



HAL
open science

Le drame à l'épreuve du net. Pornographie de Simon Stephens et autres textes

Sandrine Le Pors, Jonathan Châtel

► To cite this version:

Sandrine Le Pors, Jonathan Châtel. Le drame à l'épreuve du net. Pornographie de Simon Stephens et autres textes. Registres : Revue d'études théâtrales, 2015, Ecrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de la représentation et modèles de l'art, Hors série n°4. hal-02797679

HAL Id: hal-02797679

<https://univ-artois.hal.science/hal-02797679v1>

Submitted on 2 Nov 2024

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

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

Le drame à l'épreuve du net. Pornographie de Simon Stephens et autres textes

Par Jonathan Châtel et Sandrine Le Pors.

Registres : Revue d'études théâtrales, 2015, Ecrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de la représentation et modèles de l'art, Hors-série n°4

L'endroit du dramatique est le point névralgique de notre réflexion et nous l'observerons par un point de focale spécifique : internet, objet en perpétuelle mutation, insaisissable et immatériel. S'il ne s'agit en aucun cas pour nous de fournir l'analyse approfondie de cette révolution dans nos vies et dans nos mondes, encore faut-il cependant, avant d'entrer dans le vif de notre sujet, signaler brièvement quelques points.

Premier point : le net redéfinit le rapport à l'écriture ; la position de l'auteur, du lecteur, du spectateur ont été bouleversés. Plusieurs artistes et auteurs s'y intéressent aujourd'hui activement, on le sait. Deuxième point : qu'on l'aborde sous l'angle de la psychiatrie, de l'anthropologie ou de la sociologie, on s'accordera à dire qu'internet constitue un espace de redéfinition de la subjectivité contemporaine. Le net en effet reconfigure les rapports de l'individu à la représentation de l'autre, à la représentation du monde et à la représentation de soi. Avec le net, se pose ainsi une question qui touche aux problématiques fondamentales de la place de l'individu contemporain dans les écritures théâtrales. Comme le dit Simon Stephens qui sera l'auteur de prédilection de nos réflexions, on « peut écrire un poème sur un arbre, une chanson à propos d'un lac, mais on ne peut pas écrire une pièce sans parler d'autres choses que des êtres humains¹ ». Disant cela, l'auteur anglais se positionne en témoin de l'humain et en témoin de son temps. Comment témoigner, directement ou indirectement, de la place grandissante du net dans nos vies ? Que faire de nos vies numériques dans l'écriture dramatique ? C'est ce qui nous interroge.

I) Le net et l'expérience du trauma : *Pornographie* de Simon Stephens

Sur ces interrogations, *Pornographie*² de Simon Stephens nous semble une bonne entrée. L'auteur anglais a fondé l'argument de cette pièce sur les attentats de Londres de Juillet 2005, attentats qu'il a appris par le net, alors qu'il était devant son ordinateur :

¹ Jonathan Châtel, entretien avec Simon Stephens, *Norsk Shakespeare - og theatre tidsskrift* (1), 2011, Oslo.

² Simon Stephens, *Pornographie*, traduit de l'anglais par Séverine Magois, Voix navigables, 2010.

J'étais à mon bureau devant mon ordinateur en train d'écrire *Motortown* et soudain j'entends des klaxons dehors, par milliers, c'était incroyable. Alors je me suis dit on a eu les jeux olympiques ou quoi et instinctivement je regarde le site de la BBC. Et le site de la BBC qui est pourtant excellent avait *buggé*. Alors je me suis dit, il s'est passé quelque chose. Et très vite en effet, j'ai appris qu'il y avait eu des attentats³.

On voit comme cette expérience du bug sur le net fait partie de l'expérience inaugurale de l'écriture de *Pornographie* :

C'est intéressant quand on pense à la configuration de cette expérience. Je suis à l'intérieur, seul, écrivant à mon bureau, au théâtre, la sensibilité en alerte et puis tout d'un coup dehors le monde devient fou. Il y a quelque chose dans cette configuration là qui parle de mon expérience de *Pornographie*⁴.

C'est cette expérience, ce traumatisme là aussi, que Stephens va tenter de comprendre dans *Pornographie*. La pièce est traversée de part en part par les attentats. Si ce n'est pas la seule à aborder ce sujet – comme *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, par exemple, ou différemment encore comme dans *Septembres* de Philippe Malone – sa particularité est que son écriture est façonnée, originellement pourrait-on dire, par une expérience traumatique médiatisée par le net.

Trois mois après les attentats, Simon Stephens rédige *Pornographie*. Dès son titre, la pièce fait référence à l'univers internet. La pornographie est indissociablement liée à la toile, elle y prolifère. Pour Simon Stephens, la généralisation et la banalisation de cette représentation de la sexualité sur le web est révélatrice d'une tendance, dans nos sociétés néolibérales, à la marchandisation de l'individu et à la réification des subjectivités. Elle impose une dissociation mentale, une faculté machinique d'abstraire l'amour de la sexualité qui peut aussi bien se retrouver dans la vie d'entreprise ou dans l'acte d'un terroriste qui, selon Simon Stephens, doit bien abstraire le monde et les humains qui l'habitent pour pouvoir le faire sauter.

D'un point de vue formel, la pièce obéit à une logique de montage, d'assemblages semble-t-il disparates de monologues et de dialogues sans personnages qui tournent autour de ces événements réels qui ont traumatisé l'opinion publique internationale et l'opinion publique britannique, d'autant plus que les terroristes étaient des citoyens anglais élevés en Angleterre :

³ *Op. Cit.*

⁴ *Ibid.*

Ce que je pensais pouvoir faire – dit Stephens –, c'était interroger l'horreur de l'intérieur, dénicher les terroristes qui se terraient en moi pour essayer de comprendre ce que ces garçons, qui avaient vécu dans le même environnement que moi, étaient anglais comme moi, avaient pu ressentir. Je voulais m'identifier aux terroristes, ne pas en faire des ennemis pour interroger la culture anglaise⁵.

L'idée directrice de Stephens pour l'écriture de cette pièce était en effet de montrer que l'acte de transgression inhumain des terroristes, individus nés et élevés dans la culture anglo-saxonne, pouvait se lire, selon un spectre d'intensités plus ou moins grandes, dans un échantillon représentatif de la population anglaise, c'est-à-dire de la population occidentale. Ainsi en est-il du sabotage industriel inexplicable par une jeune employée dont le discours porte d'abord sur son jeune bébé qu'elle imagine en train de se noyer, et dont elle dit qu'elle pourrait broyer la cage thoracique par une seule pression de la main, jeune femme qui, au fur et à mesure, sans raison apparente, va faire exploser tout son système de représentation, en trahissant l'entreprise pour laquelle elle travaille. Ainsi en est-il également de la tentative de viol d'un professeur de faculté sur son ancienne étudiante. Ainsi en est-il encore du harcèlement sexuel d'un adolescent envers sa professeure. Tous ces cas relèvent d'une même volonté de sabotage d'un système de valeurs coercitif et aliénant pour l'individu, qui témoignent d'un bug, d'un déraillement, d'un dysfonctionnement.

Dans la pièce, la gravité du dysfonctionnement, comme pour tout bug informatique, peut aller du bénin, l'erreur inattendue – pour reprendre la formulation qui s'affiche parfois sur nos écrans – de l'erreur qui arrête momentanément le système (dans la pièce la trahison de la jeune femme à son entreprise, par exemple) à l'erreur critique, majeure, (le crash système, dans *Pornographie*, c'est l'attentat).

Ce qui est ici intéressant est que l'expérience formelle à laquelle s'est livré l'auteur britannique, dont les oeuvres précédentes étaient plus formatées, est née du bouleversement de son intimité par un fait d'actualité qui l'a amené à questionner sa pratique d'écriture. La fragmentation de sa pièce, la place croissante donnée au récit de vie, à la narration dans la forme dramatique répondait pour l'auteur à une volonté d'inventer un « détour⁶ » esthétique pour traiter une réalité immédiate, une horreur impensable et que sa position d'artiste et de citoyen bouleversé par ces événements lui imposaient pourtant de penser.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sur la notion de « détour », lire de Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Circé, 2004.

Les monologues et les dialogues qui composent la pièce sont principalement tenus par des locuteurs incertains, des voix anonymes. Précisément on retrouve là une caractéristique de la communication internet qui est celle de la tentative d'anonymat et qui recouvre une des évolutions des écritures dramatiques, celle consistant à élargir le microcosme dramatique à une foule, une multitude qui fabrique de l'anonymat. On retrouve cette question de l'anonymat, de l'attentat également, dans l'intime comme dans le politique, dans beaucoup de pièces contemporaines et ce, de diverses manières – nous pensons, par exemple, à *Atteintes à sa vie*⁷ de Martin Crimp et à ses voix en réseaux qui cernent l'absence d'une Anne, Annie, Annouchka (?), et la font ainsi passer à l'état virtuel, la présentant tour à tour comme une militante écologiste, une star de cinéma porno, une terroriste, une fidèle fan de foot, quand elle ne se réduit pas à une marque de cigarette sans filtre ou à un écran de télévision.

Dans *Pornographie*, les voix anonymes sont scandées par une didascalie « Images de l'enfer / Elles sont muettes » qui clôturera la plupart des monologues. Sur la page, ces didascalies sont encadrées de blancs grâce à un retrait et un saut de ligne. Alors que le net montre quelque chose immédiatement, utilise la multiplication d'images, ce avec différents supports, l'ordinateur mais aussi le téléphone mobile, donc en tous lieux également, l'écriture de Simon Stephens s'inscrit en faux par rapport au déversement immédiat du net. L'auteur anglais résiste à la « tyrannie de l'immédiété » pour reprendre les mots de Paul Virilio dans son essai *Vitesse et politique*⁸. Il résiste à la logique du flux ininterrompu du net, puisqu'il choisit de parler de l'enfer, en l'occurrence l'attentat, par allusion.

Au fur et à mesure de la pièce, la mémoire des attentats apparaît en effet par fragments, au détour d'une phrase, sous des formes elliptiques :

La radio est allumée. Quelqu'un appelle au cours d'une émission où les auditeurs peuvent intervenir en direct. Il vient d'être réveillé au téléphone par un ami qui se trouve tout près de Russel Square. Un bus, y a un bus à Russel Square, il a dit⁹

[...]

Je regarde la télé avec ma sœur toute la matinée. Elle revient de la station de métro. Elle ne peut pas se rendre à son travail. Les images sont filmées par des caméras de surveillance tout près de la scène du drame. Elles changent toutes les trente secondes. Je les regarde. Je n'arrête pas de me dire qu'il va encore de passer quelque chose. Les gens n'arrêtent pas de parler mais les images ne changent que toutes les trente secondes, par

⁷ Martin Crimp, *Le traitement* suivi de *Atteintes à sa vie*, traduit de l'anglais par Elisabeth Angel-Perez, L'Arche, 2002.

⁸ Paul Virilio, *Vitesse et politique*, Galilée, 1977.

⁹ Simon Stephens, *Pornographie*, *op.cit.*, p. 18.

là. Je me demande comment c'est là-dessous. Je me demande ce que ça sent. Je pense aux rats. Il fait tellement chaud aujourd'hui¹⁰
[...]

J'étais terrifiée. J'ai essayé de t'appeler mais il n'y avait plus de réseau.

Je sais. Je suis désolé.

Tu n'as rien eu.

Nan.

Tu étais où ?

Il n'y a plus un métro qui circule. Il a fallu que je rentre à pied.

Merde.

Quoi ?

Merde c'est tout. Merde. Merde. Merde.

-

J'ai cru que tu étais mort.

Ben non.

Non.

C'est de la folie dehors. Tout le monde marche. Tous les pubs sont bondés¹¹.

Au cœur de ces voix anonymes, de ces allusions aux attentats et des différentes histoires de transgression plus ou moins répréhensibles légalement qui tissent l'ensemble de la pièce, apparaît la figure du terroriste. Anonyme parmi les anonymes, on ne se rend pas compte immédiatement qu'il est celui qui va commettre l'horreur. C'est plutôt monsieur et madame tout le monde, avec les manies de monsieur et madame tout le monde – « Je récupère un exemplaire de *Métro*. Je cherche mon horoscope. J'ai toujours cherché mon horoscope¹² » –, si ce n'est peut-être qu'il est le plus procédurier, le plus conservateur aussi, très à cheval sur la politesse en tout cas – « Je remercie le chauffeur en descendant du bus. Je remercie toujours le chauffeur quand je descends du bus. Il ne dit rien. Il regarde fixement devant lui à travers son pare-brise¹³ ». De prime abord, le récit de vie qui est le sien n'est pas plus alarmant que les autres récits de vie qui composent l'ensemble des fragments de la pièce.

Ces fragments – ou ces tableaux de solitude comme on trouve dans *Avant/Après*¹⁴ de Roland Schimmelpfennig –, finissent par aboutir, au dernier tableau de la pièce, à une nécrologie des victimes réelles des attentats, c'est-à-dire à l'incursion d'un matériau documentaire brut, le copier-coller pour ainsi dire d'une page du site internet du journal *The Guardian*, au sein d'une œuvre fictionnelle. Cette liste non nominative qui signe un moment d'arrêt et de stupeur est

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 51.

¹³ p. 51

¹⁴ Roland Schimmelpfennig, *Avant-Après*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, L'Arche, 2003.

soigneusement numérotée, de 1 à 52, comme si à défaut de pouvoir déchiffrer l'impensable, on pouvait chiffrer le désastre :

5. Il avait deux passions, la famille et le sport

15. Quand il était adolescent, son père l'a surpris en train de se mettre un épais mascara noir emprunté à sa sœur. Il traversait une phase gothique et s'était teint les cheveux pour qu'ils soient assortis.

30. Il avait fui le Vietnam avec les boat people et avait miraculeusement survécu, alors qu'il n'avait pas encore un an.

35. Elle était née à Téhéran mais avait élu domicile à Londres il y a vingt ans.

Cet élément de la liste, le dernier, se clôt sur l'achat d'un ordinateur par la victime –

52. Bien décidé à perfectionner son anglais, il était parti pour Londres peu après avoir obtenu son diplôme d'ingénieur en informatique à l'Institut Universitaire de Technologie (IUT) de Saint-Marti,-d'Hères, près de Grenoble. Il partageait un appartement à Kensal Green avec trois amis et travaillait dans une boutique de pizzas à emporter. Dès qu'il avait eu un peu d'argent de côté, il l'envoyait chez lui, à sa petite sœur, mais il avait quand même réussi à économiser suffisamment sur son modeste salaire pour s'acheter un ordinateur.

A la question : pourquoi cette nécrologie dans une fiction ? Que signifie cet écart formel ?

Stephens répond :

J'ai inclus cette nécrologie car je combattais en un sens contre la moralité et l'obscénité de ce que j'étais en train de faire – écrire une pièce sur les attentats 3 mois après – je me disais, c'est un peu tirer par les cheveux, tu dois quand même admettre qu'il y a eu des victimes réelles. J'ai trouvé ces nécrologies sur un site ; Elles m'ont fasciné car elles étaient détaillées et personnelles tout en étant stéréotypées c'est-à-dire distantes et paradoxalement impersonnelles. Ça faisait écho à ce que je venais écrire dans la séquence 5 quand le personnage de la sœur parle du caractère artificiel de la médiatisation du deuil. Ce qui m'a frappé c'est qu'en incluant ces 52 nécrologies plutôt que 4 ou 5 pour respecter économie du texte, cela créait une sorte d'ambiguïté et de distance par rapport à mon propre texte. Je pense qu'en même temps je pouvais m'acquitter de la réalité, ce qui s'était vraiment passé. Et simultanément manifester le caractère pornographique de ces deuils médiatisés par le net¹⁵.

On voit ainsi comment *Pornographie* s'écrit avec et contre le net. Le net encadre la pièce où plutôt la pièce exhibe les coutures du net : d'abord par le titre, ensuite en toute fin de pièce *via* le mémorial qui clôture le texte. Le net, comme motif, traverse enfin parfois la pièce : « Il y a soixante-douze messages non lus dans ma boîte mail. Ils sont presque tous liés au rapport Triford¹⁶ », « Si tu as oublié quelque chose, où je dois l'envoyer ? (...) / Balance-le. Mets-le sur eBay¹⁷. »

¹⁵ *Op. cit.*

¹⁶ *Pornographie, op. cit.*, p. 15

¹⁷ *Ibid.*, p. 49

Cependant le lien le plus explicite se fait avec le dernier monologue de la pièce, qui précède la nécrologie, celui d'une vieille femme qui passe le plus clair de son temps devant des sites porno dans la robe de chambre de son défunt mari, passage qui, en outre, thématise la question de la fenêtre, celle de l'écran par lequel elle accède au film porno, celle de son appartement dont elle décide de baisser les stores ou, tout au contraire, procédant à la pulsion d'exhibition, de les laisser ouverts :

Le soir, je porte la robe de chambre de mon mari. La plupart de ses vêtements ont été emballés par sa sœur dans des sacs poubelles noirs que nous avons portés à diverses boutiques. Sa robe de chambre a été épargnée. Je baisse les stores. Et j'allume l'ordinateur. Parfois je ne baisse pas les stores. Parfois j'aime l'idée qu'au milieu de la nuit, au cœur de l'ouest de Londres, tous les voisins peuvent me voir. Sa robe de chambre est, c'est une robe de chambre en soie, rouge. Ma main se glisse dessous.

Je regarde les extraits vidéo gratuits. Chaque extrait vidéo obéit aux conventions du genre. Il arrive un moment, à la fin de chaque film, où la fille attend que le garçon jouisse. Agenouillée à ses pieds. Levant les yeux. Elle lui demande de jouir sur son visage. Et à ce moment là, elle a l'air fatiguée, exténuée, et les années fastes, quand elle enchaînait les tournages, ont laissé leurs traces. Et ça fait comme qui dirait réfléchir¹⁸.

Mais si Stephens résiste au net, à la culture numérique dans la quelle on vit par une série d'écarts – l'écart ironique de la vieille femme pour le dernier monologue ou encore le contrepoint didascalique « Images de l'enfer. / Elles sont muettes » –, à la fin de la pièce, avec le copier-coller du site internet, on assiste à un aveu d'impuissance, une défaite de l'écriture qui cède au net. Cependant, et en même temps, en contextualisant ces biographies ; 52 et pas 4, Stephens en montre la monstruosité, et donc la pornographie réelle.

Une analyse de la philosophe Beatriz Preciado met en lumière et reformule ce que nous venons de dire. Dans *Pornotopie*¹⁹, elle s'intéresse au début de l'industrialisation de la pornographie par l'inventeur de Play Boy, Hugues Hefner. Elle élabore une définition architecturale et médiatique de la pornographie en tant que dispositif de production publique de la sphère privée, et de mise en spectacle de la domesticité. Mise en spectacle dont, aujourd'hui, le vecteur privilégié est internet.

Chez Stephens l'attentat est au final l'attentat de l'hypermédiatique sur la subjectivité contemporaine. Les processus anciens de la subjectivation, façonné par la distinction

¹⁸ *Ibid.*, p. 76

¹⁹ Beatriz Preciado, *Pornotopie*, Climats, 2011.

classique vie privée-publique, s'estompent avec la pornographie. Et c'est cela aussi que Stephens interroge. Sa pièce réfléchit bien ce point : la tyrannie de la transparence dans nos sociétés "pornographiques" et ses conséquences sur l'intimité : des êtres anonymes, seuls, submergés d'images et dont le seul acte de résistance devient un acte d'horreur, dont le seul acte de singularisation et de transgression ne peut se traduire qu'en terme de sabotage, d'atteinte, d'attentat. En un sens alors, Stephens performe un attentat sur sa propre écriture, qui se laisse submerger par le langage internet, tout comme, en se sabotant, elle exhibe la vacuité et la nausée provoquée, nous venons de le voir, par ces nécrologies stéréotypées

II) L'écriture dramatique et le net.

On voit bien à travers cet exemple de *Pornographie* comment la plateforme de pensée du net n'est pas seulement celle du plateau ; celle-ci se joue dès l'écriture du drame, vient le façonner aussi, même si, ou précisément parce que le net résiste au drame. Reste que quand on regarde de près les écritures dramatiques (pas de plateau ou issues du plateau mais bel et bien les écritures dramatiques), peu d'entre elles prennent formellement en compte le net, ni mêmes nos vies numériques, et pourtant il nous semble que le net devient une forme implicite des écritures contemporaines.

Sur cette notion d'implicite cette phrase de Gertrud Stein nous a particulièrement interpellé. Voilà ce qu'elle dit du cinéma en parlant de sa pratique de jeune auteure :

Au début je faisais ce que le cinéma faisait, je faisais une succession d'affirmations sur la personne, jusqu'à avoir un tout. Je ne pensais pas en terme de cinéma, à cette époque je n'étais jamais allé au cinéma, mais on appartient à son époque et celle-ci était sans aucun doute l'époque du cinéma et chacun est forcé d'exprimer ce que le monde dans lequel il vit est train de faire²⁰.

Ce qui est intéressant c'est qu'est le cinéma est devenu une utopie active dans les écritures du 20^e siècle, une utopie qui a peut-être commencé avec Ibsen, avec *John Gabriel Borkman* ou *Le Canard Sauvage*. Ici, Stein précise bien que même si elle n'avait jamais vu de cinéma, elle écrit cinéma. Là où son propos nous interpelle, c'est qu'elle fait état de l'auteur comme un réceptacle des mutations technologiques de son temps. Poreuse à son époque, Stein écrit donc

²⁰ Documentaire « Un siècle d'écrivain » d'Arnaud de la Pallière.

cinéma. Comment d'autres, aujourd'hui, écrivent net ? Telle est finalement la question que nous posons.

Par la place prépondérante qu'il occupe dans nos vies, le net est, au sens où l'entend dans son essai *Pour comprendre les médias*²¹, le théoricien Marshall McLuhan, une « extension de l'humain » dont l'environnement, fut-il invisible à l'individu qui l'habite, agit sur nos vies et qui, ajoutons-nous, se trouve susceptible d'agir sur l'écriture et ce sans que l'auteur en ait nécessairement pleinement conscience. McLuhan qui ne parle pas alors du net mais des médias, développe ainsi l'idée « d'une main » ou « d'une force invisible » de l'environnement technologique qui agit sur notre sensibilité, sur nos comportements également, et qui façonne en outre notre vision du monde. Pour nous, nous formulons l'hypothèse, à la suite de la pensée de Stein sur le cinéma, d'un effet de persistance rétinienne du net dans certaines écritures dramatiques contemporaines.

C'est ainsi d'abord un constat, simple, qu'il convient d'énoncer : le net envahit très concrètement notre quotidien. Quasiment tout le monde travaille avec le net, ou s'échappe de son travail avec le net, et le net s'immisce dans nos vies, nos intimités comme il s'immisce dans l'atelier d'écriture de l'auteur, que celui-ci soit romancier, poète, scénariste ou écrivain de théâtre. Lorsque Joseph Danan écrit *De la Révolution Septuor*²², il collecte différents documents en rapport avec la révolution, dans son acception la plus large, sur internet d'abord, puis ailleurs. Dans la pièce, on retrouve trace de ces documents *via* des voix signalées en caractères gras et qui, au début, proviennent du réfrigérateur et des placards :

"Une révolution dans le monde des chips. Les croustilles Sniffles sont encore meilleure pour la trempette. Plus épaisses avec des vagues plus grandes, les croustilles Sniffles ramassent encore plus de trempettes sans se briser"

"Nous pensons les uns dans les autres"

"La révolution socialiste a créé plus de propriétaires à Cuba que n'en ont créés des siècles de capitalisme" Fidel Castro, 1er juin 2002"

²¹ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, 1968.

²² Joseph Danan, *De la Révolution, Septuor*, Actes-Sud Papiers, Arles, 2007.

Ce qui est intéressant dans l'irruption de ces « voix traversières²³ » agissant dans le drame comme des contrepoints, c'est qu'avec elles Joseph Danan a gardé l'aspect aléatoire du surgissement de ces slogans tels qu'ils sont apparus dans sa navigation sur le net. D'une certaine manière, l'écriture a enregistré une lecture et un processus de lecture, en l'occurrence une lecture numérique. La pièce, et sa mise en page en colonnes qui laisse la possibilité de lire indifféremment ce qui apparaît sur la droite ou sur la gauche de la page, est une possible autre trace du net, de l'effet visuel du net dans l'écriture.

Outre cet exemple, comment, sommairement, procède l'entrée du net dans l'atelier d'écriture ? Celle-ci peut être accidentelle : on y prélève des éléments trouvés au fil de ses navigations, comme on prélèverait des éléments au fil d'une discussion entendue dans un train, dans la rue, dans un bar, par exemple, ou encore relevés dans un livre ou dans la presse. Devenu l'espace d'une déambulation souvent quotidienne, le net est en effet apte à fournir à l'auteur une série de matériaux pour l'écriture des ses textes, parmi d'autres matériaux. Pour le dire autrement, le net est aussi l'espace d'un nouveau « tout venant », pour reprendre l'expression de Michel Vinaver, l'espace d'un « magma indifférencié²⁴ » où l'auteur s'empare de la rumeur de notre quotidien, un quotidien en l'occurrence ici numérique.

Mais si le net peut entrer par accident dans l'atelier de l'auteur, comme tout autre élément du quotidien, il peut également y entrer de manière décidée par l'auteur quand celui-ci, devenu enquêteur, est à la recherche d'informations sur tel ou tel événement, incident, fait de société, sur telle ou telle personne, ou sur tel ou tel concept, la révolution par exemple. Le net permet en effet une forme d'accès rapide, si ce n'est à l'autre, en tout cas aux informations et à ses commentaires.

Dans *Crash programm*²⁵, pièce collective initiée par Thibault Fayner qui proposa de travailler sur les salariés suicidés de France Télécom, les différents auteurs ont procédé à un montage de matériaux divers si bien que la pièce est ainsi constituée de documents réels : lettres des

²³ Cf. Sandrine Le Pors « Partitions vocales et voix traversières » in *Le théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures théâtrales contemporaines*, PUR, 2011.

²⁴ « Le quotidien, c'est ce que j'appelle parfois le magma ou l'indifférencié, c'est le matériau qui nous est commun à tous, sans lequel nous ne serions rien [...]. Ce matériau, pour moi, dès lors qu'on se met à le fouiller recèle d'étranges trésors. Et ce sont ces étranges trésors [...] que j'ai toujours la tentation d'aller explorer », Michel VINAVER, *À Brûle-pourpoint, Rencontre avec Michel Vinaver*, dialogue avec les lycéens de l'académie de Versailles, avec la complicité de Joseph Danan et de Michel Azama, propos recueillis par Bruno Allain, hors série n°15, SCÉRÉN, CNDP, Les rencontres du Rond-Point, Paris, novembre 2003, p. 20.

²⁵ *Crash programm*, pièce inédite, 2010.

personnes suicidées, rapport de l'inspection du travail, rapport de l'Observatoire du stress en ligne sur le net, extraits d'ouvrages de sociologie et de médecine du travail, dont le *Orange stressé* d'Yvan du Roy, documents divers trouvés sur le net. Une autre partie du texte est fictionnelle. On voit ici, comment le net, est source, parmi d'autres documents, de matériaux qui viennent participer à une écriture du montage.

Ces deux configurations – l'une où le net surgit par accident, l'autre volontariste où le net est l'outil d'une exploration, l'objet d'une recherche plus ou moins aléatoire – ces deux configurations, donc, à l'évidence, peuvent s'entrecroiser, comme c'est le cas dans *Pornographie*. En chemin, force sera de constater qu'Internet offre de formidables et multiples possibilités pour pratiquer des *cut-up* d'écritures. Le *cut-up* peut par ailleurs se mettre au service d'un théâtre documentaire comme dans *Septembre.doc* d'Eléna Gremina et de Mikhaïl Ougarov, texte téléchargeable sur le net²⁶, écrit à partir de témoignages trouvés sur le net et qui revient sur la prise d'otage dans une école d'Ossétie du Nord qui avait tourné au carnage après l'intervention des forces armées. Le recours au net permet alors de faire entendre dans l'écriture une *vox popula* : comme l'explique Tania Moguilevskaïa, les médias officiels en Russie ne donnant aucune information sur les événements, c'est à partir de forums, de discussions sur le net que les témoignages avaient pu circuler et c'est pour cette raison que les auteurs ont eu recours à Internet.

Parallèlement, on observe que certains tropes qui travaillent la communication web informent également les écritures d'un point de vue formel : l'amoncellement, par exemple, le commentaire, l'assemblage, le mélange de langues mais aussi des langages, les tics de langage du réseau, ses anglicismes, ses rythmes, la démultiplication du personnage (Cat années 70/Cat années 2000 dans *De la Révolution*), les jeux des voix anonymes dans *Pornographie* etc.

Ces formes d'écritures et d'appréhensions du langage, si elles sont finalement antérieures à internet lui-même – tels le listing, la juxtaposition, l'écriture automatique – sont si présentes dans le net que celui-ci en devient un vecteur monstrueux comme il devient un vecteur monstrueux de matériaux non strictement dramatiques qui s'immiscent, de plus en plus nombreux au moins depuis les années 70, dans les écritures dramatiques, de la biographie au

²⁶ Texte présenté, traduit et mis à disposition en ligne sur le site *théâtre.russe.com* par Gilles Morel et Tania Moguilevskaïa.

slogan, à la liste, à la recette de cuisine, au mode d'emploi... Autrement dit, si le net, qui regroupe mille formes d'écritures en une sorte de Babel, n'est pas à l'origine de ces pratiques, peut-être les exacerbe-t-il.

Cela étant dit, peut-on localiser précisément la place du net dans les écritures contemporaines ? Où se loge-t-il ? Comment agit-il ? Que fait-il ? A l'écriture, à l'auteur, au lecteur ? Dans quel sens nos pratiques de lecture sont-elles informées, modifiées également, par le net ? On aura compris qu'il ne s'agit pas pour nous d'aborder internet comme simple thématique. Ce n'est pas uniquement le net comme moteur à fiction qui nous intéresse comme dans *L'Abeille*²⁷ de Matt Hartley – pièce où Hannah, une amie de Chloé, crée une page facebook en souvenir de Luke, le frère de Chloé, mort dans un accident, page qui va être accaparée par tout le lycée, y compris ceux qui, finalement, ne connaissaient pas Luke. Comment les écritures font du net un principe thématique mais aussi et conjointement, indissociablement un principe d'expérimentation formelle, voilà ce qui nous intéresse davantage. Si dramaturgie du net il y a, elle peut en effet se saisir à trois niveaux : du côté de l'atelier de l'atelier d'écriture, d'une part, comme moteur à mi-fiction d'autre part, comme expérience formelle et expérience sensible du monde enfin.

Par un effet que nous avons nommé précédemment « effet de persistance rétinienne dans les écritures », certains auteurs évoquent dans leurs pièces l'univers numérique dans une forme de détour, et ce, sans que ce soit toujours aussi explicite que pour Simon Stephens dans *Pornographie* :

- tel Roland Schimmelpfening dans *Avant / Après* qui, comme Stephens dans *Pornographie*, propose une pièce construite sur une juxtaposition de solitudes, et fait également s'entrecroiser des voix anonymes dans des temporalités concordantes, qui s'entrecoupent.

- tel, Falk Richter dans *Electronic City, Notre mode de vie*²⁸ où différentes voix anonymes viennent s'assembler autour des prises de parole de Tom (golden boy parcourant le monde entier) et de Joy (employée dans un supermarché d'aéroport qui change d'aéroport comme lui de ville), un couple qui peine à se rencontrer, pris au piège d'un monde virtuel et médiatique où tout se confond. Ces voix commentent les errances de personnages, les pensées qu'elles devinent, les propos qu'elles entendent mais aussi les images qui s'offrent à elles (une photographie trouvée dans une poche, un film porno...).

²⁷ Matt Hartley, *L'Abeille*, Théâtrales Jeunesse, Paris, 2012.

²⁸ Falk Richter, *Electronic City, Notre mode de vie*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, L'Arche, 2008.

- tel Thibault Fayner, d'une toute autre manière, dans *Le Camp des malheureux*²⁹ où le personnage – un « personnage vocal » comme dans *Atteinte à sa vie* au sens où il est absent comme personnage agissant et est constamment mis en hypothèse par la voix – n'est que ce que les voix veulent bien en dire jusqu'à ce qu'il disparaisse dans le paysage. Il faudrait relire la pièce en repensant au passage avec la boule de cristal, un espace à multiples fenêtres, à multiples images, qui est central dans la dramaturgie de la pièce.

- tel encore Christophe Pellet dans *Soixante-trois regards*³⁰, pièce où le personnage se présente en effet comme incertain sur le plan de sa voix (trois voix différentes s'entremêlent pour une seule source d'énonciation) et de son sexe (basculement continu entre le masculin et le féminin) mais où également les époques et les espaces se superposent, pièce enfin qui donne à voir, comme dans *Le Camp des malheureux* la disparition du personnage dans un paysage.

Dans ce petit échantillon de pièces contemporaines, on assiste, par un détour, à l'émergence d'un discours sur notre civilisation numérique et sur rapports que nous y entretenons (sur le plan de la sexualité notamment mais pas seulement). Ce faisant, et sous différents angles, ces pièces rendant saillantes les questions de la disparition, de l'attentat également, de l'image enfin (et plus spécifiquement, chez Christophe Pellet, du visage). Qu'il s'agisse du personnage qui disparaît dans un tableau dans *Avant/Après*, de ceux qui, du *Camp des malheureux* à *Soixante-trois regards*, disparaissent dans le paysage, à chaque fois, c'est comme si l'écriture prenait acte de la désormais possible disparition des individus sur toile et dans les images.

Du net, et toujours dans la suite de la pensée de Gertrude Stein quand elle développe la notion de « pièce-paysage », on dira ainsi qu'il est un paysage pour les écritures contemporaines. On ajoutera aussi que ces pièces témoignent d'un état des écritures qui, d'une façon ou d'une autre réfléchissent au bug, au dysfonctionnement, à un attentat réel ou plus intime, quitte, comme dans *De la révolution* de Joseph Danan, à connecter les deux : le kidnapping de Célia, fille de bourgeois, par Cat et Robert d'abord, la mort d'une femme dans la banque ensuite, après l'action menée par le groupuscule révolutionnaire auquel Célia s'est jointe constituent en eux-mêmes des attentats, sur le plan politique, le retour de Célia, enfin, alors que Cat vit avec Jimmy et son enfant en menant désormais une vie de bourgeoise, fait ressurgir le passé

²⁹ Thibault Fayner, *Le camp des malheureux*, Espaces 34, 2009.

³⁰ Christophe Pellet, *Soixante-trois regards*, L'Arche, 2008.

terroriste de Cat et s'inscrit dans l'intime. Nous pensons encore à *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp dont le neuvième scénario s'intitule « La menace du terrorisme international », le seizième « Pornó » et dont le titre original de la pièce comprend l'acception d'attentat, « attempts » signifiant à la fois *tentative* et *attentat*.

Chacune de ces pièces donne enfin à l'écriture dramatique la possibilité de réfléchir à la prolifération des images, à « l'invasion imaginaire³¹ » comme le dit Heiner Müller, que les images fassent ou non obstacle « à l'expérience » et à « l'expérience du réel ». Non seulement les écritures questionnent bel et bien les nouvelles technologies et les images mais aussi elles apportent des réponses formelles à ces questions. Avec elles, les auteurs problématissent en outre dans l'écriture des questions qui agitent aujourd'hui le plateau, et permettent donc de prendre de la distance face à ces problématiques. Il n'est pas dit d'ailleurs que mettre en scène ces pièces nécessite le recours aux nouvelles technologies. Reste qu'en tout cas ces pièces permettent d'y réfléchir, de prendre l'écart nécessaire sur cette question et participent, peu ou prou, à une résistance du théâtre aux images ; or, à l'heure du net et des nouveaux médias, c'est précisément un défi.

³¹ Heiner Müller, « Dix-neuf réponses de Heiner Müller », questions posées par Carl Weber, *Fautes d'impressions. Textes et entretiens*, textes et entretiens choisis par Jean Jourdeuil, L'Arche, 1991, p. 36.