

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les textualités sur la scène de théâtre

Manifestations et enjeux médiatico-thématiques
des textualités dans *Re : Walden* de J-P Peyret

Auteur : Tom De Brabandere
Promoteurs : Sofiane Laghouati et Corentin Lahouste
Année académique 2020-2021
Intitulé du master et de la finalité :
Master en langues et lettres françaises et romanes (finalité didactique)

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier mes deux co-promoteurs, Sofiane Laghouati et Corentin Lahouste, pour leur suivi tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Merci à eux pour leur écoute attentive, les très nombreuses ressources qu'ils ont su apporter au travail pour l'enrichir, ainsi que leurs réflexions, analyses qui jalonnent très certainement ce mémoire.

Je souhaite également remercier Véronique Lemaire qui, sans le savoir, a permis de faire émerger à partir de certains questionnements intermédiaires sur la place de l'image et du texte en scène le sujet traité dans ce présent travail.

Je remercie mes parents pour le soutien affectif et pécuniaire dont ils ont fait preuve. Merci également à mes colocataires du 15 Calle Santiago (Sevilla) qui ont su m'insuffler le goût pour les cafés coworking. Merci à Assiya, Cécilia, Caroline, Lorraine et Anne pour leur positivité dans cette situation pourtant difficile du COVID-19. Merci à Sophie pour sa très généreuse relecture.

Enfin, je remercie tous ceux qui ont participé de près ou de loin à l'écriture de ce mémoire.

Sommaire

Remerciements	1
Sommaire	3
I. Introduction	5
II. L'œuvre <i>Re : Walden</i>.....	11
1. L'œuvre hybride et polyphonique de Henry David Thoreau, <i>Walden ou la Vie dans les bois</i>	11
2. Spécificité du travail de Jean-François Peyret	13
III. Les textualités sur la scène de <i>Re : Walden</i>	22
1. Le texte-outil de la représentation.....	25
2. Le <i>sur-dialogue intratextuel</i>	28
3. Les textualités musicales, picturales et l'action scénique	47
IV. Les enjeux thématiques des textualités.....	67
1. <i>Re : Walden</i> ou <i>la Vie dans le théâtre hypertechnologique</i>	68
2. L'outil et le <i>contre-outil</i>	69
3. Le théâtre comme miroir de soi ?.....	73
Conclusion : de l'émergence du <i>textacteur</i>	75
Bibliographie.....	81
Table des matières	93

I. Introduction

Si, depuis le théâtre antique, le texte dramatique se conçoit comme le premier temps d'un art qui en a deux, comme ce qui « accompagne une action qui sera représentée »¹, cette conception est aujourd'hui remise en cause par certains spectacles qui utilisent des graphies *sur* la scène et participent, en rendant la parole visible, d'une *présentification*² du texte dans le *hic* et *nunc* du plateau de théâtre. Le texte n'est plus alors considéré comme un simple compagnon dans le processus créatif, mais bien comme un matériau³ modulable qui a cours autant *hors* de la scène que *sur* la scène, autant dans la prémisse du spectacle que dans le moment de sa représentation. Même si les graphies ont surgi sur la scène du théâtre dès le Moyen-Âge⁴, elles n'ont jamais autant montré leur présence en scène que depuis le début du XXI^e siècle, avec l'arrivée de l'outil numérique⁵ et, de ce fait, de la possibilité de projections de mots sur les plateaux de théâtres.

De prime abord, nous pourrions faire entrer le dispositif du spectacle *Re : Walden* mis en scène par Jean-François Peyret (représenté pour la première fois en 2013 au Festival d'Avignon) dans une telle démarche, étant donné que la graphie y est abondamment utilisée pour donner à percevoir matériellement du texte et signaler l'existence obreptice des mots sur la scène. Toutefois, il nous est rapidement apparu évident, à la suite de notre premier visionnage du spectacle⁶, que la graphie projetée sur le mur de fond de scène n'était que la partie émergée de l'enjeu de la *présence* de textualités sur le plateau. Si nous avons choisi d'analyser exclusivement cette mise en scène, c'est donc tout d'abord pour la richesse de ses connexions textuelles, ensuite parce qu'elle semblait mettre en scène le texte lui-même, le rendant présent indépendamment de la projection de graphies en scène, et enfin, parce qu'aucun article sur la pièce n'étudiait réellement la matière textuelle (tant orale que scripturale) en articulant herméneutique du texte et dramaturgie, se contentant en général d'aborder sommairement et

¹ GOUHIER Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris, 1989, p. 14.

² DANAN Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Actes Sud – Papiers, Paris, 2018.

³ *Ibid*, p. 20.

⁴ FOLCO Alice, « Le mythe des écrivains. [Histoire] », dans RYNGAERT Jean-Pierre et Martinez Ariane (dir.), « Graphies en scène », Éditions théâtrales, Montreuil, 2011, p. 7.

⁵ BOISVENUE Jean-François, « La présence visuelle du texte sur la scène théâtrale. », dans le cadre de *L'image en lumière: histoire, usages et enjeux de la projection. The Enlightened Image : History and Uses of Projection*, colloque organisé par Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 22 mai 2014, document vidéo, 2'30, [en ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/communications/la-presence-visuelle-du-texte-sur-la-scene-theatrale> (consulté le 08/08/2021).

⁶ Nous avons basé notre analyse sur une captation vidéo en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Re-Walden-Henry-David-Thoreau-Jean-Francois-Peyret-captation-integrale>.

indépendamment certaines dimensions textuelles de *Re : Walden* : le processus de traduction⁷, le décor graphique des mots qui transforme la scène en une *cosa mentale*⁸ ou encore la dimension sonore⁹ qui fait du spectacle un théâtre d’Echo.

À ce stade, nous préférons préciser que la notion de *texte* nous semble déplacée, voire obsolète dans le spectacle analysé. Si nous préférons employer le terme *textualités* dans ces pages, c’est en réponse à ce réseau textuel complexe que nous avons choisi d’analyser finement et allons déplier dans le cadre de ce mémoire. Notre premier visionnage de *Re : Walden* nous a en effet donné l’impression d’errer dans une profusion de paroles et de graphies indépendantes qui rendent difficile le suivi d’un fil sémantique. Dans cette pièce, le texte est éclaté et place l’intention du spectacle entre l’adaptation à la scène du texte de David Henry Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois*, et l’écriture plateau¹⁰ à partir d’un matériau textuel. De fait, il est difficile d’attribuer un statut au spectacle car ce dernier, marqué par une veine expérimentale, reprend une œuvre préexistante à la scène et la réécrit à partir d’improvisations scéniques. Si le texte est partout sur le plateau, à travers la voix des comédiens et comédiennes, les paroles préenregistrées ou enregistrées en live, ou encore les projections de phrases aphoristiques sur l’écran, et tant en anglais qu’en français, celui-ci n’est plus unifié, homogène et facilement intelligible. Il donne paradoxalement et conjointement l’impression d’être au centre du travail de Jean-François Peyret et de subir une sorte de force centrifuge qui le fait éclater en fragments médiatiques et linguistiques diversifiés, en *textualités* que nous définissons ici comme une *unité formelle (produite par un médium), sémantique et linguistique (un code linguistique)*. Partant de cette définition, nous considérons donc que ces textualités peuvent être orales ou écrites sur la scène, et qu’elles forment ensemble *le Texte* (entité subsumante rassemblant l’ensemble des textualités en respectant toutefois leur hétérogénéité) de la représentation. Si nous considérons

⁷ FOLCO Alice, « Le mythe des écrivains. [Histoire] » dans RYNGAERT Jean-Pierre et Martinez Ariane (dir.), *op. cit.*, p. 28-29.

⁸ LE PORS Sandrine, « Paysages Graphiques. [Esthétique] », dans *Ibid*, p. 119-120.

⁹ BALLAY Jean-François, « Re : Walden, jouer Écho contre Narcisse : l’art poétique sonore de Jean-François Peyret », dans *L’Annuaire théâtral*, n°56-57, Printemps 2015, p. 163, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037336ar/> (consulté le 03/08/2021).

¹⁰ « À côté des « écrivains de plateau », l’écriture de plateau finit par devenir une catégorie globale désignant tout processus de création (quelle que soit l’importance de la dimension textuelle de l’œuvre) se développant en lien concret, voire en concomitance avec le travail scénique, abolissant la définition du théâtre comme un « art à deux temps » (selon l’expression d’Henri Gouhier) où le texte précéderait l’œuvre scénique comme l’essence précéderait l’existence » (LÉCROART Pascal, PESLIER Julie et PIANA Romain, « Éditorial », dans *Skén&graphie*, n°1, Automne 2013, p. 9-10, [en ligne], <https://journals.openedition.org/skenographie/1021> (consulté le 08/08/2021)).

ici le discours oral comme du texte, c'est en nous référant à Jean-Michel Adam (qui lui-même cite Paul Zumthor¹¹) pour qui :

« [...] il n'y a guère de différence entre un proverbe oral et un proverbe écrit, entre un slogan politique ou publicitaire écrit et un slogan politique ou publicitaire oral. Très contraints formellement, ces genres discursifs communs à l'écrit et à l'oral diffèrent par la matérialité de leur énonciation que la théorie doit prendre en compte : les ressources sonores et accentuelles de l'oral et celles de la spatialité (typo)graphique du canal visuel. Ils relèvent certes de deux régimes distincts d'usage de la langue, mais ils *font texte*, [...]. »¹²

À partir de ces précisions, nous proposons d'interroger les enjeux médiatiques des textualités mises en jeu dans la pièce de Peyret, pour déplier leurs effets de présence et d'absence sur la scène, et de voir en quoi ils rejoignent pour partie des enjeux thématiques transversaux.

Si le texte se voit diffracté en textualités sur la scène de *Re : Walden*, c'est avant tout grâce à une scène augmentée¹³ par la technologie et où la cabane de Walden ressemble plus à *une machine à écrire*¹⁴ qu'à un espace mimétique. Le dispositif mis en place par Jean-François Peyret dessine en effet un quotidien technologique¹⁵ avec des prothèses médiatiques (image en scène, musique et voix préenregistrées, écran numérique) qui provoquent d'emblée à la fois ce que Georges Banu appelle un effet de « reconnaissance immédiate »¹⁶ et un déplacement face aux expériences quotidiennes traditionnelles. *Re : Walden* n'est, de la sorte, pas un prétexte pour refléter uniquement notre *hyperréalité* mais l'œuvre tente également de détourner cette dernière par le biais de la scène, espace hypermédiatique¹⁷ par excellence, capable d'intégrer en son sein tous les médiums.

Sur le plateau de *Re : Walden*, le médium littéraire opère également un déplacement intermédiaire. Nous concevons ici l'*intermédialité* selon le point de vue développé par Jean-Marc

¹¹ ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil (Poétique), Paris, 1983, p. 125.

¹² ADAM Jean-Michel, « Postface. Le texte est-il soluble dans le textiel ? », dans *Corela*, n°33, 2020, [en ligne], <https://journals.openedition.org/corela/11938> (consulté le 03/08/2021).

¹³ « Dans les scènes augmentées, de la même manière que dans la « réalité augmentée », il y a adjonction, superposition d'un espace virtuel à un espace réel. Une scène augmentée est un plateau que l'on a interfacé avec différents objets numériques qui transforment la nature de l'espace scénique conventionnel. Dans les scènes augmentées, l'acteur, plus rarement un membre du public, manipule l'interface. » (BARDIOT Clarisse, « Ici et ailleurs, maintenant : scénographies de la présence dans les théâtres virtuels », dans LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion (Arts du spectacle – Images et son), Villeneuve-d'Ascq, juin 2015, p. 210).

¹⁴ BALLAY Jean-François, *art. cit.*

¹⁵ BANU Georges, « Théâtre et technologie ou *celui qui dit oui/celui qui dit non* », dans *Jeu. Revue de théâtre*, Montréal, vol. 1, n°90, 1999, p. 153, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1900-v1-n1-jeu1073589/16513ac.pdf> (consulté le 04/08/2021).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Concept développé par Chiel Kattenbelt (CHAPPLE Freda et KATTENBELT Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006).

Larrue qui définit le terme comme *ce qui se trouve entre d'autres entres*¹⁸ (entendus comme des médiums artistiques) et qui affranchit, de ce fait, tout art d'une définition essentialiste. Aussi, notre étude, bien qu'elle semble d'emblée s'atteler à décrire la scène comme le lieu de la contamination, faisant du littéraire un objet secondaire, suit l'idée selon laquelle étudier les textualités sur la scène revient à considérer cette même scène comme le nouveau support d'un texte déterritorialisé et placé dans un nouveau contexte : une page spatiale et temporelle, sonore et visuelle. Ainsi, c'est bien le texte littéraire qui reste au centre de nos préoccupations. Nous faisons ici l'hypothèse que, dans cette rencontre intermédiaire avec la scène (et donc avec d'autres médiums que la scène intègre), le texte acquiert de nouveaux possibles, qui sont le fait d'une diversité de paramètres dont l'espace/temps du *hic* et *nunc* auquel les textualités se greffent, et qui peuvent lui octroyer le titre d'acteur en scène. Nous faisons également l'hypothèse que cette intercontamination est à lire à différents niveaux du texte : tant au niveau de l'énonciation qu'en regard de sa dimension matérielle.

Il peut paraître inapproprié d'aborder la dimension thématique du texte lorsque l'on connaît le type d'*écriture plateau* que Jean-François Peyret a utilisé en amont du spectacle. Dans le processus créatif, l'œuvre originale de Henry David Thoreau a servi de texte source à partir duquel a débuté un travail de mémorisation par les comédiens et de restitution, à chaud, de ce dont ils se rappelaient. Le metteur en scène a ensuite conservé les bribes de réminiscence et les a agencées, pour chaque étape de travail, dans une *Partition*¹⁹, c'est-à-dire un volume qui ordonne autant les textualités, le mode d'apparition de ces dernières, les déplacements des comédiens et les indications pour le jeu. De ce fait, il est difficile de prêter une intention à ces différents fragments textuels conservés, si ce n'est celui inconscient de la remémoration. Nous posons néanmoins ici l'hypothèse que même si elles semblent issues du hasard, ces bribes sémantiques font écho aux enjeux médiatiques des textualités déployées dans *Re : Walden*.

Dans un premier temps, nous donnerons certaines balises informatives concernant le texte de David Henry Thoreau que nous définirons à la fois comme hybride et polyphonique. Nous donnerons ensuite des indications quant au metteur en scène de *Re : Walden* : Jean-François Peyret. Nous parlerons ainsi successivement de son héritage artistique, de sa façon de travailler, avant d'arriver plus précisément au processus créatif de *Re : Walden*.

¹⁸ LARRUE Jean-Marc, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans LARRUE Jean-Marc (dir.), *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ Cfr. Annexe 1, p. I-XIX.

La deuxième partie du travail vise quant à elle à analyser les textualités à un niveau médiatique, en abordant un point de vue purement herméneutique - qu'il reviendra d'associer à un point de vue dramaturgique, de façon à rendre notre analyse la plus complète possible. Notre étude des textualités débutera sur une observation brève des changements opérés par Peyret à partir du texte source en comparant une traduction²⁰ du texte original de Thoreau et la *Partition* du metteur en scène. Ensuite, nous nous intéresserons aux interactions extra-discursives (la complémentarité et la simultanéité) et intra-discursives (la répétition, la traduction et la reformulation) des textualités orales et/ou scripturales pour montrer comment elles font acte d'un mouvement *intratextuel*. Partant du point de vue que les textualités acquièrent une matérialité toute propre à leur apparition en scène, nous défendrons l'idée selon laquelle celles-ci jouent d'un rapport *intermédiat* avec d'autres objets matériels présents sur le plateau (musique, signe pictural, corps des comédiens).

Enfin, nous procéderons à une analyse thématique des textualités conservées dans la *Partition* de Peyret, de façon à comprendre les bribes sémantiques comme à la fois résistant et réinvestissant les enjeux médiatiques de la scène augmentée et des textualités présentes sur le plateau de *Re : Walden*.

Si les études mêlant herméneutique et dramaturgie s'intéressent encore aujourd'hui principalement à l'adaptation du texte à la scène de théâtre, ou encore à la théâtralité présente dans différents genres littéraires non-dramatiques, certaines commencent à réfléchir aux modalités de présence du texte sur la scène, adoptant un point de vue intermédiat. La littérature scientifique traitant de ce sujet et de cette dynamique précise n'est toutefois pas extrêmement vaste et adopte bien souvent un point de vue purement dramaturgique, parlant tantôt de graphies en scène²¹, tantôt d'absence ou de présence du texte²², tantôt encore de présence visuelle²³ ou de *devenir-corps* du texte projeté²⁴. Toutefois, aucune n'étudie la scène comme un nouveau support du texte qui dépasserait sa simple présence visuelle. Sans pouvoir l'affirmer avec conviction, ce qui pourrait expliquer la quasi-absence de littérature scientifique sur le sujet traité

²⁰ THOREAU Henry David, *Walden ou la Vie dans les bois*, [trad. FABULET Louis], Éditions du groupe « Ebooks libres et gratuits », 1854.

²¹ RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), *op. cit.*

²² DANAN Joseph, *op. cit.*

²³ BOISVENUE Jean-François, *op. cit.*

²⁴ GOLEBIEWSKI Mélissa, « Corps organique, corps narratif: le devenir-corps du texte projeté », dans le cadre de *Corps scéniques, textes, textualités*, journée d'étude organisée par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 3 avril 2018, document audio, [en ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/communications/corps-organique-corps-narratif-le-devenir-corps-du-texte-projete> (consulté le 04/08/2021).

dans ce travail réside, selon nous, dans quatre facteurs. Tout d'abord, comme le dit Joseph Danan, le théâtre occidental à l'ère contemporaine s'érige sur un paradoxe : le théâtre (dramatique) se fonde sur un texte, et celui-ci doit se faire oublier²⁵. Le texte s'est donc depuis toujours dissimulé dans le dispositif théâtral, comme un simple outil utilisé par les comédiens. Ensuite, même si les écritures plateaux ne datent pas d'hier et qu'elles émancipent la représentation²⁶ de son textocentrisme, elles ne dissocient pas forcément le mot de l'outil scénique. De plus, les études intermédiales dans le domaine des arts de la scène sont relativement récentes. Le dernier facteur se situe, selon nous, dans la jeunesse du dispositif de projection de mots en scène et donc de formes scéniques qui explorent ce dispositif. Pourtant, c'est bien en dédoublant en simultané le texte en scène (visuellement ou auditivement) que l'on prend conscience que le discours et la graphie peuvent développer leur propre langage dans le dispositif théâtral.

En raison de ces lacunes critiques auxquelles ce travail souhaite modestement pallier, nous avons donc cherché à établir des ponts de réflexion en empruntant des concepts à différents domaines, si bien que notre analyse est tout autant intermédiaire que interdisciplinaire. Manquant également à certains moments de balises notionnelles préexistantes, nous nous sommes permis de formuler certains néologismes utiles, d'après nous, à une clarification et justesse conceptuelles qui restent certes encore nécessaires à affiner. De cette façon, nous espérons modestement que ceux-ci stimuleront de futures réflexions sur le sujet.

²⁵ DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁶ DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Actes Sud (Le temps du théâtre), Arles, 1988.

II. L'œuvre *Re : Walden*

1. L'œuvre hybride et polyphonique de Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois*

Avant d'analyser la mise en scène de Peyret, nous nous proposons ici de donner quelques clés de lecture du texte original duquel est inspiré librement la pièce *Re : Walden*. Jean-François Peyret s'est attaqué à un monument littéraire américain, pionnier du *natur writing* et du mouvement écologique : *Walden ou la Vie dans les bois*. Cette œuvre inclassable fut rédigée sur la base du *Journal* que Henry David Thoreau a tenu pendant deux ans et deux mois, installé sur les rives du lac de Walden à Concord dans le Massachussetts. Le philosophe, disciple d'Emerson, s'est isolé loin de la civilisation pour expérimenter les pensées transcendentalistes de l'école à laquelle il appartenait et « dénoncer l'aliénation et le conformisme de ses contemporains, [...] 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 intime avec la nature sont le ferment de cette expérience »²⁷. Dans son aller-retour vers la nature, Henry David Thoreau revient à des conditions de vie qui répondent à ses seules nécessités, pour apprendre à devenir un individu autonome et indépendant en dehors d'une société qui forge de plus en plus sa morale sur un positivisme matérialiste.

Walden, ou la vie dans les bois, bien que son élaboration se base sur le *Journal* tenu par Thoreau pendant son séjour à Walden, n'en est toutefois pas la parfaite retranscription. En revenant de Walden, Thoreau effectue un réel *travail d'écriture*²⁸ pendant sept ans. Il rajoute considérablement de la matière textuelle à ses notes et réorganise l'ensemble. Ainsi, si l'auteur dort sa première nuit sur les rives de Walden le 4 juillet 1845, il ne fera éditer *Walden ou la Vie dans les bois* qu'en 1854. Lors de la publication, l'ouvrage compte dix-huit chapitres. Chacun de ceux-ci est soit thématique (par exemple, le chapitre X, *Solitude*, qui fait l'éloge de la vie solitaire), soit décrit un espace, ce qui s'y passe et les considérations du philosophe qui découlent de ce lieu (par exemple, le chapitre XIII, *Le village*), soit synthétise des réflexions, des observations, des événements qui se sont passés dans un laps de temps donné (comme par exemple, le chapitre XVI, *L'étang en Hiver*, ou le chapitre XVII, *le Printemps*). De plus, le texte débute par une introduction (qui balise quelque peu les objectifs de son travail) incorporée

²⁷ BALLAY Jean-François, *art. cit.*, p. 161.

²⁸ *Ibid.*

au premier chapitre, *Economie*, et termine par le chapitre titré *Conclusion*. Ces chapitres forment des sous-parties cohérentes autant qu'indépendantes et autonomes dans le livre édité et sont elles-mêmes subdivisées en séquences hétérogène qui confèrent à l'œuvre l'apparence d'« une mosaïque, d'un collage d'une multitude de fragments autonomes »²⁹. C'est pourquoi, selon Granger, *Walden ou la Vie dans les bois* ne raconterait pas le récit de l'expérience de Thoreau mais celui de la « naturalisation de la pensée et du langage »³⁰. Il sera intéressant de constater que la démarche de Peyret face au texte de Thoreau est de transcrire cette naturalisation de la pensée à la scène, ou plutôt de *re-naturaliser* la pensée sur la scène.

Cette structure séquentielle hétérogène rend difficile la classification de l'ouvrage dans un genre préétabli par la tradition littéraire, tel que le roman, la poésie, l'autobiographie, le pamphlet, l'essai, ou encore le journal naturaliste. *Walden ou la Vie dans les bois* se trouve plutôt à la confluence de ces catégories littéraires, ce qui le rend d'emblée hybride, inclassable :

« Avec Thoreau, on est dans la fable, mais aussi dans l'essai, dans la philosophie, dans la science. C'est une œuvre hybride, très difficile à classer dans un genre précis puisque ce n'est ni un roman, ni une autobiographie. Il repose sur un véritable savoir, une vraie connaissance de la nature, mais ce n'est pas seulement un descriptif de botanique. En fait, ce texte a un charme indéfinissable qui saisit le lecteur, un charme poétique qui l'ensorcelle. »³¹

Thoreau jongle avec les genres. Tantôt, il consacre des passages de son ouvrage à décrire l'étang de Walden, tantôt il se met en scène tout en étant acerbe face aux gens de la ville, tantôt il profère des aphorismes philosophiques. De la même façon, le narrateur qui parle en *je* dans l'ouvrage est polyphonique : il peut renvoyer à un Thoreau narrateur de sa propre vie (autobiographique) ; à un Thoreau autofictif mis en scène (autofiction) ; ou même à un narrateur universel qui, d'un point de vue solipsiste, tend à parler pour chacun individuellement (essai, autobiographie). À certains moments, Thoreau se fait narrateur externe de la vie d'autrui en employant *il*, *elle*, *ils* ou *elles* (roman), ou encore le *il* impersonnel (aphorismes). Le *nous* est également employé par Thoreau et peut renvoyer à l'humanité dans laquelle il s'intègre ou de laquelle il cherche à se défaire. Le narrateur de *Walden ou la Vie dans les bois* n'est pas univoque, mais une polyphonie de voix qui s'enchâssent les unes sur les autres et font de

²⁹ GRANGER Michel, « La genèse de Walden : écriture et réécriture », dans GRANGER Michel (dir.), *Henry D. Thoreau*, Les éditions de l'Herne (Les cahiers de l'Herne), Paris, 1994, p. 287.

³⁰ GRANGER Michel, « Le détour par le non-humain », dans GRANGER Michel (dir.), *Henry D. Thoreau*, Les éditions de l'Herne (Les cahiers de l'Herne), Paris, 1994, p. 244.

³¹ PEYRET Jean-François, « Entretien Jean-François Peyret. Propos recueillis par Jean-François Perrier », [en ligne], <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Re-Walden/ensavoirplus/idcontent/36967> (consulté le 03/08/2021).

l'œuvre un objet protéiforme et ambiguë. De ce fait, il serait réducteur de cantonner la lecture de cet ouvrage philosophique à un seul de ces genres ou à une seule de ces voix :

« Ses intentions ne sont pas clairement formulées et le résultat est un objet littéraire non identifiable qui illustre la contradiction fondamentale de la littérature (la représentation contre l'écriture), avoue ses faiblesses, annonce des certitudes aussi bien que des interrogations non résolues. Le lecteur rapide peut choisir d'exploiter l'œuvre pour n'en retenir que les préceptes moraux, l'apologie de l'individualisme démocratique ou la protection de la nature. Un autre pourra prétendre avoir lu le même livre s'il rend compte d'un maximum de potentialités du texte, s'il a discerné la majorité des couches de sens et éclairci le jeu complexe du narrateur et de l'auteur ; il devra avoir accepté les revirements, les contradictions et surtout l'impossibilité de conclure de manière définitive sur ce qui est fondamentalement ambigu. »³²

Re : Walden, tout comme *Walden ou la Vie dans les bois* est également inclassable. Peyret déplace l'hybridité textuelle au niveau d'une intermédialité en scène, d'un réseau médiatique qui établit des contaminations entre différents mediums, de façon que la pièce ne puisse se résumer à une seule de ses parties, mais à son réseau de rencontres. De plus, la *Partition* de Peyret issue d'une réécriture de l'œuvre de Thoreau est également polyphonique car elle multiplie les énonciateurs, qu'ils soient vivants (comédiens) ou inanimés (voix préenregistrées et écran de scène).

2. Spécificité du travail de Jean-François Peyret

2.1. Héritage et originalité de Peyret

Re : Walden n'est pas le premier spectacle de Jean-François Peyret. Ce dernier s'inscrit dans une généalogie qui remonte à 1981. C'est en s'intéressant assidûment à l'œuvre de Heiner Müller³³ qu'il enclenchera un premier travail dramaturgique. Celui-ci aboutira à la mise en scène de *Le cas Müller* présenté à Avignon en 1991. Cette pièce marque également le début d'une collaboration d'une quinzaine d'années avec Jean Jourdheuil, écrivain, traducteur, essayiste. Ensemble, ils créeront une dizaine de pièces (de 1981 à 1995) en réécrivant des textes dramatiques et non-dramatiques. Un second virage a lieu en 1995, avec la création de sa propre compagnie, TF2, qui marque la transition vers un théâtre qui s'intéresse à la science, en collaboration avec des personnalités comme Jean-Didier Vincent, neuropsychiatre et neurobiologiste, puis Alain Prochiantz, neurobiologiste, professeur au Collège de France.³⁴

³² GRANGER Michel, *David Henry Thoreau : paradoxes d'excentrique*, Belin Éditeur (Voix américaine), Paris, 1998, p. 90.

³³ BALLAY Jean-François, *art. cit.*, p. 162.

³⁴ *Ibid*, p. 162.

Depuis ses balbutiements scéniques, Jean-François Peyret s'inscrit involontairement dans la lignée du théâtre post-dramatique³⁵ tel que défini par Hans-Thies Lehmann³⁶. Le metteur en scène n'utilise pas la boîte noire comme un simulacre, comme un support du drame aristotélicien³⁷ fondé sur la *mimèsis* (représentation qui tend à imiter la réalité³⁸). L'espace théâtral est plutôt évidé de décors matériels et habillé d'un appareillage technologique où les comédiens ne sont plus, dans la plupart des cas, des personnages illusoires. De ce fait, dans la majorité de ses spectacles, la scène n'est plus l'espace de dialogues intersubjectifs³⁹. Au contraire, les spectacles sont construits à partir de fragments textuels n'ayant pas toujours de rapports les uns avec les autres et les acteurs assument leur texte en leur nom propre⁴⁰. C'est pourquoi, le *je*, narrateur des livres sources à la base des spectacles de Peyret, est partagé entre les comédiens, de façon que chacun soit, par exemple, Charles Darwin (dans *Les Variations Darwin*) ou Sophie Kovalevskaja (dans *Le cas de Sophie K.*), et qu'il s'installe, entre la collectivité des corps et leur individualité, une alternance entre « monologue et choralité »⁴¹. L'incarnation du personnage donne ainsi lieu à la présence réelle du comédien en scène et son théâtre utilise ainsi le texte non plus comme une partition mimétique de la réalité mais comme une entité acousmatique, en dissociant l'énoncé de l'énonciateur :

« Reste à savoir quels ajustements inventer entre les mots et les corps, sachant que ces ajustements ne sont plus réglés par la fiction théorique du personnage et de la peinture des hommes en train d'agir. Quels mots peuvent aller avec quels corps, et des corps faisant quoi ? Quand je faisais de la philosophie, c'est-à-dire quand j'écoutais de manière désinvolte des professeurs proférer des philosophèmes, je me disais que quelque chose clochait ; je me demandais, mécontent du corps enseignant, quel corps il fallait pour dire telle ou telle chose. Par exemple : quel corps pour le cogito ? Tout corps ? Voire. Il ne suffit pas de dire « cogito ergo sum » pour que ce soit dit. Si je ne suis pas philosophe, c'est parce que je pense qu'il faut quelqu'un pour me le dire, qu'il faut une mise en scène. De Spinoza à Deleuze, les philosophes se sont demandés : que peut un corps ? Une de mes

³⁵ « Le théâtre postdramatique, tel que le théoricien du théâtre contemporain Hans-Thies Lehmann le définissait dans les années 1990 (Lehmann, 2002), se caractérise par une remise en cause du primat du texte et du « drame » au sens d'action. Narration et texte y apparaissent comme deux éléments équivalents, remis en cause par ce type de théâtralité. Le théâtre s'éloignerait de la notion de drame, alors que la société se dramatiserait. » (MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture plateau et théâtre néo-dramatique », dans *Trajectoires*, 3, 2009, [en ligne], <https://journals.openedition.org/trajectoires/392> (consulté le 03/08/2021)).

³⁶ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*, [trad. LEDRU Philippe-Henri], L'Arche, Paris, 2002.

³⁷ PEYRET Jean-François, « Ce que ne pas dialoguer veut dire », dans *Études théâtrales*, vol. 2, n°31-32, 2004, p. 197, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2004-2-page-194.htm> (consulté le 03/08/2021).

³⁸ « La mimèsis est moins un genre – nous sommes dans un cas d'artefact – qu'une cause finale latente : l'auteur tragique vise à produire une imitation. La réalisation de cette imitation présuppose à son tour la réalisation harmonieuse d'un ensemble de caractères propres, relevant du fond et de la forme. » (RASCHED Marwan, « Katharsis versus mimèsis : simulation des émotions et définition aristotélicienne de la tragédie », dans *Littérature*, vol. 2, n°182, 2016, p. 74, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-litterature-2016-2-page-60.htm> (consulté le 03/08/2021)).

³⁹ PEYRET Jean-François, *art. cit.*, p. 194.

⁴⁰ VALÉRO Julie, « Le théâtre : « cuisine nocturne » de la science ? », dans *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, vol. 3, n°16, 2015, p. 118, [en ligne], <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2015/supplement-a/10-le-theatre-cuisine-nocturne-de-la-science/> (consulté le 04/08/2021).

⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

questions au théâtre se formuleraient ainsi : que peut dire un corps ? Tout ce que l'esprit pense et formule ? Je demande à voir. Un philosophe, c'est-à-dire un professeur de philosophie, qui bafouille ses concepts devant moi, ne fait que du bruit. Si un biologiste me parle de génétique, je suis autant attentif à la manière qu'à la matière, à laquelle je ne comprendrai de toute façon jamais rien. Quel corps faut-il pour que telle chose dite soit dite ? Il y a des énoncés que mon cerveau peut parvenir à penser, mais que ne peut pas dire mon corps. »⁴²

En dissociant le corps et la voix, Peyret met en exergue cette différence expressive entre *matière* et *manière*, entre le niveau thématique du texte et son niveau médiatique. Même s'il débute son travail dramaturgique à partir d'un texte, l'adaptation à la scène de grands ouvrages forme toutefois rarement l'enjeu de ses pièces. De fait, en accentuant l'écart entre l'énoncé et l'énonciateur, Peyret apparaît comme un pratiquant⁴³ du texte, et non plus comme un praticien.

Si les dispositifs du metteur en scène rendent la notion de *mimèsis* obsolète, ils investissent celle de *mathesis*⁴⁴. En 1995, à la création de TF2, son théâtre entame une recherche autour de la rencontre entre théâtre et sciences. Les collaborateurs et collaboratrices issus de différents champs du savoir n'ont plus uniquement comme mission d'alimenter un travail dramaturgique en amont mais d'aider Peyret à transformer la scène en un espace cérébral, comme si le plateau était le lieu d'incarnation de la recherche scientifique, l'incarnation d'un voyage intérieur. L'encéphale est alors pris comme une métaphore du plateau du metteur en scène :

« Il ne s'agit pas, pour moi, d'imiter la vie mais de montrer des possibles, de métaphoriser (je me lance dans une formulation périlleuse dont j'aurais préféré me passer) certains processus cérébraux. Toujours ce voyage à l'intérieur de la tête dont je parlais. Et gageons que la communication de cerveau à cerveau ne se fait pas uniquement sur le mode du dialogue tel que le théâtre l'a jusqu'ici conçu. »⁴⁵

Cette volonté de faire entrer le spectateur dans un flux cérébral mouvant se manifeste, selon Peyret, déjà chez Montaigne (qu'il a travaillé dans ses premiers spectacles) car l'auteur français ne chercherait pas à représenter sa vie, en prêtant au récit une fonction purement autobiographique, mais à nous prendre « dans le mouvement de sa pensée »⁴⁶. Peyret choisit délibérément ainsi des œuvres scientifiques ou hybrides car il « tente, en effet, à travers ces

⁴² PEYRET Jean-François, *art.cit.*, p. 199.

⁴³ « C'est ainsi un modeste praticien qui s'adresse à vous ; je n'aime pas beaucoup le mot de praticien, qui est une invention de théoriciens autoproclamés pour dévaloriser ceux qui vont au charbon. J'aimerais mieux le beau mot de *pratiquant* (sans risque pour moi qui ne fais pas du théâtre une religion de substitution). Le théâtre, je peux le pratiquer sans y croire, je veux dire, sans croire au théâtre, je le pratique probablement pour garantir mon « évitement » de la croyance. Tout ce que je puis donc faire pour vous, c'est de parler de moi et de mon idiosyncrasie. » (*Ibid*, p. 196).

⁴⁴ *Ibid*, p. 199.

⁴⁵ *Ibid*, p. 198 - 199.

⁴⁶ *Ibid*, p. 196.

œuvres, une manipulation qui serait de l'ordre de l'imagerie cérébrale : donner à voir un cerveau, ses formes, circonvolutions, connexions, ratés, etc »⁴⁷.

Ce dessein *mathesistique* rejoint une autre caractéristique du théâtre de Peyret, c'est-à-dire sa collaboration avec des techniciens et des ingénieurs qui dessinent en scène un paysage technologique. L'incarnation sur le plateau d'une pensée mouvante ne se fait pas en défaveur de la technologie mais, au contraire, au sein d'un théâtre de la simulation⁴⁸, qui se propose de jouer d'allers et de retours entre différents médiums en scène.

La scène augmentée⁴⁹ de Peyret se propose de confronter le corps et l'automate dans un « dialogue de l'homme avec la machine »⁵⁰ et, plutôt que d'opposer le vivant et l'androïde, de chercher à voir ce qu'ils ont en commun. Peyret explique d'ailleurs : « Je ne saurais décider si le cerveau est une machine, mais il y a déjà beaucoup de machines dedans. »⁵¹. La simulation en scène fait évoluer le corps vivant du comédien, corps auquel se greffe désormais des extensions prothétiques (voix préenregistrées, images, ordinateurs en scène, micros, etc.), en *un homme augmenté* et le plateau se transforme en un espace d'incarnation et de réflexion sur le devenir transhumain du corps vivant. « La médiation technique de l'homme devient alors prétexte à interroger l'intégrité physique de l'acteur (Valero, 2009) et rejoint des questions d'ordres philosophique et scientifique ; quelles modifications du vivant à venir ? Quelle évolution, aujourd'hui, pour sapiens ? »⁵².

Au-delà d'enjeux purement ontologique ou transhumaniste, la technologie sur la scène sert de reflet de la réalité contemporaine « hyperréelle »⁵³. L'évidement matérielle de la chair

⁴⁷ VALÉRO Julie, *art. cit.*, p. 122.

⁴⁸ « La modalité référentielle conventionnelle se décline dans le champ des expressions artistiques spectaculaires, de plus en plus envahies par les technologies audiovisuelles et numériques. La représentation est définitivement remplacée par une nouvelle modalité sémiotique, qui transforme de façon décisive le phénomène artistique en général, cinématographique et théâtral en particulier : la simulation. » (PAZ GAGO José María, « De la représentation à la simulation. Modes de représentation du spectacle post-contemporain », dans *La Thérésienne*, n°2, 2019, p. 59, [en ligne], <https://popups.uliege.be/2593-4228/index.php?id=740> (consulté le 03/08/2021)).

⁴⁹ « Dans les scènes augmentées, de la même manière que dans la « réalité augmentée », il y a adjonction, superposition d'un espace virtuel à un espace réel. Une scène augmentée est un plateau que l'on a interfacé avec différents objets numériques qui transforment la nature de l'espace scénique conventionnel. Dans les scènes augmentées, l'acteur, plus rarement un membre du public, manipule l'interface. » (BARDIOT Clarisse, *op. cit.*, p. 210).

⁵⁰ PEYRET Jean-François, *art. cit.*, p. 199.

⁵¹ *Ibid*, p. 200.

⁵² VALÉRO Julie, *art. cit.*

⁵³ « Aujourd'hui, l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir, ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. » (BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981, p. 10).

des corps au théâtre au profit d'une technologie abondante déplace la mise en scène au niveau de la médiation et met à distance notre propre perception médiatisée⁵⁴ de la réalité.

2.2. Processus créatif

Peyret n'a pas pour objectif de suivre « une esthétique a priori »⁵⁵, mais plutôt de lâcher prise par rapport au devenir scénique, de suivre l'inspiration propre à chaque nouvelle création, pour éviter qu'une méta-critique de son propre travail ne lui « scie les pattes »⁵⁶. Son moteur créatif est un besoin de se libérer du chao des pensées générées dans son cas par la lecture de certaines œuvres : « Je me suis fait faiseur de théâtre pour m'échapper de la bibliothèque, en fait pour créer un échappement à mon cerveau (échappement : « mécanisme qui sert à régulariser le mouvement », d'après Littré) »⁵⁷. La lecture génère chez Peyret un mouvement chaotique de la pensée que la scène vient alors dompter et réordonner.

Des lectures et idées obsédantes du metteur en scène émerge soudainement l'idée d'un spectacle. De là, il s'adresse aux directeurs de théâtre pour entamer un travail de recherche artistique. Commence alors un dialogue avec d'autres collaborateurs, notamment des scientifiques⁵⁸, tel que Alain Prochiantz, neurobiologiste.

« Comment se déroule cette collaboration ? Alain Prochiantz joue d'abord un rôle essentiel dans l'écriture des partitions scéniques à partir desquelles s'élabore le texte du spectacle. C'est ce rôle qui justifie son statut d'auteur du spectacle. Le scientifique est par la suite régulièrement invité durant les répétitions, venant parler avec l'ensemble de l'équipe des problématiques scientifiques évoquées par le spectacle. Ces conversations ne sont jamais directement théâtrales et ne visent pas non plus à la transposition, encore moins à une quelconque vulgarisation scientifique. Peu à peu, l'homme de sciences s'efface et ne vient plus en répétitions que comme spectateur, laissant la mise en scène faire son travail et prendre sa place. »⁵⁹

Sur le plateau, il entame ensuite un réel dialogue entre le texte qu'il explore et le comédien ou la comédienne qui est amené à s'emparer du matériau pour le réécrire, contraint par son propre corps, par sa voix et par ses interactions avec les autres comédiens :

« Après, il y a les comédiens qui sont engagés. Ils savent à quoi ils s'engagent. Ils savent, par exemple, qu'ils auront à s'emparer de cette partition zéro, à la réduire, à la passer au crible de leur voix et de leur corps : ce sont eux qui me dirigent dans ce matériau, ce n'est pas moi qui les dirige,

⁵⁴ « Jean-François Peyret pour « Re : Walden » », Conférence de Presse Avignon, animée par Jean-François Perrier et Renan Benyamina, 17', le 05/07/2013, [en ligne], <https://www.theatre-contemporain.net/video/Jean-Francois-Peyret-pour-Re-Walden-67e-Festival-d-Avignon> (consulté le 03/08/2021).

⁵⁵ PEYRET Jean-François, *art. cit.*, p. 195-196.

⁵⁶ *Ibid*, p. 195.

⁵⁷ *Ibid*, p. 197.

⁵⁸ *Ibid*, p. 196.

⁵⁹ VALÉRO Julie, *art. cit.*, p. 119.

à proprement parler, et s'ils cherchent entre eux échos et résonances, s'ils recherchent le contact, ce n'est pas a priori sous la forme du dialogue. Et aucun comédien ne s'en étonne ou s'en plaint. Curieux, non ? Ils ne viennent pas me demander : « Je lui dis quoi, à lui ? Mais qu'est-ce que je joue maintenant ? Est-ce que je suis gai ou triste ? ». Ils savent qu'ils sont des comédiens, tout naïvement. Lorsqu'ils arrivent en répétition, les comédiens sont face à ce texte qui est déjà un peu organisé en scénario. Ils ne sont personne ; ils sont eux-mêmes. Il ne s'agit pas, dans le travail de répétition, de monter un texte ; il faut le produire. Il ne s'agit pas de faire semblant de se parler sur scène, mais les comédiens sont comme dans un milieu où il faut survivre, s'imposer, imaginer des interactions avec les autres par les sélections et tâtonnements, sachant qu'ils n'ont pour se mouvoir que ce que la scénographie leur permet et pour parler que les mots de la partition. Jeux de contrainte. »⁶⁰

Le texte subit alors trois types de modifications (« la reprise, l'invention et le commentaire »⁶¹) qui empêchent de considérer le théâtre de Peyret comme une simple théâtralisation du texte original, comme une transposition d'ouvrages peu narratifs en une représentation fictive (entendue comme une « imitation d'actions et de dialogues, le tout porté par des personnages aux contours plus ou moins distincts »⁶²).

Lors de ses répétitions, et non pas en amont, il fige les modifications opérées par les comédiens sur le texte original en des *partitions*⁶³, véritables scénarii du déroulé du spectacle, dans lesquelles sont inscrits, dans leur ordre d'apparition, les morceaux gardés du texte original ainsi que leur mode d'énonciation (texte déclamé, voix préenregistrées, projections graphiques). On y précise les déplacements des comédiens sur le plateau, certaines intentions de jeu, et les interventions des techniciens en scène. La *Partition* a donc pour objectif de guider l'équipe artistique et technique et sert de préambule, de mémoire de la scène. C'est pourquoi, même si dans *Re : Walden*, les comédiens semblent se rappeler leur texte sur le plateau, comme s'ils jonglaient entre oubli et improvisation, ce n'est pourtant rien d'autre qu'un simulacre car leurs énoncés scéniques reposent bel et bien sur une partition minutieusement mémorisée et sans laquelle le spectacle n'aurait pas lieu.

2.3. *Re : Walden*

Dans une des interviews que Peyret a donné lors de la promotion du spectacle à Avignon en 2013⁶⁴, il explique que *Re : Walden* est né de sa lecture obsédante du texte de Thoreau

⁶⁰ PEYRET Jean-François, *art. cit.*, p. 198.

⁶¹ VALÉRO Julie, *art. cit.*, p. 120.

⁶² *Ibid.*

⁶³ VALÉRO Julie, *art. cit.*, p. 116-117.

⁶⁴ « Jean-François Peyret pour « Re : Walden » », *op. cit.*

(*Walden ou la Vie dans les bois*) mais également de l'invitation de l'EMPAC à rechercher de nouvelles formes scéniques :

« Ce texte revenait de temps en temps dans mes lectures, mais il a fallu que je sois invité en 2009 par l'un des temples de la technologie aux États-Unis, l'EMPAC (Experimental Media Performing Art Center), pour que je décide d'en faire quelque chose sur un plateau. J'avais toute latitude pour présenter un projet personnel à ma convenance. Je me suis alors souvenu de *Walden* et j'ai pensé qu'il serait intéressant, dans le temple de la réalité augmentée, de la technologie pure, d'étudier cette oeuvre avec les moyens que l'on mettait à ma disposition. L'idée me plaisait d'aller titiller, avec les équipements scientifiques dont je disposais, le spectre de cet homme qui avait souhaité se réduire à sa plus simple expression, en allant construire sa petite cabane au bord d'un étang. »⁶⁵

Il dit s'être posé la question : « *Que reste-il d'un chef d'œuvre du XIXe siècle à l'ère numérique ?* ». Cette recherche s'est alors transformée en différentes étapes de travail, qui se sont étalées sur près de cinq années, jusqu'à aboutir à la mise en scène que nous étudions dans le cadre de ce mémoire, intitulée *Walden 2.0*, et qui peut se lire comme un condensé⁶⁶ des découvertes dramaturgiques qui ont balisé l'évolution de son travail depuis le début.

Le dispositif a été conçu pour plusieurs versions successives, qui ont apporté chacune une nouvelle touche à la lecture de *Walden* : une version « performance musicale », créée aux États-Unis en 2009; une version « installation » (la « cabane de Thoreau »), expérimentée au Fresnoy en juillet 2010, puis reprise dans le même lieu au printemps 2013; une version « théâtrale » présentée au Théâtre Paris-Villette en juin 2010 et 2011 (c'est cette version qui sera ici évoquée); enfin, une seconde version « théâtrale », intitulée *Walden 2.0*, qui a été présentée lors de la saison 2013- 2014 au Festival d'Avignon et au Théâtre national de la Colline à Paris⁶⁷

Chaque étape sera ainsi un prétexte pour ajouter de nouveaux pratiquants de la scène, de nouveaux médiums et pour infléchir le texte source. Il va notamment demander à Pierre Nouvel de photographe pendant un an l'étang de *Walden*, à raison d'un cliché toutes les heures (8760 clichés en tout). Ces clichés apparaîtront ensuite sur la scène comme la mémoire d'une délocalisation du lac. Dès le début du projet, il envisage la participation d'un artiste, Alexandros Markeas, à qui il laissera toute liberté dans la composition musicale de la pièce. Il s'associera également avec Thierry Coduys qui signera le dispositif électro-acoustique et informatique de la pièce, et enfin, dans les dernières étapes, il demandera à Agnès Cayeux et son équipe de créer une version virtuelle du lac de *Walden*.

Comme pour ses autres spectacles, Peyret ne proposera pas de théâtraliser le texte de Thoreau mais bien de réécrire (re-composer) ce dernier. Toutefois, le metteur en scène innove en confrontant la mémoire du texte à la mémoire vivante de ses comédiens qui, parfois sans avoir lu le texte de Thoreau, seront sommés de se le rappeler dans les prémisses du spectacle. Au fil des étapes de son travail, il laisse aux comédiens le temps de lire et de mémoriser pour

⁶⁵ PEYRET Jean-François, « Entretien Jean-François Peyret. Propos recueillis par Jean-François Perrier », *op. cit.*

⁶⁶ BALLAY Jean-François, *art. cit.*, p. 162.

⁶⁷ *Ibid*, p. 163.

ensuite déclamer en scène ce dont ils se rappellent. Ces réminiscences vont ensuite sculpter la partition textuelle de *Re : Walden* dont la mise en scène peut alors se comprendre *comme le souvenir d'une lecture*⁶⁸:

« Pendant les séances de travail, chacun va réagir à sa manière en fonction de ses propres automatismes de pensée, de ses associations d'idées (conscientes ou inconscientes), en déformant parfois le texte et en trébuchant souvent. Le dialogue homme / machine est un motif de jeu, il devient l'une des fonctions de l'acteur, dans un théâtre qui s'affirme comme postmimétique. »⁶⁹

Ce processus créatif interroge ainsi d'emblée l'automatisation du cerveau humain, sa part machinique, enjeu que l'on retrouvera mis en scène par le jeu des comédiens. Dans *Re : Walden* les énonciateurs feignent au travers de leur jeu scénique la réminiscence du texte. En effet, ils semblent douter du bon mot à employer, installent des pauses réflexives entre différentes bribes de leurs monologues, de façon à suggérer que leur mémoire est faillible. Cette réflexion sur l'homme et la machine sous-tend l'ensemble de la pièce car ces réminiscences ne seront pas uniquement mémorisées par la partition mais également enregistrées et synthétisées pour entrer en confrontation directe avec la voix des comédiens en live :

« Ces répétitions sont mises à profit pour enregistrer les voix des comédiens, qui vont devenir à leur tour un matériau à plusieurs usages. D'une part, ces voix sont transmises au LIMSI6, sous la direction de François Yvon, pour les synthétiser et disposer ainsi de voix clonées des comédiens. D'autre part, Peyret utilise ces enregistrements comme traces, échos, surajoutés aux voix en direct des comédiens pendant les séances suivantes d'improvisation. »⁷⁰

Ainsi, *Re : Walden* peut se lire comme un spectacle qui traite principalement des déclinaisons de la mémoire, qu'elle soit mémoire vivante, mémoire linguistique, ou mémoire numérique, et met en tension ces dernières pour installer une connivence entre réminiscence organique et machinique :

« La question de la mémoire s'invite dans ce débat sur le corps et la voix. La mémoire est prise comme matériau de travail, comme espace obscur et intérieur où « ça parle ». Le motif qui intéresse Peyret est certes lié aux possibilités actuelles de traduction automatique mais, dans ce processus, la machine, ce n'est pas seulement l'ordinateur, ce sont aussi et surtout le langage lui-même ainsi que la mémoire et le corps parlant de l'acteur dans ses dysfonctionnements et ses maladresses. »⁷¹

De fait, une panoplie de mémoires numériques se déploient sur la scène : voix préenregistrées, images projetées, musique automatisée par un disklavier, traducteur automatique et aléatoire⁷²,

⁶⁸ *Ibid*, p. 168.

⁶⁹ *Ibid*, p. 169.

⁷⁰ *Ibid*, p. 168.

⁷¹ *Ibid*, p.167.

⁷² « Parallèlement à ces séances, 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. La machine de traduction automatique – autre 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. » (*Ibid*, p. 168).

ou encore un monde virtuel projeté sur écran. Ces reliques de présence entrent en dialogue dans *Re : Walden* avec le corps des comédiens, la voix de ces derniers et le jeu du pianiste.

Dans ce dispositif multimédiatique, le texte est éclaté en textualités présentes à travers la voix des comédiens, les préenregistrements de paroles qui surgissent sur le plateau, les projections visuelles scripturales et graphiques sur le mur de fond de scène. De fait, la cabane de Walden ne se déploie plus en scène comme un espace réel, mais plutôt comme une *machine à écrire* :

« La « cabane de Thoreau », telle que la conçoit Peyret, n'est pas une représentation matérielle de la forêt de Walden, mais une machine. Et avant tout une machine à écrire, à traduire. Thoreau a fait l'expérience du retrait du monde, du retrait de soi, et ce fut en même temps un prétexte à littérature : « le livre n'est pas un simple compte rendu d'expérience, c'est une dévoration » (Peyret, 2010 : 12). Cette machine dévorante intéresse l'activité de traduction à laquelle se livre Peyret depuis longtemps pour le théâtre. La « cabane » de Thoreau sera un livre qui s'écrit en direct dans plusieurs langues et qui se déploie sur la scène à travers les voix des acteurs, à travers les machines, dans l'espace et le temps dramaturgique sous diverses formes, textuelles et vocales, sonores et visuelles. »⁷³

Les prochains chapitres de ce travail viseront à épinglez les modalités de fonctionnement de cette *machine à écrire* et *à traduire*, en définissant et en étudiant le rapport se jouant entre les différentes textualités déployées sur la scène de *Re : Walden*.

⁷³ *Ibid*, p. 163.

III. Les textualités sur la scène de *Re : Walden*

Bolter et Grusin⁷⁴ définissent la remédiation (*Remediation*) comme un jeu de dialogue entre des médias nouveaux et des médias anciens, installant entre ceux-ci un jeu d'innovations qui résulte d'une interpénétration médiatique. Ils s'opposent à la perspective linéaire développée par McLuhan⁷⁵ qui considérerait les nouveaux médias comme les héritages et les évolutions de médias antérieurs rendus aussitôt obsolètes. Dans la lignée de Bolter et Grusin, Jean-Marc Larrue précise qu'il suffit d'observer les manifestations médiatiques de chaque époque pour discréditer la pensée de McLuhan :

« Cette vision optimiste et linéaire de l'évolution des médias est cependant contredite par la réalité. Si nous allons vers une fidélité – ou une transparence – sans cesse plus accrue, comme le répète d'ailleurs l'industrie, comment expliquer le succès de médiations en basse fidélité tels les webdocumentaires réalisées à partir de téléphones portables ou les enregistrements en format MP3 ? Il est clair que, contrairement à ce que pourrait laisser croire le modèle remédiant, tout processus de *remédiation* n'entraîne pas l'apparition d'un nouveau média. »⁷⁶

Bolter et Grusin, ne conçoivent pas les médias dans une perspective hiérarchique suivant laquelle le média le plus contemporain serait également le plus évolué. Ils proposent plutôt un modèle horizontal, non-essentialiste, des médias qui, chacun étant mis sur un pied d'égalité, peuvent donner lieu à des contaminations réciproques et fournir à leurs usagers des expériences inédites.

Suivant cette perspective intermédiaire, nous éviterons d'emblée trois écueils. Le premier serait de partir du postulat que le théâtre est un *art à deux temps*⁷⁷ : le temps de l'écriture du texte en vue de la représentation théâtrale (création) et le temps de la mise en scène de ce même texte (re-création). Henry Gouhier développe une vision textocentrique qui place l'expérience théâtrale comme l'aboutissement du texte dramatique et cloisonne les deux médias sans en explorer les relations intermédiaires. Or, si le texte est présent dans le premier temps, il l'est également dans le second, au même titre que les autres médiums en scène⁷⁸ (le corps, la

⁷⁴ BOLTER David et GRUSIN Richard, *Remediation : Understanding New Media*, MIT Press, Massachusetts, 1998.

⁷⁵ MCLUHAN Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964.

⁷⁶ LARRUE Jean-Marc, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans *op. cit.*, p. 37-38.

⁷⁷ « L'œuvre théâtrale et l'œuvre musicale, répétons-le, existent en deux temps : d'abord le temps de la chose écrite, mais écrite pour être jouée ; ensuite le temps où elle est jouée. » (GOUHIER Henri, *op. cit.*, p. 63).

⁷⁸ « Le statut du texte théâtral lorsqu'il préexiste à la représentation, est donc particulier, de nature interstitielle : troué par la performance, par l'histoire de la mise en scène, il revêt à son tour un caractère de partition. Il sert à la fois de matériau et de vecteur du sens. Happé par la mise en scène, il tisse en creux les conditions d'exercice de la

scénographie, l'écran, etc.). Depuis son origine, le théâtre a toujours cherché à invisibiliser le texte, à l'intégrer tel un rouage dans le dispositif théâtral, si bien que longtemps le spectateur a oublié que la parole du comédien est un média parmi d'autres dans l'*hypermédia*⁷⁹ de la scène (c'est-à-dire que, *bien que le théâtre ne puisse pas enregistrer [le visible et l'audible] comme les autres médias, il peut, de la même façon qu'il incorpore les autres arts, incorporer tous les autres médias à son espace performatif*⁸⁰). « Nous voici plongés au cœur du paradoxe, voire du dilemme, qui régit pour une bonne part la création théâtrale occidentale, au moins à l'ère contemporaine : *le théâtre (dramatique) se fonde sur un texte, et celui-ci doit se faire oublier.* »⁸¹. Cette absence du texte est contradictoire quand on sait que « la capacité d'intégration de tous les médias semble faire du théâtre un lieu idéal pour une réflexion sur les médias car il peut à la fois mettre en scène la production (matérielle ou métaphorique) des contenus médiatiques et leur réception »⁸².

Suivant ce point de vue, se cantonner à l'analyse de l'adaptation scénique par Peyret de l'œuvre de Thoreau serait réducteur car cela contribuerait à oblitérer la richesse de la complexité des rapports entre texte et scène dans *Re : Walden*. C'est pourquoi, plutôt que de détricoter le travail d'adaptation, nous proposons de mettre en perspective autant ce que *la scène fait au média-texte*⁸³ que ce que *le média-texte fait à la scène*. Pour ce faire, nous partons du présupposé que *Walden ou la Vie dans les bois* est le *texte-gisement*⁸⁴ de *Re : Walden* et les

parole scénique, entre en confrontation avec les systèmes signifiants. Contrairement au scénario filmique, qui rassemble des points de vue sur des images, le texte théâtral coexiste dans la représentation avec d'autres matériaux spectaculaires, tirant sa signifiante de la dualité entre sa transparence et son opacité. » (HELBO André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Klincksieck, Paris, 2007, p. 40).

⁷⁹ Concept développé par Chiel Kattenbelt (CHAPPLE Freda et KATTENBELT Chiel (dir.), *op. cit.*).

⁸⁰ LARRUE Jean-Marc, *op. cit.*, p. 41.

⁸¹ DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 13-14.

⁸² « [...], le théâtre cherche à analyser le fonctionnement des médias dans la société. Il expose la production médiatique et ses effets, et fait gagner au spectateur des compétences médiatiques. [...]. La fonction critique du théâtre face aux médias fait du théâtre un accompagnateur critique de l'industrie culturelle, même s'il en fait partie. Évidemment, les médias ont eux-mêmes un potentiel d'autoréflexion. [...]. Mais la capacité d'intégration de tous les médias semble faire du théâtre un lieu idéal pour une réflexion sur les médias car il peut à la fois mettre en scène la production (matérielle ou métaphorique) des contenus médiatiques et leur réception. » (HAGEMANN Simon, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, L'Harmattan (Ouverture philosophique), Paris, 2013, p. 243).

⁸³ « [...], je propose de réfléchir au nouveau statut de l'écrit comme « média-texte », élément à la fois historique (ou culturel) et réinventé par la scène actuelle à travers des expériences multiples et diverses. » (DETSCHESAHAR Henri, « Le texte comme un phénix... Approche des écritures de plateau », dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2, 2020, p. 27, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/voixpl/2020-v17-n2-voixpl05795/1074762ar.pdf> (consulté le 03/08/2021)).

⁸⁴ « Pour le dire autrement, le texte-matériau peut avoir une double nature, selon qu'il est matériau de départ (pouvant se dissoudre dans la représentation) ou matériau d'arrivée, présent dans la représentation. Pourquoi garder le terme matériau dans le premier cas, alors que la métaphore du gisement paraît s'imposer ? C'est qu'il s'agit bien d'un matériau utilisé dans le travail d'élaboration du spectacle, notamment dans le travail

textualités en scène le résultat d'une écriture plateau qui épuise, par un travail de réminiscence et de réécriture, le texte original en *matériaux scéniques*⁸⁵ présents dans la salle.

Enfin, aborder la rencontre entre texte et scène revient à éviter de considérer cette union comme un simple accollement sur le plateau de pages papiers ou numériques travaillant alors à une expérience lectorielle à côté de l'expérience spectaculaire. Au contraire, le plateau scénique, pris comme support spatial et temporel du texte, reformule les textualités en une nouvelle expérience, autant scripturale qu'orale, sémantique que matérielle. Subséquemment, notre étude s'inscrit dans la lignée de la textologie⁸⁶ pour qui la littérature se caractérise non plus uniquement par des signes graphiques sémantiquement chargés, mais également par le substrat sur lequel ces mêmes signes sont organisés :

« La littérature a toujours été dépendante de ses supports et de ses moyens de production. La pierre gravée, le volumen, le codex, le livre imprimé, la machine à écrire, le traitement de texte ont tour à tour suscité des modes de lecture et d'écriture différents. Avec l'informatique s'ouvre un nouvel espace d'inscription dont les modalités sont infiniment plus riches et plus diverses que celles offertes par les supports précédents. »⁸⁷

Tout comme le support numérique, la scène qui se déploie dans un espace et dans un temps donnés vient redéfinir potentiellement le littéraire⁸⁸. De fait, le texte peut se démultiplier sur le plateau, mélanger paroles orales et graphies projetées, et installer un rapport intermédial entre différents médiums⁸⁹ : la langue (orale et écrite), la scène, l'image, la musique, le numérique et le corps du comédien.

d'improvisation effectué à partir de lui, et que nous pourrions donc appeler matériau-gisement en distinction d'avec le texte-matériau ou le matériau scénique. » (DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 29).

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ « En étudiant « les conditions générales d'existence des textes », la *textologie* représente la première tentative d'analyse de l'interaction entre le texte et le support, prenant sa place entre les domaines linguistique et littéraire au début des années 1970. Roger Laufer introduit le terme de *textologie* au sein des disciplines du langage, en proposant ainsi un nouveau point de vue dans l'étude des textes. Selon cette approche, le texte est toujours porté par un objet. Et si le texte est porté par un objet produit d'une pratique d'écriture, il suppose un support et peut alors occuper un espace. « L'espace du texte est graphique » (Laufer, 1972, p. 9). Au sein de la textologie on voit ainsi naître un le concept d'« espace graphique », que l'on retrouve ensuite au sein des théories linguistiques (Anis, 1988) et anthropologiques (Christin, 1995) sur l'écriture. » (DE ANGELIS Rossana, « Textes et textures numériques. Le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique », dans *Signata*, n°9, 2018, [en ligne], <https://journals.openedition.org/signata/1675#tocto1n2> (consulté le 03/08/2021)).

⁸⁷ CLÉMENT Jean, « La littérature au risque du numérique », dans *Document numérique*, vol. 5, n°1-2, 2001, p. 121, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-page-113.htm> (consulté le 04/08/2021).

⁸⁸ « La littérature a été si longtemps associée au livre que nous avons tendance à nous préoccuper de l'avenir de ce dernier plutôt qu'à interroger la nature du lien instauré il y a cinq siècles entre le texte et son support imprimé. En se libérant de ce lien, la littérature prend le risque de remettre en cause son identité, le risque de se perdre ou de se dissoudre dans la vaste mutation médiatique en cours. » (*Ibid.*, p. 114).

⁸⁹ « La résistance du médium, ses conditions d'existence, sont les limites et les problèmes, autant que les ressources et l'avenir de l'art. *Le médium dit aussi bien le matériau que le mouvement de la poïèse qui s'en empare.* Il a, non une logique, mais une *opérativité* interne à laquelle l'artiste doit s'affronter. Par exemple, le langage peut s'exploiter : techniquement (le langage de communication quotidien), poétiquement (le médium de la poésie, ce

1. Le texte-outil de la représentation

Pour mieux comprendre le point de vue que nous abordons dans ce présent travail, il revient de comprendre la différence entre un *texte-outil* et les textualités intermédiales en lien avec la scène. Dans le premier cas, le texte sert la représentation pour laquelle il contribue à produire un discours. Le *texte-outil* est ainsi un énoncé graphique ou oral qui, parce qu'il est lisible ou audible, se fait oublier de la représentation et apparaît comme un média *transparent*, au sens de Bolter et Grusin⁹⁰. Selon Joseph Danan, cette *absence* du texte en scène est un risque obligé au théâtre :

« Le texte existe dans une oscillation de présence et d'absence ; entre présence matérielle et « effets de présence », voire hyperprésence. Mais quel que soit le régime sous lequel il se présente, il témoigne d'une absence inhérente à l'acte théâtral, celle-là même qu'*appelle* la scène, afin que le texte la traverse et se fasse parole, l'habite charnellement ou la hante comme spectre. C'est le risque obligé du théâtre que de se confronter à cette absence. »⁹¹

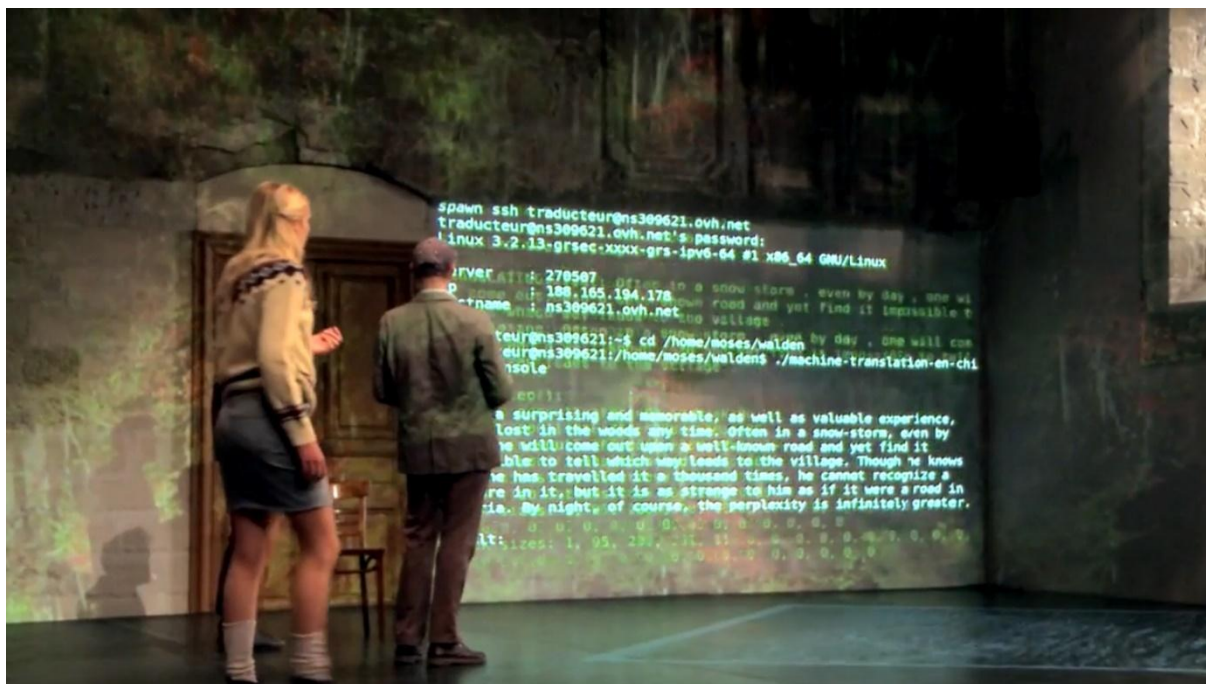
Lorsque le texte déclamé par un comédien *s'absente* en scène, c'est qu'il n'est finalement qu'un moyen au service d'un propos ou de la *mimèsis*. Mais, est-ce le cas du texte projeté ? Est-ce que la visibilisation de phrases, de mots, rend le texte présent, ou n'est-il qu'un autre spectre en scène ? Certes, le texte projeté contraint le spectateur à lire à une place qui n'est pas habituelle pour lui⁹² et peut opérer sur ce dernier un recul *métaleptique* qui vient révéler le texte, le rendre présent. Toutefois, il serait présomptueux de généraliser car la visibilité de bribes textuelles sur le plateau n'est pas une condition *sine qua non* à la prise de conscience par le spectateur de l'existence du texte en scène. Dans ce cas, les mots, les phrases projetées sont lues, dans une totale transparence, et le texte n'a pas d'autre fonction que de s'atteler à incarner le discours. Pour mieux comprendre comment un énoncé projeté peut n'être rien d'autre qu'un texte-outil, il revient de prendre un premier exemple tiré de *Re : Walden*.

sont « les mots extraits de leur mondanité »), théâtralement (le médium du théâtre, c'est le « discours incarné dans des agents »), romanesquement (le médium du roman, c'est le « texte déployé linéairement »). » (KRAJEWSKI Pascal, «Retours sur le médium en art. Appel à contributions », dans *Appareil*, 2015, [en ligne], <https://journals.openedition.org/appareil/2151> (consulté le 07/08/2021)).

⁹⁰ BOLTER et GRUSIN, *op. cit.*

⁹¹ DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 76.

⁹² RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane, « Introduction » dans RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), *op. cit.*, p. 5.

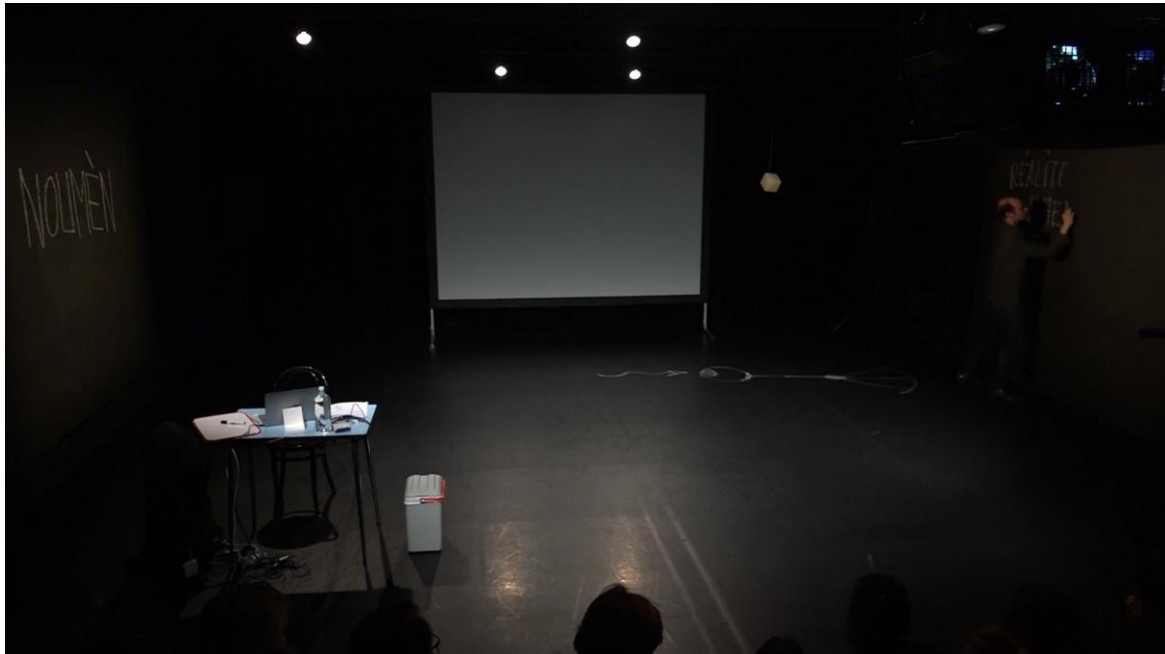


La première fois que des graphies apparaissent dans ce spectacle, c'est pour résoudre un problème de traduction. Dans cette scène (cf. illustration), la comédienne présente à gauche de l'image cherche à traduire le texte déclamé en anglais par le comédien. Sa traduction est complétée, reformulée par les deux autres comédiens francophones qui ajoutent des synonymes, transforment la traduction en corrigeant certains mots. Par exemple, le mot *the bearing* prononcé par le comédien anglophone dans le contexte suivant : « *we are constantly though unconsciously, steering like pilots by certain well-known beacons and headlands, and if we go beyond our usual course we still carry in our minds the bearing* »⁹³, est traduit par *le dessin, l'aspect, le contour* ou encore *la tenue* par les autres comédiens. Dans cet exemple, le texte projeté en scène apparaît à un moment de doute linguistique qui révèle la dimension toute subjective de la traduction. La projection du texte traduit automatiquement tente de pallier la difficulté de transcoder parfaitement l'énoncé de l'anglais au français. Dans ce cas, l'écran a pour objectif premier de livrer un contenu dans une quasi-totale *transparence* médiatique. Nous verrons dans la suite que cette textualité projetée, même si elle donne à lire un contenu, résiste toutefois à ce dernier.

Nous pouvons également citer comme autre exemple le spectacle *Cerebrum, le faiseur de réalités* d'Yvain Juillard, joué en mars 2020 au Théâtre des Martyrs à Bruxelles. Cette mise en scène traite de la plasticité du cerveau et est rendue au spectateur sous le mode d'un exposé

⁹³ traduit de cette façon sur la projection: « nous nous sommes constamment, quoiqu'inconsciemment, comme les pilotes par certains bien connus de nombreuses balises et langues de terre, et si nous en aller au -delà de notre course habituelle, nous transporter dans notre esprit la tenue »

oral et visuel. Dans ce cas-ci, le metteur en scène utilise des mots graphiques non pas pour montrer le langage, mais pour servir son propos. Les mots ont tantôt une fonction structurale et mémorielle lorsqu'ils ont pour objectif de clarifier dans l'esprit du spectateur les concepts développés, tantôt ils immergent le spectateur dans une expérience neurolinguistique.



Dans la scène présentée ci-dessus, deux syntagmes sont inscrits sur la scène (*Nomèn* et *réalité phénoménale*), sous la forme d'une pensée visuelle, et ont pour objectif de synthétiser les idées fondamentales sur lesquelles repose le spectacle.



Les mots projetés y servent également des réflexions méta-linguistiques en faisant participer le spectateur à une expérience cognitive sur la façon d'établir du sens entre deux signes linguistiques. Dans cette expérience, le comédien sépare la salle en deux groupes distincts. Il demande alors à une des deux parties de fermer les yeux et à l'autre de regarder les mots projetés sur l'écran (*laine, coton, aiguille, couture, ourlet*). Il demande ensuite au groupe qui vient de regarder les mots de fermer les yeux et au deuxième groupe de les ouvrir et de lire les nouveaux mots projetés (*sœur, frère, papy, père, neveu*), de manière que chacune des deux équipes ait lu des mots différents. Finalement, il achève l'expérience en demandant à l'ensemble de la salle d'ouvrir les yeux en même temps et de lire à haute voix le mot *Fils* affiché sur l'écran. Le premier groupe prononce [fil] et l'autre [fis]. La projection de texte est ici autant un outil de démonstration que l'objet lui-même de la représentation.

Ce texte-outil qui absentise le texte en scène prend place dans *Re : Walden* : les comédiens déclament à certains moments leur texte dans une totale transparence médiatique, de même que, sur l'écran de fond de scène, certaines phrases reproduisent l'expérience du lecteur face à un livre et donnent accès à du contenu. Pourtant, la particularité du spectacle est de *mettre en scène* les textualités elles-mêmes. Le spectateur opère alors un va et vient entre le texte-outil et la présence matérielle du texte qui, par des effets de distanciation (*Verfremdungseffekt*⁹⁴), *rend étranges*⁹⁵ les textualités sur le plateau.

2. Le sur-dialogue intratextuel

Lorsque le texte entre en scène, espace hypermédiatique par excellence, il peut se manifester sous une forme audible (déclamation en live ou voix préenregistrées) et/ou une forme visible (texte projeté en scène), en simultané ou en différé. Ainsi, un même énoncé peut sur la scène de *Re : Walden* se dédoubler en se transcendant. La présence simultanée de ces deux canaux communicationnels contribue à chambouler la double énonciation théâtrale :

« Aussi la mise en scène d'un écrit destiné à être lu a-t-elle pour premier effet de court-circuiter, du moins de parasiter le système classique de la double énonciation théâtrale. À l'encontre de la tradition dramatique, qui veut que l'auteur ne s'adresse aux spectateurs que par le truchement de ses personnages (un circuit de

⁹⁴ Selon le Larousse : « L'effet de distanciation, traduction du terme allemand *Verfremdungseffekt* employé par Bertolt Brecht, désigne une caractéristique importante du « théâtre épique » (par opposition au « théâtre dramatique ») qui prévient l'identification constante du spectateur avec les personnages, réduit la jouissance passive et tend à susciter dans le public, maintenu à distance des événements, une attitude éveillée et critique. », [en ligne], https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet_de_distanciation/44025 (consulté le 04/08/2021).

⁹⁵ MARTINEAU Maureen, « Mettre en scène selon Brecht », dans *JEU revue de théâtre*, n°43, 1987, p. 113, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1987-n43-jeu1066737/27258ac.pdf> (consulté le 04/08/2021).

communication indirecte – auteur-spectateur – se superposant tacitement au circuit de communication directe – acteur-acteur), *l'inscription scénique de graphies introduit une tierce présence énonciatrice qui*, par-dessus la tête ou à côté des acteurs en scène, instaure une forme de communication muette mais directe avec le public. »⁹⁶

De plus, cette double incarnation ou « double modalité »⁹⁷ du mot installe le spectateur dans une situation inconfortable car ce dernier doit lire à une place qui n'est pas habituelle pour lui⁹⁸. L'expérience de spectateur ou celle de lecteur est alors mise en crise et le comédien est renvoyé à son statut de comédien⁹⁹.

Chacune de ces incarnations du mot peut à son tour se démultiplier. Le plateau, étant un espace mouvant en trois dimensions, le metteur en scène peut augmenter le nombre d'entités énonciatrices : les corps vivants des comédiens, les voix préenregistrées et les phrases projetées. Conséquemment, le narrateur polyphonique de l'œuvre de Thoreau s'immisce sur la scène de *Re : Walden* via un polylogue entre des voix dites en live et des voix préenregistrées. Dans le spectacle, le texte projeté éclate également sur l'écran en proposant des séquences sémantiques réparties sur la surface du mur de la Chartreuse.

En parallèle de la double incarnation du mot et de la démultiplication médiatique des textualités, on constate dans *Re : Walden* que les séquences textuelles orales et écrites sont transcodées d'un système linguistique à un autre, passant de l'anglais au français, du texte original à ses traductions.

Cette ubiquité des textualités sur la scène reporte la dialectique interpersonnelle sur laquelle repose le drame aristotélicien vers un *sur-dialogue intratextuel*. L'interaction des comédiens n'a plus vocation à simuler la réalité, mais au contraire à co-construire un texte. Il peut paraître désuet d'emprunter le terme *dialogue* dans le théâtre moderne où chacun des personnages devient le sujet d'un « monodrame entrant en concurrence avec les monodrames des autres personnages »¹⁰⁰. Nonobstant, dans *Re : Walden*, les comédiens prennent distance avec le personnage pour devenir de simples énonciateurs d'un texte, tantôt en jouant du différé, tantôt de la simultanéité. Dans ce spectacle, une même textualité peut alors subir différentes opérations : être répétée, reformulée, traduite ou encore être superposée à une autre textualité.

⁹⁶ RUSSET Séverine et SERMON Julie, « Qui parle (dans et avec l'écrit) ? [Dramaturgie] », dans RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), *op. cit.*, p. 31.

⁹⁷ BOISVENUE Jean-François, *op. cit.*, 3^e 10.

⁹⁸ RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁹ « En rappelant que toutes les paroles proférées sont ici des paroles récitées issues d'un texte qui préexiste au spectacle, la simultanéité de la verbalisation et de la visualisation ramène le comédien à son statut de comédien. » (RUSSET Séverine et SERMON Julie, *op. cit.*, p. 66).

¹⁰⁰ SARRAZAC Jean-Pierre, « Un nouveau partage des voix », dans *Études théâtrales*, vol. 2-3, n°31-32, 2004, p. 15, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2004-2-page-13.htm> (consulté le 04/08/2021).

Chacun se partage la voix monologuée du philosophe américain, dans une interaction qui n'est pas celle du drame moderne tel que défini par Jean-Pierre Sarrazac, c'est-à-dire d'un *entrecroisement de monologues*¹⁰¹ ou d'un *sur-dialogue*¹⁰² car ceux-ci, bien qu'ils mettent en crise le drame aristotélicien, le réinvestissent tout autant.

La scène de théâtre, parce qu'elle est espace et temps, démultiplie les énonciateurs. De ce fait, les textualités, peuvent s'entremêler en simultané (synchronique) ou consécutivement (diachronique) et former un *sur-dialogue intratextuel* (nous gardons ici le préfixe *sur-* pour indiquer la potentialité dans ce dialogue d'une superposition concomitante de textualités) dans lequel se substitue au duo comédien/personnage celui de comédien/énonciateur. L'action ou le jeu théâtral est rendu dans sa plus petite unité de sens et donne place à un drame (étymologiquement « action en scène ») logocentrique¹⁰³ où le *logos* précède, structure la représentation (dans le cas de *Re : Walden*, c'est la *Partition*) et est l'enjeu même de cette dernière. En effet, *Re : Walden* ne s'attelle pas à représenter la réalité¹⁰⁴ mais à mettre en scène le texte *Walden ou la Vie dans les bois* lui-même. Et *en représentant une représentation*, à rendre présente cette dernière en scène, comme matériau et poïèse¹⁰⁵ du médium textuel, dans une opacité médiatique. Les textualités peuvent ainsi agir l'une avec/sur l'autre, selon différentes opérations qui dépendront du niveau (extradiscursif ou intradiscursif) où ces textualités se rencontrent.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 18.

¹⁰² « L'autre dialogue, le sur-dialogue, procède d'un montage sur le dialogue ambiant, sur le dialogue « naturel ». Aux différents espaces et à la durée supposés de l'action se substitue un espace-temps hétérotopique et hétérochronique qui ne renvoie qu'au théâtre. » (*Ibid*, p. 19).

¹⁰³ Concept développé par Derrida (DERRIDA Jacques, « De la Grammatologie », Éditions de Minuit (Critique), Paris, 1967).

¹⁰⁴ « Dépassant les logiques duelles (primat du texte, primat de la représentation), ils [certaines mises en scène qui mettent l'auteur en avant] font prioritairement de la scène, non pas le lieu où s'illustrent et s'incarnent des mondes fictifs, mais celui où se déploie une langue, un geste poétique – les mots agencés par le texte entrant en vibration dans l'espace et avec les images conçus par la représentation. » (RUSET Séverine et SERMON Julie, *op. cit.*, p. 41).

¹⁰⁵ « La résistance du médium et ses conditions d'existence sont les limites et les problèmes, autant que les ressources et l'avenir de l'art. Le médium dit aussi bien le matériau que le mouvement de la « poïèse » qui s'en empare ou l'attention de « l'esthète » qui le perçoit. Il a, non une logique, mais une *opérativité* interne que l'artiste doit affronter, pour que le public puisse s'y confronter. Par exemple, le langage peut s'exploiter : techniquement (le langage de communication quotidien), poétiquement (le médium de la poésie, ce sont « les mots extraits de leur mondanité »), théâtralement (le médium du théâtre, c'est le « discours incarné par des agents »), romanesquement (le médium du roman, c'est le « texte déployé linéairement »). Et le médium « littérature » n'existe peut-être pas en soi, forcé de se préciser dans une multitude d'usages plus contraints. Et le *Phèdre* de Racine est peut-être une œuvre multi-médiums, puisqu'il mêle l'art du théâtre à celui de la poésie... » (KRAJEWSKI Pascal, *art. cit.*, p. 2).

2.1. Interactions extradiscursives

Ce *sur-dialogue intratextuel* peut reproduire la répartition homogène des répliques du drame pour proposer au spectateur une expérience linéaire¹⁰⁶ identique à celle du livre papier, ou encore du polylogue¹⁰⁷ ou de l'oraliture¹⁰⁸ (c'est-à-dire d'un texte à la jonction de textualités orales et scripturales). Dans ce cas, ce dernier est invité à suivre les énoncés intelligibles qui se succèdent et qui constituent, selon la théorie de Umberto Eco¹⁰⁹, un *texte ouvert*¹¹⁰ à interpréter librement. Lorsque les textualités jouent de la simultanéité, l'expérience interprétative se complexifie quelque peu : le spectateur interprète des énoncés qu'il a lui-même composés à partir de textualités hétérogènes et hétérotropes. De fait, *Re : Walden* superpose des voix multiphoniques qui peuvent se répéter ou entrer en concurrence. Dans ce deuxième cas, le spectateur ne peut plus tout entendre, ni tout lire, il est contraint d'effectuer un choix entre les différentes bribes orales et écrites, de renoncer à certaines textualités, pour recomposer tout singulièrement son propre cheminement textuel. Le récepteur de la représentation s'érige alors au rang de *co-auteur* (ou d'auteur secondaire car il édite le texte à partir d'un réseau de textes préétablis), ce qui pose la question de l'identité réelle de l'auteur du texte mis en scène¹¹¹.

Le co-auteur de *Re : Walden* effectue un travail de taillage obligé à partir d'une matière textuelle omniprésente en scène. Contrairement au modelage qui consiste à pétrir de la matière

¹⁰⁶ « Dans un roman, l'ordre dans lequel sont racontés les événements n'est pas toujours celui dans lequel ils sont supposés s'être déroulés. En particulier, étant donné que le média est toujours linéaire, et que la division de la page en deux colonnes est purement expérimentale, et aboutira toujours à une lecture linéaire (une colonne puis l'autre), si le romancier veut raconter des événements qui sont censés s'être déroulés en même temps, deux séries d'aventures parallèles et concomitantes, vécues par des personnages différents dans des lieux distincts, il est bien obligé de raconter successivement, l'une après l'autre, ces deux séries d'événements, quitte à expliciter le rapport de simultanéité qui existe entre elles dans l'histoire par une expression du type *pendant ce temps*. Il est bien obligé aussi de choisir l'ordre dans lequel il disposera ces événements, puisque l'histoire ne lui en impose aucun (les motivations qui le guident dans ce choix restent à étudier) » (DOUGUET Marc, « Une interprétation du vide : intervalle d'acte et simultanéité dans la *Phèdre* de Racine », dans *Agôn*, n°1, 2008, [en ligne], <https://journals.openedition.org/agon/704?lang=fr#tocto2n3> (consulté le 03/08/2021)).

¹⁰⁷ ADAM Jean-Michel, *art. cit.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative*, [trad. BOUZAHER Myriem], Éditions Grasset, Paris, 1979.

¹¹⁰ « Un texte ouvert aurait autant de lectures possibles que de lecteurs potentiels et permettrait une liberté interprétative totale. Ce type de texte prévoit un « lecteur modèle » capable de relever le défi de cette « aventure interprétative ». Un texte fermé suppose une actualisation entièrement fixée par le texte. Il s'adresse à un lecteur déjà défini, une cible précise, « à des enfants, des mélomanes, à des médecins... » et élimine toute transcendance des possibles ; à la fin « [...] ce qui est arrivé est arrivé et ce qui n'est pas arrivé n'a plus d'importance ». Mais, pour autant, ce n'est pas parce que l'auteur expose clairement ses intentions et définit avec grand soin son « lecteur modèle » qu'il évite le risque d'être mal lu. Car encore faut-il ne pas se tromper de cibles et connaître les compétences du lecteur, ce qu'Eco nomme son « encyclopédie ». » (SIBEONI Jordan, « La théorie de « l'interne modèle » », dans *L'information psychiatrique*, vol. 88, n°7, p. 566, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2004-2-page-13.htm> (consulté le 04/08/2021)).

¹¹¹ RUSET Séverine et SERMON Julie (dir.), *op. cit.*, p. 32.

malléable pour lui donner une forme (métaphore que l'on pourrait attribuer au *texte ouvert* du livre papier qui donne libre cours à de nombreuses interprétations possibles), le taillage crée une forme dans la pierre par extraction ou ablation. C'est pourquoi, l'œuvre taillée ne peut pas être recollée et retaillée, elle ne peut subir qu'une seule opération. De la même façon, le co-auteur des textualités dans *Re : Walden* taille la matière textuelle, pour créer une forme, un sens, à la différence près qu'il n'est pas le sculpteur de ce qu'il façonne. Pour construire du sens, le spectateur renonce malgré lui et de façon aléatoire à de la matière textuelle : ce qu'il ne veut ou ne peut pas lire et/ou entendre. Pour mieux saisir l'intérêt d'une pareille métaphore, il peut s'avérer éclairant de comparer ces textualités simultanées avec le texte numérique. Alors que, sur internet, les liens incarnent des bifurcations¹¹² dans le fil textuel, jonctions par lesquelles le *lectacteur*¹¹³ choisit de pérégriner, dans *Re : Walden* le spectateur, perdu dans la simultanéité, tente de sauver ce qu'il peut de sens. Dans les documents hypertextuels numériques, c'est bien l'internaute qui manipule l'interface pour élaborer sa lecture, qui se fait sculpteur pragmatique du matériau textuel, contrairement au spectateur de *Re : Walden* qui n'est jamais qu'un tailleur fictif. Autrement dit : « C'est le parcours de l'internaute, sa navigation propre, qui fait texte : le lecteur fabrique le texte qu'il lit (Nielsen 1990 : 2 ; Maingueneau 2014 : 86) »¹¹⁴. La raison en est que l'hypertexte est irréductible à l'espace-temps du lecteur, qu'il se définit par une structure virtuelle réseautique¹¹⁵, non-séquentielle et par « la nature ouverte des interconnexions et donc des parcours de lecture possibles »¹¹⁶. L'internaute peut ainsi imposer au texte un chemin et un temps de lecture, ce que ne peut pas faire le spectateur de *Re : Walden* immergé dans un espace-temps - tant sur un axe horizontal (durée de la représentation) que sur un axe vertical (la

¹¹² SAEMMER Alexandra, « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse », dans *Études françaises*, vol. 43, n°3, 2007, p. 116, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2007-v43-n3-etudfr1895/016907ar/> (consulté le 04/08/2021).

¹¹³ « Jean-Louis Weissberg proposait par exemple de nommer lect-acteur celui qui tout à la fois lisait et devait « activer » le texte pour qu'il apparaisse à l'écran. J'ai donc proposé le terme textiel qui est la contraction de texte et de logiciel pour désigner ces textes/outils mais également ces textes/codes. Le logiciel est programmé pour permettre à celui qui l'utilise d'agir sur l'ordinateur et le textiel désigne ce qui tout à la fois se lit et s'utilise ou peut-être, pourrait-on dire, se laisse agir. Le concept de textiel est une tentative de rendre compte de la dimension à la fois textuelle et opératoire des écrits concernés. Il y a une forme de réciprocité : la lecture sollicite l'action et l'action permet la lecture (par l'activation, l'affichage d'autres textes) » (MAYEUR Ingrid et DESPRÈS-LONNET Marie, « Aux origines du textiel. Entretien avec Marie Desprès-Lonnet », dans *Corela*, n°33, 2020, [en ligne], <https://journals.openedition.org/corela/11756> (consulté le 03/08/2021)).

¹¹⁴ ADAM Jean-Michel, *art. cit.*

¹¹⁵ « [u]n document hypertextuel ne se présente pas comme une totalité textuelle avec début et fin stables, mais comme un assemblage de textes écrits, d'images et d'enregistrements sonores connectés par des liens électroniques (Slatin 1991 : 56). » (*Ibid.*).

¹¹⁶ *Ibid.*

présence simultanée des textualités hétérotopiques en scène) - qui précipite son taillage et le rend otage de la représentation.

2.1.1. Complémentarité des textualités

En se complétant (c'est-à-dire, en se succédant sans s'empiéter), les textualités adoptent une structure facilement audible et lisible, reproduisant l'expérience traditionnelle du dialogue intersubjectif du drame (ou inter-énonciateurs). Toutefois, ce fil textuel n'est pas toujours intelligible car il est parsemé de court-circuitages sémantiques qui contraignent le spectateur à prendre du recul face au texte. De plus, les répétitions fréquentes en différé donnent à entendre ou à voir le texte comme matériau reproductible, sériel, et font revenir le spectateur de la profondeur du mot à sa surface.

Si on compare l'annexe 2¹¹⁷, qui retranscrit le premier polylogue de *Re : Walden*, avec une traduction du texte original¹¹⁸, on constate que même lorsque les comédiens et comédiennes se partagent le texte de façon relativement complémentaire, établissant un texte séquentiel dans sa durée, ce dernier est en réalité une succession de bribes textuelles hétérogènes – ce que l'on va appeler ici séquences sémantiques – reprises de différents endroits du texte original et qui se succèdent pourtant dans une séquence chronologique linéaire, celle du temps réel de la scène. Le texte original, en plus d'avoir été traduit, a été déstructuré pour opérer une recomposition de séquences sémantiques appartenant aux chapitres suivants : *Où je vécus et pourquoi je vécus, Bruits, Solitude, Visiteurs, Considérations plus hautes, Le printemps, Conclusion*. Ces différentes bribes ne cherchent pas à synthétiser le propos développé dans chacun des chapitres précédents, ce polylogue faisant alors office de résumé du texte original, mais elles proposent de désorganiser la structure de *Walden ou la Vie dans les bois*, en recomposant des séquences sémantiques et en opérant des sauts d'avant en arrière dans l'unité textuelle originale. Le spectateur de *Re : Walden* se retrouve alors face à un texte qui est cohésif dans son déroulement chronologique en scène mais qui n'est pas cohérent.

Il peut être intéressant de se demander si, dans le texte hybride et polyphonique de Thoreau, le lecteur n'est pas d'emblée invité à opérer une déstructuration et, découlant de cette réflexion, se demander en quoi l'incohérence de la *Partition* de *Re : Walden* ne rejoint pas

¹¹⁷ Cfr. Annexe 2, p. XX-XXIV.

¹¹⁸ THOREAU Henry David, *op. cit.*

d'emblée la structure hétérogène de *Walden ou la Vie dans les bois*. De fait, cette dernière, n'est-elle pas une traduction du texte original plutôt qu'une recomposition ? Nous avons avancé au début de notre réflexion que le texte original de Thoreau est le fruit d'un travail conscient de l'auteur, qui a divisé son œuvre en une mosaïque hétérogène. Par conséquent, *Walden ou la Vie dans les bois* n'impose pas un sens dans la lecture et l'œuvre ne fait pas récit. Lire un récit, de fait, c'est comprendre les actions qui sont représentées de façon à les intégrer dans la suite de l'histoire¹¹⁹. Or, le lecteur de *Walden ou la Vie dans les bois* peut aisément circuler entre les chapitres, décider de revenir en arrière, de sauter des passages, sans forcément se sentir perdu dans sa lecture. Chaque chapitre est ainsi indépendant du précédent, et la linéarité du texte peut aisément être contournée. Si Thoreau réécrit et regroupe toutefois les bribes de son *Journal* autour de chapitres thématiques qui forment des unités de sens homogènes, Peyret s'évertue au contraire à faire violence à ces unités cohérentes, en découpant dans ces macrostructures des microstructures sémantiques, décontextualisant ces dernières pour les recomposer. Un passage tiré de l'annexe 2 permet d'exemplifier la chose de manière saisissante : « *Qu'est-ce que la chasteté ? Comment un homme peut savoir s'il est chaste. Il ne peut pas le savoir. Nous avons entendu parler de cette vertu, mais nous ne savons pas ce que c'est. (Considérations plus hautes – p. 235)* » qui est suivi par « *Et chaque fois qu'un de mes amis m'a demandé, au sujet de l'un de ses fils, si on doit les laisser chasser, j'ai répondu oui, me rappelant que ce fût l'une des meilleures parties de l'éducation, faites-en de simples chasseurs [...]. (Considérations plus hautes – p.226)* ». L'effet d'un pareil accollement pour le spectateur est de provoquer un court-circuitage sémantique. Là où la première séquence traite de la chasteté, la seconde parle de l'importance pour les jeunes de chasser. L'enchaînement des discours décontextualisés génère des séquences qui s'apparentent à des vérités générales. Cette structure aphoristique peut faire écho à celle empruntée par Nietzsche et mettre en scène l'impossibilité de dire le *devenir* de la réalité¹²⁰. Dans *Re : Walden*, les phrases expriment des idées tout en perdant le spectateur dans

¹¹⁹ GERVAIS Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », dans *Recherches sémiotiques*, n°1-2-3, 1989, p. 151-167, [en ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/publications/lecture-de-recits-et-comprehension-de-laction> (consulté le 04/08/2021).

¹²⁰ « Cette réalité est donc indicible. Pour autant Nietzsche tente de la dire au moyen non d'un mode d'accès au sens strict, mais d'un type de regard spécifique : le *Versuch*. Cette expression désigne l'essai, la tentative, l'expérimentation, le « coup de sonde », au sens du tâtonnement revendiqué et donc de la prise de risque. Le *Versuch* donne voix à l'inventivité qui doit résulter du scepticisme. Par là même, l'impossibilité à parler en vérité de « la » réalité doit nous conduire non à la suspension du jugement, mais au foisonnement des perspectives. Dès lors, contre l'obsession d'une impossible adéquation, il s'agit de faire jaillir des possibles, d'où la forme aphoristique de la pensée de Nietzsche. Le *Versuch* s'apparente ici au jeu, éminemment sérieux, car il s'agit de « faire l'épreuve de... » en menant l'expérience à son terme, aussi terrible soit-elle pour nos habitudes mentales. Le *Versuch* peut donc aller jusqu'à une forme d'ascèse. » (BENOIT Blaise, « La réalité selon Nietzsche », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°4, 2006, p. 410-411, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2006-4-page-403.htm> (consulté le 04/08/2021)).

le fil d'un discours perpétuellement digressif, comme si le texte lui-même était un *devenir* difficilement dicible.

Toutefois, dans ce polylogue, on constate que certaines séquences sémantiques, bien qu'elles ne proviennent pas du même chapitre, sont reliées entre elles par une certaine cohérence textuelle. On peut donner comme exemple : « *Si la locomotive siffle et bien qu'elle siffle, jusqu'à en être un faux. Si la cloche sonne, pourquoi courir ? Nous allons réfléchir à la nature de cette mélodie. (Où je vécus et ce pour quoi je vécus – p.103)* », ce qui est suivi par :

« *Le sifflet de la locomotive pénètre dans les bois été comme hiver, faisant croire au cri d'une muse planant sur quelques cours de ferme et portant à ma connaissance le nombre de marchands agités de la grande ville, s'en viennent dans l'enceinte de la petite, que d'aventureux commerçants de la campagne s'en viennent d'autre côté du versant. (p.122-123 : Bruits)* »

Dans cette jonction textuelle, c'est bien *le sifflement de la locomotive* qui permet de connecter les deux bribes sémantiques. Autrement dit, même si ces séquences appartiennent à des lieux différents du texte, elles peuvent passer pour une séquence sémantique unie, non pas en formant un texte homogène, mais plutôt en donnant au spectateur une impression d'homogénéité.

Découlant de ces deux observations, le spectateur est autant amené à sortir du sens par des court-circuitages opérés au niveau de la cohérence textuelle, qu'à connecter sans le savoir des séquences sémantiques hétérogènes. Pour le récepteur, cette invisibilisation de l'hétérogène jumelée à des ruptures sémantiques dans le fil du texte contribue tantôt à recomposer la matière textuelle, tantôt à donner à voir et à entendre cette recomposition dans laquelle le spectateur se perd malgré lui. Le texte de Thoreau est alors pris pour une machine¹²¹ ou plutôt une matrice cérébrale, où le texte explore ses devenirs possibles par l'outil de la mémoire humaine. Le travail de recomposition à la base du spectacle *Re : Walden* peut s'apparenter aux méthodes de l'OULIPO¹²² car il met en exergue le potentiel combinatoire du texte qui, en se décontextualisant, n'en finit jamais de dire et de réinventer son contenu.

2.1.2. Simultanéité des textualités

¹²¹ « Le motif qui intéresse Peyret est certes lié aux possibilités actuelles de traduction automatique mais, dans ce processus, la *machine*, ce n'est pas seulement l'ordinateur, ce sont aussi et surtout le langage lui-même ainsi que la mémoire et le corps parlant de l'acteur dans ses dysfonctionnements et ses maladroites. » (BALLAY Jean-François, *art. cit.*, p. 167).

¹²² NOËL-GAUDREAU Monique et FÉVRIER Gilbert, « La matrice combinatoire : une « machine à écrire » », dans *Québec français*, n°160, hiver 2011, p. 52-53, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2011-n160-qf1504630/61624ac.pdf> (consulté le 04/08/2021).

Une même séquence sémantique peut être dite au même moment par plusieurs médias en scène. On peut citer comme exemple la phrase de l'annexe 2¹²³ : « *Tout à coup comme une atmosphère me soutenant* » dite en simultané par deux comédiens. Ce procédé, qui est récurrent dans *Re : Walden*, permet de mettre en exergue une séquence sémantique dans le fil textuel, en changeant ou l'intensité du son ou l'intensité de la couleur du mot graphique lorsque deux projections identiques sont surimprimées à un même endroit de la surface de l'écran. Cet énoncé devient alors un élément intelligible qui vise toutefois à surprendre le spectateur par l'excès d'intensité du segment déclamé conjointement.

Dans le cas où la simultanéité connecte dans un même temps deux séquences sémantiques distinctes, il n'est plus question de produire de l'excès mais bien de hiérarchiser les textualités en superposant ces dernières selon l'intensité de la couleur et du son. Cette superposition survient sur le plateau de *Re : Walden* selon trois cas de figure. Tout d'abord, certains polylogues surimpriment différentes voix les unes sur les autres en conférant à chacune d'entre elles un volume sonore distinct. De cette façon, les énoncés déclamés en simultané sont hiérarchisés entre eux, définissent une *voix lead*, intelligible et mise en évidence, et des voix secondaires dont le sens se perd dans la profusion langagière. Certaines séquences textuelles forment alors ensemble une nappe sonore, du bruit¹²⁴ qui parasite, tout en sous-tendant, une textualité dominante et confère à l'environnement audible une profondeur dans l'espace externe¹²⁵ du son. La parole se fait voix, entre le bruit (de son timbre¹²⁶), le son et la

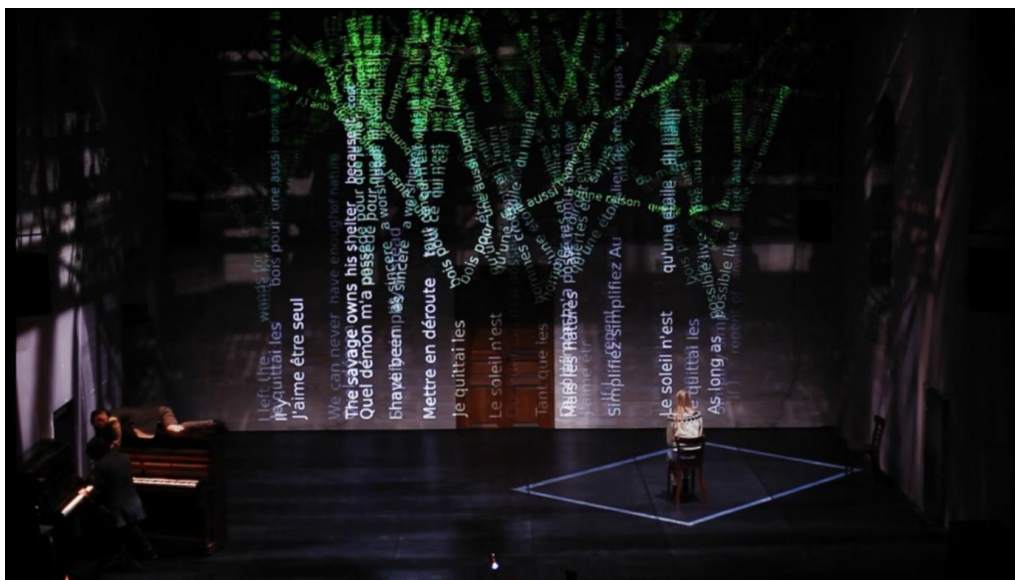
¹²³ Cfr. Annexe 2, p. XX-XXIV.

¹²⁴ Selon le *tlfi* : « le bruit est un ensemble de sons, d'intensité variable, dépourvus d'harmonie, résultant de variations irrégulières. ».

¹²⁵ « En ce qui concerne en revanche l'*espace externe*, on peut dire que si c'est l'onde qui circule et non le son, elle se propage dans toutes les directions à partir d'un corps sonore qui l'émet. » (PITOZZI Enrico, « Aux bords de l'audible : une étude des théâtres du son », dans *Recherches sémiotiques*, vol. 36, n°1-2, 2016, p. 231, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/rssi/2016-v36-n1-2-rssi03955/1051186ar/> (consulté le 03/08/2021)).

¹²⁶ « Dans chaque voix, en plus de la note, il y a un bruit qui résonne : dans le timbre, la note est « salie » par le bruit d'un corps singulier en phonation. Le timbre est physique parce qu'il dépend de la conformation du visage, du corps, des os et des caisses de résonance, c'est-à-dire de la forme du squelette et plus particulièrement de la cage thoracique et du crâne. » (PIGOZZI Laura, « Le bruit sublime, ou l'impossible de la voix », dans *Essaim*, vol. 1, n°32, 2014, p. 8, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-essaim-2014-1-page-7.htm#no1> (consulté le 03/08/2021)).

musicalité¹²⁷. Ces voix interagissent directement, composent alors avec le bruit musical¹²⁸ (inspiré de Schaeffer¹²⁹) joué par le disklavier et le pianiste en scène. La composition musicale du spectacle n'est, en effet, pas ou peu régie par la répétition et favorise la discontinuité. Cette hiérarchisation de la superposition d'énoncés textuels s'effectue également sur l'écran de projection.



Dans cette scène, des aphorismes sont projetés et, conservés sur le mur de la Chartreuse, superposés en simultané. L'effet est identique à celui de la nappe multiphonique : la superposition sur différents espaces de l'écran et surtout l'intensité de couleur viennent mettre en exergue certaines phrases par rapport à d'autres, donnent une impression de profondeur et élaborent une nappe visuelle relativement lisible. Toutefois, ce qui distingue la superposition

¹²⁷ « La voix passe de l'un à l'autre, elle est véhicule, mais aussi vécu véhiculé, forme et substance. Elle exprime les variations infinies d'états psychiques, variations chargées de sens expressif. Les expressions vocales sont organisées en paroles verbales et sont affectées d'une musicalité spontanée aussi significative que les mots. Le bébé qui découvre la potentialité expressive de sa propre voix apprend en même temps à jouer avec le temps du partage dans lequel elle s'inscrit et à maîtriser les limites de l'espace entre le « je » et le « tu ». L'idée que le bébé bouge et répond de manière rythmique et musicale à la riche mélodie de la voix maternelle, qui partage les caractéristiques de l'art musical, gagne du terrain parmi les psychologues de la petite enfance. » (TREVARTHEN Colwyn et GRATIER Maya, « Voix et musicalité : nature, émotion, relations et culture », dans CASTARÈDE Marie-France et KONOPCZYNSKI (dir.), « Au commencement était la voix », Érès (La vie de l'enfant), Paris, 2005, p. 105, [en ligne], <https://www.cairn.info/au-commencement-etait-la-voix--9782749205311-page-105.htm> (consulté le 04/08/2021)).

¹²⁸ « Dans ce sens, le bruit est plus qu'un matériau nouveau : il constitue une ouverture à la *morphologie*, à cette nouvelle vision de la musique qu'a tenté de théoriser Pierre Schaeffer. Simultanément, conquérir le bruit, c'est récuser la physique atemporelle du son et inscrire ce dernier dans le temps : « une culture fondée sur l'énergie », où « le son ne se conçoit plus en termes de conservation, de répétition, d'identité », pousse le compositeur à s'intéresser aux « transitoires d'attaque et d'extinction, profils dynamiques en évolution constante, bruits, sons de masse complexes, sons multiphoniques, grain, résonances, etc. », écrit Hugues Dufourt dans le premier « manifeste » de la musique spectrale [...]. » (SOLOMOS Makis, « Éditorial », dans *Filigrane*, n°13, mai 2011, [en ligne], <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=441> (consulté le 04/08/2021)).

¹²⁹ SCAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966.

graphique de la multiphonie des voix, c'est que le mot projeté reste visible dans un laps de temps plus grand, se fait mémoire et donne libre cours à des relectures. Les aphorismes peuvent dans ce cas se lire et se relire, se recombinaison éphémèrement jusqu'à leur disparition sur l'écran. Cette recombinaison des textualités graphiques est également favorisée par le sens inédit de lecture proposé ici. En effet, les phrases sont disposées de bas en haut de façon que chacune des propositions débute sur une même ligne horizontale, sur un même pied d'égalité. De cette manière, les projections désorganisent la lecture pour offrir au spectateur un réseau textuel où chaque segment peut à tout moment être relié à n'importe quel autre segment.

Au-delà des scènes de hiérarchisation des textualités superposées, le spectacle joue, dans un cas extrême, avec l'inaudible et l'illisible. La superposition des textualités conduit à brouiller l'un sur l'autre les signes graphiques (comme c'est le cas dans l'illustration ci-dessus) et, par la cacophonie sonore et visuelle¹³⁰, à faire glisser la scène logocentrique de *Re : Walden* vers un *hyperlogocentrisme*¹³¹ où la présence du mot en excès conduit à son effacement sémantique.

2.2. Interactions intradiscursives

Si les textualités peuvent se compléter l'une l'autre ou se brouiller dans une concomitance insufflée par l'espace-temps de la scène, certaines séquences sémantiques interagissent les unes avec les autres à un niveau *intradiscursif*¹³² (au sens de Jean Peytard), de façon à établir au sein de cette recomposition textuelle labyrinthique un étrange jeu d'échos où le texte semble revenir sur lui-même.

2.2.1. La répétition

Dans *Re : Walden*, de nombreuses séquences sémantiques sont répétées soit directement après avoir été dites, soit bien plus tard dans le déroulé de la pièce. Peuvent être évoquées les tirades suivantes : « *J'ai pas mal voyagé à Concord et partout dans les magasins, et les bureaux et... Et les bureaux... Et les bureaux... Et... Dans les magasins et les bureaux et les champs.*

¹³⁰ LE PORS Sandrine, *op. cit.*, p. 120.

¹³¹ Selon le *tlfi*, *Hyper-* signifie : « au-dessus, au-delà » qui entre dans la constr. d'un grand nombre de mots, surtout de la lang. sc. et partic. *méd.*, indiquant presque toujours une intensité ou une qualité supérieure à la normale, une exagération, un excès, le plus haut degré (ces mots constr. ne prennent gén. pas de trait d'union).

¹³² PEYTARD Jean, « D'une sémiotique de l'altération », dans *SEMEN*, n°8, 1993, [en ligne], <https://journals.openedition.org/semen/4182> (consulté le 04/08/2021).

Les... les habitants m'ont semblé faire pénitence d'un millier de façons remarquables » qui répète la séquence sémantique présente dans l'annexe 3¹³³, ainsi que : « *Je suis convaincu d'un certain dédoublement grâce auquel je peux rester aussi éloigné de moi-même que d'autrui et je suis conscient de la présence et de la critique d'une partie de moi-même que l'on ne dirait pas être une partie de moi-même mais spectateur qui ne partage aucune expérience, se contente d'en prendre note et qui n'est pas plus moi qu'il n'est vous* », qu'on retrouvait déjà dans l'annexe 4¹³⁴.

La répétition dans les polylogues de *Re : Walden* permet avant tout d'établir un lien direct entre deux séquences sémantiques, la phrase surgissant à l'identique mais à des endroits et des moments différents de la représentation. La bribe sémantique se fait alors mémoire d'une autre, texte-écho, excès, qui n'apporte pas d'informations supplémentaires mais permet de souligner une séquence pour la différencier du reste et, en la répétant, la rendre plus facilement mémorisable par le spectateur.

Ces séquences sémantiques, qui ont déjà été prononcées sur scène auparavant, acquièrent dans leur nouveau contexte d'apparition un sens renouvelé. Il s'agit ainsi de montrer que les bribes retenues du texte original sont réactualisables, *recyclables* (pour employer un terme postmoderne), réutilisables dans d'autres contextes et potentiellement à l'infini, dans une logique de répétition et de transformation. Dès lors, la segmentation et la recomposition des bribes textuelles, plus que de simples processus créatifs, forment de réels enjeux du spectacle *Re : Walden* et installent une ambivalence perceptive pour le spectateur pour qui le texte surgit en scène à la fois comme un élément familier et étrange, transparent médiatiquement et opaque.

La répétition dans *Re : Walden* instaure une séparation nette entre la trace¹³⁵ (concept de Derrida) textuelle prise comme mémoire d'une absence et la déclamation immédiate du texte par le comédien, la parole de ce dernier. L'écran numérique ou la bande magnétique deviennent des substrats qui « arrachent un énoncé de son sol sensible »¹³⁶.

¹³³ Cfr. Annexe 3, p. XXIV-XXV.

¹³⁴ Cfr. Annexe 4, p. XXVI.

¹³⁵ « Pour faire simple, la trace est le terme le plus général pour désigner le mode dynamique d'existence d'un signe ou symbole (le mot grec *gramme* désigne la lettre, l'écriture, et des masses légères). Dans ce sens, elle s'étend aussi à la signification. Une trace indique une différence. Plus précisément, elle représente quelque chose qui marque une différence, la différence entre la présence et l'absence. » (BROCKMEIER Jens et ROBATEL Anne, « Écriture et Mémoire », dans GUICHARD Éric (dir.), « Écritures. Sur les traces de Jack Goody », Presses de l'enssib (Papiers), Villeurbanne, 2012, [en ligne], <https://books.openedition.org/pressesenssib/1958?lang=fr#ftn1> (consulté le 04/08/2021)).

¹³⁶ « Le mode d'inscription numérique est déracinant par définition : il détache les données de leur « sol sensible », il les arrache de l'ici-et-maintenant de l'expérience de leur donation dite initiale, « charnelle », pour les



Dans cette scène, la comédienne déclame des séquences sémantiques qui seront alors répétées lorsque ces mêmes phrases réapparaîtront inscrites sur l'écran derrière elle. Toutefois, si le texte déclamé surgit et disparaît aussitôt, le texte graphique, lui, se fige un instant, acquiert une durée. Le spectateur peut alors lire et relire ces inscriptions, mettre celles-ci en dialogue avec la suite du texte déclamé et éphémère. Dans cet exemple, ce jeu entre durée et instantanéité des textualités contribue à brouiller la cohérence d'une même séquence sémantique. Le spectateur ne sait en effet plus quelle bribe se trouve avant l'autre.

La trace peut également consister en un enregistrement sonore. Toutefois, la particularité de cette mémoire acoustique est que, même si elle est reproductible, elle est une mise en ordre dans une durée restreinte et, contrairement à la graphie, ne peut pas persister en dehors de ce temps. L'enregistrement sonore, lui, doit être rejoué pour exister sur la scène. Après les trente premières minutes du spectacle, un des comédiens utilise un dictaphone pour enregistrer en live ce qu'il déclame. Il produit ainsi une trace orale de sa propre parole :

« Je... Je suis allé dans les bois parce que je voulais vivre délibérément et je ne voulais pas vivre ce qui n'était pas la vie et voir... »

Je suis allé dans les bois parce que je voulais vivre de manière, de manière délibérée, n'affronter que les actes essentiels de la vie et non pas quand je viendrai à mourir et découvrir que je n'avais pas vécu.

stocker en tant que data informatiques et les rendre disponibles indépendamment du lieu et du moment de cette donation sensible (puisque, avec la numérisation, n'importe quelle donnée peut être synthétisée n'importe où et n'importe quand pour donner des données digitalisées, virtuelles, des simulacres et des simulations). » (WALTER PRADO Jr. Plínio, « Inscire, à l'épreuve du technologique. Le corps entre l'art et l'artefact. », dans GARBAGNATI Lucile et MORELLI Pierre (dir.), « Thé@tre et nouvelles technologies », Éditions universitaires de Dijon (collection Écritures), Dijon, 2006, p. 38).

Je ne voulais pas vivre ce qui n'était pas la vie, la vie nous est si chère. Plus que je ne voulais pratiquer la résignation si ce n'était tout à fait nécessaire »¹³⁷

Ce texte dit va ensuite se déclarer à nouveau en scène sous sa forme figée, automatisée, tout en étant directement réécrite par le comédien. En effet, le texte n'est pas réécrit dans son intégralité mais déjà traité par l'action du comédien qui, en appuyant sur les boutons du dictaphone, effectue des ellipses dans le texte qu'il vient de dire, tant en rembobinant qu'en avançant. Le texte se transforme ainsi en celui-ci :

*« Plus que je ne voulais pratiquer la résignation.
Je... Je suis allé dans les bois parce que je voulais vivre délibérément.
Et je suis allé dans les bois parce que je voulais vivre de manière délibérée. N'affronter que les
actes essentiels de la vie et non pas quand je viendrai à mourir, découvrir que je n'avais pas vécu.
Je ne voulais pas vivre ce qui n'était pas la vie.
La vie »¹³⁸*

Cette mise en scène joue beaucoup sur l'automatisation de la voix du comédien en dialogue avec sa voix analogique et cette indistinction perceptive pose une question centrale dans *Re : Walden* : « quelle est la différence entre la voix préenregistrée et la voix enregistrée ? ». Dans ce spectacle, à de nombreuses reprises, les comédiens essaient de reproduire en live des voix automatisées (neutres, et qui se coupent comme si on reprenait la voix à un endroit), si bien qu'il est difficile de distinguer parfois l'énoncé préenregistré de celui déclamé sur le plateau. De cette façon, la trace textuelle est égalée par la mémoire vivante du comédien qui pourrait potentiellement répéter à l'infini un énoncé tout en altérant ce dernier. La parole ou la phrase écrite issue de la mémoire humaine est donc mise au même rang que la trace, sans jamais être totalement réduite à celle-ci.

De plus, cette mémoire devient celle d'un *homo numericus*¹³⁹, c'est-à-dire qu'elle représente une extension au cerveau humain, qui est potentiellement immortelle, explosive et ubiquitaire, et contribue ainsi à l'oubli de la mémoire humaine. Dans le spectacle, cette mémoire numérique semble s'imposer face aux textualités issues de la mémoire humaine, elle vient comme brouiller ces derniers, les rendre dépendants.

¹³⁷ Cfr. 35'30 (captation vidéo).

¹³⁸ Cfr. 36'53 (captation vidéo).

¹³⁹ « L'homme moderne libéré de la mémoire subjective l'a transformée en mémoire collective et objective. Cette transformation cognitive suit le processus d'humanisation même caractérisé par la perte corporelle et cognitive pour la fabrication des nouveaux outils et supports de la mémoire. » (DO KIM Sung, « L'écologie déséquilibrante de l'oubli chez Homo Numericus », dans *Netcom*, vol. 1/2, n°26, 2012, [en ligne], <https://journals.openedition.org/netcom/680#tocto3n5> (consulté le 04/08/2021)).

2.2.2. La traduction

Dans *Re : Walden*, le texte, en plus d'être démultiplié médiatiquement en scène, est également transcodé¹⁴⁰ : dédoublé intérieurement, au niveau linguistique, par la présence sur la scène tant du texte original en anglais que de ses traductions en français. Ces deux formes linguistiques sont produites en scène par différents médiums (corps des comédiens, voix préenregistrées, projections sur écran) et jouent de la simultanéité ou du différé pour produire des effets que nous avons répertoriés ci-avant. Toutefois, la traduction d'un énoncé passe d'un système linguistique à un autre et l'élément traduit se répète et se transforme. La traduction n'est, de ce fait, jamais l'original¹⁴¹. Trois cas de figure sont à prendre en compte dans *Re : Walden* : la traduction au sein d'un polylogue, la traduction entre différentes modalités d'incarnation du texte en scène et la traduction au sein de l'écran.

Dans le cas d'un polylogue, les textualités entraînent le spectateur dans un jeu d'analogies entre deux séquences sémantiques identiques et transformées. On peut citer un premier exemple, retranscrit dans l'annexe 3¹⁴², dans lequel le texte en anglais est répété par sa traduction en français :

« When I wrote the following pages or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods a mile from any neighbor in a house that I had built myself, on the shore of Walden Pond, in Concord Massachusetts, and earned my living with the label of my hands only. I lived there for two years and two months. At present I am a sojourner in civilized life again. [...]. Some have asked what you got to eat ; that you are not feeling lonely, if you are not afraid ; and the like. (Economy - p.6) »

Ce texte est ensuite traduit par le comédien francophone : « *Quand j'écrivis les pages qui suivent, je vivais seul dans une petite maison que j'avais construite de mes propres mains sur les rives de l'étang de Walden* ». Se met dès lors en place un jeu de recomposition entre ces deux séquences linguistiques qui pourtant renvoient l'une à l'autre ; elles sont à comparer par le spectateur dans leurs similitudes et leurs différences. Cette recomposition du texte en anglais avec le texte en français contribue également à brouiller la cohérence textuelle de la séquence, car passant d'un code linguistique à un autre, on perd la cohésion textuelle. Si l'énoncé en anglais est présent en scène, c'est pour faire entendre au spectateur le *processus de traduction*, plutôt que le message traduit et creuser l'écart ontologique du transcodage pour identifier la

¹⁴⁰ PEYTARD Jean, *art. cit.*

¹⁴¹ « L'admiral propose à son tour une solution apparemment vide de sens de par son évidence : « la traduction n'est pas l'original ». Cette tautologie oblige le traducteur à abandonner l'idée d'équivalence entre texte de départ et texte d'arrivée, à prendre conscience de son rôle, de ses limites, de la nature des textes qu'il produit. » (DE CARLO Maddalena, « Quoi traduire ? comment traduire ? pourquoi traduire ? », dans *Éla. Étude de linguistique appliquée*, vol. 1, n°141, 2006, p. 124, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-ela-2006-1-page-117.htm> (consulté le 03/08/2021)).

¹⁴² Cfr. Annexe 3, p. XXIV-XXV.

traduction comme un symptôme d'un texte en perpétuel mouvement¹⁴³. C'est également une façon d'installer un dialogue entre un narrateur (ou un rhapsode) et des méta-narrateurs¹⁴⁴ (ou méta-rhapsode) qui font du texte l'espace de la tension dialectique. Si on reprend l'annexe 5¹⁴⁵, on constate que les trois comédiens francophones proposent chacun à leur tour des traductions possibles d'un même énoncé. Ainsi, *In our trivial work* est traduit par *dans nos promenades les plus ordinaires*. Le mot *ordinaires* est alors reformulé en *les plus anodines, insignifiantes, puis infimes*. Aucune des traductions ne semble jamais tout à fait figer le sens du mot traduit et chacune apparaît comme une altération possible¹⁴⁶.

Lorsqu'un énoncé projeté sur le mur de la Chartreuse traduit ce que dit le comédien, les phrases sur l'écran prennent la forme de surtitres. Toutefois, ceux-ci sont détournés dans *Re : Walden* car même si, à certains moments, la traduction du discours oral en anglais est retranscrite en français sur l'écran, celle-ci n'a pas pour vocation de favoriser le rayonnement international du metteur en scène et de sa création¹⁴⁷. Le surtitre n'est pas ici un texte-outil de la représentation mais est utilisé comme un élément scénographique, comme composante *intradramatique*¹⁴⁸, qui entre en rapport avec le comédien. Nous développerons ce point plus tard.

Dans la forêt virtuelle de Walden projetée en scène, certaines phrases sont répétées, d'autres sont traduites. S'installe alors pour le spectateur un jeu d'analogie où, dans le chaos textuel, certaines séquences se renvoient l'une l'autre et forment un itinéraire que le spectateur est libre de suivre ou non. En effet, la lecture des phrases de bas en haut empêche d'organiser ces dernières pour créer un texte qui serait linéaire et continu, tout en proposant cependant dans la cacophonie visuelle un jeu de correspondance mimétique ou linguistique entre des séquences

¹⁴³ « Ainsi une traduction n'est-elle qu'un moment d'un texte en mouvement. Elle est même l'image qu'il n'est jamais fini. Elle ne saurait l'immobiliser » (MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 342).

¹⁴⁴ « Tout comme dans le cas des Cenci de Stendhal : « Mais Stendhal qui fait précéder son texte d'un avant-propos, configure dès ce moment-là le portrait d'un personnage inédit : le traducteur. Instance originale, qui prend en charge l'écriture de ce nouveau texte. Et qui, dans le développement du récit, manifeste son existence dans des notes de bas-de-page où des commentaires de traduction suggèrent un point de vue sur le récit en cours : le traducteur devenant de la sorte un méta-narrateur. Ou bien encore, dans le texte même, s'ouvrent des parenthèses où s'inscrit comme tel l'acte de traduire et où sont dites les difficultés à trouver la juste expression. Cette instance créée par Stendhal permet que s'exerce ce dialogue de l'écrivain avec sa propre écriture, qu'il met à distance pour l'éclairer et la reformuler. » » (PEYTARD Jean, *art. cit.*).

¹⁴⁵ Cfr. Annexe 5, p. XXVII-XXIX.

¹⁴⁶ PEYTARD Jean, *art. cit.*

¹⁴⁷ PÉRAN Bruno, « Le surtitrage et son con-texte source : vers une approche intégrative du surtitrage théâtral », dans *La main du Thôt*, n°4, 2018, [en ligne], <http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=651> (consulté le 03/08/2021).

¹⁴⁸ *Ibid.*

sémantiques qui se répètent ou qui sont traduites. On peut lire par exemple : « *The sun is but a morning star* » traduit par : « *Le soleil n'est qu'une étoile du matin* », cette phrase est d'ailleurs parfois répétée en français dans l'exemple. De ce fait, en plus de construire un poème dadaïste, le spectateur est invité à entrer dans un jeu de correspondances entre les phrases en français et celles en anglais, jeu qui dépend entièrement de son envie et/ou de ses capacités linguistiques. Autrement dit, par la coprésence d'un énoncé et de sa traduction, ces séquences sémantiques proposent avant tout au spectateur un jeu combinatoire plus complexe, qui toutefois offre une nouvelle expérience de lecture.

2.2.3. La reformulation

Dans *Re : Walden*, un énoncé déclamé par un comédien peut également subir des reformulations de la part des autres comédiens en scène. Une même séquence sémantique ou un mot est ainsi repris et le spectateur se perd dans un labyrinthe synonymique qui démultiplie les interprétations de cette même séquence sémantique ou de ce même mot. Le texte modifié, transformé en direct, se manifeste alors comme un matériau mobile, comme une mémoire vivante et dynamique¹⁴⁹, construite et reconstruite à partir de la mémoire des comédiens. Toutefois, ces reformulations intradiscursives qui apparaissent généralement consécutivement dans le fil du texte sont avant tout les indices d'une traduction impossiblement fidèle¹⁵⁰, de l'inachèvement¹⁵¹ de la traduction du texte de Thoreau. Les reformulations s'opèrent en effet à la suite ou pendant des scènes où les bribes de texte en anglais sont traduites en français et où le transcodage pose problème.

¹⁴⁹ « Dans plusieurs champs de recherche, on a commencé à représenter la mémoire comme un processus dynamique de construction et de reconstruction. Cette image est en passe de remplacer le modèle traditionnel de l'entrepôt ou de l'archivage des informations. » (BROCKMEIER Jens et ROBATEL Anne, « Écriture et Mémoire », dans GUICHARD Éric (dir.), *op. cit.*).

¹⁵⁰ « L'activité de traduction a souvent été associée à l'idée d'un paradoxe : si les langues ne peuvent être considérées comme de simples systèmes formels de signes, si toute production langagière est imprégnée d'une conception du monde partagée par une communauté et de la sensibilité de l'individu qui la réalise, traduire d'avèrerait une entreprise impossible. Pourtant, comme nous l'avons déjà souligné, les hommes n'ont jamais cessé de traduire tout type de textes, pour des fins diverses. » (DE CARLO Maddalena, *art. cit.*, p. 123).

¹⁵¹ « La notion d'inachèvement est facile à cerner dès lors que l'objet auquel on l'applique remplit une fonction. Le non fonctionnement implique l'inachèvement ou l'imperfection. Dans le cas des œuvres littéraires le concept est plus difficile à définir parce que les textes n'ont pas de véritable finalité. » (IMBERTY Claude, « D'un texte inachevé de Montale : *Il sole d'agosto* », dans BUDOR Dominique et FERRARIS Denis (dir.), « Objets inachevés de l'écriture », Presses Sorbonne Nouvelle (Études italiennes), Paris, 2001, [en ligne], <https://books.openedition.org/psn/9831?lang=fr> (consulté le 04/08/2021)).

Ces reformulations font toutefois bouger le texte intérieurement. En scène les comédiens, les projections de texte, se reformulent l'un l'autre (tout comme la *Partition* de Peyret qui recompose le texte original de Thoreau) dans une *mouvance textuelle*¹⁵², ou opérant un *bougé du texte*¹⁵³. De ce fait, ces corrections donnent à entrapercevoir la difficulté de baliser un texte, de conférer une finalité¹⁵⁴ à ce dernier sinon en établissant des règles formelles qui définissent un genre littéraire ou un type de texte et qui délimitent une frontière nette entre l'achèvement et l'inachèvement d'une œuvre orale ou scripturale. L'édition d'un livre n'est plus alors qu'une étape artificielle qui invisibilise¹⁵⁵ ce dernier.

2.3. *Itérabilités et action intratextuelle*

La *Partition de Re : Walden* recompose, tantôt en simultané, tantôt en différé, des séquences sémantiques hétérogènes à partir du texte de Thoreau. Cependant, dans le fil textuel, certains éléments répétés opèrent un retour sur le texte et confèrent aux textualités une structure spiralaire. Une même textualité déclamée par un comédien peut être répétée par lui-même, par d'autres voix, par un enregistrement pris en amont du plateau ou directement en scène, ou encore par l'écran de projection. De même, la graphie est lue et altérée par la voix du comédien. Toutefois, si certains énoncés sont répétés, ce n'est jamais de la même façon. Placées dans un nouveau contexte, ces répétitions ne sont jamais totalement identiques, elles apparaissent comme des *itérabilités* qui, selon Derrida, se caractérisent par ce qui « traverse et transforme la répétition »¹⁵⁶. Ce concept met en exergue qu'aucune répétition n'est la parfaite citation d'elle-même. Toute réitération condamne l'élément répété à être déterritorialisé pour être actualisé

¹⁵² ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, n°41, 1981, p. 8-16, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1331 (consulté le 04/08/2021).

¹⁵³ « Ce qui bouge dans un texte, et par lui, c'est les notions de langage qu'il met en œuvre, qui se modifient selon la reconnaissance du texte, autant que le texte se modifie selon la transformation des notions avec lesquelles on le lit. À travers le bougé d'un texte, c'est la notion de texte elle-même qui bouge. » (MESCHONNIC HENRI, « Le texte comme mouvement et sa traduction comme mouvement », dans LAUFER Roger (dir.), « Le texte en mouvement », Presses universitaires de Vincennes, (L'imaginaire du texte), Saint-Denis, 1987, [en ligne], <https://books.openedition.org/puv/1283?lang=fr> (consulté le 04/08/2021)).

¹⁵⁴ IMBERTY Claude, *art. cit.*

¹⁵⁵ « L'édition, ou le mode d'édition établi, avec sa notion de livre achevé, constitué, dans le passage du manuscrit à l'imprimé, a rendu à la fois visibles et invisibles des modes de mouvement du texte propres à une poétique spécifique du non fixé. » (MESCHONNIC Henri, « Le texte comme mouvement et sa traduction comme mouvement », dans *op. cit.*).

¹⁵⁶ « It is iterability itself, that which is remarkable in the mark, passing between the re- of the repeated and the re- of the repeating, traversing and transforming repetition » (DERRIDA Jacques, « Limited Inc. », Northwestern University Press, Evanston, 1988, p. 53).

dans un nouveau contexte. Partant de ce principe, l'*itérabilité* n'est pas une destruction du sens mais un mouvement de recompositions infinies :

« La répétition est vouée à se répéter inlassablement. Ce qui explique pourquoi la déconstruction n'est pas, comme on le dit souvent, un travail de destruction, mais un travail sisyphéen de décomposition et de recomposition, des structures signifiantes en vue de promouvoir, par l'émergence de nouveaux corps textuels, l'insondable itérabilité qu'ils mettent en oeuvre. »¹⁵⁷

Le concept d'itérabilité se manifeste également dans la traduction¹⁵⁸ et la reformulation qui, modifiant l'ipséité d'un premier énoncé, formulent de nouvelles ipséités (l'élément traduit et l'élément reformulé) qui sont tout autant des répétitions que des altérations de l'énoncé dont elles sont issues.

Sur la scène, ces différentes itérabilités (la répétition, la traduction, la reformulation) se produisent au sein d'un texte éclaté qui se déploie dans l'unité spatiale et temporelle de la représentation. Par conséquent, les déplacements intradiscursifs ont lieu en live. C'est ce mouvement interne aux textualités, opéré par ces itérabilités dans le temps de la représentation même que nous appelons *action intratextuelle*.

On peut également lire le processus créatif adopté par Peyret comme une *itérabilité* car la *Partition* segmentée et recomposée est une répétition altérée du texte de Thoreau. De la même façon, les voix préenregistrées et qui surgissent comme des échos sur la scène sont des répétitions de segments textuels qui se réactualisent sur le plateau. Enfin, les déclamations des comédiens sont déjà des répétitions recontextualisées à partir des bribes du texte de Thoreau :

« Sur la scène de *Re : Walden*, les 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. »¹⁵⁹

La différence entre ces deux itérabilités et l'action intratextuelle est que, dans ce cas-ci, le déplacement de bribes textuelles a déjà eu lieu et le lecteur ne peut en faire qu'un constat. L'action intratextuelle quant à elle se joue en live et ouvre le texte à des potentiels déplacements intradiscursifs de la part de tous les acteurs de la salle de théâtre : le comédien, le technicien, le spectateur et les traces numériques.

¹⁵⁷ STEINMETZ Rudy, « Esthétique de la répétition (Duchamp/Derrida) », dans *Horizons philosophiques*, vol. 3, n°2, 1993, p. 48, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1993-v3-n2-hphi3177/800921ar.pdf> (consulté le 04/08/2021).

¹⁵⁸ « Si l'édition montre et cache à la fois qu'un texte change en donnant l'impression qu'il reste le même, la traduction est le mode le plus banal, le plus admis, le plus visible des transformations qui font qu'un texte est à la fois toujours le même et un autre. La figure même de ses transformations » (MESCHONNIC HENRI, « Le texte comme mouvement et sa traduction comme mouvement », dans *op. cit.*).

¹⁵⁹ BALLAY Jean-François, *art. cit.*, p. 171.

La présence de ces itérabilités au sein des textualités peut donner une clé de lecture pour décoder le titre du spectacle. Le *Re* peut en effet se comprendre comme un préfixe assimilé à un nom propre et qui signifierait *à nouveau*, de la même façon que *rebonjour* signifie *bonjour à nouveau*. Ce spectacle cherche ainsi à répéter le texte de Thoreau sur la scène en acceptant que, tout comme le titre du spectacle qui n'est pas identique au titre original, *Walden ou la Vie dans les bois*, la répétition ne peut empêcher l'adaptation et donc la transformation du texte initial. Il faut ajouter à cela que le *Re* dans ce cas-ci n'est pas connecté directement au nom propre ou par un trait d'union, comme c'est le cas d'un préfixe ou d'une interjection, mais bien par deux points, ce qui l'apparente davantage à une abréviation. Le *Re* : est, en effet, utilisé dans les courriers électroniques lorsque l'on répond à un objet et serait ainsi l'abréviation de *Reply* ou *Referencing*¹⁶⁰ en anglais. Le titre du spectacle révèle alors son objectif premier qui n'est pas uniquement de reproduire le texte *Walden ou la Vie dans les bois* à la scène mais en le répétant de proposer une réponse qui *traverse et transforme la répétition*.

3. Les textualités musicales, picturales et l'action scénique

Les textualités sont démultipliées en scène dans *Re : Walden* à différents niveaux (polylogue des comédiens, traduction, texte préenregistré et texte dit en *live*, texte audible et texte visible) et s'entremêlent, se répondent, se complètent, se superposent, se réverbèrent, jouant avec la combinatoire et la mouvance textuelle. Ce *sur-dialogue intratextuel* contribue à introduire des courts-circuitages sémantiques et à créer du texte en excès qui provoquent chez le spectateur tant une désorientation face au sens des séquences textuelles, qu'un effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*) face aux textualités elles-mêmes. Toutefois, cet effet de distanciation est également favorisé par un investissement important de la surface du mot. Sur la scène, les textualités se font en effet *texture*¹⁶¹ matérielle (qui recoupe le concept de

¹⁶⁰ MADDUX Maeve, « Regarding Re: », *Daily writing tips*, [en ligne], <https://www.dailywritingtips.com/regarding-re/> (consulté le 07/08/2021).

¹⁶¹ GOLEBIEWSKI Méliisa, « Corps organique, corps narratif: le devenir-corps du texte projeté », *op. cit.*, 12'.

matérialité du texte¹⁶² et l'expression vocale¹⁶³ ou matière sonore¹⁶⁴ du mot) : pur signifiant pictural et sonore qui ne sont plus uniquement à interpréter par la lecture et/ou l'écoute des textualités mais également à éprouver comme corps sensible, perceptible, indépendamment ou en lien avec leur lecture/écoute. Si les graphies en scène, fixes ou en mouvement, impliquent pour la plupart une activité de lecture, certaines donnent plus à *voir* qu'à *lire*, accédant ainsi au statut d'image¹⁶⁵. Dans ce cas, la calligraphie, la police, la taille de caractère, la couleur d'un mot, sa forme, l'intensité de sa couleur, son mouvement sont autant de signes à décoder. De la même façon, dans *Re : Walden*, certaines séquences sémantiques acquièrent une valeur vibratoire, sonore, un rythme qui active leur matérialité dans l'espace interne du son¹⁶⁶. Certaines séquences sémantiques dans *Re : Walden* étant autant des textes lisibles/audibles que des textures matérielles, il revient alors d'étudier les textualités non pas uniquement selon un point de vue purement herméneutique, mais, étant des corps inanimés, de considérer ces dernières comme *corporéité textuelle* :

« Ainsi, *logique de la corporéité* est un amalgame que j'ai choisi pour exprimer l'esprit de ce phénomène contemporain pointé par Bernard, tel qu'il m'apparaît opérer dans le champ scénique par la mise en chantier stratégique d'une hétérogénéité et d'une instabilité générant des dynamiques de sens (signification et sensorialité) et de dominances. *Ainsi, la logique de la corporéité appliquée aux arts vivants lors de sa fabrication peut potentiellement mêler sensations, actions, expressions et énonciations avec un accent marqué sur la dimension non unitaire et mouvante qui lui est propre*. Une telle démarche vise une complexité relationnelle activant intelligibilité et sensorialité dans la construction du / des sens à partir de ce qui y est proposé. »¹⁶⁷

¹⁶² « La « matérialité du texte » s'attache, quant à elle, à la « fonction expressive » des modalités d'inscription du texte dans le livre : le format, la mise en page, les choix graphiques et orthographiques, la ponctuation. » (CHARTIER Roger, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », dans *Lumen*, n°36, 2017, p. 5, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/lumen/2017-v36-lumen02702/1037851ar/> (consulté le 03/08/2021)).

¹⁶³ « La voix a cette caractéristique particulière d'être tournée à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur ; d'être à la fois physique et psychique. La voix passe de l'un à l'autre, elle est véhicule, mais aussi vécu véhiculé, forme et substance. Elle exprime les variations infinies d'états psychiques, variations chargées de sens expressif. Les expressions vocales sont organisées en paroles verbales et sont affectées d'une musicalité spontanée aussi significative que les mots. » (TREVARTHEN Colwyn et GRATIER Maya, *art. cit.*, p. 105).

¹⁶⁴ « Cela dit, le son renvoie, à une évidence : il est un corps, il répond à des paramètres d'ordre physique ; en tant que tel, il est une *matière* sur laquelle on peut intervenir avec des interfaces technologiques en altérant ses caractéristiques (Smoje 2003; Road 2001). » (PITOZZI Enrico, *art. cit.*, p. 230).

¹⁶⁵ LE PORS Sandrine (dir.), *op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁶ « L'*espace interne* est la dimension où se manifestent les qualités sonores. C'est là qu'opère la particularisation mentionnée ci-dessus. On peut entrer dans le son en manipulant ses caractéristiques telles que la fréquence, la hauteur, l'amplitude, l'intensité et le volume. En d'autres mots, on intervient sur la *tridimensionnalité de la forme du son* (Vaggione 1998). » (PITOZZI Enrico, *art. cit.*, p. 231).

¹⁶⁷ NADEAU Carole, « Le dispositif scénique, contexte et corps-texte. Trois exemples : Résonances, Le Mobile, Provincetown Playhouse », dans *Percées*, n°1-2, Printemps-automne 2019, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/percees/2019-n1-2-percees05824/1075187ar/> (consulté le 04/08/2021).

La corporéité textuelle élargit le concept de « *corps-objet* »¹⁶⁸ (ou même de « *textualité* »¹⁶⁹) qui s'appliquait aux livres papier. En effet, dans notre cas, la *dimension textuelle*, bien qu'elle joue d'un rapport dynamique avec la *dimension praxique*, déborde de la page du livre et intègre tant des graphies que du texte oral dans un environnement nouveau : celui de la scène. La corporéité textuelle combine la signification (décodage de signes linguistiques dans son théâtre intérieur), la sensation (texture du texte dans l'environnement de la scène) et l'action. De ce fait, sur le plateau, les textualités entrent en interaction avec d'autres corps matériels (musique, image, corps du comédien) qui intègrent la poïèse textuelle et avec qui la texture du texte va générer un sens extradiégétique.

La particularité de la scène de théâtre face au texte de Thoreau est donc de jouer d'un rapport dynamique entre deux continuums linguistique simultanés -de la graphie au scriptural¹⁷⁰, du son à la parole-, qui résulte des deux modalités d'incarnation du texte en scène (ou même dans l'hypertexte numérique), et d'inclure dans ce rapport l'environnement scénique spatial, visuel, sonore et corporel. Tantôt le mot vu ou entendu renverra à du sens, tantôt il ne sera perçu que comme *texture* en scène, ou encore comme *corporéité textuelle*. Les textualités

¹⁶⁸ « Les objets textuels sont tout d'abord des « corps-objets » (Fontanille, 2008, p. 23) dont la matérialité est exploitée pour deux usages complémentaires : (1) la construction d'un espace graphique (dimension textuelle) ; (2) la construction d'un espace d'expérience (dimension praxique). Les deux usages mentionnés constituent, selon l'approche de Fontanille (2005, 2008), les deux « faces » de l'objet textuel : l'une, en recevant et présentant les inscriptions signifiantes et constituant l'espace graphique de l'objet textuel, s'inscrit dans le niveau de pertinence des « textes-énoncés » ; l'autre, en affichant les marques des actions que l'objet textuel va susciter, s'inscrit dans le niveau de pertinence des « pratiques ». Selon cette perspective, « même si les objets se donnent à saisir dans leur autonomie matérielle et sensible, leur fonctionnement sémiotique est inséparable aussi bien du niveau de pertinence inférieur (les textes-énoncés), que du niveau de pertinence supérieur, celui des pratiques » (Fontanille, 2008, p. 23). » (DE ANGELIS Rossana, *art. cit.*).

¹⁶⁹ « Pour rendre compte du texte saisi dans son environnement visuel, nous utiliserons le concept de “ textualité », défini comme la caractéristique d'un objet sensible appréhendé de façon spatiale et qui s'adresse à la compréhension d'un lecteur en jouant à la fois sur la mise en rapport systématique de propositions élémentaires placées en contiguïté et sur des rappels plus ou moins lointains, continus et réglés d'éléments présentés en amont. Ce jeu de mise en rapport de divers éléments est influencé par la disposition du texte sur l'espace de la page, ses attributs typographiques et son environnement iconique ainsi que, dans le cas du texte sur écran, par le placement d'éléments dans des fenêtres distinctes, accessibles par des liens hypertextuels. Toute manipulation de ces variables entraînera des répercussions sur la textualité et modifiera la lecture que l'on pourra faire d'un texte donné. » (VANDENDORP Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Éditions La Découverte (Sciences et société), Paris, 1999, p. 89).

¹⁷⁰ « Partons de ce postulat : l'écriture est à la fois un acte graphique et un acte scriptural. Acte graphique : il s'agit de tracer des signes sur un support au moyen d'un instrument ; acte scriptural : il s'agit de produire un texte, c'est-à-dire un objet linguistique. Disjoindre les deux est une nécessité pour l'analyste. Il n'en est pas de même pour le scripteur : généralement quand on écrit – à quelques exceptions près, dont je parlerai plus loin – l'aspect graphique et l'aspect scriptural sont aussi intimement liés que le recto et le verso d'une même feuille, car l'écriture se déploie simultanément dans un espace à plusieurs dimensions, sémiotiques, cognitives, linguistiques et affectives, qui sont mouvantes et sensibles aux influences les unes des autres. » (PLANE Sylvie, « Médium d'écriture et écriture littéraire », dans *Le français aujourd'hui*, vol. 2, n°153, 2006, p.33, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-33.htm> (consulté le 03/08/2021)).

acquièrent alors différents statuts : elles sont musicalité, paysages graphiques, ou encore *co-incarnation*.

3.1. Musicalité des textualités

Sur la scène de *Re : Walden*, il y a, selon Jean-François Ballay, un très grand soin apporté à l'environnement sonore. Il considère que ce spectacle fait entendre des énoncés acousmatiques, qui, de ce fait, détachent la voix et le corps du comédien et rendent l'action scénique secondaire face au ballet des sons, des bruits et des voix qui s'enchevêtrent :

Les voix qui sont produites et entendues sur la scène de *Re : Walden*, celles des acteurs et celles des machines, suscitent des conditions d'écoute qui se rapprochent d'une audition acousmatique, au sens où l'a définie Schaeffer (1966 : 91-99). Cela s'explique non seulement du fait qu'elles sont amplifiées par des micros haute-fidélité mais, plus profondément, à cause de la façon dont Peyret, dans sa mise en scène, s'amuse à faire disparaître les causes instrumentales et subjectives de ces voix. Tout est fait pour qu'on ne sache plus distinctement qui parle (ni d'où l'on parle), tant les acteurs sont dénués d'intention de parole. Nous sommes sous l'emprise de la machine / langage, ce qui transforme, ipso facto, le registre vocal en phénomène acousmatique. Et l'écoute de ces voix, détachées de causes et d'intentions aisément repérables, nous permet de saisir exactement ce que Schaeffer nomme des « objets sonores ». ¹⁷¹

Les textualités dans *Re : Walden* sont médiatisées et désincarnées, si bien que le spectateur est amené à *écouter*¹⁷², plus qu'à *voir* ce qui est représenté sur le plateau. D'ailleurs, les corps en scène sont paradoxalement très peu dramatiques, leurs actions sont minimales et peu mimétiques. En dehors de certaines scènes (la pêche à la ligne), les corps semblent errer sur le plateau, sans artifice. C'est d'ailleurs pour cela que Ballay propose de parler de *théâtre d'Écho* qu'il oppose au *théâtre de Narcisse*. Ce théâtre *aurait une fonction qui n'est plus tant de faire voir, mais plutôt de faire entendre l'écho de ce qui n'a jamais existé*¹⁷³ et placerait son objectif non pas dans la *mimèsis* mais dans la *disparition* :

« Si l'on considère, pour conclure, que Narcisse, c'est nous-mêmes, on peut aussitôt ajouter qu'Écho est notre propre disparition. Privés de la présence à soi qui nourrissait nos illusions, nous serions condamnés à « répéter » indéfiniment, et un théâtre d'Écho serait, en ce sens, celui de la disparition. Dans ce théâtre d'Écho, nous sommes plongés dans une forêt, où se font entendre les voix d'une identité perdue. À la mimèsis se substitue un autre processus qui n'est plus l'identification, mais que l'on peut appeler la « disparition ». »¹⁷⁴

¹⁷¹ BALLAY Jean-François, *art. cit.*, p. 169.

¹⁷² « Le spectateur-auditeur est ainsi incité à prêter l'oreille à ces divers objets sonores qu'il perçoit autour de lui à travers les haut-parleurs répartis sur la scène et dans la salle. Autrement dit, selon le modèle des quatre types d'écoute de Pierre Schaeffer, c'est ici l'écoute qui est privilégiée. A contrario, les modes « entendre » (lié à une intention de l'auditeur) et « comprendre » (lié au sens) sont tenus à distance par la mise en scène de Peyret. » (*Ibid*, p. 170).

¹⁷³ *Ibid*, p. 171.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 172.

Dans *Re : Walden*, le son se déploie en scène selon différentes modalités. La voix des comédiens, tantôt monophonique, tantôt polyphonique, rencontre en scène ses doubles préenregistrés. Il faut ajouter que ces deux dimensions de la parole scénique composent en permanence avec des bruits¹⁷⁵ en scène (qui sont déclenchés par Thierry Coduys), et du son produit par deux pianos dont la partition dissonante est automatisée à la fois par un disklavier et produite en live par le pianiste Alexandros Markeas. *Re : Walden* peut subséquemment se lire comme un théâtre sonore¹⁷⁶.

Toutefois, si la dimension acoustique déborde sur le plateau, il peut paraître saugrenu d'invoquer le terme *musique* dans le cas de ce spectacle où les notes semblent s'organiser en bribes discontinues de mélodies. Suivant la définition de Enrico Pitozzi, nous entendons ici le syntagme *musique* comme une portion organisée du son¹⁷⁷. De ce fait, toute organisation du son, qu'elle soit continue ou discontinue, peut être qualifiée de musicale. Sur le plateau de *Re : Walden*, la parole elle-même s'enchaîne dans cette mise en ordre du son et, devenant musicale, dévoile la double nature de l'énoncé oral qui est autant signification¹⁷⁸ que vibration. La parole partage avec la musique différentes qualités indissociables et donc exploitables par le metteur en scène :

« Quels autres éléments propres à l'écriture musicale, en dehors de toute note chantée et de toute trace écrite en figures, le metteur en scène va-t-il pouvoir exploiter ? Des pauses, des silences, des points d'orgue et de syncopes, des cadences et des altérations du mouvement de la parole (accélération ou ralentissement), des nuances (du *pianissimo* au *fortissimo*), tout ce qui relève du rythme et de l'intonation, de la vitesse et de la durée d'émission de la voix, sans parler du timbre et des inflexions propres à chaque comédien : en somme tout un solfège. »¹⁷⁹

Il serait faux de dissocier la lecture d'un mot de sa musicalité. On pourrait en effet penser que toute parole, étant une façon d'ordonner rythmiquement un texte (ponctuation, espacement, caractère de police, etc.), ce dernier peut apparaître comme une partition musicale monophonique et monotone (même s'il n'est que lu mentalement). L'originalité de *Re : Walden*, est de percer le mystère de la partition musicale sous-jacente au texte et, jouant avec elle ainsi qu'avec le signe sonore et le signe linguistique, de brouiller la frontière entre mot, bruit et son. De plus, en produisant des énoncés acousmatiques, le spectateur donne une place

¹⁷⁵ Selon le tlf : le bruit est un ensemble de sons, d'intensité variable, dépourvus d'harmonie, résultant de variations irrégulières.

¹⁷⁶ PITOZZI Enrico, *art. cit.*, p. 224.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ PITOZZI Enrico, *art. cit.*, p. 225.

¹⁷⁹ CORVIN Michel, « Pour une réception « musicale » du théâtre contemporain », dans *Communication*, vol. 2, n°83, 2008, p. 124, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-communications-2008-2-page-123.htm> (consulté le 03/08/2021).

aux incidents pulsionnels de la voix. En d'autres termes, « la technologie d'amplification permet à la voix de prendre consistance sonore, musicale, en abandonnant le régime de la signification, de la clarté de la prononciation de mots »¹⁸⁰.

Une scène de *Re : Walden* incarne cet enjeu : à la trente-cinquième minute du spectacle, une des comédiennes s'empare soudainement du piano et, de sa main, répète deux notes successivement qu'elle enclenche au même moment qu'elle dit et répète les mots *ciel* et *eau*, de façon qu'à chaque note corresponde un mot déclamé. Ces lexèmes ne sont d'ailleurs pas proférés à la même hauteur vocale, tissant entre eux une mélodie minimale répétitive. Cette scène met en exergue la note dans le mot, la dimension vibratoire de celui-ci, et la mélodie qui peut en découler, et adopte un point de vue prismatique sur la *phoné* pour en disjoindre les composantes : la musicalité et l'intelligibilité.

Dans *Re : Walden*, certaines séquences sémantiques jouent de la simultanéité verticale et donc du contrepoint de différentes voix qui, en étant hiérarchisées par leur intensité sonore ou se brouillant l'une l'autre en une cacophonie, font passer certains signes linguistiques sonores du côté du bruit. Autrement dit, la parole n'a pas pour unique intention celle de la *signification du mot*¹⁸¹. Ce bruit entre ensuite dans la nappe sonore et dialogue avec les notes de piano automatisées par le disklavier ou jouées en live et les bruits préenregistrés. Ce faisant, le comédien en scène devient un « instrument musical dissonant »¹⁸². Le rapport polyphonique des textualités dans *Re : Walden* contribue à faire du texte une réelle partition musicale (d'où certainement le nom de *Partition* attribué au texte préambule de la scène) qui, toutefois, ne pourrait se résoudre à n'être que cela, et confère au texte le statut de matériau¹⁸³ (qu'il ne faut toutefois pas confondre avec le matériau¹⁸⁴ endogène ou exogène constitutif des écritures

¹⁸⁰ PITOZZI Enrico, *art. cit.*, p. 225.

¹⁸¹ « Ce qui est fondamental est ici l'intention de signification, à défaut de laquelle la parole n'est qu'un bruit, parmi tous les autres bruits qui meublent notre espace sonore. La formule familière « bla-bla-bla » traduit parfaitement ce fait que, sans intention significative, ou lorsque celle-ci rate son but, on se retrouve devant un pur phénomène physique dont la seule signification est précisément l'absence de toute signification dans le cadre de la langue. » (PHILONENKO Monique, « Musique et langage », dans *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n°54, 2007, p. 207, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-205.htm> (consulté le 04/08/2021)).

¹⁸² BALLAY Jean-François, *art. cit.*, p. 169.

¹⁸³ « Appréhender le texte en termes de partition, c'est en effet rappeler que la parole n'est pas seulement un moteur pour l'action dramatique, un vecteur de significations et d'émotions (sous-entendues : narratives, psychologiques). C'est considérer qu'elle constitue, en tant que telle, un théâtre et un matériau. » (SERMON Julie, « Partition(s) : Processus de composition et division du travail artistique », dans SERMON Julie et CHAPUIS Yvane, « Partition(s). Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles) », Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 54, [en ligne], https://arodes.hes-so.ch/record/5747/files/PARTITION%28S%29_Livre.pdf (consulté le 04/08/2021)).

¹⁸⁴ DANAN Joseph, *op. cit.*

plateaux). La dissonance des voix entre elles, lorsqu'elles sont mises en contrepoint les unes des autres, renvoie au travail musical effectué par Alexandros Markeas. En scène, les deux pianos ne dialoguent pas, ne se complètent pas pour jouer de façon harmonieuse, mais se brouillent l'un l'autre, en suivant une partition qui n'est pas plus répétitive que dissonante. L'objectif de la composition musicale de Markeas est très certainement de déstructurer l'expérience même de l'auditeur, de placer ce dernier face à de la musique autant expressive¹⁸⁵ que chaotique. Il y a donc, dans *Re : Walden*, une connivence entre la composition musicale et la recomposition textuelle. Lorsque le mot se fait son, il entre dans la composition musicale, dialogue en contrepoint disharmonique avec les notes de musique.

Ce processus d'évidement sémantique de la voix peut également se lire lorsqu'un même segment textuel est dit au même moment par deux comédiens. Dans ce cas, il n'y a que la valeur intensive (et peut-être le timbre) du segment qui varie. Le fil textuel est alors accentué entre des temps forts et des temps faibles, indépendamment du niveau sémantique.

En dehors de cette saillance du caractère vibratoire et musical de la parole, Peyret explore également la musicalité comme une mise en ordre particulière du son, celle de la partition de musique. Partant d'un texte ordonné de façon linéaire et décidant d'en faire un texte polyphonique et multiphonique, le metteur en scène travaille le texte non pas uniquement sur un axe syntagmatique mais également sur un axe paradigmatique. Or, cette double articulation est, avec la répétition, un des éléments majeurs de la musique. Dans *Re : Walden*, les textualités, parce qu'elles sont démultipliées, jouent également de cette double articulation du texte, ce que nous avons appelé précédemment complémentarité et simultanité des textualités. Les séquences sémantiques dans ce spectacle ne sont donc plus uniquement des réactualisations vivantes ou automatisées d'un texte donné, mais une remise en *ordre* de ce dernier sur le modèle de la partition musicale, plus précisément une mise en ordre verticale (le contrepoint) et horizontale (la mélodie).

De plus, dans cette structure linéaire et simultanée, certaines séquences sémantiques sont réitérées à l'identique, soit en se suivant directement, soit en différé. Ces reprises textuelles font écho à la structure répétitive de la partition musicale. Selon Francis Wolff, la musique se

¹⁸⁵ « On dira peut-être que, si chaque note ne signifie rien, l'ensemble que constituent les notes d'un morceau, dans leur arrangement variable à l'infini, est, lui, significatif : il n'en est rien. Et s'il existe des règles que l'on doit suivre dans la composition, elles ne sont pas là pour faire advenir une signification, mais pour susciter une émotion qui, par-delà les mots, se transmet du compositeur à l'interprète, de l'interprète à l'auditeur. Ainsi, on ne peut pas expliquer une œuvre musicale : elle s'impose comme une pure présence qui ne peut être que ressentie » (PHILONENKO Monique, *art. cit.*, p. 210).

caractérise par le retour rythmique et/ou mélodique¹⁸⁶ de certains segments sonores. Le rythme est d'abord la répétition d'une pulsation isochrone qui nous fait battre des mains en cadence. Cette réitération du son a cours également au niveau de la mesure (en trois ou quatre temps) et au niveau des lignes mélodiques. Là où la partition musicale se compose à partir d'éléments réverbérés, la partition de *Re : Walden* n'est pas aussi systématique. Les séquences répétées y produisent du texte en excès dont la fonction est de resémantiser pour favoriser la mémorisation de la séquence reprise et faire écouter cette dernière comme un matériau sonore dans une partition textuelle. De plus, sans généraliser, certains de ces segments dédoublés adoptent plus ou moins la même intensité, de façon à réitérer autant le sens du syntagme que sa musicalité. De ce fait, la répétition de mêmes énoncés fait à la fois écho à la partition musicale et en produit une.

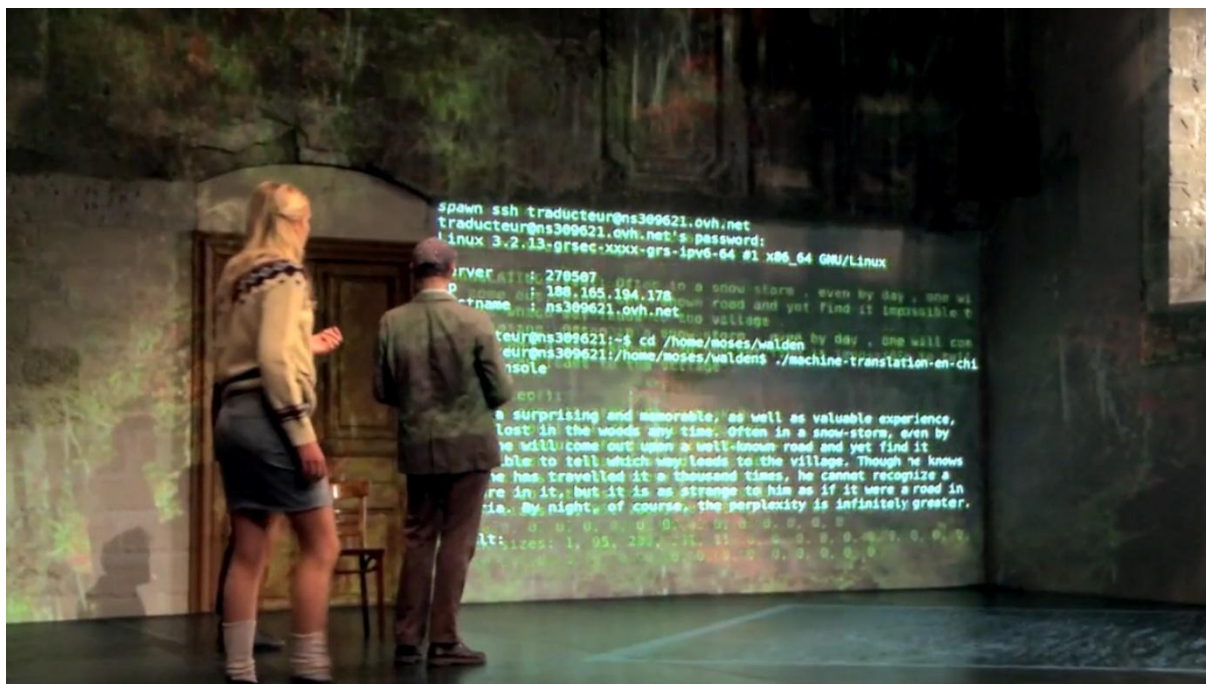
3.2. Le paysage graphique

Dans ce spectacle, la graphie projetée n'engage pas le spectateur dans une simple expérience lectorielle mais travaille également le mot comme un masque visuel signifiant, de façon à mettre en scène un paysage graphique¹⁸⁷. Cette texture de la graphie, indépendamment du corps du comédien, acquiert différentes fonctions sur la scène. Par la couleur, l'intensité, le mouvement, la forme et l'emplacement autant sur la projection que sur la scène, les graphies peuvent entrer en relation avec d'autres signes picturaux qui en changeant l'aspect ou encore former de réels calligrammes scéniques. Enfin, en se déterritorialisant de la page du livre papier, la séquence sémantique projetée acquiert un nouveau support, celui du plateau, qui peut également jouer un rôle dans l'élaboration du sens.

Dans la première apparition des graphies sur la scène de *Re : Walden*, bien qu'on puisse distinguer sur la projection une séquence sémantique textuelle lisible et linéaire, l'écran joue avec la texture de la graphie.

¹⁸⁶ WOLFF Francis, « Comprendre le discours musical. Entretien », dans *Hermès, la revue*, vol. 2, n°72, 2015, p. 145-146, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-143.htm> (consulté le 04/08/2021).

¹⁸⁷ « Les paysages graphiques, où l'écriture et le texte sont expérimentés en tant que phénomènes à la fois verbaux et visuels, articulent les questions du visible et de l'invisible, jouent avec les codes de la représentation (ou les déjouent) et diversifient les modalités de présences scéniques. De la sorte, ils suscitent des formes variées : tantôt critiques, tantôt ludiques, tantôt poétiques. Parce que ces formes orientent le regard et conditionnent l'implication du spectateur dans un spectacle, elles engagent à édifier un point de vue, à faire des choix dans notre lecture de la représentation. » (LE PORS Sandrine, *op. cit.*, p. 127).



Rappelant autant la nature que le code source du texte numérique, la couleur verte de la graphie donne l'impression d'être face à un écran d'ordinateur, d'autant plus que sont inscrits sur la page des signes informatiques propres au codage. Ceux-ci rendent prégnants l'envers de la graphie numérique, l'architexte¹⁸⁸, et force le spectateur à prendre du recul avec le sens du texte. L'intensité de la couleur des signes dessine également une profondeur dans l'écran, profondeur qu'on retrouvera dans notre second exemple. De plus, ces différentes bribes textuelles se déplacent visuellement sur l'écran dans un déroulé discontinu. Une même séquence sémantique, suivie de sa traduction automatique, est alors figée tel un diaporama, avant de donner place à une nouvelle bribe. Ce jeu d'apparition et de disparition de segments textuels suit la logique de recomposition de séquences juxtaposées de la structure même de la *Partition*.

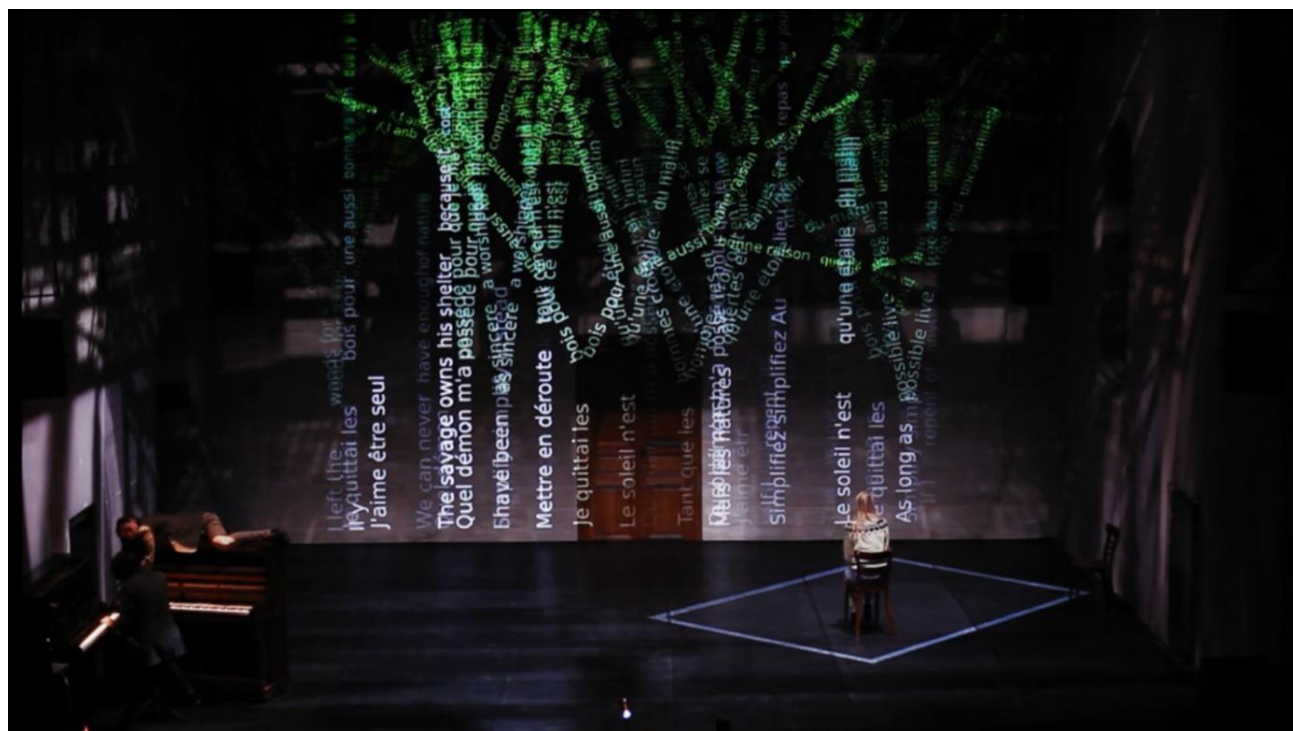
Le texte est projeté en fond de scène sur le support de l'image du lac de Walden, de façon que la graphie s'imisce dans la représentation photographique, comme surgissant de la parole, pour rappeler l'existence du texte sur lequel repose le spectacle. L'image est alors

¹⁸⁸ « L'idée de l'architexte, c'est de distinguer ce qui fait texte ; sur l'écran, au niveau de ce qui est affiché, quelle est la part de ce qui serait le texte, quelle est la part de ce qui permet d'appréhender le texte. Que ce soit pour le lire, l'écrire, l'activer, le modifier, pour faire quelque chose avec, vous avez autour de ce texte un ensemble sémiotique, un système de signes, qui est l'architexte : à moment donné, il crée à la fois la frontière entre ce qui fait texte et ce qui fait outillage autour du texte, et en même temps, il est ce qui situe, une fois encore, ce texte dans un certain projet. C'est-à-dire que vous avez un texte qui s'affiche sur un traitement de texte ; l'architexte, c'est tout ce qui est autour de ce que vous êtes en train de produire comme texte. Si l'on prend une page blanche, au lieu d'avoir une machine à écrire autour de la page blanche, on a l'architexte, qui est l'ensemble des choses qui en creux désignent le texte – parce que le texte, c'est ce qui n'est pas autour – et, en même temps, vous dit ce que vous êtes en train d'être par rapport au texte. » (MAYEUR Ingrid et DESPRÈS-LONNET Marie, « Aux origines du textiel. Entretien avec Marie Desprès-Lonnet », dans *Corela*, n°33, 2020, [en ligne], <https://journals.openedition.org/corela/11756> (consulté le 03/08/2021)).

transgressée par la graphie qui, elle-même, est transgressée par le code source. La projection scripturale qui revêt un caractère insolite transperce la fiction picturale pour opérer un court-circuitage sur le spectateur, un retour vers la Chartreuse.

Dans *Re : Walden*, les graphies acquièrent à certains moments une forme sur l'écran de façon à y dessiner des calligrammes scéniques. La projection numérique du texte permet d'accorder à ceux-ci de nouvelles fonctionnalités. En effet, si le calligramme apollinarien invite le spectateur à interpréter l'un avec l'autre le sens des signes linguistiques et des signes picturaux formés à partir de la position des mots dans l'espace, sur l'écran numérique, celui-ci innove par sa possible animation¹⁸⁹ (déplacements, apparition/disparition, augmentation/diminution, etc.). Il faut ajouter à cela qu'en scène, ces calligrammes prennent place dans un espace physique et se mélangent aux corps et aux sons.

Dans l'exemple de la forêt de Walden, les phrases apparaissent les unes après les autres en scène et se démultiplient en leur extrémités, de façon que l'amas de graphies suggère l'esquisse d'une forêt où l'aphorisme vaut autant pour sa forme (celui d'un arbre) que pour son contenu.



¹⁸⁹ « Une majeure partie de l'information sur le Web est transmise par voie textuelle. C'est ainsi dans les calligrammes et métaphores animés et dans l'animation syntaxique, dans les relations intersémiotiques entre le texte animé et l'image fixe, entre le texte fixe et l'image animée que se dessine une première particularité de la littérature numérique. » (SAEMMER Alexandra, *art. cit.*, p. 112).

La couleur verte des extrémités fait ainsi référence à la couleur des feuilles des arbres tout autant qu'elle renvoie à la couleur prototypique du codage informatique sous-jacent à l'élaboration de ce paysage graphique. Aussi, l'intensité des couleurs blanches et vertes donnent l'impression d'une profondeur picturale dans l'image projetée, tant et si bien que le mur de la Chartreuse devient un tableau virtuel. Ce calligramme prend alors la fonction de la skènè grecque, d'un décor scénographique qui place l'action scénique dans une forêt virtuelle. De plus, ce bois opaque tend à faire disparaître les arbres par la surimpression d'autres graphies, tout autant qu'il tend à empêcher le décodage des signes linguistiques en superposant différents signes graphiques. Ainsi, la forêt virtuelle perd le contemplateur, tout autant qu'elle perd le lecteur.

Le mouvement de décollement de certaines séquences sémantiques en de multiples ramifications a également un sens qui peut être mis en lien avec le reste du calligramme sonore. On peut citer comme exemple le segment *but a morning star* qui était tout d'abord unifié et qui se déploie soudainement en quatre branches de même intensité et qui s'étendent aléatoirement à partir de leur tronc. Une animation numérique permet à la phrase de s'ouvrir, comme si elle bourgeonnait et s'ouvrait en de nombreuses branches. Toutefois, pour représenter picturalement des arbres, ce mouvement décuplant n'était pas nécessaire. Ce déplacement graphique suggère une démultiplication itérative d'un énoncé premier et fait écho à l'abréviation *Re* du titre de la pièce. De fait, chaque fin de phrase est identique sémantiquement mais différente picturalement.

Dans cette scène, le support de projection du texte et l'emplacement de ce dernier dans l'espace transforment l'expérience de spectateur. Les arbres graphiques sont projetés directement sur le mur de la Chartreuse. Ce nouveau support du texte qui, dans ce cas, n'est pas artificiel mais bien une surface réelle, texturée, granuleuse, vient percer visuellement les graphies et rappelle en permanence la dimension artificielle du texte et, plus généralement, de la représentation. En surimprimant le calligramme au mur de la Chartreuse, la porte se superpose à l'environnement graphique et le lecteur revient malgré lui à sa position de spectateur.

3.3. La co-incarnation du texte

Lorsque le texte apparaît en scène, il s'ouvre à l'espace/temps du *hic et nunc* qui est à la fois transformation et mutation : « toute scène est *espace* de transformation ; et toute scène

définit un *temps* de mutation [...] »¹⁹⁰. Subséquemment, ce qui caractérise le corps du comédien ainsi que la corporéité textuelle sur le plateau est leur rapport à l'action scénique, simplement, car, si celle-ci produit l'acteur, c'est parce qu'elle produit aussi la scène¹⁹¹. Tout ce qui intègre le plateau scénique peut, de ce fait, potentiellement devenir mouvement, transformation, mutation.

D'emblée, il peut paraître paradoxal de parler d'action scénique dans le cas de textualités qui, contrairement au corps du comédien, ne sont jamais tout à fait animées en scène. Là où le corps matériel¹⁹² en scène est le moteur de l'action qu'il produit, les textualités qui sont, tout comme n'importe quel artefact, des extensions prothétiques¹⁹³ du corps humain, sont en attente d'actualisation. De ce fait, l'action textuelle n'existe que dans le prolongement de l'action du corps physique, même si celle-ci se résume à celle d'un lecteur ou d'un auditeur, par un procédé de *co-incarnation*¹⁹⁴ où le texte s'incarne sur le plateau par le corps du comédien (ou du technicien et du spectateur). Autrement dit, sans la scène et le corps, le mot reste lettre morte.

Le plateau de *Re : Walden* explore le potentiel actif des textualités en proposant une actualisation du texte qui déborde de sa simple lecture ou de son écoute. Le comédien ainsi que le technicien s'immiscent dans la poïèse (pris comme le mouvement créateur de l'œuvre) du médium textuel pour bouleverser la réception. L'action joue alors simultanément en scène de trois relations textuelles qui s'entrecroisent et produisent ensemble un sens qui est propre aux textualités en scène : la relation *texte - lecteur/auditeur/spectateur*, la relation *texte – comédien*, dite directe, et la relation *texte – technicien – comédien*, dite indirecte. De ce fait, les textualités peuvent *être agies* de différentes façons en scène, simultanément ou en différé : elles peuvent

¹⁹⁰ TASSIN Étienne, « Ce que l'action fait à l'acteur. Notes sur la théâtralité de l'action politique », dans *Tumultes*, vol. 1, n°42, 2014, p. 43, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-1-page-41.htm> (consulté le 04/08/2021).

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² « « Le théâtre est corps » (Ubersfeld, 2001 : 224). Cette définition à la fois laconique et synthétique d'Anne Ubersfeld a le mérite de mettre en lumière la spécificité de ce genre littéraire qui se tient à la lisière du monde réel et de l'univers de la fiction. Le corps du comédien, à travers l'incarnation du personnage, constitue le point de jonction et d'articulation au sein de cette tension dialectique. Si la lecture d'une pièce de théâtre peut, de manière idéaliste et pernicieuse, feindre l'incarnation des personnages sur scène, voire en faire abstraction, la pratique théâtrale, en revanche, est par définition matérialiste dans la mesure où elle est un art de la représentation qui ne peut exister sans la présence des corps et des choses qui le font être. » (CHESTIER Aurèle, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », dans *Corps*, vol. 1, n°2, 2007, p. 105, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm> (consulté le 03/08/2021)).

¹⁹³ défini comme : « un mouvement de soustraction, d'amputation » et « un mouvement de *développement* [...] qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu » (CARMELO Bene et DELEUZE Gilles, *Superpositions*, [trad. MANGANARO Jean-Paul et DUBROCA Danielle], Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 89).

¹⁹⁴ GOLEBIEWSKI Méliissa, *op. cit.*, 1930.

être décodées par un lecteur-auditeur, produites (déclamées à partir de la mémoire, lues à haute voix, écrites, enregistrées) par le comédien, activées ou animées par un technicien, mises en interaction (par le technicien ou le comédien lui-même) avec le corps physique du comédien. Il s'installe alors un jeu entre la mémoire textuelle numérique et humaine, et le corps-instrument de l'acteur. C'est pourquoi, ces textualités en scène, qu'elles soient orales ou graphiques, peuvent s'apparenter autant au visage qu'au masque du comédien¹⁹⁵. Lorsque les textualités sont produites directement à partir du corps de l'acteur, de sa mémoire (déclamation, écriture et enregistrement par le comédien de sa propre voix), celles-ci, incarnées dans le corps, expriment autant que le visage (dont le sens opère sur le spectateur par activation organique). Cependant, lorsque ces textualités sont mémorisées numériquement et interagissent indirectement, par l'action du technicien, avec le corps du comédien en scène, ces textualités forment des masques qui viennent se superposer, qui s'ajoutent au corps organique¹⁹⁶. L'acteur peut alors jouer indirectement avec cette mémoire numérique, la rendre vivante par ses mots ou son corps.

3.3.1. Action et mémoire humaine du texte

Si, dans le textocentrisme du théâtre dramatique, le comédien déclame du texte, c'est par son action que ce même texte apparaît en scène si bien que la parole n'a jamais été autre chose en scène qu'une incarnation¹⁹⁷ d'énoncés à partir d'une mémoire vivante. Le texte doit son existence en scène à la production d'un corps animé qui actualise de sa voix la trace textuelle, de la même façon qu'un instrument actualise une mélodie qui n'existe pas en dehors de cet espace-temps. Si la parole est actante en scène, la déclamation sur base de la mémoire humaine réduit toutefois les potentialités de l'action des textualités à un acte souvent mimétique

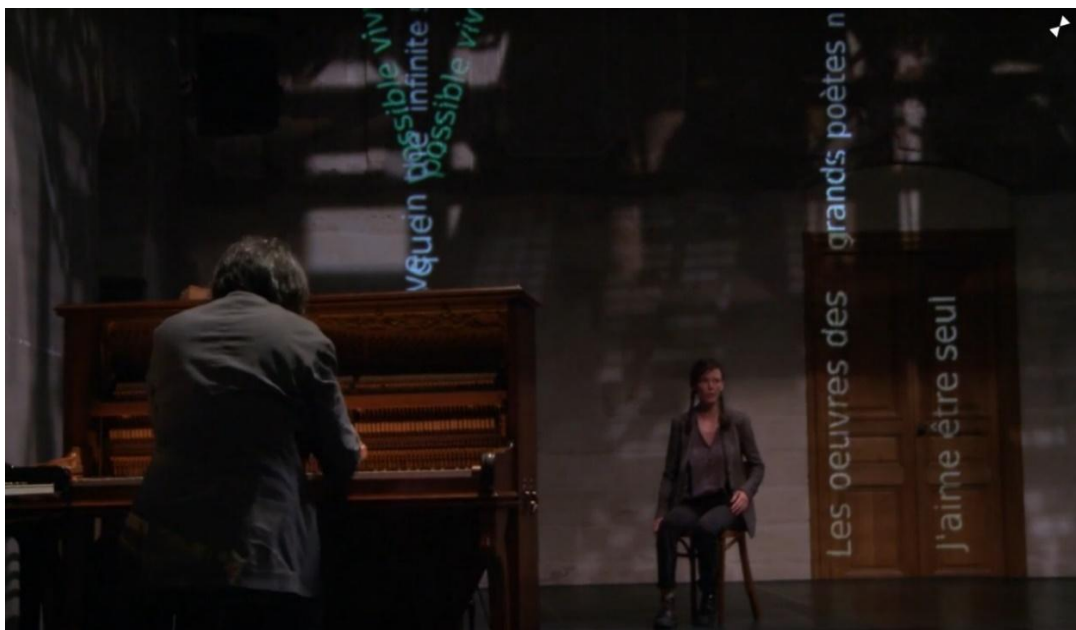
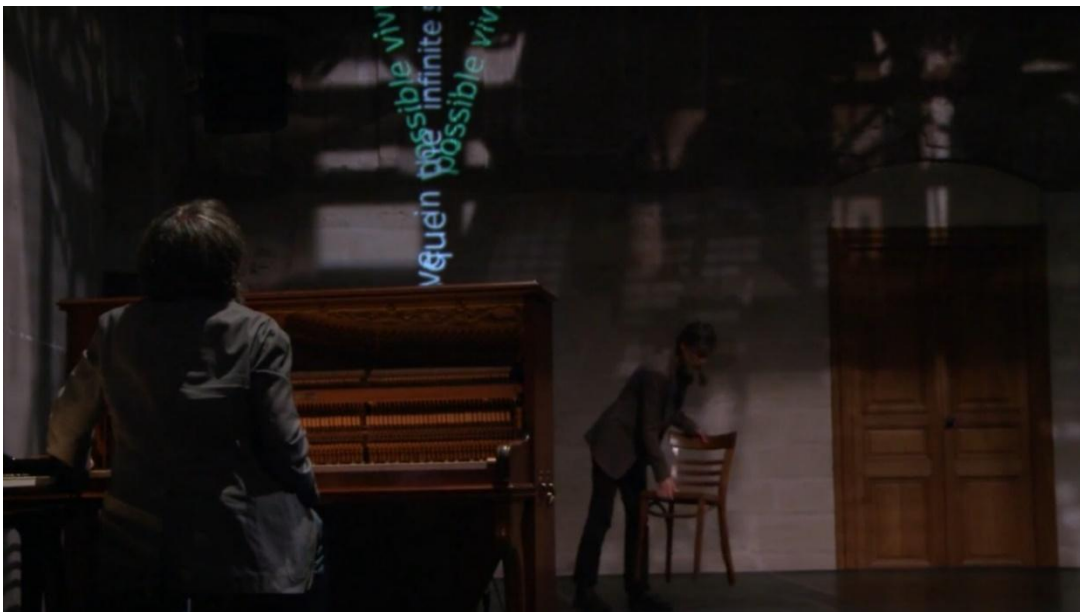
¹⁹⁵ « En se superposant au visage de l'acteur (il est mis « dessus »), le masque se subordonne et prend sa place, il le fait disparaître. Par définition et convention, le masque constitue le double représenté (il n'est jamais le modèle). Il n'est pas le double qui s'inscrit sur le visage de l'acteur par la transformation de celui-ci, mais un double qui s'y superpose, s'y ajoute. Il induit donc la présence indispensable de l'acteur du support qui l'anime. Il y a interdépendance entre le masque et l'actant qui sont indispensables l'un à l'autre, l'un comme opérant (le masque), l'autre comme supportant (l'acteur). » (LEMAIRE Véronique, *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2010)*, thèse de doctorat, sous la direction de BESSON Jean-Louis et FREYDEFONT Marcel, Louvain-la-Neuve, UCL, 2011, p. 83).

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ « Parler c'est agir avait déjà souligné l'abbé d'Aubignac au XVII^e siècle et l'action scénique traduite en paroles, est alors "[...] la métaphore d'une action qu'on ne verra pas" (Corvin, 2008, p. 126). Passer des mots, à leur profération, leur incarnation et à leur action sur un plateau de théâtre, tel a été le renversement de paradigme illustrant ma recherche. » (ROQUES Sylvie, « Le corps performatif : les enjeux des scènes contemporaines », dans *Revista Brasileira de Estudos da Provença*, vol. 7, n°1, 2017, [en ligne], <https://www.redalyc.org/journal/4635/463550151014/html/> (consulté le 03/08/2021)).

qui rend absent le texte. L'enjeu est alors de faire croire au spectateur à une parole immédiate, spontanée. Au contraire, Peyret explore dans *Re : Walden* d'autres agencements entre l'enregistrement organique du texte et l'action scénique qui, plutôt que de faire oublier l'existence du texte sur le plateau, lui donne le statut de partition du corps.

Lors de l'apparition des arbres graphiques dans la forêt virtuelle de Walden, une des comédiennes déclame un monologue dans une compénétration de la mémoire humaine du texte, du corps en scène et de ses déplacements dans l'espace.



Dans l'exemple que nous venons de prendre, la comédienne, en plus de se déplacer physiquement sur l'espace de la scène et donner le tempo pour l'apparition de graphies

projetées sur le mur de la Chartreuse, déclame un monologue¹⁹⁸ entrecoupé par ses déplacements. Lorsqu'elle soulève sa chaise, elle se tait et se rassoit avant de recommencer son soliloque. Toutefois, elle ne reprend jamais son texte là où elle l'a arrêté de façon linéaire mais, de prime abord, de façon chaotique¹⁹⁹. Néanmoins, les bribes ne surgissent pas aléatoirement, elles suivent une certaine logique, celle de l'espace scénique. L'ordre d'actualisation du texte déclamé en scène dépend de l'emplacement du corps de la comédienne sur le plateau au moment où elle reprend la parole. Le fond de scène correspond spatialement au début du monologue (tel que reconstruit en bas de page) déclamé par la comédienne et, inversement, le piano correspond spatialement à la fin de cette séquence sémantique. Ainsi, en se déplaçant tantôt vers l'avant, tantôt vers l'arrière, la comédienne brune avance ou recule dans sa déclamation du texte et répète certaines parties de phrases qu'elle reformule, révélant l'altération intradiscursive, l'itérabilité de sa déclamation. L'espace de la scène devient une page (définie comme un support mémoriel qui organise un texte) et l'action se fait lecture. L'espace peut également se lire comme un clavier de piano dans la mesure où ce dernier ordonne spatialement des notes, tout comme la scène qui ordonne les sons de la voix. La métaphore du clavier nous semble plus opérante que la page dans la mesure où la comédienne tape de sa chaise le sol, comme si elle appuyait avec son corps (réelle métaphore de la main du pianiste) sur un clavier spatial.

Dans le spectacle, la mémoire humaine sert également à produire une trace, un décollement de la peau du visage pour en faire un masque avec lequel le comédien pourra jouer. Cette trace procède d'une action du comédien : l'écriture ou l'enregistrement live. Qu'il s'agisse d'une graphie ou d'un enregistrement sonore, parce qu'elle est produite au moment présent, cette relique de présence insiste sur le temps « ponctuel » de la vidéosphère.

« Par ses intentions souvent paradoxales – puisqu'il s'agit de produire tout en sabotant – l'écriture évolutive est révélatrice d'un certain nombre d'obsessions de la scène contemporaine. En effet, elle

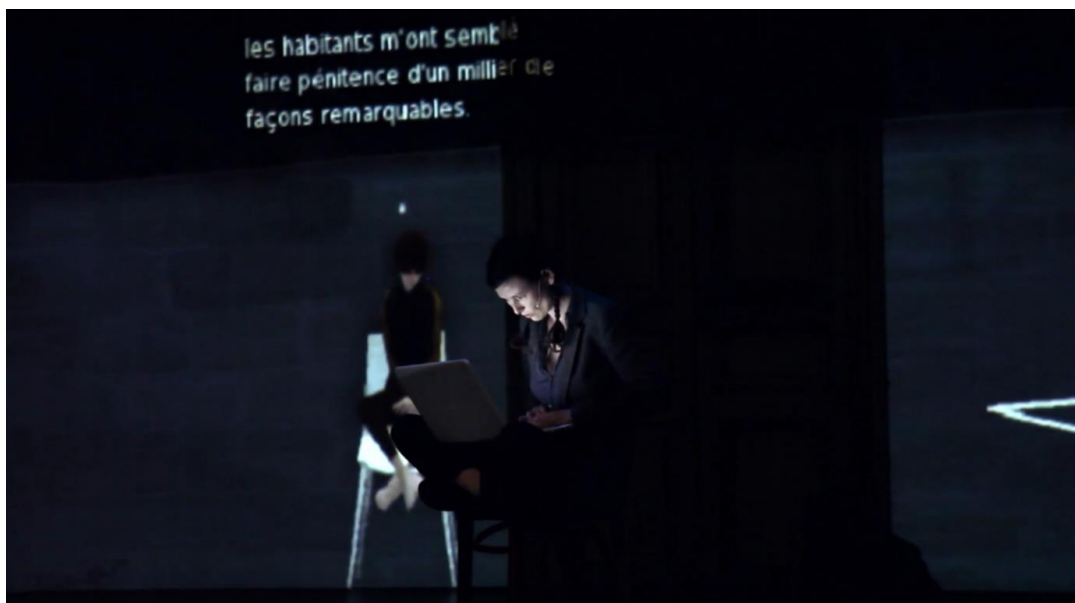
¹⁹⁸ Texte reconstruit à partir du monologue entrecoupé de la comédienne : « *Nous ne sommes pas tout entier confondus dans la nature. Je peux être ou le bois flottant dans le torrent, ou un drap dans le ciel, les yeux abaissés dessus. Je peux être touché par une représentation théâtrale, d'autre part, je peux ne pas être touché par un événement réel qui paraît me concerner beaucoup plus. Je ne me connais que comme une entité humaine, la scène pour ainsi dire, de penser les passions...*

Convaincu d'un certain dédoublement grâce auquel je peux me tenir aussi éloigné de moi-même que d'autrui, quelque opiniâtreté que je mette à mon expérience, je suis conscient de la présence et de la critique d'une partie de moi que l'on dirait n'être pas une partie de moi mais un spectateur qui ne participe à aucune expérience et se contente d'en prendre note et qui n'est pas plus moi qu'il n'est vous. Une fois la comédie de la vie le spectateur passe son chemin, tout ceci n'était qu'une fiction, un simple travail de l'imagination, autant que sa personne n'était en jeu. Ce dédoublement peut facilement faire de nous parfois de pauvres voisins ».

¹⁹⁹ Cfr. Annexe 4, p. XXVI.

pratique le culte de l'« inachevé », qui est aussi une sorte d'épiphanie du présent, une manière de mettre en évidence le temps « ponctuel » caractéristique de la « vidéosphère ». »²⁰⁰

A la septante-troisième minute du spectacle, une des comédiennes, assise sur une chaise au fond de la scène, se dicte à elle-même des énoncés qu'elle tape ensuite sur son ordinateur et qui surgissent quelques secondes plus tard sur l'écran derrière elle. Par exemple, elle déclame : « *Les habitants m'ont semblé faire pénitence d'un millier de façons remarquables* » et cette phrase apparaît quelques secondes plus tard à côté de son avatar.



Elle réitère cette action à de nombreuses reprises. À chaque fois, le texte dicté plus tôt apparaît et supplante la projection précédente, à la façon d'un texte palimpseste. Cette trace numérique reste conservée indépendamment de la mémoire de la comédienne sur la projection et entre en dialogue avec d'autres textualités (notamment le texte déclamé par l'actrice).

Après les trente premières minutes du spectacle, un des comédiens utilise un dictaphone pour enregistrer en live ce qu'il dit. Ce dernier produit alors une trace, répétable potentiellement à l'infini, qu'il réenclenchera après son monologue. Le texte déclamé et enregistré n'est cependant pas entendu de la même façon mais déjà traité par l'action du comédien qui, en appuyant sur les boutons du dictaphone, effectue des ellipses dans le texte qu'il vient de dire, autant en rembobinant qu'en avançant. De cette façon, le texte initial se transforme par l'action directe du corps.

²⁰⁰ LE PORS Sandrine, *op. cit.*, p. 96.

La production d'une trace par le comédien convertit sa mémoire discursive en une mémoire métallique²⁰¹ qui acquiert une existence immortelle en dehors du corps, une présence sur et avec laquelle le comédien pourra agir dans un second temps, qu'il pourra réécrire, transformer, recombinaison.

3.3.2. Action et mémoire numérique du texte

Lorsque le texte s'incarne sur le plateau comme une mémoire numérique, une trace, ce dernier n'émane plus directement du corps du comédien, mais se place à *côté de lui*, de la même façon que le masque se juxtapose au visage. Aussi, s'il n'est pas rare que la graphie dessine les contours d'un espace de jeu²⁰², nous venons de voir que le texte enregistré en live et réutilisé par le comédien peut également installer un jeu entre une parole analogique et une parole numérique. Il est donc plus juste de parler d'un espace de jeu entre la présence du corps et l'*hyperprésence* du texte :

« Nous avons tous rencontré au théâtre, sans même parler des « graphies en scène » déjà évoquées qui relèvent de la présence réelle, ces effets de présence réelle, ces effets de présence du texte. Ils nous importent et sans doute sont-ils nécessaires, quand texte écrit il y a, pour que le théâtre advienne. Il arrive même qu'ils produisent comme une hyperprésence du texte, notamment par l'emploi du micro qui, en déconnectant la parole émise de sa source, crée un effet analogue à celui du texte imprimé, dès lors détaché de celui qui l'a écrit. »²⁰³

Il peut être intéressant de préciser ici que dans *Re : Walden*, il n'y a toutefois pas de réel jeu entre voix préenregistrée et corps visuel du comédien en scène, alors qu'avec l'exemple du clavier spatial, il existe une relation entre la parole déclamée et le paysage graphique. Celui-ci surgit décousu dans les entrechoquements du texte déclamé et installe un jeu de question-réponse sur un mode binaire : le corps se déplace et la graphie apparaît subséquemment. L'effet en est que la comédienne qui frappe de sa chaise le sol, semble produire du texte en excès, malgré elle, texte qui envahit progressivement l'ensemble de l'écran.

Le masque graphique du mot induit cependant un jeu différent que celui du masque sonore. Étant une entité visible, il peut tout d'abord être agi par le comédien lorsque ce dernier

²⁰¹ « [...] la mémoire métallique est celle produite par les automates, les machines, bref, un simulacre de mémoire. Au contraire du fonctionnement vertical de la mémoire discursive, où il y a filiation du sujet à un réseau de mémoire qu'il actualise dans une formulation pour signifier, le fonctionnement horizontal de la mémoire métallique ne produit que la somme de ses énoncés, sans filiation, en une actualisation automatique. » (DIAS Cristiane, « L'écriture du fragmentaire quotidien entre mémoire discursive et mémoire métallique », dans *Itinéraires*, n°1, 2014, [en ligne], <https://journals.openedition.org/itineraires/2289#tocto1n1> (consulté le 04/08/2021)).

²⁰² LE PORS Sandrine, *op. cit.*, p. 86.

²⁰³ DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 48.

lit les bribes projetées. De plus, parce qu'il est le pantin d'un technicien/marionnettiste, il peut constituer une pantomime dans un duo avec le corps du comédien agissant.

Dans *Re : Walden*, il arrive à plusieurs reprises que les acteurs lisent les bribes de texte projetées sur le mur de la Chartreuse. C'est le cas lorsque la graphie s'immisce sur la scène pour la première fois, tout comme dans la scène de la forêt virtuelle de Walden où une des comédiennes assise dos au public, face à l'écran, lit directement certains des aphorismes affichés en anglais :

« *The sun is but a morning star*
I love to be alone
My head is hands and feet
As if you could kill time without injuring eternity
As if you could kill time without injuring eternity
It is hard to have a south oversire, it is worst to have nordistword, but worst of all, when you are
the slave driver of yourself »
As if you could kill time without injuring eternity »²⁰⁴

Cette mise en chair du mot scriptural oriente la lecture du paysage graphique. Le spectateur n'est plus uniquement amené à établir des correspondances entre des aphorismes répétés à l'identique ou traduits graphiquement, mais également entre la phrase lue et la phrase visible. De plus, la lecture du texte par le comédien met en scène l'expérience lectoriale elle-même. En montrant le processus de lecture, on invite le spectateur à prendre distance vis-à-vis de sa propre expérience de lecteur de graphies en scène.

Dans *Re : Walden*, il arrive également que le comédien soit mis en relation indirecte avec la graphie, par le truchement d'un technicien, internaute qui manipule le texte numérique. De cette façon, l'acteur en scène n'est plus directement le producteur du texte mais il co-construit avec lui une pantomime qui est irréductible aux seules bribes textuelles en action sur l'écran ou au corps en mouvement. Par un effet Koulechov²⁰⁵, le texte manipulé à distance et l'action du corps du comédien se juxtaposent, se montent l'un dans l'autre pour former un nouveau sens dans l'esprit du spectateur.

²⁰⁴ Cfr. 1''01'10 (captation vidéo).

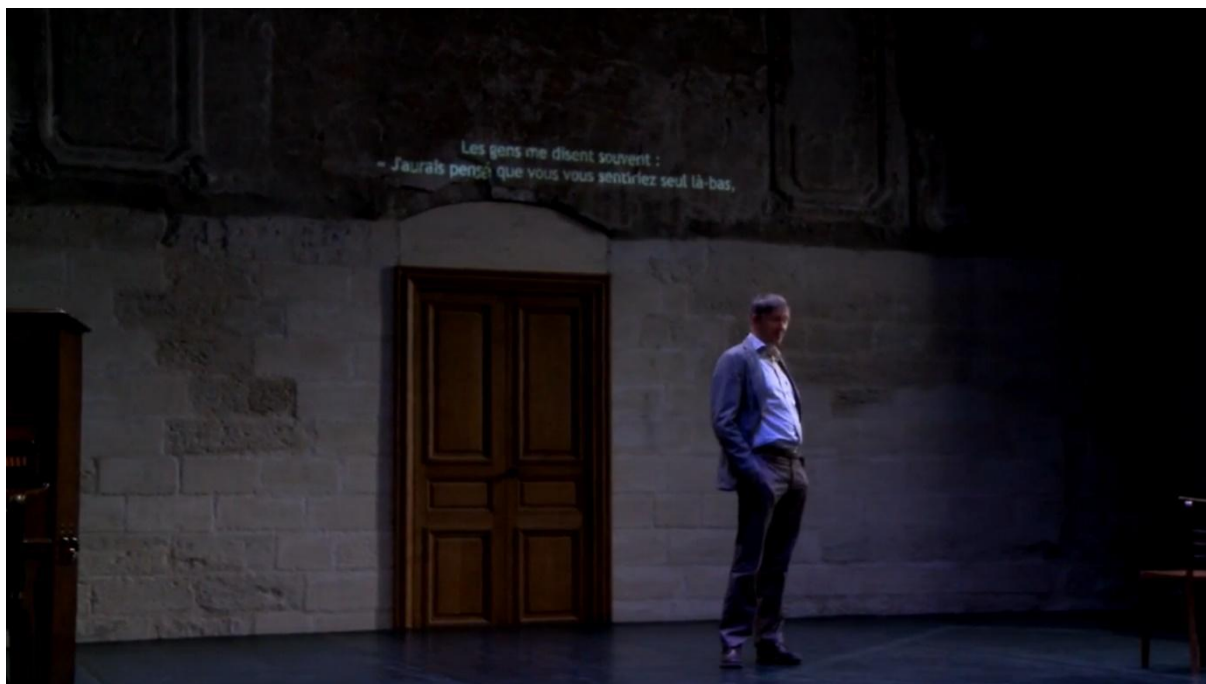
²⁰⁵ « L'essentiel de cette expérience n'est (d'ailleurs) pas le contenu des plans mais leur montage qui conduit naturellement le spectateur à lire en termes de récit la succession des deux plans. » (BLANCHARD Gérard, « Le montage cinématographique : un exercice pédagogique », dans *Communication & Langage*, n°32, 1976, p. 58, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1976_num_32_1_4343#colan_0336-1500_1976_num_32_1_T1_0051_0000 (consulté le 04/08/2021)).



Vers la fin de la pièce, un des comédiens (francophone) arrive en scène avec une canne à pêche et simule l'acte de *pêcher*. Conjointement à son action, apparaît un aphorisme projeté sur le fond de scène : « But perhaps a man is not required to burry himself » qui est lu par le comédien anglophone et traduit par le comédien francophone : « *Mais peut-être un homme ne peut-il pas s'enterrer.* ». Il reproduit ensuite le mouvement à de multiples reprises et chaque fois une nouvelle phrase (en français ou en anglais) émerge de l'eau virtuelle. Dans cet exemple, l'action du comédien qui lance sa canne à pêche et l'apparition de la bribe textuelle au même moment confère une forme, plus qu'un sens, à l'aphorisme qui devient le calligramme d'une ligne de pêche. Un nouveau sens surgit alors, irréductible à la seule action du comédien ou de la graphie en scène.

Le texte projeté est également mis en mouvement dans l'exemple du tracking bullesque²⁰⁶. Dans *Re : Walden*, les graphies vont acquérir progressivement une certaine mobilité dans l'espace du mur de la Chartreuse. Vers la fin de la pièce, le comédien anglophone déclame du texte en anglais, face publique, tandis qu'est projetée sur l'écran du fond de scène la traduction en français de ce qu'il vient de dire.

²⁰⁶ Peyret nomme le déplacement de la graphie de cette façon dans sa *Partition*.



Juste avant la scène représentée dans cette illustration, le comédien anglophone vient de dire : « *Mainly people said to me : « I should think... I should think you should feel lonely down there. » »* » et est projetée sur le fond de la scène la traduction en français : « *Les gens me disent souvent : « J'aurais pensé que vous vous sentiriez seul là-bas. » »* ». En continuant son monologue, le comédien anglophone va se déplacer et la graphie, qui traduit en live ce qu'il dit en scène, va se déplacer avec lui. Se juxtaposent alors deux niveaux d'action : celui de la scène et celui de la projection qui se déplace sur l'écran. Le sens qui en résulte est la sensation que le comédien est traqué ou suivi par sa propre parole, une sorte de double fantomatique qui lui collerait à la peau.

Bien entendu, le déplacement du texte projeté dans cet exemple remplit également une fonction structurante qui a pour objectif de ne pas perdre totalement le spectateur dans un amas de textualités en scène. En effet, par la suite, d'autres bribes de textes seront projetées en simultané sur le mur de la Chartreuse et les mouvements de la graphie, qui épouseront les déplacements des avatars des comédiens, vont permettre l'identification du texte en attribuant l'acte d'énonciation à tel ou tel comédien. Dans ce cas-ci, le mouvement des graphies projetées répond à la simultanéité de l'apparition des textualités en scène.

IV. Les enjeux thématiques des textualités

Bien que *Re : Walden* travaille les textualités issues de l'œuvre de Thoreau comme de réels outils médiatiques mis en action, les effets de sens ne se réduisent pas à cet unique niveau. Certes, prêter une intention aux différents thèmes abordés dans les bribes textuelles pourrait donner lieu à une aporie. Le metteur en scène se qualifie de pratiquant²⁰⁷ du texte si bien qu'il a sélectionné et recomposé différentes séquences sémantiques à partir de la mémoire faillible et inconsciente de ses comédiens. Toutefois, indépendamment de l'intention auctoriale ou dramaturgique, les bribes textuelles retenues à travers le processus créatif tissent du sens pour le lecteur et peuvent éclairer les enjeux médiatiques. Ainsi, *Re : Walden* n'est pas qu'une recomposition inédite de *Walden, ou la vie dans les bois*, elle est aussi une réécriture thématique des enjeux du livre qui sont à relire sur la « scène augmentée »²⁰⁸ de Peyret. L'évidement du plateau scénique au profit d'interfaces qui s'interposent entre la réalité et le spectateur rendent perceptible l'« hyperréalité »²⁰⁹ contemporaine où « l'expérience de l'entité physique de l'autre corps est médiatisée principalement par le biais d'un environnement technicisé »²¹⁰. Pour ce faire, nous n'analyserons pas les écarts thématiques du texte original avec la *Partition* de Peyret, nous analyserons uniquement les séquences sémantiques conservées et utilisées dans le spectacle.

²⁰⁷ « C'est ainsi un modeste praticien qui s'adresse à vous ; je n'aime pas beaucoup le mot de praticien, qui est une invention de théoriciens autoproclamés pour dévaloriser ceux qui vont au charbon. J'aimerais mieux le beau mot de pratiquant (sans risque pour moi qui ne fais pas du théâtre une religion de substitution). Le théâtre, je peux le pratiquer sans y croire, je veux dire, sans croire au théâtre, je le pratique probablement pour garantir mon « évitement » de la croyance. Tout ce que je puis donc faire pour vous, c'est de parler de moi et de mon idiosyncrasie. » (PEYRET Jean-François, « Ce que ne pas dialoguer veut dire », *art. cit.*, p. 196).

²⁰⁸ « Dans les scènes augmentées, de la même manière que dans la « réalité augmentée », il y a adjonction, superposition d'un espace virtuel à un espace réel. Une scène augmentée est un plateau que l'on a interfacé avec différents objets numériques qui transforment la nature de l'espace scénique conventionnel. Dans les scènes augmentées, l'acteur, plus rarement un membre du public, manipule l'interface. » (BARDIOT Clarisse, *op. cit.*, p. 210).

²⁰⁹ « Aujourd'hui, l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir, ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. » (BAUDRILLARD Jean, *op. cit.*, p. 10).

²¹⁰ FIEBACH Joachim, « Médias audiovisuels et théâtre », dans *L'Annuaire théâtral*, n°15, 1994, p. 73, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1994-n15-annuaire3662/041197ar/> (consulté le 04/08/2021).

1. *Re : Walden ou la Vie dans le théâtre hypertechnologique*

D'emblée, *Re : Walden* s'érige sur un paradoxe : « La nature, objet même de l'expérience, est dématérialisée par la projection et la numérisation »²¹¹. Ainsi, même si certaines des séquences sémantiques du spectacle font l'éloge de la nature et dévalorisent les « moyens mécaniques »²¹², ceux-ci débordent sur la scène et font violence face au texte. De plus, *Walden ou la Vie dans les bois* pose obligatoirement la question du média, considéré par Thoreau comme un outil qui revêt un caractère aliénant, selon l'illustre aphorisme « Mais voilà les hommes devenus les outils de leurs outils »²¹³. La mise en scène de l'œuvre éponyme de Thoreau peut donc entrer en contradiction avec le thème de l'autosuffisance dont le texte fait l'éloge.

Ces contradictions apparaissent autant dans la forme qu'au niveau thématique. Certains thèmes (le travail et la solitude) conservés dans la *Partition* de Peyret entrent en opposition avec le processus créatif et l'expérience spectatorielle proposée par *Re : Walden*. Dans le spectacle, une des comédiennes emprunte à Thoreau cette phrase : « À quoi sert la division du travail et quel objet sert-elle finalement ? »²¹⁴. Selon le philosophe, plus le travailleur s'associe à d'autres travailleurs pour effectuer ensemble une tâche, plus il gagne d'efficacité au détriment de son autonomie. La division du travail contribue ainsi à aliéner l'individu. Or, *Re : Walden* est le produit de l'interaction de différents acteurs (metteur en scène, comédiens, musicien, vidéaste, etc.) qui s'occupent, chacun individuellement, d'une partie du spectacle indépendamment et en relation avec les autres. Le spectacle ne peut ainsi se résumer à l'une de ces parties. Aussi, à cette division du travail est préféré un travail autonome, où l'individu construit sa demeure de « ses propres main »²¹⁵. Si on analyse la posture spectatorielle dans le spectacle, on en déduit que le dispositif frontal met le récepteur à distance de la scène. Celui-ci, placé dans l'espace d'où l'on voit, n'est pas, comme dans une performance, intégré au dispositif et ne peut ainsi participer matériellement à l'œuvre scénique.

²¹¹ LE SCANFF Yvon, « Re : Walden », [en ligne], <https://www.revue-etudes.com/article/re-walden-15945> (consulté le 05/08/2021).

²¹² Extrait déclamé par un des comédiens dans *Re : Walden* : « Je n'ai toujours pas rencontré d'homme totalement éveillé. Comment aurais-je pu le regarder droit dans les yeux. Nous devons apprendre à nous réveiller et à rester éveillé non pas des moyens mécaniques mais par l'attente ininterrompue de l'aube laquelle ne nous quitte pas même dans notre plus profond sommeil » (*Cfr.* 1''16'24 (captation vidéo)).

²¹³ THOREAU Henry David, *op. cit.*, p. 40.

²¹⁴ *Cfr.* 13'22 (captation vidéo).

²¹⁵ *Cfr.* 14'20 (captation vidéo).

Ensuite, Thoreau promeut la solitude dans son œuvre, il consacre à ce thème un chapitre entier, qu'on retrouve cité dans *Re : Walden* :

« Je ne suis pas plus solitaire que le plongeon dans l'étang et dont le rire sonne si haut, ou que l'étang de Walden lui-même. Quelle compagnie ce lac solitaire a-t-il, je vous le demande ? Et cependant il n'a pas de « papillons noirs », mais des papillons bleus en lui, en l'azur de ses eaux. Le soleil est seul, sauf en temps de brume, où parfois l'on dirait qu'il y en a deux, dont l'un n'est qu'un soleil pour rire. 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 un simple pissenlit dans la prairie, ou une feuille de haricots, une oseille, un taon, un bourdon. Je ne suis pas plus solitaire que le Mill Brook ou une girouette, ou l'étoile du nord, ou le vent du sud, ou une ondée d'avril, ou un dégel de janvier, où la première araignée dans une maison neuve. »²¹⁶

L'Homme est présenté ici comme un être solitaire de nature, et la solitude comme un élément constitutif de l'expérience humaine. Dans la salle de *Re : Walden*, le spectateur n'est pourtant pas seul, il fait partie d'un collectif qui contribue ou non à l'élaboration du sens et du plaisir spectatorial. Le récepteur est ainsi immergé dans un environnement frontal et collectif. Si la salle de théâtre entre en contradiction avec ces différents thèmes, ce n'est pas le cas du livre, médium emprunté par Thoreau qui installe une réelle intimité entre l'œuvre et le lecteur.

Enfin, pour le philosophe, c'est dans cet état de solitude, et dans la nature que l'individu se révèle à lui-même. En effet, « la nature ne pose pas de question »²¹⁷, si bien que les promenades dans les bois sont aux yeux du philosophe un prétexte pour revenir à soi. Or, *Re : Walden* est un artefact, résultat d'une démarche artistique qui justement *pose question*. Qu'il le veuille ou non, la représentation vient ainsi interroger le spectateur, fait entrer ce dernier dans une *historia* toute subjective.

Ces différentes contradictions redirigent la fonction du texte vers son niveau médiatique. Celui-ci n'aurait alors plus pour objectif de donner des clés de lecture du dispositif mais servirait de matériau, de corporéité textuelle mise en action. De cette façon, le niveau thématique fait bien écho à la matérialité du texte sur la scène.

2. L'outil et le contre-outil

Si les thèmes abordés dans les séquences sémantiques sont parfois contradictoires, certains autres (la dette et l'errance) permettent de jeter un regard nouveau sur les enjeux du dispositif textuel et de considérer ce dernier comme un *contre-outil*. Lorsque Peyret parle de son spectacle, il cite la phrase éponyme de Thoreau : « Les hommes sont devenus les outils de

²¹⁶ Cfr. 1'26'23 (captation vidéo).

²¹⁷ Cfr. 27'15 (captation vidéo).

leurs outils », justifiant sa démarche artistique hypertechnologique dans une mise en scène de l'outil, tout autant qu'une mise en garde contre ce même outil aliénant, et ce à l'époque contemporaine où l'expérience de l'individu est de plus en plus médiée. Toutefois, au-delà d'une simple monstration de l'outil technologique, les textualités en scène peuvent également consister en un contre-outil qui rend le spectateur autonome et indépendant et lui permet de trouver « ses motifs en lui-même »²¹⁸.

La forme de *Walden ou la Vie dans les bois* peut se lire comme une réponse à une difficulté : « *Comment transmettre indirectement un message qui a pour vocation d'effacer le messager ? Comment utiliser un média qui serait en même temps un outil d'immédiateté ?* ». Si Thoreau considère l'outil comme potentiellement aliénant, ce n'est pas sans oublier l'outil qu'il utilise pour délivrer son message : le livre. Celui-ci, en toute transparence médiatique, peut donner lieu à des contemplations poétiques ou à une illusion diégétique, qui au lieu d'émanciper, capture le lecteur. La mosaïque polyphonique et hétérogène que constitue *Walden ou la Vie dans les bois* fait alors oublier l'outil médiatique.

Dans *Re : Walden*, la mosaïque se complexifie : le texte est d'abord passé par la machine mémorielle des comédiens, puis démultiplié par les mémoires automatiques et vivantes en scène. Il est également traduit, placé au niveau du signe pictural ou sonore et obtient même le statut d'entité actionnelle sur la scène, tantôt simultanément, tantôt consécutivement. Avant d'arriver à sa *Partition*, Peyret réduit ainsi drastiquement le texte et le désorganise, tout en lui conférant un corps. A travers cette complexification de la mosaïque textuelle, Peyret travaille à deux mouvements successifs chers à Thoreau : *l'indépendantisation* et *l'autonomisation* de son spectateur. L'indépendantisation consiste à se défaire d'un socle de référence, se défaire de relations à autrui et l'autonomisation consiste à *se régir par ses propres lois* ou encore en *une capacité d'agir par soi-même*²¹⁹. *Re : Walden* contribue à rendre le spectateur tout d'abord indépendant face aux textualités, ainsi que face aux médiums, et autonome car il est invité à pratiquer les textualités de *ses propres mains* pour construire sa machine à lire.

Peyret reprend de Thoreau la thématique de la dette qui selon le philosophe découle de la division du travail et aliène l'individu à la structure sociale²²⁰. On peut lire dans cette

²¹⁸ Cfr. 19'23 (captation vidéo).

²¹⁹ WARCHOL Nathalie, « Autonomie », dans *Les concepts en sciences infirmières*, 2012, p. 87-89, [en ligne], <https://www.cairn.info/concepts-en-sciences-infirmieres-2eme-edition--9782953331134-page-87.htm> (consulté le 04/08/2021).

²²⁰ Texte déclamé par l'une des comédienne : « Il est très évident que la plupart d'entre vous menez une vie médiocre et rampante car ma vue a été aiguisée par l'expérience, toujours à la limite, essayant de vous lancer dans une affaire ou de sortir de la dette du très ancien bourbier appelé par les latins : Aes Alienum, Érin de l'eau car

thématique un enjeu des textualités sur la scène de *Re : Walden* car le spectateur apparaît justement en *désendettement* du texte original de Thoreau, et plus généralement de l'expérience que propose le livre papier. En opérant des court-circuitages sémantiques, en déstabilisant l'expérience même de spectateur et d'auditeur par la simultanéité ou encore en donnant un corps aux mots, le lecteur est d'emblée invité à se désendetter du texte, ce dernier n'étant plus séquentiel. Selon le TLFI, l'endettement est le fait d'acquiescer une dette qui elle-même, consiste en une *obligation qu'un débiteur est tenu d'exécuter envers son créancier*²²¹. Suivant cette définition, toute lecture se fonde sur une dette première, celle du support du texte qui impose ses règles²²². Le lecteur est le débiteur du texte qu'il reçoit et dont il ne peut pas s'emparer comme il le souhaiterait. Le texte sur un support papier doit être décodé d'une certaine façon (lecture de gauche à droite et de bas en haut, linéarité du récit, cohérence textuelle, etc.) qui lui confère un sens et un ordre. Or, dans *Re : Walden*, les textualités protéiformes et simultanées remettent en question l'idée d'ossature textuelle pour une textualité mouvante qui conditionne le lecteur. Le spectateur n'est ainsi plus le débiteur du texte mais son égal.

En plus de rendre le spectateur indépendant, ce dernier est également invité à errer dans les textualités pour tisser un fil tout subjectif. En cheminant aléatoirement entre les phrases et les aphorismes, il manifeste son autonomie face au texte. Cette thématique était déjà abordée chez Thoreau et reprise dans *Re : Walden*. Pour le philosophe américain, l'errance de l'individu est un lieu de révélation de soi car, c'est en se perdant dans la nature que paradoxalement, on se retrouve : « Ce n'est que lorsque nous sommes complètement perdus, en d'autres termes, ce n'est que lorsque nous avons perdu le monde que nous commençons à nous retrouver. Nous nous rendons compte du point où nous sommes. Je vais et viens avec une étrange liberté dans la nature, une partie d'elle-même. »²²³. Cette errance se manifeste tout d'abord sur la scène de *Re : Walden* par les corps des comédiens qui agissent réellement dans un espace non-

certaines de leur pièces étaient faites en Erin encore vivant et mourant et enterré par cet Érin de l'autre, toujours promettant de payer, promettant de payer demain et mourant aujourd'hui, insolvable, essayant d'obtenir les faveurs, de trouver un arrangement par n'importe quel moyen, simplement pour éviter l'infraction menant à la prison d'Etat, mentant, flattant, votant, vous rétractant dans une coquille de civilité ou vous dilatant dans une mince et vaporeuse générosité, simplement pour bien vouloir convaincre votre voisin de bien vouloir vous laisser faire son chapeau ou son manteau ou ses souliers ou importer des victuailles pour lui, vous rendant malade pour accumuler quelques choses pour un jour de maladie, quelque chose à mettre en sûreté dans un coffre en bois ou dans un madeleine sur un mur, ou dans un lieu plus sûr, dans une banque en brique, peu importe où, peu importe combien » (Cfr. 1''03'15 (captation vidéo)).

²²¹ Selon le *tlfi* en ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3409236270>.

²²² « Le texte s'inscrit dans l'espace de la page et il découpe l'espace, le structure. Mais l'espace offert, lui aussi, impose en retour ses règles à l'écrit. La disposition spatiale est donc signifiante. Et la poésie le montre à l'évidence : un poème dont la mise en page a été altérée en raison de contraintes éditoriales nous devient étranger. » (PLANE Sylvie, *art. cit.*, p. 39).

²²³ Cfr. 1''17'39 (captation vidéo).

mimétique. Les corps se lèvent, s'assoient, marchent, courent sans simuler l'action qu'ils produisent. Ils présentent un agir direct, proche de la performance et proposent une panoplie d'actes, de rythmes corporels différents, qui se déploient sur un plateau évidé. En cela, *Re : Walden* fait de l'action une praxis, *c'est-à-dire une action qui n'a pas d'autres finalités que celle de se faire, de se déployer*²²⁴. Les trajectoires des corps sur la scène sont également de l'ordre de l'errance : ils ne semblent pas se déplacer selon une logique précise (réaction à une action scénique, représentation d'une action, etc.).

Cette *praxis* peut également se lire au niveau des textualités elles-mêmes. La démultiplication et la simultanéité des séquences sémantiques dans *Re : Walden* contribuent à offrir au spectateur une multitude de chemins textuels dans la forêt des mots. Il ne s'agit pas de proposer un texte ouvert²²⁵ à la Umberto Eco, texte que le lecteur investit par lui-même, mais de perdre le spectateur dans un texte composé spatialement comprenant différentes ramifications, bifurcations et dans lequel il devra tailler, façonner à sa manière et malgré lui. Ces énoncés, parce qu'ils n'ont plus de bornes capables d'indiquer le début et la fin du texte, n'ont plus d'autres objectifs que ceux d'être dits ou rendus visibles :

« Le sens figuré de l'errance (« se tromper, faire fausse route ») pointe le fait que l'errance est faite d'égarements et de détours. Puisque l'errance n'a pas de but véritable (et donc, pas de chemins ou de lieux de passage prédéfinis), l'errant ne se trompe pas réellement de destinations ou de routes, toutes peuvent être parcourues. L'errance se définit donc aussi par les détours et les chemins sinueux que l'errant parcourt. Si celui-ci s'égare de la première route qu'il avait empruntée, les pistes, sentiers et autres voies qu'il arpentera font tout autant partie de son périple. »²²⁶

Dans l'errance, la route que l'on peut comparer à l'outil de Thoreau, au moyen, devient l'élément essentiel. Suivant cette logique, les textualités sur le plateau de *Re : Walden* provoquent de l'errance car le texte éclaté n'a plus de bornes (sinon celles du temps de la représentation), si bien qu'il n'est plus qu'un cheminement, un voyage, un labyrinthe sans issue.

« Tout d'abord, de par son imprévisibilité et parce qu'elle n'a aucun but si ce n'est celui d'être un mouvement qui se déploie pour lui-même, l'errance détourne l'usage quotidien des routes : habituellement moyens, intermédiaires par le biais desquels voyageurs et usagers des routes réalisent un but précis (par exemple, arriver à une destination), les routes non seulement deviennent pour les personnages la condition de leur liberté mais acquièrent, de façon plus générale, une autonomie propre : les routes valent en tant que routes, en tant qu'espace qui est condition de possibilité et actualisation de l'être en errance. »²²⁷

²²⁴ LEVEN Emilie, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique. Étude de trois romans de Jean Echenoz », dans *Carnets*, n°10, 2017, [en ligne], <https://journals.openedition.org/carnets/2265> (consulté le 04/08/2021).

²²⁵ ECO Umberto, *op. cit.*

²²⁶ LEVEN Emilie, *art. cit.*

²²⁷ *Ibid.*

De plus, l'itinéraire de l'errant est imprévisible²²⁸, tout comme celui du spectateur de Peyret. En désendettant le récepteur de *Re : Walden*, celui-ci entre ainsi dans un réseau textuel qui rend son appréhension des textualités en grande partie aléatoire, régie par ses affinités, par ce qu'il décidera de lire, d'écouter.

Re : Walden n'est par conséquent pas qu'un outil qui montre l'envers de l'outil. En effet, les bribes textuelles reprises du texte de Thoreau ne s'attachent plus à interroger la cité par la nature mais à rendre autonome et indépendant l'individu face aux outils de la vidéosphère²²⁹. Les textualités, tout autant que la scène, ne sont plus des médiums transparents qui aliènent le spectateur mais des contre-outils qui ramènent en permanence ce dernier à la présence des mots en scène et à celle de son corps dans la salle de théâtre.

3. Le théâtre comme miroir de soi ?

Dans *Re : Walden*, certaines séquences sémantiques définissent la nature comme un miroir réfléchissant l'être. Pour Thoreau, s'il faut vivre dans la nature, ce n'est pas pour s'y confondre, mais plutôt pour observer cette dernière : « Nos yeux contemplant avec admiration et transmettent à l'âme le spectacle merveilleux et varié de cet univers. »²³⁰. Dans cet extrait, on présente l'univers comme un spectacle, c'est-à-dire quelque chose d'éloigné de soi que l'on appréhende avec le regard et que l'on pourrait déjà associer au théâtre. Cette nature « ne pose pas de questions et ne répond à nulle autre que nous autres mortels ne posions »²³¹. Pour le philosophe, la nature n'est qu'une surface de réflexion du soi, un miroir, non pas hypnotique comme le reflet de Narcisse dans l'eau, mais un miroir-écran (dans son sens premier d'obstruction). Dans *Re : Walden*, le motif de la nature comme reflet de soi se condense dans la métaphore du lac :

« Miroir de la vie serti tout autour de pierres aussi précieuses à mes yeux que si elles étaient moindre de plus de prix. Rien d'aussi beau, d'aussi pure. (p. 200-201)
Se repose sur la surface de la terre. De l'eau ciel. Le trait le plus beau et le plus expressif du paysage. C'est l'œil de la terre. Et le spectateur en plongeant le sien sonde la profondeur de sa propre nature. (p.199) »²³²

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, Presses universitaires de France, Paris, 2000.

²³⁰ *Cfr.* 27'23 (captation vidéo).

²³¹ *Cfr.* 27'15 (captation vidéo).

²³² *Cfr.* 31'18 (captation vidéo).

Le lac fait apparaître une analogie entre le *ciel* et *l'eau* (mots qu'une des comédiennes répètera d'ailleurs plusieurs fois). En observant la surface de l'eau, notre regard est projeté dans les cieux (métaphore de l'âme). Le lac représente alors une médiation du regard, par lequel l'homme transige pour se retrouver. La grande différence avec l'outil aliénant, c'est que la Nature, même si elle est un espace sur lequel se déplace le regard du passeur, n'a pas pour vocation de captiver l'œil du contemplateur mais plutôt de le refléter, pour opérer une révélation de soi.

Dans *Re : Walden*, on peut dire que les textualités suivent cet idéal de réflexion de l'Être. En mettant en scène une errance textuelle, en désendettant le lecteur, et en allant jusqu'à devenir un signe pictural ou sonore, le texte se fait miroir opaque et empêche l'outil d'aliéner son utilisateur dans l'espace du θέατρον (*théatron*), dans le lieu *d'où l'on voit*.

En scène, le lac de Walden apparaît à plusieurs reprises, soit par le biais de différents clichés adoptant le même point de vue, soit représenté sur le sol de la scène par des projections, soit représenté au sein d'une réalité virtuelle dans l'écran. Le lac a été transporté jusqu'au plateau par des simulacres virtuels. Pourtant, est-ce que l'image du lac n'a pas, sur le spectateur de *Re : Walden*, le même effet que la Nature avait sur Thoreau ? En scène, apparaît une reproduction en plongée du lac dont la surface miroitante reflète le ciel. Ainsi, le double, produit par la caméra, se superpose au reflet du véritable lac de Walden, et donne à expérimenter directement dans la salle de théâtre cet *eau ciel* dont parle Thoreau, c'est-à-dire ce reflet qui est informe, qui ne cherche pas à captiver le regard mais à le renvoyer sur lui-même. Cette image de la surface du lac de Walden est métonymique de la réflexion de soi opérée par les textualités protéiformes et labyrinthiques.

Suivant cette réflexion, *Re : Walden* se lit tout autant comme un outil aliénant que comme un contre-outil capable de révéler l'individu dans un espace artificiel. La boîte noire, parce qu'elle met le spectateur à distance visuellement et médiatiquement, peut jouer le même rôle que la Nature de Thoreau. De cette façon, le dispositif de Peyret explique également le titre de la pièce car il constitue lui aussi une reprise et une réponse vis-à-vis du média emprunté par Thoreau : le livre papier.

Conclusion : de l'émergence du *textacteur*

En partant de cette étrange impression de la présence effective du texte sur la scène de *Re : Walden* - qui débordait des seules graphies projetées sur le mur de la Chartreuse -, nous nous sommes donnés pour objectif d'analyser une œuvre éclatée en une pluralité de textualités afin de déterminer la façon dont la scène, support insoupçonné du texte, réinvestissait ce dernier dans une expérience *intermédiaire* inédite. L'étude thématique des textualités a été inévitable pour aboutir à une analyse herméneutique complète. Pour ce faire, nous partions de deux hypothèses : au niveau médiatique, les textualités semblaient occuper un rôle similaire à celui des comédiens et comédiennes, surgissant dans l'espace-temps de l'action ; au niveau thématique, même si les textualités en scène étaient le fruit d'une remémoration inconsciente et aléatoire, celles-ci réinvestissaient les enjeux médiatiques de ces mêmes textualités.

Le parcours que nous avons réalisé s'est ainsi concrétisé en trois étapes : une étude herméneutique des textualités démultipliées en scène, une étude dramaturgique des relations de ces textualités avec l'environnement scénique pour aboutir, *in fine*, à une analyse des enjeux thématiques.

Lors de la première étape, il est apparu nécessaire, de prime abord, d'opérer la distinction entre ce que nous avons appelé un *texte-outil* de la représentation et un texte *présent* en scène. Cette mise en garde a permis de mettre en évidence que, dans *Re : Walden*, les mots jouaient à la fois d'opacité et de transparence médiatique. Nous sommes ensuite partis du postulat qu'en scène, les textualités peuvent apparaître selon une double modalité (orale ou scripturale) et être démultipliées médiatiquement, de façon qu'un même énoncé peut être dit par un ou plusieurs énonciateurs (corps du comédien, voix préenregistrées, projections sur l'écran) en simultané ou en différé. Dans *Re : Walden* cette démultiplication médiatique vient diffracter le texte séquentiel de David Henry Thoreau, si bien que le dialogue interpersonnel du drame aristotélicien se transforme en un *sur-dialogue intratextuel* où l'énonciateur remplace le personnage et où les bribes textuelles apparaissent tantôt en complémentarité, tantôt en simultanéité. Nous avons alors caractérisé les interactions au sein de ce *sur-dialogue intratextuel* tant d'extradiscursives que d'intradiscursives.

Dans les interactions extradiscursives, le spectateur est placé soit dans une position confortable, lorsque ces textualités sont dites l'une après l'autre, soit dans une expérience d'extraction nécessaire de textualités lorsque celles-ci sont dites en simultané. Dans le cas d'une

complémentarité des bribes textuelles, lorsque les textualités sont placées les unes après les autres, l'incohérence de la recombinaison des séquences sémantiques provoque sur le spectateur des court-circuitages de sens qui le font revenir à la surface des mots. Dans le cas de la simultanéité, nous avons distingué deux possibilités : la concomitance d'un même énoncé produit par deux énonciateurs distincts et celle où différents énoncés étaient produits par différents énonciateurs. Dans la première situation, les textualités provoquent un effet de surprise ou d'accentuation en intensifiant un élément dans le fil textuel oral et scriptural. Dans la deuxième situation, l'environnement sonore, tout comme l'environnement graphique du mot peut se hiérarchiser intensivement, mettre un énoncé en évidence et rendre les autres inintelligibles. Dans un cas extrême, lorsqu'il n'y plus d'organisation hiérarchique entre les énoncés, les textualités en scène deviennent cacophonies autant sur le plan sonore que visuel.

Nous avons ensuite analysé les différentes interactions intradiscursives en commençant par la répétition. En plus de mettre en scène la mémoire faillible du comédien, la reprise d'une même bribe textuelle dans *Re : Walden* montre que le texte est potentiellement répétable à l'infini, dans une logique de la duplication et de la transformation, chacune de ces répétitions n'étant jamais dite de la même façon dans le même contexte. De plus, la répétition dans *Re : Walden* installe une différence ontologique entre la trace et la parole. Partant ensuite du principe que la traduction est à la fois répétition et altération, nous avons développé l'idée que ce transcodage s'opérait dans *Re : Walden* au sein de polylogues, d'oralitures ou uniquement au sein de l'écran. Cette traduction, qui dépasse sa simple fonction de communication, rend saillant le processus de traduction lui-même. À partir de là, les reformulations fréquentes entre textualités nous sont apparues comme les symptômes de l'inachèvement de la traduction en live du texte original. Notre étude herméneutique et médiatique s'est ainsi achevée par une clarification du titre *Re : Walden* qui n'annonce pas l'objectif d'adapter le texte de Thoreau au plateau de théâtre mais qui promet de mettre en scène un texte qui se répond à lui-même intérieurement au travers des différentes *itérabilités* que sont la répétition, la traduction et la reformulation. Celles-ci opèrent en live un déplacement intradiscursif, ce que nous avons appelé *action intratextuelle*.

La deuxième étape de notre travail nous a amené à adopter un point de vue dramaturgique sur ces textualités. En scène, la matérialité du mot est exacerbée et fait de ce dernier une *texture* perceptive (à travers une matérialité textuelle et sonore singulière). Cette dernière, parce qu'elle se déploie dans l'espace-temps de l'action devient une *corporéité textuelle*, autant intelligible, audible, visible, que mise en action, et, de ce fait, entrant en relation

avec l'environnement sonore et pictural de la scène ainsi qu'avec les corps des comédiens et des techniciens. Sur le plateau, les voix deviennent bruit et s'immiscent dans la composition des notes sur le modèle de la partition musicale. S'intéressant ensuite à la dimension picturale du mot, nous avons parlé d'authentiques *paysages graphiques* capables d'entrer en rapport avec l'environnement visuel et spatial de la scène pour provoquer des effets de présence du texte et pour dessiner sur l'écran des calligrammes scéniques dont la fonction se résume principalement à situer l'action. Nous avons également développé l'idée selon laquelle le support de projection du texte avait un impact sur sa réception.

Par la suite, nous nous sommes intéressés aux relations qu'entretiennent les textualités avec le corps du comédien en scène et avons étudié le *modus operandi* de cette *co-incarnation* du texte. D'emblée, il a fallu distinguer deux cas de figure : lorsque le comédien produisait directement le texte en scène et lorsque celui-ci était mis à côté du texte, ce dernier étant alors manipulé par un technicien. Quand le comédien produit le texte, il le fait à partir de sa propre mémoire et selon différentes modalités : la déclamation du *texte-outil*, la déclamation d'un texte spatial, ou encore l'écriture et l'enregistrement de la voix en live. Abordant ensuite le rapport entre l'action du corps et la mémoire numérique du texte, nous avons proposé trois cas de figure : la lecture à partir de la projection graphique de la forêt virtuelle de Walden ; la scène de la pêche à la ligne où les actions concomitantes du corps et de l'aphorisme reformulent ensemble un nouveau sens ; et la scène du *tracking bullesque* où la graphie en excès poursuit le personnage.

Dans la dernière étape de notre itinéraire, nous avons interrogé le niveau thématique au regard du niveau médiatique, de façon à y chercher des indices capables de justifier notre propos. Très vite, en étudiant les séquences sémantiques recomposées dans *Re : Walden*, des contradictions entre le fond et la forme se sont présentées qui ont toutefois su réaffirmer l'idée selon laquelle le niveau thématique n'est pas réellement investi par Peyret qui en fait avant tout le lieu de déplacements intradiscursifs, tout autant qu'une texture manipulable. Toutefois, certaines séquences, par les thèmes qu'elles suggèrent (l'autosuffisance, la dette et l'errance), ont démontré qu'il existait un rapport entre niveau médiatique et thématique. Dans la salle, les textualités proposent de désendetter le spectateur face au support du texte pour précipiter ce dernier dans une errance faite de lectures et d'interprétations multiples. La réflexion de soi qui s'opère par la contemplation de la Nature d'après Thoreau et qui se condense dans l'image de la surface de l'étang, a également lieu sur la scène augmentée de Peyret par la contemplation de textualités hétérogènes et matérielles qui font du texte un contre-outil.

Ces trois approches des textualités nous ont permis d'affirmer que l'effet de présence du texte sur la scène avait bel et bien cours à différents niveaux : autant dans la recomposition de segments textuels, dans la simultanéité d'énoncés, dans le déplacement intradiscursif, dans le jeu scénique, que plus globalement dans l'expérience de co-auteur proposé par le dispositif. Toutefois, s'il est vrai que les textualités provoquent un effet de présence qui découle notamment de courts-circuitages sémantiques, ce n'est pas uniquement parce que ces dernières reposent sur la scène, mais bien parce qu'elles y sont mises en action.

À ce stade, il nous paraît nécessaire de baliser davantage, en synthétisant notre travail, ce que recoupe ces textualités actées et actantes qui naissent de la rencontre intermédiaire du texte et de la scène. Nous tenterons modestement de condenser l'étude thématique, médiatique et dramaturgique des énoncés scripturaux et oraux dans une notion qui pourrait définir cette nouvelle modalité de texte, celle de *textacteur*. D'emblée, il serait présomptueux de valoriser le *textacteur* comme un réseau textuel qui aurait le même statut en scène que le corps animé du comédien. Le *textacteur* n'est en effet pas le moteur de sa propre action. S'il est toutefois capable de l'assimiler à une entité actantielle, c'est parce qu'en entrant sur le plateau scénique, il se voit complètement pris dans le temps et l'espace de l'action²³³. Nous choisissons ici le mot *textacteur* car il offre la possibilité d'une ambivalence : si le texte est acteur en scène, c'est parce qu'il est agi au minimum par un acteur qui le met en action. De cette façon, le syntagme *textacteur* peut conjointement se comprendre comme un texte en action et comme un texte indissociable du corps actant. Nous employons ici cette notion pour parler de textualités prothétiques qui, rattachées à l'action d'un corps, dans le *hic et nunc* de la scène, peuvent devenir action, mettant en scène la poïèse du texte en live, et ce à trois niveaux : l'action *intratextuelle* (opérée dans *Re : Walden* par le déplacement intradiscursif de la répétition, de la traduction et de la reformulation); l'action du corps du comédien sur le texte, qu'il soit oral ou graphique, texture ou sens, à partir de sa propre mémoire ou d'une mémoire numérique ; l'action du spectateur *sur* le texte (une action qui s'applique à décoder un texte ou une texture à distance, sans opérer de transformation et qui dans le cas du spectacle peut consister, par désendettement et errance textuelle, en une expérience de co-auteur). Enfin, le *textacteur* ouvre le texte à des actions possibles, et ce faisant, ce dernier n'est plus un simple outil absent au service de la représentation, mais joue avec sa matérialité et sa dimension textuelle pour se

²³³ TASSIN Étienne, *Op. Cit.*, p. 43.

rendre présent (au sens de Joseph Danan²³⁴) en scène, dans un va-et-vient permanent entre transparence et opacité médiatique.

Avec cette notion, nous espérons ouvrir de nouvelles réflexions sur la relation entre action scénique et textualités qui selon nous permet de mieux appréhender la transmutation intermédiaire opérée sur le texte par la scène. Dans ce travail, nous avons tenté de poser certains jalons théoriques et de définir de nouvelles notions capables, nous l'espérons, de soutenir de futures études intermédiaires sur le sujet. Contraints par le temps et la forme du travail, certaines parties n'ont pu être qu'effleurées et pourraient servir de base à de nouvelles investigations. Nous pensons notamment à la relation entre projection textuelle et support réel de la scène. Le plateau pourrait, en effet, se lire comme un support polymorphe, capable de conférer au texte différents statuts (slogan, graffiti, etc.). Il pourrait également s'avérer intéressant de creuser la relation entre la matérialité sonore du mot et son environnement, ou encore les enjeux médiatiques du texte numérique sur le plateau, en adoptant une démarche comparative avec des mises en scène où la graphie et la parole sont analogiques. Ces quelques pistes scientifiques attestent, selon nous, de la vivacité du sujet et, de façon générale, de l'avenir prometteur des recherches interdisciplinaires qui articulent herméneutique du texte et dramaturgie.

²³⁴ DANAN Joseph, *Op. Cit.*

Bibliographie

Monographies :

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981.

BOLTER David et GRUSIN Richard, *Remediation : Understanding New Media*, MIT Press, Massachusetts, 1998.

CARMELO Bene et DELEUZE Gilles, *Superpositions*, [trad. MANGANARO Jean-Paul et DUBROCA Danielle], Éditions de Minuit, Paris, 1979.

CHAPPLE Freda et KATTENBELT Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006.

DANAN Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Actes Sud – Papiers, Paris, 2018.

DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, Presses universitaires de France, Paris, 2000.

DERRIDA Jacques, *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston, 1988.

DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, [trad. CHAKRAVORTY SPIVAK Gayatri], Éditions de Minuit (Critique), Paris, 1967.

DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Actes Sud (Le temps du théâtre), Arles, 1988.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative*, [trad. BOUZAHHER Myriem], Éditions Grasset, Paris, 1979.

GOUHIER Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris, 1989.

GRANGER Michel, *David Henry Thoreau : paradoxes d'excentrique*, Belin Éditeur (Voix américaine), Paris, 1998.

HAGEMANN Simon, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, L'Harmattan (Ouverture philosophique), Paris, 2013.

HELBO André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Klincksieck, Paris, 2007.

MCLUHAN Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964.

MÈREDIEU Florence de, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo. Art numérique*, Larousse (Comprendre et reconnaître), Paris, 2005.

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.

SCAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966.

THOREAU Henry David, *Walden ou la Vie dans les bois*, [trad. FABULET Louis], Editions du groupe « Ebooks libres et gratuits », 1854.

VANDENDORP Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Éditions La Découverte (Sciences et société), Paris, 1999.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil (Poétique), Paris, 1983.

Articles de revue :

ADAM Jean-Michel, « Postface. Le texte est-il soluble dans le textiel ? », dans *Corela*, n°33, 2020, [en ligne], <https://journals.openedition.org/corela/11938> (consulté le 03/08/2021).

BALLAY Jean-François, « Re : Walden, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret », dans *L'Annuaire théâtral*, n°56-57, Printemps 2015, p. 161-173, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037336ar/> (consulté le 03/08/2021).

BANU Georges, « Théâtre et technologie ou *celui qui dit oui/celui qui dit non* », dans *Jeu. Revue de théâtre*, Montréal, vol. 1, n°90, 1999, p.152-160, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1900-v1-n1-jeu1073589/16513ac.pdf> (consulté le 04/08/2021).

BENOIT Blaise, « La réalité selon Nietzsche », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°4, 2006, p. 403-420, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2006-4-page-403.htm> (consulté le 04/08/2021).

BLANCHARD Gérard, « Le montage cinématographique : un exercice pédagogique », dans *Communication & Langage*, n°32, 1976, p. 51-71, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1976_num_32_1_4343#colan_0336-1500_1976_num_32_1_T1_0051_0000 (consulté le 04/08/2021).

CHARTIER Roger, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », dans *Lumen*, n°36, 2017, p. 1-20, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/lumen/2017-v36-lumen02702/1037851ar/> (consulté le 03/08/2021).

CHESTIER Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », dans *Corps*, vol. 1, n°2, 2007, p. 105-110, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm> (consulté le 03/08/2021).

CLÉMENT Jean, « La littérature au risque du numérique », dans *Document numérique*, vol. 5, n°1-2, 2001, p. 113-134, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-page-113.htm> (consulté le 04/08/2021).

CORVIN Michel, « Pour une réception « musicale » du théâtre contemporain », dans *Communication*, vol. 2, n°83, 2008, p. 123-130, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-communications-2008-2-page-123.htm> (consulté le 03/08/2021).

DE ANGELIS Rossana, « Textes et textures numériques. Le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique », dans *Signata*, n°9, 2018, p. 459-484, [en ligne], <https://journals.openedition.org/signata/1675#tocto1n2> (consulté le 03/08/2021).

DE CARLO Maddalena, « Quoi traduire ? comment traduire ? pourquoi traduire ? », dans *Éla. Étude de linguistique appliquée*, vol. 1, n°141, 2006, p. 117-128, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-ela-2006-1-page-117.htm> (consulté le 03/08/2021).

DETSCHESSAHAR Henri, « Le texte comme un phénix... Approche des écritures de plateau », dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2, 2020, p. 25-43, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/voixpl/2020-v17-n2-voixpl05795/1074762ar.pdf> (consulté le 03/08/2021).

DIAS Cristiane, « L'écriture du fragmentaire quotidien entre mémoire discursive et mémoire métallique », dans *Itinéraires*, n°1, 2014, [en ligne], <https://journals.openedition.org/itineraires/2289#tocto1n1> (consulté le 04/08/2021).

DO KIM Sung, « L'écologie déséquilibrante de l'oubli chez Homo Numericus », dans *Netcom*, vol. 1/2, n°26, 2012, p. 111-128, [en ligne], <https://journals.openedition.org/netcom/680#tocto3n5> (consulté le 04/08/2021).

DOUGUET Marc, « Une interprétation du vide : intervalle d'acte et simultanéité dans la *Phèdre* de Racine », dans *Agôn*, n°1, 2008, [en ligne], <https://journals.openedition.org/agon/704?lang=fr#tocto2n3> (consulté le 03/08/2021).

FIEBACH Joachim, « Médias audiovisuels et théâtre », dans *L'Annuaire théâtral*, n°15, 1994, p. 71-80, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1994-n15-annuaire3662/041197ar/> (consulté le 04/08/2021).

GERVAIS Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », dans *Recherches sémiotiques*, n°1-2-3, 1989, p. 151-167, [en ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/publications/lecture-de-recits-et-comprehension-de-laction> (consulté le 04/08/2021).

GRIBENSKY Michel, « Littérature et Musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations* », dans *Labyrinthe*, vol. 3, n°19, 2004, p. 111-130, [en ligne], <https://journals.openedition.org/labyrinthe/246> (consulté le 04/08/2021).

KRAJEWSKI Pascal, « Éditorial », dans *Appareil*, n°17, 2016, p. 1-3, [en ligne], <https://journals.openedition.org/appareil/2281> (consulté le 04/08/2021).

LARRUE Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », dans *Intermédialités*, n°12, 2008, p. 13-29, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039229ar/> (consulté le 04/08/2021).

LÉCROART Pascal, PESLIER Julie et PIANA Romain, « Éditorial », dans *Skén&graphie*, n°1, Automne 2013, p. 9-17, [en ligne], <https://journals.openedition.org/skenographie/1021> (consulté le 08/08/2021).

LEVEN Emilie, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique. Étude de trois romans de Jean Echenoz », dans *Carnets*, n°10, 2017, [en ligne], <https://journals.openedition.org/carnets/2265> (consulté le 04/08/2021).

MARTINEAU Maureen, « Mettre en scène selon Brecht », dans *JEU revue de théâtre*, n°43, 1987, p. 111-114, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1987-n43-jeu1066737/27258ac.pdf> (consulté le 04/08/2021).

MAYEUR Ingrid et DESPRÈS-LONNET Marie, « Aux origines du *textiel*. Entretien avec Marie Desprès-Lonnet », dans *Corela*, n°33, 2020, [en ligne], <https://journals.openedition.org/corela/11756> (consulté le 03/08/2021).

MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture plateau et théâtre néo-dramatique », dans *Trajectoires*, n°3, 2009, [en ligne], <https://journals.openedition.org/trajectoires/392> (consulté le 03/08/2021).

NADEAU Carole, « Le dispositif scénique, contexte et corps-texte. Trois exemples : Résonances, Le Mobile, Provincetown Playhouse », dans *Percées*, n°1-2, Printemps-automne 2019, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/percees/2019-n1-2-percees05824/1075187ar/> (consulté le 04/08/2021).

NOËL-GAUDREAULT Monique et FÉVRIER Gilbert, « La matrice combinatoire : une « machine à écrire » », dans *Québec français*, n°160, hiver 2011, p. 52-53, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2011-n160-qf1504630/61624ac.pdf> (consulté le 04/08/2021).

PAZ GAGO José María, « De la représentation à la simulation. Modes de représentation du spectacle post-contemporain », dans *La Thérésienne*, n°2, 2019, p. 59-71, [en ligne], <https://popups.uliege.be/2593-4228/index.php?id=740> (consulté le 03/08/2021).

PÉRAN Bruno, « Le surtitrage et son con-texte source : vers une approche intégrative du surtitrage théâtral », dans *La main de Thôt*, n°4, 2018, [en ligne], <http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=651> (consulté le 03/08/2021).

PEYRET Jean-François, « Ce que ne pas dialoguer veut dire », dans *Études théâtrales*, vol. 2, n°31-32, 2004, p. 194-200, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2004-2-page-194.htm> (consulté le 03/08/2021).

PEYTARD Jean, « D'une sémiotique de l'altération » dans *SEMEN*, n°8, 1993, [en ligne], <https://journals.openedition.org/semen/4182> (consulté le 04/08/2021).

PHILONENKO Monique, « Musique et langage », dans *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n°54, 2007, p. 205-219, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-205.htm> (consulté le 04/08/2021).

PIGOZZI Laura, « Le bruit sublime, ou l'impossible de la voix », dans *Essaim*, vol. 1, n°32, 2014, p. 7-14, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-essaim-2014-1-page-7.htm#no1> (consulté le 03/08/2021).

PITOZZI Enrico, « Aux bords de l'audible : une étude des théâtres du son », dans *Recherches sémiotiques*, vol. 36, n°1-2, 2016, p. 223-254, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/rssi/2016-v36-n1-2-rssi03955/1051186ar/> (consulté le 03/08/2021).

PLANE Sylvie, « Médium d'écriture et écriture littéraire », dans *Le français aujourd'hui*, vol. 2, n°153, 2006, p. 33-40, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-33.htm> (consulté le 03/08/2021).

RASCHED Marwan, « Katharsis versus mimèsis : simulation des émotions et définition aristotélicienne de la tragédie », dans *Littérature*, vol. 2, n°182, 2016, p. 60-77, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-litterature-2016-2-page-60.htm> (consulté le 03/08/2021).

ROQUES Sylvie, « Le corps performatif : les enjeux des scènes contemporaines », dans *Revista Brasileira de Estudos da Provença*, vol. 7, n°1, 2017, p. 4-18, [en ligne], <https://www.redalyc.org/journal/4635/463550151014/html/> (consulté le 03/08/2021).

RYKNER Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », dans *Tangence*, n°88, automne 2008, p. 91-103, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n88-tce2878/029755ar.pdf> (consulté le 03/08/2021).

SAEMMER Alexandra, « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse », dans *Études françaises*, vol. 43, n°3, 2007, p. 111-131, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2007-v43-n3-etudfr1895/016907ar/> (consulté le 04/08/2021).

SARRAZAC Jean-Pierre, « Un nouveau partage des voix », dans *Études théâtrales*, vol. 2-3, n°31-32, 2004, p. 13-24, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2004-2-page-13.htm> (consulté le 04/08/2021).

SIBEONI Jordan, « La théorie de « l'interne modèle » », dans *L'information psychiatrique*, vol. 88, n°7, p. 565-568, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2012-7-page-565.htm> (consulté le 04/08/2021).

SOLOMOS Makis, « Éditorial », dans *Filigrane*, n°13, mai 2011, [en ligne], <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=441> (consulté le 04/08/2021).

STEINMETZ Rudy, « Esthétique de la répétition (Duchamp/Derrida) », dans *Horizons philosophiques*, vol. 3, n°2, 1993, p. 45-60, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1993-v3-n2-hphi3177/800921ar.pdf> (consulté le 04/08/2021).

TASSIN Étienne, « Ce que l'action fait à l'acteur. Notes sur la théâtralité de l'action politique », dans *Tumultes*, vol. 1, n°42, 2014, p. 41-54, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-1-page-41.htm> (consulté le 04/08/2021).

TRIFFAUX Jean-Pierre, « Le comédien à l'ère numérique », dans *Communications*, vol. 2, n°83, 2008, p. 193-210, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_83_1_2487 (consulté le 04/08/2021).

VALÉRO Julie, « Le théâtre : « cuisine nocturne » de la science ? », dans *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, vol.3, n°16, 2015, p. 115-125, [en ligne], <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2015/supplement-a/10-le-theatre-cuisine-nocturne-de-la-science/> (consulté le 04/08/2021).

VALÉRO Julie, « Le tournant de la cabane (*Re : Walden*). Du dispositif et de l'installation chez Jean-François Peyret », dans *Incertain Regard*, n°1, 2011, [en ligne], <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/343-le-tournant-de-la-cabane-re-walden-du-dispositif-et-de-l-installation-chez-jean-francois-peyret> (consulté le 04/08/2021).

WARCHOL Nathalie, « Autonomie », dans *Les concepts en sciences infirmières*, 2012, p. 87-89, [en ligne], <https://www.cairn.info/concepts-en-sciences-infirmieres-2eme-edition--9782953331134-page-87.htm> (consulté le 04/08/2021).

WOLFF Francis, « Comprendre le discours musical. Entretien », dans *Hermès, la revue*, vol. 2, n°72, 2015, p. 143-149, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-143.htm> (consulté le 04/08/2021).

ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, n°41, 1981, p. 8-16, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1331 (consulté le 04/08/2021).

Chapitres d'ouvrage :

BARDIOT Clarisse, « Ici et ailleurs, maintenant : scénographies de la présence dans les théâtres virtuels », dans LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion (Arts du spectacle – Images et son), Villeneuve-d'Ascq, juin 2015, p. 207-222.

BROCKMEIER Jens et ROBATEL Anne, « Écriture et Mémoire », dans GUICHARD Éric (dir.), « Écritures. Sur les traces de Jack Goody », Presses de l'enssib (Papiers), Villeurbanne, 2012, p. 140-155, [en ligne], <https://books.openedition.org/pressesenssib/1958?lang=fr#ftn1> (consulté le 04/08/2021).

GRANGER Michel, « Le détour par le non-humain », dans GRANGER Michel (dir.), *Henry D. Thoreau*, Les éditions de l'Herne (Les cahiers de l'Herne), Paris, 1994, p. 232-246.

GRANGER Michel, « La genèse de Walden : écriture et réécriture », dans GRANGER Michel (dir.), *Henry D. Thoreau*, Les éditions de l'Herne (Les cahiers de l'Herne), Paris, 1994, p. 282-289.

FEWSTER Russell, « Mettre en scène l'acteur vivant et les médias live », dans LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion (Arts du spectacle – Images et son), Villeneuve-d'Ascq, juin 2015, p. 327-354.

FOLCO Alice, « Le mythe des écrivains. [Histoire] », dans RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), « Graphies en scène », Éditions théâtrales, Montreuil, 2011, p. 7-30.

IMBERTY Claude, « D'un texte inachevé de Montale : *Il sole d'agosto* », dans BUDOR Dominique et FERRARIS Denis (dir.), « Objets inachevés de l'écriture », Presses Sorbonne Nouvelle (Études italiennes), Paris, 2001, p. 31-51, [en ligne], <https://books.openedition.org/psn/9831?lang=fr> (consulté le 04/08/2021).

LARRUE Jean-Marc « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion (Arts du spectacle – Images et son), Villeneuve-d'Ascq, juin 2015, p. 27-56.

LE PORS Sandrine, « Paysages Graphiques. [Esthétique] », dans RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), « Graphies en scène », Éditions théâtrales, Montreuil, 2011, p. 81-127.

MESCHONNIC HENRI, « Le texte comme mouvement et sa traduction comme mouvement », dans LAUFER Roger (dir.), « Le texte en mouvement », Presses universitaires de Vincennes, (L'imaginaire du texte), Saint-Denis, 1987, p. 23-37, [en ligne], <https://books.openedition.org/puv/1283?lang=fr> (consulté le 04/08/2021).

RUSET Séverine et SERMON Julie, « Qui parle (dans et avec l'écrit) ? [Dramaturgie] », dans RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), « Graphies en scène », Éditions théâtrales, Montreuil, 2011, p. 31-79.

RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane, « Introduction », dans RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), « Graphies en scène », Éditions théâtrales, Montreuil, 2011, p. 5-6.

SERMON Julie, « Partition(s) : Processus de composition et division du travail artistique », dans SERMON Julie et CHAPUIS Yvane (dir.), « Partition(s). Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles) », Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 25-221, [en ligne], https://arodes.hes-so.ch/record/5747/files/PARTITION%28S%29_Livre.pdf (consulté le 04/08/2021).

TREVARTHEN Colwyn et GRATIER Maya, « Voix et musicalité : nature, émotion, relations et culture », dans CASTARÈDE Marie-France et KONOPCZYNSKI Gabrielle (dir.), « Au commencement était la voix », Érès (La vie de l'enfant), Paris, 2005, p. 105-116, [en ligne], <https://www.cairn.info/au-commencement-etait-la-voix--9782749205311-page-105.htm> (consulté le 04/08/2021).

WALTER PRADO Jr. Plínio, « Inscrire, à l'épreuve du technologique. Le corps entre l'art et l'artefact. », dans GARBAGNATI Lucile et MORELLI Pierre (dir.), « Thé@tre et nouvelles technologies », Éditions universitaires de Dijon (collection Écritures), Dijon, 2006, p. 33-45.

Pages Web :

HARMAT Andrée-Marie, « Formes musicales et formes littéraires. Réflexions sur le dispositif esthétique musical au service de la représentation littéraire », *Fabula / Les colloques : Littérature et musique*, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1267.php> (consulté le 05/08/2021).

KRAJEWSKI Pascal, «Retours sur le médium en art. Appel à contributions », *Appareil*, 2015, [en ligne], <https://journals.openedition.org/appareil/2151> (consulté le 07/08/2021).

LE SCANFF Yvon, « Re : Walden », [en ligne], <https://www.revue-etudes.com/article/re-walden-15945> (consulté le 05/08/2021).

MADDOX Maeve, « Regardions Re: », *Daily writing tips*, [en ligne], <https://www.dailywritingtips.com/regarding-re/> (consulté le 07/08/2021).

PEYRET Jean-François, « Entretien Jean-François Peyret. Propos recueillis par Jean-François Perrier », [en ligne], <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Re-Walden/ensavoirplus/idcontent/36967> (consulté le 03/08/2021).

Thèse de doctorat :

LEMAIRE Véronique, *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2010)*, thèse de doctorat, sous la direction de BESSON Jean-Louis et FREYDEFONT Marcel, Louvain-la-Neuve, UCL, 2011.

Documents vidéo :

« Jean-François Peyret pour « Re : Walden » », Conférence de Presse Avignon, animée par Jean-François Perrier et Renan Benyamina, le 05/07/2013, [en ligne], <https://www.theatre-contemporain.net/video/Jean-Francois-Peyret-pour-Re-Walden-67e-Festival-d-Avignon> (consulté le 03/08/2021).

BOISVENUE Jean-François, « La présence visuelle du texte sur la scène théâtrale. », dans le cadre de *L'image en lumière: histoire, usages et enjeux de la projection. The Enlightened Image : History and Uses of Projection*, colloque organisé par Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 22 mai 2014, document vidéo, [en ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/communications/la-presence-visuelle-du-texte-sur-la-scene-theatrale> (consulté le 08/08/2021).

Document audio :

GOLEBIEWSKI Mélissa, « Corps organique, corps narratif: le devenir-corps du texte projeté », dans le cadre de *Corps scéniques, textes, textualités*, journée d'étude organisée par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 3 avril 2018, document audio, [en ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/communications/corps-organique-corps-narratif-le-devenir-corps-du-texte-projete> (consulté le 04/08/2021).

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	3
I. Introduction.....	5
II. L'œuvre <i>Re : Walden</i>.....	11
1. L'œuvre hybride et polyphonique de Henry David Thoreau, <i>Walden ou la Vie dans les bois</i>	11
2. Spécificité du travail de Jean-François Peyret	13
2.1. Héritage et originalité de Peyret	13
2.2. Processus créatif.....	17
2.3. <i>Re : Walden</i>	18
III. Les textualités sur la scène de <i>Re : Walden</i>.....	22
1. Le texte-outil de la représentation	25
2. Le <i>sur-dialogue intratextuel</i>	28
2.1. Interactions extradiscursives	31
2.1.1. Complémentarité des textualités.....	33
2.1.2. Simultanéité des textualités.....	35
2.2. Interactions intradiscursives	38
2.2.1. La répétition.....	38
2.2.2. La traduction	42
2.2.3. La reformulation	44
2.3. <i>Itératibités et action intratextuelle</i>	45
3. Les textualités musicales, picturales et l'action scénique	47
3.1. Musicalité des textualités	50
3.2. Le paysage graphique	54
3.3. La <i>co-incarnation</i> du texte.....	57
3.3.1. Action et mémoire humaine du texte.....	59
3.3.2. Action et mémoire numérique du texte	63
IV. Les enjeux thématiques des textualités.....	67
1. <i>Re : Walden ou la Vie dans le théâtre hypertechnologique</i>	68
2. L'outil et le <i>contre-outil</i>	69
3. Le théâtre comme miroir de soi ?	73
Conclusion : de l'émergence du <i>textacteur</i>	75
Bibliographie	81
Table des matières.....	93

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial