB : Il y a des scripts qui envoient le texte à la machine ?

JFP : Oui, c'est ça. Et la machine traduit en temps réel.

JFB : Dans ce type d'actions scéniques, c'est uniquement du texte en entrée et en sortie de l'ordinateur ? Il n'y a pas de reconnaissance vocale ?

JFP : On pourrait l'imaginer. Nous allons peut-être nous y mettre. Peut-être à l'EMPAC, puisque nous y retournons le mois prochain. On pourrait très bien imaginer que la sortie du texte en français soit immédiatement transformée par synthèse vocale.

JFB : Il y avait aussi d'autres passages avec des voix de synthèse ?

JFP : Oui, c'était préconstruit. On trichait un peu pour éviter une trop longue attente, mais en principe, elle tape le texte [la comédienne], et ça sort tout de suite.

JFB : La synthèse vocale c'est presque instantané, mais la reconnaissance vocale c'est un peu plus long ?

JFP : Encore une fois, il n'y avait pas de reconnaissance vocale. Pour les voix de synthèse, il faut aller à Mons, [travailler en studio] et enregistrer quatre jours. Après, on a le logiciel

avec la voix de tel acteur ou telle actrice. On tape ce qu'on veut, et on fait dire ce qu'on veut à l'intéressé ! Troublant.

JFB : La reconnaissance vocale, il y en a aussi à Mons, puisqu'il faut étalonner la voix de l'acteur avant de la synthétiser. Le logiciel « apprend »...

JFP : Oui, c'est très compliqué. Mais nous, tel que ça nous arrive, il suffit de taper, et ça donne « le train initialement prévu à 14h27 partira à 15h ».

JFB : Pour l'instant, sur le plateau, il n'y a pas encore la chaîne complète : le comédien disant du texte, ce serait reconnu à la volée par la machine, puis traduit et rediffusé aussitôt en voix de synthèse – comme un vrai dialogue vocal en temps réel ?

JFP : Je ne sais pas ce que ça donnerait...

JFB : C'est-à-dire, pour l'instant, il y a des séquences où c'est uniquement le texte qui est tapé et envoyé au traducteur automatique, qui renvoie sur l'écran son texte traduit ; et dans d'autres séquences, quand on entendait des voix de synthèse, dans ce cas, elles avaient été étalonnées à l'avance pour pouvoir servir en direct sur la scène. On n'a pas encore de dialogue en temps réel : l'acteur parlant en français et la machine lui répondant vocalement en anglais ?

JFP : Oui, ça ce serait une possibilité... On n'y est pas encore.

[...]

JFP : Pour l'instant on n'a que deux comédiens dotés de leurs voix de synthèse, c'est Clara Chaballier et Victor Denoble. Mais pour Lyn et Jos on ne les a pas, parce que ça coûte très cher. On est en train de négocier pour les fabriquer. Mais j'espère quand même que nous les aurons l'année prochaine.

JFB : François Yvon, avec son labo, continue à travailler sur ce chantier-là ?

JFP : Normalement oui, en tout cas on va le revoir dès que nous aurons des certitudes quant à la suite, ce qui n'est pas gagné.

JFB : En février, vous devez retourner à Troy ?

JFP : Oui, mais là ce n'est pas les voix de synthèse ni la traduction, c'est sur la musique et les images. Markeas réfléchit à un orchestre de percussions virtuel que commandera son (ou ses) pianos augmentés.. Et puis, nous devons aborder la question de la 3D, mais je ne sais pas ce que ça va donner... c'est de la recherche.

JFB : Une autre question sur la traduction. Dans les essais en répétition, quand vous expérimentiez ce que produit la machine, est-ce que c'était intéressant de jouer sur les lapsus et erreurs de la machine ?

JFP : C'est une tentation parce que ça a un effet comique immédiat. Parce que la machine est bête, *forcément*... on aurait tendance à se moquer d'elle... mais ce n'est pas ça que j'ai exploité – d'ailleurs on n'a pas expérimenté grand-chose encore puisque la première année les trucs de traduction automatique sont arrivés à une semaine de la représentation [en 2010] ; et en 2011 on l'avait, mais ce n'était pas encore tout à fait convaincant. Donc, quasiment il n'y avait pas de jeu de théâtre avec ; ça passe à l'écran, pendant qu'ils sont en train de chanter au piano. Je ne sais pas encore ce qu'on pourra en faire. Il faut voir en effet comment la chose progresse. C'est intéressant de voir le passage de l'anglais vers le

français, plutôt que dans le sens contraire. Et de voir si c'est un matériau et un processus dont les comédiens peuvent s'emparer.

JFB : En dehors des effets comiques, il y a d'autres choses donc que tu explores ?

JFP : J'espère, nous allons essayer des choses ; il y a probablement des effets de texte intéressants...

JFB : Est-ce que, à l'opposé, vous avez déjà pu expérimenter le cas qui se rapprocherait de la machine de Turing, où la machine traduirait si bien qu'on ne saurait plus si on a affaire à l'homme ou à la machine ?

JFP : Ou, justement, si l'être humain peut traduire comme la machine... Moi c'est surtout ça qui m'intéresse, c'est-à-dire la manière dont l'humain imite la machine, plus que la manière dont la machine imite l'humain. Parce qu'elle n'y arrive pas vraiment, elle ne pense pas pareil. Mais si on peut trouver des façons de... un des jeux possibles, que je n'ai pas encore pu expérimenter, c'est : qu'est-ce que ce serait de traduire comme une machine ? Et qu'est-ce que c'est que de dialoguer comme les machines ? C'est dans la problématique de *Re : Walden*, ça. Penser comme une machine, traduire comme une machine, parler comme une machine. Ce qui est intéressant, c'est ça. Je trouve ça excitant. Et le curieux, c'est que ça induit une certaine poésie. Enfin, je ne sais pas, mais c'est là que ça se tient.

JFB : Mais quand on ne distingue plus homme et machine, ça peut donner des effets d'inquiétante étrangeté...

JFP : Oui, si on introduit du mécanique dans du vivant, c'est intéressant. Ce n'est pas forcément rigolo d'ailleurs. Si justement le vivant peut essayer de travailler sur ce mécanique-là. C'est intéressant quand les acteurs font semblant de vivre dans un monde où ils déclenchent tout, où il y a des capteurs partout, et qu'ils commencent à se montrer inventifs, en rajoutant sur la technique, si l'on veut.. Ça, c'est une bonne réaction d'acteur. Cela arrive souvent dans le travail.

JFB : Est-ce que tu as eu l'occasion de travailler ces choses avec des acteurs qui ont été formés au biomécanique ou au mime (Decroux...), par exemple ? C'est-à-dire des techniques d'acteurs qui sont en soi un peu machiniques...

JFP : Sur *Walden*, comme c'était des acteurs jeunes qui sortent de l'Erac, ce n'était pas le cas. C'est plus compliqué avec Jos Houben qui a une formation beaucoup plus physique, et qui est professeur à l'école Lecoq. Il réagit autrement à ça. Mais en même temps, je ne suis pas sûr que ça l'intéresse beaucoup, la technique. Le plateau « augmenté »... Il pense plutôt que l'acteur est le roi du monde...

JFB : Parce que ça pourrait être intéressant avec des acteurs formés aux techniques de Decroux par exemple...

JFP : C'est-à-dire que, plus le comédien est technicien, plus il est à l'aise avec cette technologie-là. Le comédien français à peine remis de sa cuite de la veille et qui fait de la psychologie bedonnante n'est pas à l'aise. Et en plus, s'il est persuadé qu'il a un bel organe...

JFB : Le « bel organe »...

JFP : Je ne vise personne...

Le travail sur le matériau sonore

JFB : On peut en venir maintenant au registre sonore, avec Alexandros Markeas et Thierry Coduys. Dans son travail de composition, Markeas travaille sur Mac et il fait beaucoup d'improvisation aussi. Comment ça ce passe ?

JFP : Lui, de toute façon, appartient à une génération formée à l'Ircam ; donc ils font de la musique assistée par ordinateur depuis longtemps.

JFB : Il compose sur ordinateur ?

JFP : Il écrit.

JFB : Ce sont des logiciels d'écriture ?

JFP : Non, mais la question n'est pas là. En répétition, il improvise beaucoup, mais aussi en dialectique avec Thierry Coduys ; donc ils transforment des choses en temps réel. Ça se fait comme ça, un peu empiriquement.

JFB : Est-ce que Coduys récupère des morceaux de musique de Markeas, qu'il transforme, par exemple dans le spectre fréquentiel ?

JFP : Markeas le fait lui-même aussi.

JFB : Ils utilisent les mêmes logiciels ?

JFP : Non, je crois. Mais c'est vrai que l'univers sonore n'est pas réductible à la musique, donc il y a des choses qui arrivent, qui sont proposées par Coduys.

JFB : Markeas n'intervient que sur la musique ? Il ne s'occupe pas des sons ou des voix humaines ? Ou il s'intéresse aux voix humaines musicalement...

JFP : Là, il s'y est intéressé sur le dernier [*Ex vivo / In vitro*] ; dès qu'il s'est aperçu que la comédienne avait une formation de chanteuse, il a voulu qu'elle chante ; et il s'intéresse bien sûr au travail sur la voix.

JFB : Mais pas du point de vue informatique ?

JFP : Si, mais tout ce qui concerne les dispositifs informatiques, est géré, les micros HF, la sonorisation et le travail sur les voix, c'est géré par Thierry, et après, éventuellement, par la régie.

JFB : Autre question sur la musique. Pour *Re : Walden*, la musique de Markeas a quelles influences ? Est-ce que c'est plutôt du jazz, ou par exemple du Kurt Weil chez Brecht ?

JFP : Il fait d'abord référence à Charles Ives, qui a écrit une sonate sur Concord, la « Concord sonata » à propos des auteurs américains transcendantalistes [dont Emerson et Thoreau]. Et tout le travail est un travail de déconstruction de ça. Alexandros est un grand improvisateur mais aussi musicien très « savant ». Il a réécrit à partir de Ives ; il y a des choses à la fois très *réfléchies*, et des choses plus lâchées ; Alexandros est professeur d'improvisation au Conservatoire, ne l'oublions pas. Et devant son piano bastringue de *Re : Walden*, il n'a pas fait que de la musique sérieuse, j'allais dire contemporaine...

JFB : Quand on écoute la bande son de *Re : Walden* il y a cette petite mélodie qui revient, comme une ritournelle. Est-ce qu'il y avait des motifs musicaux aussi, comme dans *Le cas de Sophie K* (la toupie) ou dans *Tournant autour de Galilée* ?

JFP : Oui, dans *Galilée* il y en avait plusieurs, et des citations musicales explicites.

JFB : Et dans *Ex vivo/In vitro*, il y en a aussi ?

JFP : Oui, ce n'est pas du tout naïf.

JFB : Plus précisément ?

JFP : ça va de Bouton et Boudin, les chansons de Marcel Lihus [1934] à des choses...

JFB : qui ont un rôle dramaturgique comme dans *Le cas de Sophie K* ?

JFP : Là, moins.

JFB : Au point de vue sonore, il y a une évolution du son, ou est-ce que la structure sonore évolue ?

JFP : Sur les différentes structures qu'on a expérimentées, sans en faire encore grand-chose sur les voix de synthèse et la traduction automatique et même le monde virtuel, c'est successif, ce n'est pas mélangé. Après, si on fait une version l'année prochaine, ce sera plus compliqué que ça. Mais il gère [Thierry Coduys] le piano, surtout là puisqu'il était en direct, et puis les voix, avec les transformations en direct – plus la gestion des régies parce qu'il coordonne tout.

JFB : Et sur le piano il faisait quoi ?

JFP : Les signaux qu'envoyait Alexandros venaient du piano lui-même (parce qu'il n'avait pas son ordinateur sur la scène), et donc c'était Thierry qui retravaillait sur le piano augmenté.

JFB : Le piano augmenté ?

JFP : Le piano est équipé en micros pour pouvoir transmettre les signaux à l'ordinateur.

JFB : C'est donc ce que jouait Alexandros en direct qui était transmis à l'ordinateur, et Thierry qui transformait ce son. C'est préparé à l'avance ?

JFP : En répétition, cela bouge pas mal, mais pour les représentations, au bout d'un moment il faut fixer les choses. Il peut y avoir des plages d'improvisation, mais ça a tendance à se fixer.

***** fin de l'interview sur Walden *****

Le projet du Théâtre & son Trouble

JFB : Je voudrais maintenant passer au projet du *Théâtre et son trouble*, dont il est beaucoup question dans le *Journal de travail*. De quoi s'agit-il ?

JFP : Oui... c'est un projet posthume... pré-posthume... c'est une réponse ? Je reprends ce manuscrit l'été en général un peu pendant les vacances...

JFB : Comment se situe ce texte par rapport au *Journal de travail* ? C'est un texte complètement différent ?

JFP : Oui, ce n'est pas sous la forme d'un journal. En fait ce serait diamétralement opposé à l'idée de journal.

JFB : Est-ce que c'est en rapport avec le texte sur la « creative method » qui est dans le *Journal* ? C'est une sorte de développement de ce texte, ou tout autre chose ?

JFP : Je ne me souviens pas de ce texte sur la « creative method ». Un peu prétentieux, non ? Non, en réalité il y a deux versions possibles du *Théâtre et son trouble*. Une version plus romanesque, qui est partie d'une conversation à déjeuner avec Jeanne Balibar, qui me disait que je devrais mettre au clair mes idées sur le théâtre. Elle râlait un peu, parce qu'elle voulait des rôles¹²²⁸... C'est un peu une réflexion sur le théâtre, bien sûr, le mien, bien sûr mais en même temps je voudrais que ce soit plutôt de la littérature qu'un essai sur le théâtre, un livre qui pourrait attacher quelqu'un qui n'aurait rien à foutre du théâtre. Comme je n'ai rien à foutre de mes idées sur le théâtre. J'essaie d'en faire, du théâtre, c'est tout, pour sauver ma peau, sans doute. Sauver de quoi, je n'en sais rien. Donc il y a cette version romanesque, et une autre plus picaresque, par petits paragraphes successifs. Je ne vois pas qui ça peut intéresser, mais bon... je vois un éditeur en février, donc là je pourrai en dire plus...

JFB : La notion de « trouble », ça veut dire quelque chose de précis. Une façon de déjouer le « théâtre pur », le mythe de la relation vivante aux spectateurs, de la « présence »...

JFP : Le trouble du théâtre, c'est ce qui fait trembler les représentations, lesquelles n'ont pas d'autre prétention que d'être un peu *troublantes*, de semer un peu de trouble plus que de faire une révolution... Et d'autre part, c'est vrai, je défendrais l'idée d'un théâtre « trouble » plutôt que d'un théâtre « pur », n'en déplaise aux critiques du *Monde*... qui ne sont émues que par un pur théâtre, ou un théâtre pur, ça dépend des jours... Mon histoire, c'est un éloge de l'impureté. Ça ne va pas plus loin...

Encart sur la construction du personnage de Jeanne/Virginia.
Thème initiateur du « Théâtre et son Trouble ».

Journal de travail,

7 février 2007 (sur Virginia, Galilée...) : « ce qu'avoir une fille veut dire. Portrait du savant par sa fille, même. Il faut imaginer Antigone écrivant à son père, mais une Antigone qui meurt précocement et bien avant son aveugle de père ; il faut imaginer cette jeune fille qui ne fit même pas un drame de sa destinée tragique, mais dont la disparition fut le coup le plus dur que la Fortune ait porté à son père. On nous permettra de faire encore entendre sa voix, grâce à Jeanne Balibar, et pour tâcher de « donner à voir » cette « clôture des filles » (quelle expression !), nous oserons une petite opération métaphorique, en invitant des danseuses (la métaphore gît dans la discipline de l'âme et du corps) à aller chercher la clarisse en elles, ce qui ne préjuge pas que les danseuses soient les nonnes d'aujourd'hui... [...]En fait, il s'agit d'un portrait en creux de Galilée, par l'adversaire (Épicure-je devrais peut-être ne pas trop parler d'Épicure), par sa fille (importance du rôle de Jeanne). Elle ne serait pas tout le temps la fille de G, mais la narratrice.»

19 mars 2007 : « Elle entretint avec son père une relation très passionnée (passionnelle ?), et il le lui rendit bien. Reste une correspondance, un ensemble de lettres au père (les lettres du père manquent, n'ont pas été retrouvées) sur lesquelles nous nous appuyons pour faire ce *Portrait de Galilée par sa fille, même*. Virginia sera Jeanne Balibar, à sa manière et par sa mère, une fille de Galilée, et qui sera entourée de danseuses, l'idée étant que les danseuses, par la discipline qu'elles imposent et à leur corps et à leur esprit (âme ?) peuvent être une métaphore opératoire (affreux) des clarisses, objet de cette « clôture des filles » très massive à l'époque. Une

¹²²⁸ On trouve des échos de cette conversation dans le *Journal de travail*. Le contexte est celui de la préparation du projet sur Galilée et du « personnage » de Virginia, la fille de Galilée. Voir Encart à part dans la suite de l'entretien.

hypothèse. » 4 avril 2007 : « Les danseuses et l'idée de corps augmenté. Il faut le nombre. La question de l'insertion de Jeanne dans l'ensemble. Corps qui parle, corps qui danse. La règle comme chorégraphie et aussi le chacun pour soi. Le privé dans le public. Quel est le rapport de cette vie religieuse à la science ? ».

12 avril 2007 : « Idée du portrait de Galilée par sa fille. Grâce aux lettres et parce que nous partons de l'hypothèse qui semble sérieuse que Marie Céleste a copié les textes de son père. Donc la comédienne qui l'évoque peut citer des textes scientifiques de son père. On peut se demander ce qu'elle en a compris, comme on peut se demander ce que Jeanne a compris ou voulu savoir de la « science » de sa mère. ». 28 juillet 2007 : « Impression après impression du *Théâtre et son trouble*. Je me demande si je n'ai pas tout bousillé. Peut-être ne suis-je capable que des petites giclées de la première version. Cela est devenu, non pas une macédoine, mais de la choucroute. Comment vais-je m'en sortir ? J'avais pensé hier soir à la version romanesque : je raconte le tout à la comédienne (Jeanne B). Mais je suis bien maladroit, et risque fort de verser très vite dans le mentir – vrai que je dénonce d'ailleurs. ».

28 août 2007 [Lettre à Françoise Balibar, la mère de Jeanne] : « Il faut que nous fassions ressortir (ou sortir, après tout) l'exigence biographique que nous avons à faire ce truc, ce « monstre » (sinon autant monter *La Cerisaie*). Pour Jeanne, cela veut dire qu'elle doit « être » la fille de Galilée (s'essayer au personnage avec les moyens particuliers de la boutique, je veux dire la mienne, quelque chose de pas très mimétique), mais aussi la vôtre. Il me paraît important de ne pas rater ça, d'autant que ce spectacle est censé ouvrir une série dans laquelle la question de la filiation sera centrale.

13 novembre 2007 : « Pour Jeanne : l'idée de la construction d'un rôle, mais la pièce n'est pas écrite. Mais il n'y a même plus la quête d'un auteur. Éventrer le théâtre (pas la poupée qu'on déchire pour voir ce qu'il y a dedans). Idée de la continuation d'une conversation avec Jeanne sur l'idée de rôle. Une comédienne aime jouer des rôles. Lui en construire un en direct et sur mesure. Mais quel serait le rapport avec la Virginia d'origine ? Ce qui semble frapper Brecht, c'est la peine que se donne un grand comédien et qu'il consacre à quelque chose de si éphémère qu'une oeuvre de théâtre (travaillait quinze jours à une simple lecture de travail d'une pièce de Shakespeare). Échapper au stéréotype. Pour Jeanne, quelle serait, comme dit Brecht, *l'idée de théâtre*. Ce qu'elle pourrait faire de Marie-Céleste. Et nous partons d'un matériau assez modeste, les lettres. Quelle est la question : être la fille de ? Il me faut trouver cette *idée de théâtre*. C'est du reste ce qui me manque avec tout ce projet. C'est partir du comédien (cela est vrai aussi de Perrier, s'il vient). Et ne pas cacher ce qu'on est en train de faire, mais pas sur le mode « faux outrage au public » : ceci n'est pas un spectacle (connerie n° 1, et qui revient à la mode), ou ceci est un *work in progress* (connerie n° 2, chichiteuse). Il faudrait le faire vraiment.

Un comédien ne doit pas incarner les idées courantes. Quelles dispositions prendre pour atteindre quelque chose qui ne soit pas le cliché ? Trouver de bons gestus. Qu'est-ce que la fille de Galilée peut comprendre à l'appétit de savoir de son père ? Elle n'a pas besoin de ça. Que peut-elle aussi comprendre au goût théâtral de son père (une star), ce que Brecht appelle sa « showmanship », elle qui a été soustraite à la scène de la vie et donc à toute visibilité (Selbstdarstellung, bernique). Partir de petites phrases, voire d'interjections, ça c'est une bonne idée. « Réticence à farfouiller dans le psychique ». »

JFB : Tu utilises aussi la notion de « motif ». C'est toujours d'actualité pour toi ?

JFP : Oui. C'est un terme dont je me sers souvent devant les comédiens.

JFB : C'est lié à ton « panthéon littéraire » ?

JFP : Panthéon ? Je ne sais pas. Mais il y a des motifs, comme les « motifs dans le tapis » [Henry James] qui finissent par dessiner quelque chose. Mais le motif est aussi ce qui me *motive*, c'est-à-dire que c'est souvent un motif qui met en branle quelque chose qui va faire au bout du compte un spectacle. Ça part de cet élément moteur qu'est le motif.

JFB : Tu disais aussi « quelque chose sur quoi on s'arrête », il faut s'y arrêter pour que ça redémarre.

JFP : C'est bien.

JFB : C'est toi qui l'as dit...

JFP : Oui, sur Turing, par exemple ; on tombe en arrêt sur un tel personnage et tout redémarre.

Figures tutélaires : Montaigne

JFB : Dans le *Journal*, il y a des liens profonds entre ces motifs et tes grands auteurs tutélaires. Alors on pourrait peut-être commencer par celui qui était là *avant tous les autres*, dans ton panthéon littéraire : Montaigne. Ça date de quand ? C'est le tout premier ?

JFP : Oui... ça remonte à ma plus haute antiquité... c'est aussi un héritage paternel, c'est le Gascon... Ça fait partie, avec Flaubert, de mon surmoi littéraire. C'est des trucs, j'allais dire des tics, que j'ai hérités de mon père. Donc j'ai lu Montaigne très tôt. Mais sans me rendre compte d'abord que ce serait aussi important. Après, il y a eu une espèce d'éclipse, dans les *années théoriques*, « théoriciens », de 68 à 81, où j'étais moins montaignien, parce qu'il fallait *faire la révolution*, penser la théorie, théoriser la pensée, etc... donc là, il y a eu un oubli de l'être. Et puis, mai 81 a fait revenir Montaigne... Parce que Mitterrand nous a débarrassés de la politique, ce qui n'était pas si mal... Il n'y avait plus d'espoir après lui...

JFB : Dès le mois de mai ?

JFP : Oui... c'est à ce moment-là qu'on a pensé au spectacle sur Montaigne, avec Jourdheuil, explicitement en référence au fait que Mitterrand se faisait photographe officiellement avec les *Essais* de Montaigne ouverts devant lui... C'est une espèce d'oxymore : le Prince lisant Montaigne ! D'ailleurs, je lui ai demandé, à Mitterrand, sur quel *Essai* le livre était ouvert – "De l'inconvénient de la grandeur" ? où Montaigne explique qu'il ne peut pas servir Henri IV, il ne peut pas être le conseiller du prince – Mitterrand ne m'a pas répondu...

JFB : C'était à quelle occasion ?

JFP : En privé. Parce qu'on parlait du spectacle, justement, de Montaigne.

JFB : Mitterrand l'a vu ?

JFP : Non, il ne l'a pas vu, mais il savait qu'on l'avait fait.

JFB : Vous vous connaissiez ?

JFP : C'est beaucoup dire. Nous avons des amis communs. Donc, c'est vrai que, à la fois 1981, et la volonté de ne pas être un « intellectuel organique », comme beaucoup d'intellectuels qui avaient pu être gauchistes etc, et qui sont allés à la soupe socialiste. Ce n'est pas forcément malveillant, ce que je dis. Et, je ne sais pas, j'ai eu le réflexe que je ne participerais pas, alors que j'étais très proche...

JFB : Et c'est Montaigne qui a ressurgi ?

JFP : Montaigne a été le nom de ça. Et de fait, à ce moment-là, nous avons fait *Le rocher, la lande, la librairie*, le spectacle est sorti en 82 ; on l'a donc préparé en 81. Et à l'occasion de ce spectacle, Montaigne est revenu dans mon horizon, et il y est toujours. Parce que j'écris, pas tous les jours, mais beaucoup sur lui... J'ai un petit projet, qui s'appelle *Comme un voisin, comme un arbre*, c'est une phrase de Montaigne : il dit « il faudrait parler de soi

comme d'un voisin ou comme d'un arbre ». Donc j'ai trouvé que c'était un beau titre pour un *livre unique*. J'en ai vendu des petits bouts, ça s'appelait « Moi-même par Montaigne, un essai »¹²²⁹. L'idée que ce n'est pas Montaigne par lui-même, c'est moi-même par Montaigne...

JFB : C'est un texte qui a été publié ?

JFP : J'avais publié des petits rushes dans des revues. J'ai des tas de blocs-notes là-dessus. C'est archi-posthume, ça. Je m'*essaye* à Montaigne. Ce n'est pas une écriture tout à fait autobiographique.

JFB : Ce n'est pas sous la forme du *Journal de travail* ?

JFP : Non, décidément. Le *Journal*, ce n'est pas de la littérature ; c'est informel.

JFB : Ce texte, il est où ?

JFP : En carnets. Il est illisible.

JFB : Il n'est pas accessible ?

JFP : Non. Je vais bientôt mourir, mais d'ici-là...

JFB : Il n'est pas en ligne ?

JFP : Non, il ne le sera jamais. Ce doit être un livre, à l'ancienne. Pour l'achever, il faudrait que je ne fasse plus que ça. C'est-à-dire que si ça prenait une importance absolument vitale, je ne pourrais plus faire autre chose. Il faudrait que j'aie m'installer dans une librairie quelque part... Mais c'est vrai que c'est ce que je préfère... écrire avec Montaigne ! Souvent le matin, je l'ouvre n'importe où, je lis une phrase, et je brode dessus. Mais je le fais moins maintenant, je m'use.

La période des années soixante-dix, de l'agrégation à Brecht et Müller

JFB : Donc Montaigne, c'était bien avant Brecht ?

JFP : C'était sans doute avant... encore une fois, c'est une question d'héritage. Après, il y a eu le moment brechtien, la théorie, le Marxisme...

JFB : Génétiquement, Montaigne était avant ?

JFP : Oui. Après, j'ai cru qu'il fallait faire la révolution, qu'il fallait penser radicalement, alors Montaigne, il ne t'aide pas trop pour ça...

JFB : En 68 ?

JFP : Un peu avant. Et après, parce que j'étais un jeune universitaire ; j'ai eu la malchance d'enseigner très jeune, donc il fallait...

JFB : L'enseignement, tu l'as commencé en quelle année ?

JFP : En 69. A la rentrée de 69. Je me suis retrouvé à Caen.

JFB : Tu y es resté jusqu'à quand ?

JFP : Jusqu'en 89, je crois. Vingt ans de Caen, comme Soljenitsyne. Ce n'est pas de très bon goût, je sais. Et après, vingt ans de Sorbonne. Ça fait quarante...

¹²²⁹ « Moi-même par Montaigne. Un essai », in *Cahier Pierre-Baptiste*, « Nous / Je », décembre 1984

JFB : Et ton projet de thèse, c'était quand ?

JFP : Je n'ai jamais projeté de la finir. Mais il fallait avoir un sujet comme alibi.

JFB : C'était avec Bernard Dort ?

JFP : Non, non.

JFB : Je suis mal renseigné...

JFP : Oui, tout à fait. C'était une toute autre organisation de l'université [que maintenant] puisque, d'abord, il y avait des postes à qui mieux mieux...

JFB : En Lettres ?

JFP : J'étais en littérature comparée. À Caen. J'avais des vues sur la Sorbonne, enfin pas moi, mais mon directeur, et puis après, comme j'ai pris des positions plutôt radicales, quand j'ai passé l'agrégation, il m'avait dit « écrivez-moi quand vous aurez passé l'agrégation, je m'occupe de vous ». Donc, par ironie je l'ai fait. Et il m'a envoyé une lettre, en me disant « l'enseignement traverse une crise épouvantable. Surtout l'enseignement secondaire. Il est bon que des hommes de qualité tels que vous y soient, et y restent. » L'agrégation, normalement, ça donnait un poste. Alors, la première année, en 69-70, j'ai eu un poste dans un lycée... grâce à Fabius. Au lycée Marcel Roby à St Germain en Laye, qui était le plus près, dans les postes. Et Fabius, lui, avait préparé l'ENA ; donc, moi je n'étais pas trop mal classé ; donc je l'ai pris. Donc, j'ai fait un an là-bas, mais j'étais déjà chargé de cours à Caen. Et après, Jean-Louis Backès, qui enseignait en littérature comparée là-bas m'a dégoté un poste d'assistant. Et je suis resté longtemps assistant sans souci académique ni aucune ambition autre que de penser dans mes cours ! Mais il fallait quand même avoir un sujet de thèse officiel ; des thèses d'Etat, à l'époque, il fallait quarante ans pour les faire, en y ajoutant une thèse complémentaire en latin de préférence... Et donc j'ai eu plusieurs patrons de thèse, j'en ai usé trois, en littérature comparée, Voisine au début mais ça n'a pas marché, Charles Dédéyan et puis après, Michel Cadot. Ces sujets, c'était Hermann Broch, puis Brecht après, je suis revenu à Brecht, « le déni du tragique chez Bertold Brecht ». J'en ai fait cent pages, parce qu'il fallait faire cent pages de thèse pour être inscrit sur une liste d'aptitude aux fonctions de maître assistant (ça ne s'appelait pas maître de conférence). Il fallait faire cent pages, alors j'ai fait 100 pages, et comme la centième page, c'était au milieu d'un mot, j'ai arrêté au milieu du mot...

JFB : C'était en quelle année ?

JFP : 72 ou 73, je ne sais plus. Donc, ils m'ont inscrit quand même, mais j'avais collé des cheveux sur les exemplaires, qui n'ont pas été ouverts... C'était de la belle université... qui m'accueillait en son sein pour la critiquer ! J'étais payé pour critiquer les manuels scolaires, l'idéologie bourgeoise, les thèses réactionnaires. Donc j'étais là pour miner l'université. Pas mal, non ? Et puis il fallait faire de la théorie, réconcilier Lévi-Strauss avec Althusser, Marx, Freud, Nietzsche, c'était quand même très fatigant... et puis la révolution jetait une espèce de discrédit sur l'activité littéraire ; pas drôle tout ça. J'ai passé ainsi les années soixante-dix, en vérité, à ne rien foutre... Heureusement, je ne faisais pas que ça... Après, oui, c'est 1981 qui m'a sauvé la vie...

JFB : Et en 1977-79 il y a le numéro des *Cahiers de L'Herne* sur Brecht, que tu co-édites avec Dort.

JFP : Oui, j'avais connu Dort dans les années soixante, 68-69, et puis nous étions assez amis, bien que pas d'accord sur grand-chose. Et puis, c'est vrai que je connaissais assez bien Brecht, quand j'étais jeune.

JFB : Ce travail, ça n'avait rien à voir avec ton sujet de thèse sur le déni du tragique chez Brecht ?

JFP : Non, pas directement. Faire ce cahier était sans arrière-pensée académique. Cadot était professeur à la Sorbonne. Mais j'ai toujours pensé que je ne voulais pas faire ça dans la vie. Mais on pouvait, oui, il y a quelques « génies » de mon espèce qui dans l'Université sont restés abbés plutôt que cardinaux, parce que, quand on était agrégé on pouvait rester dans l'université sans rien ambitionner. Sauf faire des cours. Moi, j'ai fait des cours, enfin, à ma manière. Mais je n'ai jamais donné le moindre gage à l'université, avec qui j'étais vraiment en délicatesse.

JFB : Donc le travail sur Brecht aux *Cahiers de L'Herne* avec Dort, c'était autre chose

JFP : Oui, avec Dort c'était de l'amitié. Il aimait bien venir dîner chez moi. Et c'était un universitaire atypique ; ça m'allait bien.

JFB : Vous avez co-édité le numéro.

JFP : Nous l'avons co-dirigé. Nous avons fait un travail éditorial.

JFB : J'ai remarqué que ce n'était peut-être pas un hasard que ton article se trouve juste après la « fin de non recevoir » de Müller, dans ce numéro des *Cahiers*. Sa lettre était datée de janvier 1977.

JFP : C'est un hasard, je crois. Mais c'est bien en 77 que j'ai connu Müller, grâce à Jourdheuil quand nous étions à Berlin ensemble, pour un colloque sur les années 20, organisé par Dort, justement, et des Allemands. C'est Dort qui m'avait fait venir. Après, avec Jourdheuil, on a fait notre parcours, pas tout de suite d'ailleurs. Mais c'est parti de là.

JFB : Et Müller était là-bas ?

JFP : Non, mais on est allés le voir après.

JFB : Jourdheuil venait juste de le connaître ?

JFP : Non, il avait déjà commencé à le traduire. Au milieu des années 70. Quand Jean-Pierre Vincent a été nommé directeur à Strasbourg, comme lui n'a pas été nommé, il est resté à Paris ; il a dû commencer sa thèse de troisième cycle, et il a commencé à traduire Müller. Je ne sais pas trop comment il l'a connu.

JFB : Par Sobel peut-être ?

JFP : Sobel a été sans doute le premier à l'introduire, je ne sais pas...

JFB : En 1977, vous avez rencontré Müller, et vous avez commencé à...

JFP : Non, lui. Moi, il n'était pas question à ce moment-là que je fasse du théâtre. Mais j'ai rencontré Jourdheuil, une amitié s'en est suivie, mais Jourdheuil a monté seul Müller, *Hamlet-Machine* et *Mauser* au TGP, et il a continué à le traduire. Nous avions bien l'idée de faire des projets ensemble, mais plutôt éditoriaux, ou vidéo, que théâtraux. Et puis il y a eu une occasion en 81, le théâtre de la Commune a proposé à Jourdheuil de faire un spectacle, pensant qu'il allait monter un autre Müller. Et puis là, il m'a dit, est-ce que tu le ferais avec moi ? Nous avons écarté l'hypothèse Müller ; Jourdheuil ne voulait pas en

refaire un tout de suite après *La mission* montée par Adrien. Enfin bref... nous avons voulu faire un essai sur le tragique. Cela a donné *Le rocher la lande la librairie*. Du tragique, il n'est resté que Montaigne, il n'est resté que la librairie. Le rocher de Prométhée, la lande shakespearienne sont passés à la trappe. Et ensuite nous avons fait ensemble, *De l'Allemagne* à l'Odéon, avec Müller sur scène, en 83, je ne sais plus exactement. Oui, c'est un peu enchevêtré. Mais, Dort, oui, c'était une amitié, comme ça. C'est vrai que j'avais déjà écrit de petites choses sur Brecht, à l'époque.

JFB : Là c'était encore la période théorie ?

JFP : Oui, mais c'est aussi Brecht qui m'a permis de tenter une sortie hors de la théorie. Brecht, c'est d'abord un écrivain. En fait, il y a deux choses qui m'ont guéri

JFB : Ce n'est pas Müller, c'est d'abord Brecht ?

JFP : Brecht d'abord, l'écrivain. Ce n'est pas simplement un théoricien. Il y a l'œuvre. Sans doute, j'étais persuadé, ou j'essayais de me persuader, qu'il y avait plus de rapports spéculaires entre la théorie et la pratique qu'il n'y en a en réalité ; c'est sans doute chez lui très disjoint.... Mais ça m'a ramené à la littérature, et au théâtre, surtout. Parce que, à l'époque, étant jeune, j'allais beaucoup au théâtre.

JFB : C'est génétique aussi ? Un héritage ?

JFP : Non, pas tellement, pas un héritage familial. Le premier spectacle de théâtre que j'ai vraiment vu, c'était *Mère Courage* avec Helen Weigel, en 59 au théâtre des Nations. Ça a travaillé, c'est revenu...

JFB : Une initiation au théâtre ?

JFP : Pour moi, le théâtre, je n'en avais pas beaucoup d'expérience. J'ai été un peu au Français, peut-être, avec des profs, mais ce n'est pas un truc familial. Non, la névrose littéraire a été assez importante chez moi, mais pas la névrose théâtrale. Et donc Brecht a fait son chemin.

JFB : Et en 81 ?

JFP : La rencontre avec Müller, ça m'a complètement convaincu que je n'avais pas à terminer ma thèse.

JFB : C'était quand exactement ?

JFP : Ponctuellement, je crois que c'était au premier voyage avec Jourdheuil à Berlin, comme je disais. Et après je l'ai revu plus longtemps, quand Jourdheuil a monté *Hamlet-Machine* en France, Müller a pu venir. C'était vers 79.

JFB : Tout ça a peu de rapport finalement avec le *Cahier de L'Herne* sur Brecht, où il y avait cette lettre de Müller sur « la fin de non recevoir » ?

JFP : Il y avait Jourdheuil aussi dans ce numéro, qui a traduit cette lettre, et qui a fait un papier. Mais ce *Cahier*, c'était un épiphénomène.

JFB : La lettre sur la fin de non recevoir est passée inaperçue, pour toi ?

JFP : Non, ça m'intéressait, parce que cette fin « non recevoir », c'était aussi pour moi la fin d'un certain marxisme pour moi, d'une certaine croyance.

JFB : Déjà à ce moment ?

JFP : Oui, on ne l'avait pas publiée par hasard. Mais le numéro de L'Herne, c'était seulement une occasion comme ça, rien de plus pour moi.

JFB : Donc la rencontre avec Müller, le passage au théâtre, le rejet de la théorie, tout ça était sans rapport avec l'arrêt de ta thèse ?

JFP : Non, ça c'était bien avant. Il n'y avait jamais eu de vrai commencement, comme je le disais. C'était en 72. J'avais déjà décidé de ne pas écrire de thèse, pour des raisons de principe. J'ai toujours pensé que je ne ferais pas de thèse. On est quelques uns comme ça. J'étais invité dans l'université pour critiquer l'académisme bourgeois, ce n'était pas pour me rallier au néo...des trucs comme ça... Je suis toujours contre cette université. Mais en même temps elle m'a permis de vivre. Je ne peux pas m'identifier à l'idée d'être professeur d'université, mais je reconnais que le pacte était clair : je ne demandais pas grand-chose ; en contrepartie, je disais ce que je voulais. J'ai toujours aimé faire ce que je veux. Pareil au théâtre.

JFB : Par contre l'intérêt pour la théorie, Barthes etc, c'est autre chose que la thèse.

JFP : Rien à voir, le contraire même. Mon intérêt pour la théorie excluait le travail académique. Mais Barthes ? Je n'aimais pas beaucoup Barthes, trop affecté. Mais disons, quand j'étais en khâgne, la théorie, dans les années 60, Barthes, Mauron, Goldmann, Lévi-Strauss, c'était quand même le moyen d'emmerder les profs. On n'avait pas le droit de les citer. Je veux dire que j'ai cité Barthes un jour dans un des rares TD que j'ai fréquentés, à la Sorbonne, c'était en 66 ou 67, j'ai cité Roland Barthes et Charles Mauron dans une explication de texte sur « Le mort joyeux » de Baudelaire, le professeur, j'aurai la courtoisie de ne pas citer son nom, m'a interrompu : « pas de ça ici, monsieur, dehors ! ».

JFB : Trois ans plus tard, ce n'était plus le cas.

JFP : Non. Mais, il m'a fait sortir, et je suis sorti sous les applaudissements ; il y avait 400 personnes dans les TD à l'époque ! Non, ma culture ça a toujours été contre les profs. Quand j'étais en khâgne, je lisais en douce Blanchot. Et eux, me parlaient de Lanson et Naves...

Pour en revenir aux *Cahiers de l'Herne*, c'était un peu un accident, comme ça. Je faisais pas mal de journalisme à l'époque, et de l'édition... et Dort m'aimait bien. Et Banu nous a proposé, parce qu'il connaissait Constantin Tacou à l'Herne, il nous a proposé de faire un cahier sur Brecht. En fait, il y en a eu deux. Maintenant je vois dans des CV universitaires vaseux, des gens qui se targuent d'avoir « dirigé un Cahiers de l'Herne sur Machin » mais ça ne me paraît pas un haut fait. Mais le résultat n'était pas si mal ; on avait quand même dragué Rancière comme ça, parce que j'étais copain avec lui à l'époque. Il y avait quand même quelques papiers...

JFB : A ce moment, à l'époque tu signais en tant que littéraire.

JFP : Ou en tant que théoricien ! Mais, c'est vrai, j'enseignais la littérature comparée.

Le passage à la mise en scène

JFB : Et donc en 81, tu passes au théâtre...

JFP : En 81 quand Jourdheuil m'a dit on fait le spectacle ensemble. Et puis ça s'est trouvé comme ça. Je pensais pourquoi pas, je lui ai dit « je peux te donner un coup de main sur

Montaigne », mais il m'a dit « non, tu signes le spectacle, on le fait ensemble » parce qu'il n'aime pas travailler seul, « et il faut que tu aies peur le soir de la première »...

JFB : Et alors ?

JFP : Non, moi, c'est plutôt avant que j'ai eu peur... Mais il y avait Clévenot, Dautremay, Olivier Perrier, Gilles Aillaud comme scénographe, c'était un beau début... Mais je pensais que c'était occasionnel. Et puis après, ça a bien marché, un an de tournée ; et ensuite Gonzales nous a repris en main, et puis nous avons fait une quinzaine de spectacles ensemble. C'est la vie... Jusqu'à la séparation...

JFB : Pour revenir à Montaigne, je me demandais si la forme « essais » avait précédé chez toi l'idée de travailler sur des matériaux, des fragments, comme chez Brecht.

JFP : Vu de dehors, il n'y a pas beaucoup de rapports, mais... Et il y a eu aussi toute une mythologie, chez moi, de la Renaissance – qu'il y a aussi chez Brecht. Et Shakespeare. Shakespeare était au milieu de tout ça. La coupure épistémologique, on la voyait là ; la révolution copernicienne au théâtre, c'était lui qui la faisait dans la représentation. Tout ça avait un petit brin de cohérence... Mais peut-être effectivement... Je pense que si Jourdeuil ne m'avait pas proposé de travailler avec lui, si je n'avais pas introduit le motif du tragique et l'idée de se servir du théâtre pour faire un essai sur le tragique, que je ne voulais pas faire de manière livresque ou universitaire... (je trouvais que l'œuvre de Müller remplaçait, mille fois, la thèse que je pourrais écrire sur le déni du tragique – lui, il le démontrait, il « re-tragifiait » tout), je ne sais pas ce que j'aurais fait, ce que je serais devenu. Reste que faire des essais sur un plateau, ça m'amusait plus que de les faire sur du papier. Donc, c'est parti comme ça, et depuis, je suis toujours à travers champs, c'est-à-dire un peu hors institution, à la fois hors de l'institution universitaire, bien que j'y sois resté... c'est vrai, quand je dis que je conchie l'université, c'est comme l'autre qui dit ça de l'armée française, mais en même temps elle m'a cocoonné ; je veux dire que c'était beaucoup plus facile pour ma génération d'être un universitaire farfelu, que maintenant avec le manque de poste, le conformisme ambiant ; il n'y en a plus un pour être drôle... le problème en France, c'est que l'université n'en est pas une... mais on ne va pas mélanger tous les thèmes... Donc, après, au fond, le théâtre et l'université, ça a été une structure d'alibi, ça me permettait de n'être pas tout à fait dans l'une, ni tout à fait dans l'autre. C'est vrai que j'ai privilégié dans ma vie le travail de création théâtrale, une drogue de substitution à la littérature, sans doute aussi... Mais tout plaisir est un plaisir de substitution.

Question du je / il, de Montaigne à Kafka

JFB : Il y a aussi la question du je, du « moy »...

JFP : C'est pour ça que c'est la question du *Théâtre et son trouble* ; je ne peux pas dire « je vais vous dire mes idées sur le théâtre » ; je pense toujours à la réponse de Beckett à Michel Polac quand il lui demandait ses idées sur le théâtre : « je n'ai pas d'idées sur le théâtre ». Moi non plus. D'abord, je ne suis pas Beckett... Je cherche à avoir des idées *de théâtre*, de temps en temps, comme je le note souvent dans le *Journal*, c'est une obsession. Je privilégie le faire sur le dire, parce que, justement, j'ai appartenu à une génération extrêmement verbeuse. Qui a beaucoup parlé pour ne pas faire grand-chose... Donc, quand on me dit, il y a la première tel jour, il y a tout le monde qui est là, il faut faire la

chose, il faut le faire, quoi... C'est un petit bricolage artisanal qui me plaît bien. Ça me permet de lutter contre mes démons.

Donc, j'y reviens, le *Théâtre et son trouble* ne pourrait être qu'un livre de littérature. Donc je procrastine. C'est dire aussi que, mes idées sur le théâtre, ou mon parcours de théâtre, n'ont aucun intérêt, ça ne va pas laisser grand-chose...

JFB : Un essai ?

JFP : Oui, ou alors, *une vie*, quoi... médiocre, et donc qui peut être celle d'un personnage de roman.

JFB : Là, Montaigne est le modèle...

JFP : Oui, c'est le premier venu, qui vous raconte : moi, j'ai vécu comme ça. C'est ainsi que j'ai vécu.

JFB : « Je suis moi-même la matière de mon livre ».

JFP : Voilà. C'est tout à fait cet esprit-là. D'ailleurs le livre commence par un avertissement au lecteur, mais qui n'est pas au même endroit que chez Montaigne ; dans *Le Théâtre et son trouble*, l'avertissement n'est pas au début, c'est un peu pervers, mais cela ne m'empêche pas de dire que « ceci est un livre de bonne foi »... c'est une question de bonne foi. Mais je préférerais intéresser un lecteur par empathie pour quelqu'un, l'auteur, qui a vécu quelque chose, plutôt qu'un étudiant de théâtre qui va se dire qu'il va trouver des choses pour son mémoire sur « la question de la représentation dans le théâtre non mimétique »... non, il n'en reste rien.

JFB : Mais c'est un texte qui se retravaille, comme les *Essais*.

JFP : Oui... J'avais essayé la version romanesque, qui est narrative...

JFB : Il y a des personnages...

JFP : Oui, il y a les personnages réels que je rencontrais dans mon travail... mais je ne suis pas content de ça, je l'ai relu.

JFB : Ça représente quel volume ?

JFP : Le matériau du *Théâtre et son trouble* ? Il y a de quoi remplir une bibliothèque... des foules de notes, les versions écrites, il y en a donc deux, celle que j'appelle la version romanesque, et l'autre. Ça a été formaté puisque ça devait paraître chez Actes-Sud, ils m'avaient dit 200 pages. Donc c'est un petit format. Et puis il y a quand même le modèle du *Théâtre et son double*, il ne faut pas que ça soit plus long. Donc je vais retravailler, ces jours-ci, pour la version picaresque, qui dit « moi, je », parce que je ne supporte pas, je ne me supporte pas... Il faudrait que j'arrive à ne pas du tout...

JFB : Un « il » ?

JFP : Oui, un « il », mais quand on sent trop que c'est le même que le « je » !

JFB : Après on retombe dans la fable assez rapidement...

JFP : J'ai un vrai problème d'écriture, à ce niveau-là...

JFB : Entre le « je » qui ne te convient pas, et la fable...

JFP : Non, j'ai trois projets d'écriture pour le théâtre ; il y a le *Théâtre et son trouble*, il y a des *Ecrits pour le théâtre*, c'est-à-dire beaucoup de trucs que j'ai déjà écrits, qu'on me

demande parfois, gentiment, mais tout le monde s'en fout... mais pourquoi pas essayer de les réunir pour que la critique puisse... bon... Et puis, j'ai un truc plus ambitieux, que j'ai appelé, dans mon ordinateur, *Théâtre incomplet*, qui serait des retours sur les spectacles, pour essayer de voir en quoi ils m'ont laissé toujours sur ma faim, et n'ont été que les préparatifs de ce livre, *Théâtre incomplet*... Ça m'amuserait de revenir dans la bibliothèque des spectacles...

JFB : Dans la « partition » ?

JFP : Non, dans la bibliothèque plutôt. Avant la partition. Parce que, au fond, le spectacle c'est un peu une façon de se débarrasser... de refiler la patate chaude au client... au spectateur... mais ça laisse des traces quand même. Alors, c'est un boulot énorme, parce que, quand j'y pense, depuis trente ans, ça a remué beaucoup de choses...

JFB : Tu es en train d'y travailler en ce moment ?

JFP : Non... Il faudrait reprendre tous les dossiers... Par exemple, *Ex vivo / In vitro*, c'est vraiment du théâtre incomplet même si on a rempli la salle ! Mais qu'est-ce que serait que reprendre tout ça, pour écrire quoi ?... Il y a deux stratégies, ou bien le fait d'écrire des spectacles, c'est une substitution au fait d'écrire tout court (ce que je n'ai pas su faire) ; ou bien, dans des moments d'optimisme, je me dis, tous ces spectacles sont en fait des préparatifs à des livres que la vie, évidemment, ne me laissera pas le temps d'écrire. Refaire autant de livres qu'il y a eu de spectacles, mais là, il faudrait vraiment que l'on ait inventé l'immortalité... Au fond, pourtant, ça m'amuse plus, pour le moment, de trouver des sujets nouveaux et d'en faire des spectacles, pas des livres.

JFB : Et tous ces auteurs, Montaigne, Musil, Kafka...

JFP : Alors ça, ... Kafka, c'est un autre problème... Mais Montaigne n'est pas représentatif de mon activité théâtrale, parce que je n'étais pas le seul à le faire ; et deuxièmement, parce que c'est le seul cas de figure, figure est le mot, où il y a chez moi une espèce d'identification. Sur le mode atténué, mineur dont on parlait tout à l'heure, c'est-à-dire, je le prends pour moi, pas l'inverse. En général je m'intéresse plutôt à des personnages à qui je ne peux pas m'identifier. Darwin, je n'aurais pas pu regarder des tortues ou des vers de terre, et penser quelque chose. Turing, je ne comprends rien... C'est plutôt une façon de se fuir, sans doute... Alors que Montaigne, je ne dis pas que je me cherche en lui, je ne me cherche pas du tout (on ne se connaît que trop, « connais-toi toi-même », ce n'est pas intéressant ; je vois les choses comme Clément Rosset, ce n'est vraiment pas la peine de se connaître ; c'est toujours déjà fait ou trop tard)... Mais, je ne sais pas, avec Montaigne, il y a un truc narcissique sans doute, ou égotique.

JFB : Lui, justement [Montaigne]...

JFP : Plus il s'écrit, plus il se fuit.

JFB : Chez lui, il n'y a pas ces problèmes, on n'est ni dans la fable, ni dans le moi qu'on connaît. Le moi moderne, individualiste/narcissique est postérieur.

JFP : Oui ce rapport au moi chez Montaigne, qui n'est pas dans ce narcissisme, ça m'intéresse. Il est dans l'individuation.

JFB : ça reste un modèle...

JFP : Oui, il y a un exercice, une « exercitation » comme il dit, qui me concerne. Mais en même temps, elle tourne dans le vide complètement.

JFB : Tu continues à le lire tout le temps ?

JFP : Oui, il est sur mon bureau, je lis toujours le même Pléiade depuis quarante ans...

JFB : Tu ne regardes pas dans les versions récentes, en Folio par exemple, où l'éditeur utilise des caractères en italiques pour suivre les différentes versions ?

JFP : Oui, il y a les traductions (modernes) aussi, mais je ne préfère pas, parce que j'aime, justement, [la version dans le texte d'origine], ce rapport à des phrases qu'on ne comprend pas très bien, il faut aller traduire, comme du latin... Mais la traduction en français moderne, ça doit être horrible, je n'ai jamais osé regarder ça... Et l'autre, qui a retraduit depuis le japonais. Il y a des essais de Montaigne qui ont été retraduits du japonais ; ça, c'est amusant, à propos de traduction. C'est borgésien en même temps, mais on ne trouve pas la même chose... ce n'est pas tout à fait du Ménard¹²³⁰...

[...]

JFB : On pourrait maintenant en venir à Kafka. J'aimerais bien en savoir un peu plus sur le spectacle que tu avais fait.

JFP : Il y a eu « La fantaisie Kafka », le dernier spectacle fait avec Jourdheuil, en 92 ou 93, je ne sais plus (après le Müller à Avignon) ; ça s'appelait « Le loup et les sept Blanche Neige », il y avait deux volets : « Cabaret Valentin » et « Fantaisie Kafka » (Kafkabaret – on barrait kafka...). Là, il y avait pas mal de textes, « le chasseur Gracchus »... Après, j'en ai fait pas mal au Petit Odéon, effectivement, dont *Qui moi ?* en réponse au spectacle de Sophie Loucachevsky, *Vous avez dit je ?* Sans compter, d'autres « petits spectaculets » qui avaient Kafka pour matériau.

JFB : C'était une forme spectacle, ou atelier ?

JFP : C'était des spectacles, au Petit Odéon. Des petites formes, comme on dit, mais des spectacles.

JFB : Une série ?

JFP : On en a fait 27, dans le cadre du « Théâtre feuilleton ». Pas nous uniquement, il y avait d'autres gens de théâtre invités. Et moi, j'en ai fait quelques-uns. Donc, je me suis confronté à Kafka, la photo de Kafka, toutes ces choses dont j'ai déjà parlé. Après je l'ai encore retrouvé sur ma route¹²³¹, j'essaie de réfléchir... Dans *Des chimères en automne*, puisqu'il y a la conférence, le *Rapport pour une académie* (le singe)... Est-ce qu'il y a d'autres fragments de Kafka, je ne sais plus...

JFB : Il reste des documents accessibles sur ces spectacles de Kafka, *Qui, moi ? ?*

JFP : Il y avait une vidéo... Je ne sais pas ce que ces vidéos sont devenues. Elles étaient à l'Odéon, normalement. J'en avais aussi une version, mais je ne sais pas ce que j'en ai fait. J'avais une VHS de tous les spectacles, des 27 spectacles, on les a perdues.

JFB : A Paris 3, ils en ont ?

JFP : Non, je ne pense pas. En plus, c'était avant les DVD...

JFB : On ne trouve pas grand-chose sur ces spectacles.

¹²³⁰ « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », nouvelle de Borgès.

¹²³¹ On retrouve Kafka de façon plus diffuse dans d'autres spectacles ultérieurs, notamment le *Traité des formes*.

JFP : J'en ai parlé un peu dans *Théâtre/Public*¹²³².... Il faudrait que je mette ces choses en ordre avant de disparaître... Il faudrait voir si je retrouve *Qui, moi ?* quand même...

Mais Kafka, ça renvoie plutôt à des difficultés extra-théâtrales, littéraires un combat (à décrire) avec le texte, avec des fragments de Kafka qui ne passent pas, que je n'arrive pas à digérer, qui me restent sur l'estomac (ah ! la littérature sur l'estomac) dont j'ai essayé de me débarrasser par le théâtre. Kafka m'embarrasse. Je l'ai pas mal lu quand même, j'ai essayé dans mes cours de le commenter mais, au fond, je n'y comprends rien, je veux dire, j'ai du mal ; voilà : je n'en sors pas... c'est comme les problèmes de maths qu'on n'arrive pas à résoudre, ça finit par être fatigant. Et donc, je me suis dit peut-être que, en le dégageant sur le théâtre, comme on dégage en touche, ça irait mieux. Ça n'a donné que ces petits travaux-là, et depuis je n'y ai plus touché.

JFB : On peut considérer que ça a été une sorte de prémisse des rencontres avec Turing ou...

JFP : Kafka ? Non.

JFB : Pour le motif de la machine ?

JFB : Non...

JFB : On peut le reconstruire a posteriori ?

JFP : On peut tout reconstruire si on est thérapeute, analyste ou chercheur... Et je n'ai pas une approche thématique de la littérature, la machine, l'animal ou le devenir animal, tout ce qui est réputé kafkaïen.

JFB : Le motif de la machine, le singe qui a imité l'homme ?

JFP : C'est vrai que les deux frontières entre lesquelles l'homme se situe, entre l'animal et la machine, ce sont deux frontières dont mon théâtre s'est occupé... Mais ce n'est pas cela qui m'a fait problème chez Kafka. Ce qui me fait problème chez Kafka, c'est son écriture, si tu veux, le rapport à la représentation, sa manière de pulvériser la mimésis ; mais c'est une autre affaire dont je n'ai plus envie de parler. Mais l'entrée de Turing sur notre scène est sans rapport avec Kafka. Il est arrivé par hasard, *unexpected guest* au moment où nous travaillions notre *Faust*, et bavardions avec Jean-Didier [Vincent] au sujet du suicide de savants... En revanche, le *Traité des passions*, la question de l'expression des passions et des émotions a vraiment une source kafkaïenne, la photo de Kafka, cette fameuse photo qui montre un visage dont on ne peut pas déchiffrer l'expression, oui, ce fut pour moi comme une énigme Ça, ça m'a intrigué.

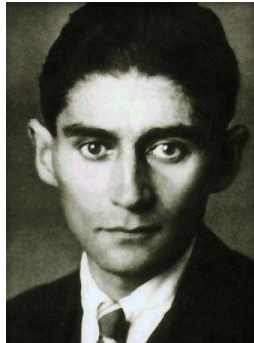
JFB : C'est celle où il est en costume ?

JFP : Non, pas celle avec le chapeau ; c'est la photo d'identité. Je l'ai ici. Elle est publiée aux éditions du *Désastre*...

C'est cette photo qui m'a donné l'idée du *Traité des passions*, indirectement. Elle est belle ? Elle était là dans *Qui, moi ?*. Il s'est trouvé aussi que le visage de Simona Maicanescu me faisait penser à celui de la photo de Kafka. Nous avons eu l'idée de projeter la photo sur le visage de Simona, en *live* donc. Du mécanique plaqué sur du vivant. C'était un spectacle sur les *Lettres à Felice* avec Pascal Ternisien. On ne voyait que les visages des deux comédiens qui se partageaient le texte des lettres. Ça m'a aussi donné

¹²³² « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », in *Théâtre/Public*, 1996, n° 128

l'envie de revenir à la vidéo. Ce que nous avons fait dans les *Traités des passions*. Cette projection...



JFB : Un peu comme a fait Denis Marleau dans son spectacle sur Pessoa ?

JFP : Sans doute... Cette projection a fait projet. C'était en 1993... L'expérience a eu des effets curieux. L'image était fixe mais pas le visage de Simona ; difficile, l'immobilité. Comme Simona bougeait un peu, ça donnait des...

JFB : C'était fixe ?

JFP : Oui, mais les légers mouvements du visage dessinaient des ombres, comme des moustaches. Je l'explique dans *Théâtre/Public*. Une étudiante qui travaillait sur la réception des petits spectacles à l'Odéon, (il y avait aussi, déjà, Bibi la truie avec Olivier Perrier) demandait à des spectateurs quel visage ils avaient vus, qui ils avaient reconnu. Résultat : Hitler ou Staline... Pas Kafka.

JFB : Elle avait interviewé les gens à la sortie du spectacle ?

JFP : Oui, elle demandait « est-ce que vous acceptez de répondre à mes questions, je suis étudiante à Paris 3... ». « Vous avez vu le visage ? C'était celui de qui ? » ; Alors, ça faisait des ombres, et les deux *moustachus* du XX^e siècle ont fait un grand retour... Etonnant, non ?

JFB : Et c'est à partir de ce moment que tu as commencé à travailler avec des projections, de la vidéo ?

JFP : Non, nous avons déjà utilisé la vidéo dans *Paysage sous surveillance*. Mais cette photographie de Kafka, c'était aussi une façon d'en finir, cette *scie* de l'époque, la séparation de l'auteur et de l'œuvre... enfin, tout ce barthésisme, ce foucauldisme, tout ce qui avait fait mon fonds de commerce universitaire, l'auteur n'est qu'un effet de l'œuvre, des conneries comme ça... toutes nos grandes variations, tout notre *contre Sainte Beuve* freudo-structuralo-marxiste. L'auteur avait disparu, soit, mais alors que faisait Kafka sur sa photo, nous regardant comme s'il nous disait qu'il hantait son œuvre ? C'était bien sûr le cas.

JFB : Encore un spectre...

JFP : Oui, c'était complètement spectral, surtout quand Kafka dit que la littérature, c'est le passage du « je » au « il ». Et voilà qu'il revenait, c'était le retour de l'auteur.

[...] On finirait par croire que tout ça se tient... [...] ça me touche que tu m'interroges sur tout ça, mais ça va servir à quoi ? C'est quoi le thème de ton travail ?

JFB : La question de la « disparition ». C'est quand même un méta-motif dans tout ça...

JFP : Oui, du reste le vrai souci du *Théâtre et son trouble*, c'est la disparition.

JFB : Du « je »...

JFP : Oui, je ne sais pas, du moi, du « je », du « il » aussi ; tout disparaît. Tout doit disparaître...

Fin du 2^{ème} entretien

5. Iconographie de la II^{ème} partie

5.1 Chap. 3.2 : Machines mécaniques : la marionnette et le cinématographe

Le disque stroboscopique

Selon Dominique Willoughby, spécialiste de l'histoire du cinéma graphique, il convient de situer la source du cinématographe dans une même *invention maîtresse*, qui constituerait, au sens de Gilbert Simondon, une « essence technique »¹²³³ : l'invention simultanée du phénakistiscope (Joseph Plateau) et du disque stroboscopique (Simon Stampfer), à partir de l'expérience de la roue de Faraday (1833)¹²³⁴.



Fig. 6a. Disque stroboscopique à roue dentée, « Le danseur », 1833 © Joseph Plateau

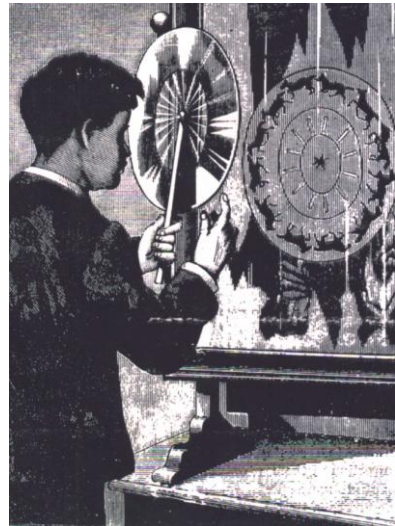


Fig. 6b. Enfant utilisant un dispositif à effet stroboscopique avec miroir (photo XIX^è)

¹²³³ Dominique Willoughby, *Le cinéma graphique – une histoire des dessins animés : des jouets d'optique au cinéma numérique*, éditions textuel, Paris, 2009, p. 17-18

¹²³⁴ On peut visualiser le fonctionnement du phénakistiscope en consultant une animation qui est diffusée en ligne sur le site de Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ph%C3%A9nakistiscope>

Le praxinoscope d' Emile Reynaud

En 1876, Emile Reynaud a l'idée de remplacer le système du disque stroboscopique (de Plateau/Stampfer) par un dispositif ingénieux permettant de faire défiler une longue bande flexible préalablement enroulée sur un rouleau dévideur et contenant un grand nombre d'images (Fig. 7). La série complète de ces images défile devant une cage intérieure en rotation, contenant elle-même un jeu de miroirs prismatiques. Chacune des images passe successivement devant une lanterne fixe et est traversée par un rayon lumineux qui se projette sur le prisme des miroirs tournants, créant par effet stroboscopique une image animée. Il suffit alors de capter cette image animée sur un miroir fixe, qui la renvoie au foyer d'un objectif, lequel, à son tour, la transmet sur un écran externe¹²³⁵. Le procédé du praxinoscope est, dans son principe, quasi identique au procédé cinématographique « définitif » qui sera mis au point quelques années plus tard, avec cette fois-ci des images photographiques.



Fig. 7. Emile Reynaud, *Théâtre optique*, 1894 ©
Emile Reynaud, http://www.cinematheque.fr/zooms/reynaud/index_fr.htm

¹²³⁵ Une très belle démonstration animée du Praxinoscope est proposée sur le site de la Cinémathèque de France, http://www.cinematheque.fr/zooms/reynaud/index_fr.htm, à la suite de l'exposition « Lanterne magique et film peint – 400 ans d'histoire du cinéma », organisée d'octobre 2009 à mars 2010

5.2 Chap. 4.3 La question de la chair dans le cas de l'avatar numérique

Modélisation du visage : maillage et texture mapping

L'étape de *maillage* du visage combine étroitement le travail analytique de saisie de points et de segments géométriques représentatifs, et des opérations de synthèse des lignes et des surfaces qui mettent en œuvre des fonctions mathématiques et des algorithmes de calcul.

De même, dans l'étape de « texture mapping », l'une des possibilités est de créer un modèle hybride, à partir de photographies d'un visage réel, qui sont ensuite *mappées* (plaquées) sur un système de coordonnées cylindriques puis « collées » sur le maillage 3D. Le résultat intermédiaire de ce « placage de texture » produit, au passage, un étrange masque, aux allures quelque peu fantomatiques, qui est en soi intéressant à *regarder* (Fig.8) : on a là un bon exemple, tout à fait théorique, de ce que pourrait être une peau dans un univers cylindrique sans aucune profondeur, d'où le « corps » aurait entièrement disparu.

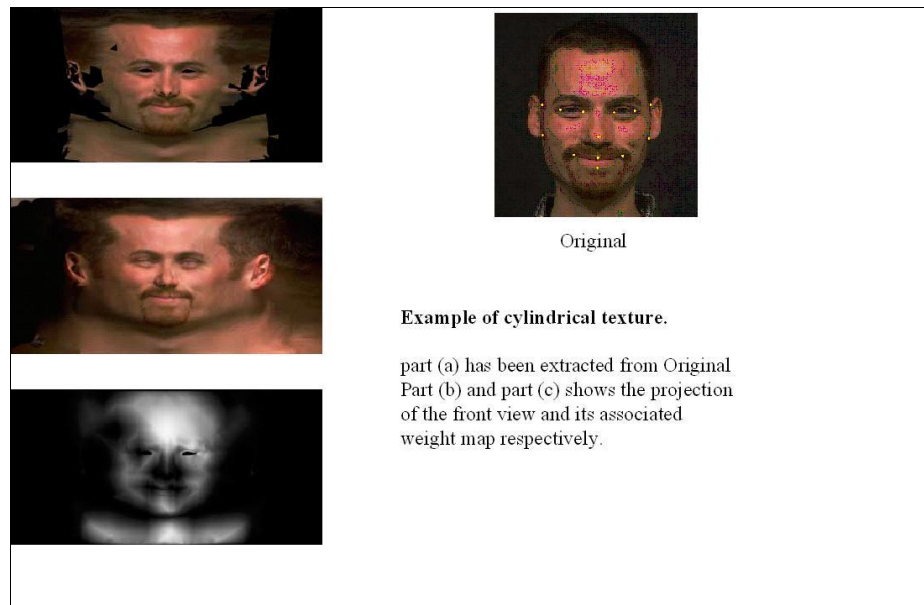


Fig. 8 : « Modeling and animating realistic faces from images - Texture mapping phase »
Pighin, Szeliski, Salesin, 2002, p. 11

<http://projects.ict.usc.edu/animation/publications/ijcv.pdf>

Stelarc

On peut ensuite *simuler l'animation* du masque et lui donner des « expressions » censées rendre compte des émotions, ce qui implique d'intégrer différents niveaux de connaissances : anatomie des structures musculaires, histologie des tissus, propriétés mécaniques de la peau, des muscles et des articulations, géométrie et cinématique du squelette facial, psychologie des « expressions faciales ». A cela on peut ajouter les techniques de traitement linguistique et de synthèse vocale, par exemple pour synchroniser le mouvement des lèvres et des yeux avec la voix dans les dispositifs de type *Embodied Conversational Agents*.

Ainsi, des visages artificiels deviennent peu à peu capables de dialoguer avec un interlocuteur humain en temps réel, sans que celui-ci sache avec certitude s'il y a quelqu'un « derrière » ou si c'est la machine seule qui lui répond. Dans son installation « Prosthetic Head », l'artiste Stelarc a joué avec ces ambivalences (Fig.9).



Fig. 9. « Prosthetic Head », Stelarc
<http://v2.stelarc.org/projects/prosthetichead/index.html>

Catherine Ikam

Catherine Ikam a proposé, à partir des années 1980, des installations dans lesquelles le visiteur évoluait en face de masques numériques qui s'animaient sur un écran et interagissaient en temps réel avec lui, mais avec une place centrale laissée au regard. Dans *Oscar* (2003), le visage artificiel tend vers une autonomie expressive qui en fait un interlocuteur fascinant, tantôt souriant, tantôt rêveur, tantôt ironique (Fig.10). Le visiteur est spectateur.



Fig. 10 : « Oscar », Catherine Ikam, Louis Fléri, 2003

Le masque, ici, n'est pas une simple copie. Le visiteur/spectateur est confronté au registre de l'invisible : ce qui a lieu n'est plus transparent, quelque chose lui échappe; le comportement étrange de ce « masque » animé le renvoie à sa propre ambiguïté. Ce spectateur troublé pourrait même peut-être tomber amoureux, à l'instar du malheureux Nathanaël, dans *L'Homme au sable*, le célèbre conte d'Hoffmann à partir duquel Freud a tiré la notion d'inquiétante étrangeté. Dans ce récit, le protagoniste tombe amoureux d'un automate ayant toute l'apparence d'une femme en chair et en os, et dont la « présence » le fascine jusqu'à en perdre la tête. Se jouant ainsi des frontières entre l'animé et l'inanimé, Catherine Ikam suscite chez le spectateur ce sentiment d'inquiétante étrangeté qui le renvoie à un « autre » occulté et insaisissable. Elle sollicite la dimension de l'invisible dans la relation que le visiteur entretient avec le masque numérique.

Les mannequins troublants de Gisèle Vienne

Teenage hallucination, Paris, Centre Georges Pompidou, février 2012

Teenage Hallucination est une exposition et une série de représentations, c'est une expérience qui tient à la fois du théâtre, de la performance, de la conférence, et de la projection. Collaboration avec Stephen O'Malley, Peter Rehberg, Patrick Riou et Jonathan Capdevielle. Gisèle Vienne présente également un tableau/installation regroupant 39 poupées d'adolescents à taille humaine, ainsi qu'une galerie de portraits de ces mannequins.



Fig. 12, *Teenage hallucination*, Gisèle Vienne, 2012

Gisèle Vienne précise : « Nous travaillons avec Dennis Cooper, à la fois sur la dramaturgie et sur plusieurs monologues. Et nous nous intéressons au rapport entre le désir érotique, la mort et le crime, à l'imagination liée au fantasme et son impossible réalisation. Si la musique et les textes sont à la base de l'écriture du spectacle, ce sont autant les corps et les poupées, et de cette manière, la proposition plastique qui sont les éléments premiers de la conception du spectacle. En ce sens, cette pièce, tout en s'inscrivant dans le champ chorégraphique, relève pourtant bien d'une démarche de travail proprement marionnettique. Ce travail se veut ainsi comme une exploration de l'émotion qui naît du lien intime existant entre la poupée, l'érotisme et la mort, évoquée par l'immobilité perturbante de l'objet ».

Le robot hôtesse d'accueil, Actroïd DER2

En 2006, une femme robot, hôtesse d'accueil très *réaliste*, répondant à l'acronyme « Actroïd DER2 », a fait sensation, en 2006, au « Akiba Robot Festival ». « Les Actroids sont des robots de la dernière génération, qui ont l'aspect d'êtres humains et dont le visage est capable de reproduire quelques expressions, comme le sourire. Ils sont destinés à des fonctions d'accueil et de renseignements du public. » <http://www.innovationpratique.com/2008/11/21/330-une-hotesse-daccueil-qui-repond-au-doux-nom-de-der-2/index.html> (consulté le 01/08/2012).

On remarquera que ces photos de robots humanoïdes ne sont pas sans faire penser aux mannequins troublants de Gisèle Vienne.



Fig. 13 a, b, c, d : « Actroïd DER2 », 2006

Plus récemment, Kokoro et l'université d'Osaka ont développé un nouvel « Actroid » appelé androïde réaliste DER3 (successeur de DER2). Ces androïdes ont une apparence très réaliste, et sont dotés d'une certaine autonomie cinétique puisqu'il peuvent bouger les mains, les bras et effectuer certains mouvements du corps. (<http://www.androidworld.com/prod01fr.htm>).



Fig. 14 : « Actroid DER3 », 2006

**DISPARITION DE L'HOMME ET MACHINERIE HUMAINE SUR LA SCÈNE
CONTEMPORAINE**

Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret

Résumé :

L'acteur est-t-il l'objet d'une nouvelle mise en cause radicale, un siècle après Maeterlinck, Jarry et Craig ? La discussion prend aujourd'hui une tournure inédite. Il ne s'agit plus d'écarter l'homme de la scène pour le remplacer par une marionnette idéale. Les acteurs artificiels, avatars, robots et autres doubles, semblent désormais pouvoir devenir autonomes. La question n'est pas seulement : qu'est-ce qui manque, lorsque l'acteur manque ? Mais aussi, qu'est-ce qui *ne manque pas* ? Pour étudier ce sujet, cette thèse s'appuie sur trois œuvres qui ont fait événement à l'orée du XXI^e siècle : *Les Aveugles* de Denis Marleau, *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, et *Re : Walden* de Jean-François Peyret. Elle introduit la conjecture anthropologique d'une « disparition » de l'homme. Expression problématique, qui est à entendre de prime abord au sens d'un retrait ou d'une instrumentation de l'acteur, mais qui sous-tend en arrière-plan d'autres enjeux : brouillage des frontières entre vivant et artificiel, perte du lien au monde, déclin de l'humanisme, effondrement écologique. Si l'homme devait disparaître, c'est peut-être au théâtre qu'il résisterait le plus longtemps à sa disparition. Mais la proposition peut s'inverser : n'est-ce pas là qu'il ne cesse de s'effacer avec le plus d'ostentation, jouant depuis toujours avec les oppositions apparence / réalité, apparition / disparition ? La thèse explore ces problématiques, en s'intéressant aussi bien à la scénographie, à la dramaturgie, à la relation acteur spectateur, et aux nouvelles machines qui transfigurent le dispositif scénique en une anamorphose visuelle, sonore, éminemment troublante, de l'être humain en train de disparaître.

Mots clés : acteur augmenté, avatar, double, machine, marionnette, réalité virtuelle, théâtre sans acteurs

HUMAN DISAPPEARING MACHINERY ON CONTEMPORARY STAGE

Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret

Abstract :

Is the actor thrown back into doubt again, one century after Maeterlinck, Craig and Jarry ? The topic happens to be brought up to date. But the purpose is no longer to get rid of the actor, so that he could be replaced by puppets. Artificial actors, like avatars, robots and other doubles, are likely to get their autonomy soon, on stage. The question is not only : what is missing, when the actor is missing ? But also, what is *not missing* ? This thesis is based upon three performances that stroke the minds on the first decade of the 21st century : *Les Aveugles* by Denis Marleau, *Stifters Dinge* by Heiner Goebbels, and *Re :Walden* by Jean-François Peyret. Our conjecture is about human disappearing on stage, with a special focus on anthropological aspects. The notion of « disappearing » means, at first sight, the withdrawing of actors, but we show that other deep challenges stand in the background : body instrumentation, interferences between life and artificial, disconnection to the phenomenal world, mankind decline and ecological disasters. If the human being is supposed to disappear soon, it's probably on theatre stage that he will stand for a while. At the same time, isn't it on stage that he has been playing for ever with appearing and disappearing, reality and illusion ? This thesis explores these problems, dealing with all the aspects : scenography, dramaturgy, actors and spectators, technology and new machines that are completely transforming the stage into a visual, sound, and highly confusing anamorphosis, by which the human being is involved in a vanishing process.

Keywords : avatar, double, machine, prosthetic actor, puppet, theatre without actor, virtual reality

Discipline: études théâtrales

École doctorale 267, ARTS & MEDIAS

Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Centre Bièvre - 3^e étage, porte B 1 rue Censier, 75005 Paris