

# Fabriquer un théâtre technologique : l'évolution de l'organisation collective du travail au sein de la compagnie TF2-Jean-François Peyret

Julie Valero

► **To cite this version:**

Julie Valero. Fabriquer un théâtre technologique : l'évolution de l'organisation collective du travail au sein de la compagnie TF2-Jean-François Peyret. Ligeia, dossiers sur l'art, Ligeia - Giovanni Lista, 2015, Théâtres laboratoires, Recherche-crédation et technologies dans le théâtre aujourd'hui, 137-140. hal-01756219

**HAL Id: hal-01756219**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01756219>**

Submitted on 1 Apr 2018

**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.

**FABRIQUER UN THÉÂTRE TECHNOLOGIQUE :**  
**L'ÉVOLUTION DE L'ORGANISATION COLLECTIVE DU TRAVAIL**  
**AU SEIN DE LA COMPAGNIE TF2 – JEAN-FRANÇOIS PEYRET**

Julie Valero

Depuis la fin des années 90, Jean-François Peyret est curieux de ce que l'on a coutume de nommer les TIC et de leur emprise sur nos comportements ordinaires et notre monde contemporain. Au gré de ses spectacles, il s'amuse de cet intérêt, attise cette curiosité ; l'informatique musicale, le traitement du signal en temps réel, ou plus anecdotiquement les tablettes tactiles, les smartphones et autres interfaces troublent l'exercice du théâtre et envahissent le plateau. La dimension informatique de sa pratique théâtrale est ainsi devenue un pré-requis à l'ensemble des spectacles : pas de répétitions sans une régie copieusement équipée d'ordinateurs et animée par ses fidèles collaborateurs que sont Thierry Coduys et Alexandros Markeas<sup>1</sup>, pour ne citer qu'eux, et sans comédiens équipés de micros hf – petites capsules discrètement fixées sur leur joue grâce à une bande adhésive et chargées tant d'amplifier leur voix que de récupérer le signal émis par celle-ci.

Cette dimension de son travail est également reconnue institutionnellement puisqu'elle bénéficie, régulièrement, depuis 2004 – et le spectacle *Les Variations Darwin* – du soutien financier du DICRÉAM, dispositif d'aide pour la création artistique multimédia du CNC, et ce seulement trois ans après sa mise en place par le Ministère de la Culture et de la Communication en 2001. Par cette aide, c'est aussi la dimension interdisciplinaire et le statut numérique de ces œuvres théâtrales qui sont reconnues. C'est précisément à la mise en œuvre de ceux-ci que je m'intéresserai ici.

Je m'appuierai pour cela essentiellement sur deux spectacles : *Les Variations Darwin* (création en 2004 au Théâtre National de Chaillot) et *Re : Walden* (création en 2010 au Théâtre Paris Villette puis reprise de la création en 2013 au Festival d'Avignon<sup>2</sup>). Plus que la comparaison entre ces deux spectacles, c'est le trajet de l'un à l'autre qui retiendra mon attention, dans une décennie où les problématiques de recherche-crédation émergent en France – avec un *certain* retard sur l'aire anglo-saxonne – et durant laquelle les scènes technologiques se démocratisent dans le paysage théâtral français, ne condamnant plus tout à fait les utilisateurs de micros hf et d'écrans vidéo à l'étiquette de technophiles.

Je distinguerai enfin nettement la dimension scientifique de la dimension technologique de ces deux spectacles, comme l'indique déjà mon titre. En effet, si Jean-François Peyret s'intéresse aux outils technologiques, il porte aussi son attention sur les avancées scientifiques des dernières décennies – et dont par ailleurs le théâtre français semble unanimement se désintéresser – de la morphogénèse à l'ICSI<sup>3</sup>, et par là aux conséquences sociales et/ou politiques qu'elles sont susceptibles de provoquer. La teneur scientifique des spectacles est portée par une collaboration pérenne avec Alain Prochiantz, titulaire de la chaire des processus morphogénétiques au Collège de France, et collaborateur de Jean-François Peyret depuis la fin des années 90. S'il ne s'agit pas de m'attarder ici sur cette dimension et les modalités de la collaboration qui l'alimente<sup>4</sup>, il est tout de même nécessaire de justifier cette distinction : le théâtre abordé ici est un théâtre curieux de la science et de son imaginaire et qui, pour explorer celui-ci, se donne des moyens technologiques. Il se distingue ainsi

---

<sup>1</sup> Respectivement en charge du « dispositif électro-acoustique » et de la musique des spectacles depuis 2002.

<sup>2</sup> Je reviendrai sur la fragmentation de cette temporalité qui représente, à mon sens, l'un des premiers effets de la recherche-crédation.

<sup>3</sup> La morphogénèse est un des domaines de recherche d'Alain Prochiantz, co-auteur avec Jean-François Peyret de plusieurs spectacles entre 2002 et 2013, et constitue l'un des matériaux dramaturgiques du spectacle *La Génisse et le pythagoricien* (2002) ; l'ICSI (ou injection intra-cytoplasmique de spermatozoïdes) est une technique de fécondation in vitro assistée, abordée dans le spectacle *Ex vivo/in vitro* (2011).

<sup>4</sup> J'ai eu l'occasion de le faire en de nombreuses reprises ailleurs : *Le Théâtre au jour le jour* (Harmattan, Paris, 2013) ou plus récemment "Le théâtre : "cuisine nocturne" de la science ?", dans le cadre du colloque international *Formes et enjeux contemporains de la culture et de la communication scientifique et technique* (Grenoble, 28-29 novembre 2013, à paraître dans *Les Enjeux de l'Information et de la Communication* : [http://www.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux/](http://www.u-grenoble3.fr/les_enjeux/)).

d'autres démarches voisines qui consistent soit à s'intéresser à la science sans utiliser le biais d'une scène technologique (voir le travail d'une compagnie comme les Ateliers du spectacle) soit *a contrario* à construire des scènes technologiques sophistiquées pour porter un propos qui n'est ni scientifique ni technologique (voir le travail d'artistes comme Roland Auzet ou Guy Cassiers). Il y a donc chez Jean-François Peyret un écho entre matériau dramaturgique et dispositif scénique, un dialogue constant entre le théâtre, la science *et* la technique<sup>5</sup>.

Si l'on ne perd pas de vue ce fait, on s'intéressera plutôt ici aux conditions de création de ces spectacles « à composante technologique » et à leur caractère inédit et parfois déroutant ; comment des paramètres nouveaux s'intègrent-ils à une organisation du travail relevant d'un modèle somme toute assez traditionnel, celui d'une création théâtrale dans un circuit institutionnel ? Depuis 2005 et le recours systématique à des procédés technologiques, comment la compagnie tf2 et son directeur artistique se sont-ils adaptés à des façons de faire, et donc de créer, différentes ?

Il paraît nécessaire dans un premier temps d'interroger les montages de production qui ont porté ces deux créations afin de mieux comprendre quelle place institutionnelle – et financière – occupe la technologie dans cette fabrication théâtrale. Les soutiens économiques, les lieux où s'inventent et se créent ces dramaturgies nouvelles sont aussi significatifs et encore trop peu étudiés<sup>6</sup>. Ici on constatera qu'un changement notable s'est opéré entre *Les Variations Darwin*, spectacle relevant encore d'une production conventionnelle, et *Re : Walden*, qui a rencontré un certain nombre de problèmes de production et s'est inscrit dans une temporalité inédite pour la compagnie, d'un peu plus de quatre années.

Dans un second temps, je m'interrogerai sur l'organisation du travail que génèrent ces montages de production : quels effets sur le travail en répétition notamment ? Ce sera alors l'occasion d'aborder plus en détails la place de quelqu'un comme Thierry Coduys qui collabore avec Jean-François Peyret depuis 2002 et assume une part importante, à la fois artistique et technique, des dispositifs scéniques mis en jeu dans les spectacles : quel « faisceau de tâches » est le sien, pour reprendre l'expression de Becker<sup>7</sup> ? Doit-il encore être assimilé à du « personnel de renfort » ou à un « technicien créatif », comme le proposait déjà R. Schechner en 1987<sup>8</sup> ? On verra que l'évolution de son rôle est révélatrice des modifications que subit, sur la période, l'organisation du travail au sein de la compagnie, en même temps que s'affirme le caractère délibérément technologique de ce théâtre.

## 1. Genèse de deux spectacles à composante technologique

Après *La Génisse et le pythagoricien* – premier spectacle de Jean-François Peyret qui faisait intervenir l'informatique musicale – et le court opus intitulé *Des Chimères en automne ou l'imromptu de Chaillot*, Jean-François Peyret se lance dans un spectacle autour de Darwin, dernier volet d'une trilogie sur l'évolution donc, qui met explicitement en jeu un dispositif informatique sophistiqué, imaginé en concertation avec l'IRCAM, Institut de Recherche en Acoustique Musical du Centre Georges Pompidou. Il s'agit là, pour la compagnie tf2, de la première collaboration avec ce lieu de recherche et de création réputé, qui se concrétise à plusieurs niveaux : mise à disposition de lieux de travail en amont des répétitions au plateau et de personnels qualifiés avant et pendant les répétitions.

La contribution de l'IRCAM est donc significative et fait sens dès l'origine du projet comme l'explique le metteur en scène dans son journal de travail quelques mois avant le début des répétitions :

« Ici le dispositif de départ sera essentiellement musical : on cherchera à créer un espace sonore avec

---

<sup>5</sup>Si « La science n'est pas l'art » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jean-Marc Lévy-Leblond (Paris, Hermann, 2010), gageons que « la technique n'est pas [toute] la science ». Pourtant, l'appellation galvaudée d' « art et sciences » a trop largement tendance à regrouper en son sein des projets faisant appel à des compétences technologiques (qui découlent elles-mêmes souvent d'un savoir scientifique, j'en conviens) mais ne portant aucun regard sur le discours scientifique.

<sup>6</sup>Des sociologues comme Jean-Paul Fourmentraux se sont toutefois attelés à cette tâche. Ses travaux inspirent nombre de remarques et réflexions faites ici.

<sup>7</sup>H. S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), Trad. De J. Bouniort, Flammarion, Paris, 1988.

<sup>8</sup>R. Schechner, "Six axiomes pour un théâtre environnemental", in *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux Etats-Unis*, Editions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2008, p. 128.

une acoustique mobile, continuellement manipulée. L'idée principale serait de créer un ensemble orchestral virtuel dont les musiciens seraient situés autour du public et même entre les spectateurs. Il faudrait caser ceci : Leurs voix vont être enregistrées et travaillées pour créer des matières sonores abstraites, sorte de chœur virtuel qui fusionnera avec le matériau instrumental de la pièce. On essaiera de mener une recherche particulière sur les traitements des voix en temps réel qui nous permettraient de passer progressivement du texte parlé à une matière musicale. »<sup>9</sup>

Cette ambition musicale est portée par Alexandros Markeas, compositeur et musicien qui collabore avec Peyret depuis 2002, et dont l'œuvre personnelle est marquée par l'utilisation de techniques multimédia. Deux « RIM » ou réalisateurs en informatique musicale<sup>10</sup> - Alexis Baskind, Benoit Meudic – sont mis à la disposition de tf2 durant tout le temps des répétitions. Leur rôle est de mettre en place le dispositif de traitement du son en temps réel et de le faire fonctionner pendant les répétitions ; extérieurs à l'équipe, ils participent ainsi activement à celles-ci en manipulant en direct les voix des comédiens, selon des modalités élaborées en concertation avec Alexandros Markeas et Jean-François Peyret.

*Les Variations Darwin* a bénéficié d'une aide à la production allouée par le DICRéAM, dispositif transdisciplinaire imaginé en 2001 par le Ministère de la culture et de la communication pour soutenir un domaine de la création artistique qui échappait alors aux catégories en vigueur dans l'institution : la création « multimédia ». Jean-Paul Fourmentraux rappelle que :

« Pour être éligible au Dicream, les projets artistiques doivent à la fois présenter un contenu pluridisciplinaire combinant plusieurs modes d'expression et utiliser les techniques numériques, interactives et/ou algorithmiques comme outils de création, de manière appropriée par rapport au contenu, notamment dans le cadre de spectacles vivants et de performances. »<sup>11</sup>

Ici c'est donc la dimension musicale qui assure la pluridisciplinarité du projet. La pertinence des techniques numériques vis-à-vis du contenu dramaturgique s'articule, entre autres, autour de l'idée de variations, centrale dans les observations de Darwin, et motif thématique pour le compositeur du spectacle.

Les répétitions du spectacle *Les Variations Darwin* ont eu lieu au Théâtre National de Chaillot, co-producteur du spectacle, et ont duré huit semaines et deux jours, dont une journée à l'IRCAM – la première significativement :

« lundi 20 septembre 2004

Première journée de répétition, passée à l'ircam. Enregistrement de petits modules markéassiens. Difficile de se rendre compte. Mais je voulais que les comédiens se rendissent compte de là où ils avaient mis les pieds. Il était important qu'ils ne commençassent point par le texte, par ce qui leur apparaîtrait d'abord de l'ordre du contenu. »

A Chaillot, les répétitions ont eu lieu dans une salle de répétitions durant quatre semaines puis dans le décor monté dans la salle où eurent lieu les représentations. La moitié du temps de répétitions se déroula donc dans des conditions – notamment techniques – qui ne furent pas celles du spectacle.

Ce format de travail répond à un modèle traditionnel assez répandu dans le circuit institutionnel de création théâtrale française, selon lequel les répétitions se déroulent en une seule fois en amont des représentations et le plus longtemps possible dans le lieu même de celles-ci. Il relève d'une organisation

---

<sup>9</sup>J.-F. Peyret, *Journal Les Variations Darwin*, Mercredi 31 mars 2004. L'ensemble des journaux de travail de J.-F. Peyret sont disponibles sur : <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/>

<sup>10</sup>Il est significatif que l'IRCAM ait forgé ce sigle, RIM, pour désigner les ingénieurs acousticiens mis à disposition des artistes. L'utilisation du terme « réalisateur » est évidemment très intéressante en cela qu'elle assemble deux dimensions essentielles de ce « personnel de renfort » : la part technique et la part artistique. Réaliser signifie ici *faire* mais aussi *concevoir*. Le sigle a cela de pertinent qu'il permet de situer ces participants à l'intersection de l'art et de l'artisanat. Il s'est par ailleurs largement imposé dans le milieu professionnel et universitaire.

<sup>11</sup>*Artistes de laboratoire, Recherche et création à l'ère numérique*, Hermann, Paris, 2011, p. 29.

du travail privilégiée, due au niveau de reconnaissance institutionnel de la compagnie, en 2004.

Dix ans plus tard, Jean-François Peyret présente au Théâtre National de la Colline *Re : Walden*, spectacle créé d'après l'œuvre d'Henry-David Thoreau et qui réunit à nouveau Alexandros Markeas et Thierry Coduys, ainsi que Pierre Nouvel à la création vidéo, et quatre comédiens sur le plateau. Si le format même du spectacle et sa diffusion dans un lieu comme le Théâtre National de la Colline et le Festival d'Avignon (où il s'est joué l'été précédent) pointent une certaine ressemblance avec *Les Variations Darwin*, les conditions de production et de création ont été toutefois très différentes. Notons d'abord la multiplication des institutions créditées au générique : sept en tout pour *Les Variations Darwin* (dont la compagnie elle-même et la DRAC) contre seize pour *Re : Walden*<sup>12</sup>. L'accumulation des partenaires n'est pourtant pas synonyme d'une augmentation du budget de production. La disparition d'un co-producteur très impliqué financièrement, comme le fut pour tf2 le Théâtre National de Chaillot, peut expliquer en partie l'émiettement de la production<sup>13</sup>. Sans cet apport majeur, la compagnie a dû renouveler ses soutiens et les multiplier pour réunir un budget suffisant à la création du spectacle. Cet émiettement a également des conséquences sur l'organisation calendaire de la création : entamée en septembre 2009 aux Etats-Unis, elle est reprise en 2014 à la Colline après avoir été présentée en 2011 au Théâtre Paris-Villette. Les périodes de répétitions se sont donc étalées sur quatre années environ, sans jamais excéder trois semaines d'affilée et ont eu lieu dans sept endroits différents<sup>14</sup>.

Au soutien logistique de l'IRCAM se substitue celui de l'EMPAC à Troy aux Etats-Unis, inscrivant d'emblée le projet dans une dimension technologique et internationale indéniable. En effet, l'EMPAC – Experimental media and performing arts center – a ouvert ses portes en 2008 avec l'ambition d'être un lieu d'interaction entre les arts, les sciences et les technologies où s'inventent de nouvelles formes artistiques et où s'ouvrent de nouvelles perspectives pour celles-ci<sup>15</sup>. Depuis 2008, le lieu a accueilli en résidence des dizaines d'artistes venus des Etats-Unis et du monde entier, dont certains voient déjà leurs œuvres inscrites dans l'histoire des arts numériques, tels Laurie Anderson ou The Wooster Group. Si les conditions de travail offertes sur place sont indéniablement de grande qualité (confort des espaces, mise à disposition de matériel technologique de pointe, de personnel hautement qualifié, satisfaction de l'ensemble des demandes techniques, etc.), l'entrée dans la production d'un lieu si lointain ne va pas sans entraîner aussi quelques difficultés ; le budget total du spectacle n'étant pas suffisant pour envisager un temps de travail sur place avec l'ensemble de l'équipe, c'est en équipe restreinte que Jean-François Peyret décide de partir travailler aux Etats-Unis ; il y est accompagné de son vidéaste Pierre Nouvel, de son compositeur Alexandros Markeas et de Thierry Coduys. Sur place, ils font appel ponctuellement à une chanteuse-performatrice américaine, Helga Davis, qui les rejoint pour quelques répétitions<sup>16</sup>. Ce sont donc plus vraisemblablement à des temps de développement technologique que sont dévolus les semaines de résidence à Troy. Autre obstacle généré par le soutien de l'EMPAC ; aucun des lieux accueillant le spectacle en France ne dispose d'infrastructures de la qualité de celles proposées par le lieu d'expérimentation américain. Aux premiers enthousiasmes de l'équipe face aux possibilités

---

<sup>12</sup>Les génériques des spectacles sont tous disponibles sur le site de la compagnie : [www.theatrefeuilleton2.net](http://www.theatrefeuilleton2.net)

<sup>13</sup>Ariel Goldenberg, alors directeur du Théâtre National de Chaillot, fut également un soutien majeur de la compagnie les années précédentes, lors de ses mandats à la tête de la mc93 de Bobigny où furent créées les trois premiers spectacles de la compagnie. Son non-renouvellement à la tête du Théâtre National de Chaillot en 2008 constitua une perte significative pour tf2.

<sup>14</sup>La complexité de ce montage est également induite par la forme mixte du projet artistique qui a connu deux destins : celui d'une installation interactive (*Walden memories*, Le Fresnoy - Studio National des arts contemporains, Février 2013) et d'un spectacle. Il mobilisait ainsi des acteurs de deux mondes artistiques différents, le théâtre et l'art contemporain – je laisserai de côté ici l'apport du Fresnoy (voir pour cela : J. Valero, « Le tournant de la cabane : du dispositif et de l'installation chez Jean-François Peyret », dans *Incertain regard*, Université de Provence, Mars 2011). D'autre part, la bataille juridique et politique autour de la fermeture pure et simple du Théâtre Paris-Villette en 2012 a encore accentué les difficultés de création et de diffusion (le spectacle programmé en juin 2013 n'a pu s'y jouer).

<sup>15</sup><http://empac.rpi.edu/>

<sup>16</sup>L'équipe a été accueillie à Troy trois fois ; d'abord pour des repérages photographiques sur l'étang de Walden, ensuite pour des temps de travail faisant intervenir ponctuellement la chanteuse américaine Helga Davis puis la chanteuse française Sophie Leleu.

offertes par de tels équipements, succède donc une période de résignation plus maussade durant laquelle il s'agit de réfléchir aux possibilités de réduction de cet écart afin que le travail présenté en France reste en adéquation avec les recherches menées à Troy.

Côté français, le spectacle bénéficie à nouveau du soutien financier du DICRéAM ; il faut noter ici que, pour la première fois, la compagnie présente d'abord une demande d'aide au développement, qu'elle obtient ; puis une demande d'aide à la production, obtenue également. L'inscription dans cette bi-temporalité marque la sortie du modèle traditionnel de création auquel répondait encore *Les Variations Darwin*. En effet, le DICRéAM distingue un premier temps de recherche destiné à « l'élaboration » de l'œuvre artistique, et un second temps, destiné, lui, à voir la réalisation de l'œuvre proprement dite « en vue de sa première présentation publique » – l'un des critères d'acceptation du dossier étant l'engagement sur au moins trois dates pour ce qui est du théâtre.

Deux autres structures ont contribué à la production du spectacle : le CECN du Manège à Mons, en Belgique, et le programme x-reseau du Théâtre Paris-Villette. Ces deux lieux ont accompagné le projet au titre de leur mission sur les arts numériques : le Centre des Ecritures Contemporaines et Numériques est à la fois un lieu de résidence pour des artistes « souhaitant intégrer des technologies dans leur création » et de formations aux nouvelles technologies de la scène (MAX/MSP, Isadora, robotique, etc.)<sup>17</sup>. Il a accueilli Jean-François Peyret et son équipe deux fois au début du projet, en 2009 et 2010, plus spécifiquement sur un des aspects technologiques du spectacle : la réalisation de voix de synthèse à partir d'enregistrements des voix des comédiens. Ce travail a été mené par l'Institut belge Numédiarts, laboratoire de recherche universitaire pour les technologies créatives (Université de Mons) et soutenu par le CECN.

Le programme x-reseau dépendait du Théâtre Paris-Villette du temps de la direction de Patrick Gufflet. Ce programme, imaginé par Agnès de Cayeux et portée par elle et Estelle Senay, ingénieur réseau, avait pour vocation de soutenir des projets de spectacle vivant intégrant à leur processus de création le web. Son originalité résidait bel et bien dans son implantation au cœur même d'un théâtre ; contrairement à d'autres structures vouées entièrement aux arts numériques, x-reseau s'intégrait à un projet artistique plus global ayant pour vocation le soutien à la création contemporaine et a donc pu permettre à des initiatives éloignées *a priori* des nouvelles technologies de s'y intéresser et d'intégrer cette réflexion à leur démarche. Pour *Re : Walden*, x-reseau a permis dans un premier temps le développement d'une réflexion sur les mondes virtuels, induite au niveau dramaturgique par le retrait, l'isolement rapporté par Thoreau dans *Walden*. L'équipe d'x-reseau, associée à celle de tf2, a donc imaginé un monde virtuel fragmentaire peuplé par des bots dialoguant dans la langue de Thoreau. Dans un second temps, x-reseau a participé à la mise au point d'un logiciel de traduction automatique de l'anglais au français, utilisé durant le spectacle. Comme pour le travail mené à Mons, la collaboration avec un laboratoire universitaire a été nécessaire, en l'occurrence le LIMSI, le Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur du CNRS et deux de ses chercheurs, Jean-Paul Sansonnet, du groupe Architectures et Modèles pour l'Interaction, pour la réalisation des chatbots, et François Yvon, du groupe Traitement du langage parlé, pour la mise au point de la traduction automatique<sup>18</sup>.

De 2004 à 2009, de l'IRCAM à l'EMPAC, on observe comment le montage des productions se complexifie mais aussi s'enrichit ; en effet l'affirmation du caractère technologique de sa pratique théâtrale, dans un contexte favorable aux problématiques de recherche-crédation, permet à Jean-François Peyret de diversifier ses collaborations. Au soutien de l'EMPAC viennent s'adjoindre des collaborations essentielles non seulement avec des laboratoires de recherche – Numédiarts et le LIMSI – mais aussi avec de nouvelles institutions, le CECN et x-reseau<sup>19</sup>. On assiste donc à une stratification

---

<sup>17</sup>Voir : <http://www.lemanege.com>

<sup>18</sup>On pourrait ici entrer dans le détail de ces collaborations et préciser que le rôle de J.-P. Sansonnet a surtout été consultatif et s'est limité à quelques échanges et rencontres ; celui de François Yvon en revanche a été beaucoup plus logistique, puisque c'est lui-même qui a établi une grande partie du corpus nécessaire au fonctionnement de la traduction automatique et a mis à disposition le logiciel utilisé durant les représentations.

<sup>19</sup>Malheureusement le licenciement de Clarisse Bardiot, alors directrice adjointe du CECN – Le Manège, et la fermeture

des processus de création et à la diversification des apports scientifiques ; d'une unique structure porteuse de la dimension technologique on passe à trois structures, dont deux donnent accès à des collaborations supplémentaires avec des universités. Dès lors, on peut s'interroger sur les changements qui s'opèrent nécessairement dans l'organisation du travail en répétitions.

## 2. D'un spectacle à l'autre : l'évolution du rôle de Thierry Coduys

J'ai choisi de me concentrer sur l'apport de Thierry Coduys car celui-ci est parfois difficile à cerner, entre l'artistique et la technique, entre l'équipe tf2 et les membres extérieurs, et que son évolution me semble révélatrice des mutations que connaît l'organisation du travail de la compagnie sur la période. Sa présence sur tous les génériques depuis *La Génisse et le pythagoricien*<sup>20</sup> indique qu'il est devenu indispensable au fonctionnement de l'équipe depuis 2002. De fait, l'utilisation systématique de micros hf depuis le deuxième spectacle auquel il participe – *Les Variations Darwin* – justifie *a minima* sa présence puisqu'il s'agit là de l'une des tâches premières qu'il assume : la mise en œuvre du bon fonctionnement du dispositif sonore du spectacle, c'est-à-dire la gestion du matériel hifi (micros et enceintes), leur emplacement et la diffusion du son dans la salle. Toutefois si son rôle se limitait à cette seule et unique tâche, on peut supposer qu'il serait crédité au générique sous l'appellation « son » ; ce qui n'est pas le cas puisque c'est l'expression « dispositif électro-acoustique » qui caractérise son apport aux spectacles.

Thierry Coduys se définit comme « artiste polyvalent, musicien et spécialiste des nouvelles technologies », travaillant dans le champ de la musique contemporaine, essentiellement dans le cadre de collaborations avec des compositeurs (Pascal Dusapin, Marc Monnet, Luciano Berio) pour lesquels il élabore, justement, des « dispositifs électroacoustiques et informatiques »<sup>21</sup>. Ce terme vient d'un besoin de penser sa place au sein de ces collaborations. Il qualifie lui-même sa pratique de « boîte à outils, qui se transforme en un dispositif, et dans lequel on peut butiner à convenance. Le terme électroacoustique (sans tiret) est lié au fait que dans ce dispositif acoustique, j'intègre l'électricité ; ma prérogative principale : faire déplacer les molécules d'air avec l'aide de membranes... le tout, sous la baguette d'une autre boîte grise : l'ordinateur »<sup>22</sup>.

Comment le travail s'organise-t-il ? Thierry Coduys fait partie des collaborateurs fidèles que le metteur en scène consulte très en amont des répétitions. La question qu'il lui pose reste alors très ouverte comme il le concède lui-même :

« Comme toujours, JF me demande au début d'un projet : sur quoi tu aimerais travailler pour ce projet ?... Cette grande liberté est sans doute la part artistique la plus importante dans le processus, et sa fidélité me permet sans tabou de m'aventurer sur les sentiers glissants des relations arts sciences. »

La réflexion sur la dimension technologique du spectacle s'initie donc bien avant le début des répétitions permettant ainsi d'engager les collaborations scientifiques adéquates. Si Thierry Coduys donne fréquemment l'impulsion à ce moment-là, pointant les directions, évoquant les recherches scientifiques à suivre, c'est rarement lui qui prend l'initiative des collaborations et qui engage les premières démarches ; il est encore plus rarement l'exécutant technique nécessaire à ces collaborations (recherche et saisie informatique de textes pour le logiciel de traduction automatique par exemple). Son rôle s'affirme à nouveau au cours des répétitions. Les tâches qui lui incombent sont alors principalement de trois ordres :

- nourrir les improvisations au plateau, en proposant aux comédiens un environnement sonore et musical dans lequel évoluer, avec lequel jouer

---

du Théâtre Paris-Villette et donc celle d'x-reseau n'ont pas permis de pérenniser ces soutiens importants.

<sup>20</sup> A l'exception du spectacle *Des Chimères en automne* (2003).

<sup>21</sup> On retrouver ces informations dans son cv, disponible à l'adresse suivante : <http://www.le-hub.org/lang/fr/in-vitro>

<sup>22</sup> Echange de courriels avec J. Valero, en date du 01/07/14. On remarque que les génériques des spectacles de la compagnie tf2 ajoutent un tiret entre « électro » et « acoustique ».

- développer les conditions techniques de bon fonctionnement de cet environnement sonore, en collaboration avec les directions musicales données par Alexandros Markeas
- intégrer l'apport des collaborations scientifiques, notamment au niveau technique.

Outre l'alliance d'une responsabilité artistique et d'une responsabilité technique, la situation de cet « artiste polyvalent » est intéressante en cela qu'elle est souvent prise entre deux discours artistiques, celui du metteur en scène d'un côté, celui du compositeur de l'autre, et leurs conditions de faisabilité. Entre ces deux paroles qui s'accordent, Thierry Coduys a à élaborer sa propre place entre force de proposition et accompagnement logistique, entre création artistique et possibilité technique. Il est donc fort intéressant que sa mention au générique soit celle de l'objet qu'il construit et non de son rôle, trop versatile peut-être, trop instable pour être fixé en un seul et même mot. L'artiste avoue lui-même que « la part artistique est prépondérante à l'aube du projet et au fil des répétitions elle disparaît pour se fixer du côté de la technique ». Dépassant le simple rôle de « personnel de renfort », consacré par Becker, et le modèle de la sous-traitance qui lui est associé, la posture de Thierry Coduys serait bien plutôt celle d'un « technicien créatif » pour reprendre l'expression forgée par Richard Schechner, dans un texte écrit en 1967 et révisé vingt ans plus tard. L'anthropologue américain y appelle de ses vœux un nouveau genre de technicien dont le rôle ne serait plus seulement de veiller au bon fonctionnement des machines – ici le dispositif sonore donc – mais d'en imaginer eux-mêmes le fonctionnement :

« Le rôle des techniciens ne s'arrête pas à régler les machines en répétition. Les techniciens devraient participer à toutes les étapes des ateliers et des répétitions ; et lors des performances, ils devraient être aussi libres d'improviser que les interprètes, modulant les réglages du matériel d'un soir sur l'autre. [...] Quand on en sera là, le technicien créatif sera demandeur de davantage de participation pendant les performances et pendant les ateliers qui mènent aux performances. Plusieurs fois au cours de la performance, on verra les acteurs et les danseurs assister le technicien, dont l'équipement sera installé au "centre" de la scène. »<sup>23</sup>

De fait, le lien entre la régie et les interprètes n'est plus à prouver dans les processus de création de la compagnie tf2 ; Thierry Coduys, en régie, est aussi actif que les comédiens sur le plateau, aussi attentif à l'évolution du texte, du mouvement :

« Pour la période à proprement parler de la création, l'objectif est de jeter les billes le plus souvent possible, de perturber la linéarité, de provoquer des situations, de construire une enveloppe, c'est de l'improvisation, alors cela passe ou cela casse. Il ne faut jamais s'attacher à ce que l'on vient de faire, le sentiment est dangereux. Il faut proposer, essayer, recommencer, abandonner, encore et encore... Alors lorsque c'est en boîte, la question de la technique prend le dessus, à cette étape je cherche à solidifier un geste musical en une fonction technique afin de reproduire le processus. »

Et si ce n'est au centre de la scène, c'est bien à proximité d'elle que vient se loger la régie dans le spectacle *Re : Walden*. Ce choix scénographique a émergé très significativement des conditions de travail d'une part, d'un choix esthétique de l'autre. *Re : Walden* a été présenté, à plusieurs reprises, à l'issue de seulement quelques jours de travail et il n'a pas paru nécessaire au metteur en scène de perdre du temps de répétition pour permettre à l'équipe technique de remonter la régie en loge. Elle a donc conservé sa position centrale, au milieu des fauteuils des spectateurs, pour un certain nombre de présentations d'étape, affirmant par là le caractère d'exercice de ce qui était présenté. Elle est devenue un choix esthétique quand il a semblé essentiel à l'équipe d'exhiber la « machinerie », comme on montrerait les rouages de la cage de scène. Enfin et dans la mesure où l'utilisation de la technique chez Jean-François Peyret ne relève jamais d'une volonté d'illusion, la présence de la régie en scène est une façon de dévoiler aux spectateurs une part du travail créatif qui lui est normalement caché.

Cette association que Schechner opère entre technique et espace est attestée ici par l'évolution, au

---

<sup>23</sup>R. Schechner, *op.cit.*, p. 128.



sein de tf2, du rôle de Thierry Coduys qui, en 2014, est crédité au générique sous une nouvelle appellation, révélatrice des intersections auxquelles se joue son apport : « Scénographie sonore ». Le passage du seul « dispositif » à cette composante essentielle de la représentation qu'est la « scénographie » - ne serait-elle que sonore – exprime l'évolution du rôle qui est le sien au sein des processus de création.

Avant de conclure et après avoir décrit la place occupée par Thierry Coduys au sein de l'organisation générale du travail théâtral, je voudrais m'attarder quelques instants sur la relation particulière qu'il entretient avec Jean-François Peyret. Contrairement à des metteurs en scène d'une autre génération qui pratique la rencontre du théâtre et des sciences par des moyens technologiques en ayant des compétences scientifiques et/ou techniques – Adrien Mondot ou Aurélien Bory, par exemple – Jean-François Peyret n'a aucune des compétences techniques nécessaires à la mise en œuvre des dispositifs techniques de ses spectacles. Ceux-ci prennent sens en cela qu'ils s'inscrivent dans une réflexion dramaturgique plus large et qui porte le spectacle : passer *Walden* à la moulinette de machines comme un traducteur automatique ou un programme d'implémentation de chatbots est une façon d'interroger son expérience d'isolement à quelques kilomètres de Concord, sa ville natale, et la fonction de sa cabane au sein de cette expérience.

Mais s'il a, ces quinze dernières années, exploré avec ténacité les possibilités offertes au théâtre par les nouvelles technologies, Peyret lui-même n'a jamais eu la tentation de s'y former ; son travail se situe du côté des conséquences de leur utilisation et de la réflexion sur celles-ci : comment troublent-elles l'exercice du théâtre en dépassant les limites physiques du plateau et en augmentant le comédien, entre autres ? Il a d'ailleurs développé une pratique pédagogique en ce sens et contribué à l'introduction de ces outils, des pratiques nouvelles qu'elles engagent, dans certains lieux de formation, comme l'ERAC.

Les relations qui le lient à Thierry Coduys sont donc nécessairement teintées d'une forme de dépendance réciproque. Si les premières discussions restent ouvertes, Coduys a à faire des propositions dans un cadre déterminé, celui du projet théâtral de Peyret, éventuellement d'un texte : *Walden ou la vie dans les bois* pour *Re : Walden* par exemple. Si les choix de l'acousticien sont d'abord indépendants, ils ont par la suite à s'intégrer pour partie au projet musical développé par le compositeur. Mais là encore, le rôle de Thierry Coduys n'étant pas celui d'un accompagnateur de la musique, certains aspects de ses propositions restent considérablement indépendantes, composantes à part entière du spectacle tel que le cerveau augmenté des *Variations Darwin* ou les voix de synthèse de *Re : Walden*.

Thierry Coduys est donc au cœur d'une chaîne de coopération qui met également en jeu Alexandros Markeas pour la composition musicale. La part nécessairement artistique de sa responsabilité dans la création peut aussi expliquer la fidélité qui le lie à Jean-François Peyret : son apport est trop important pour avoir à réinventer, à chaque création, les conditions d'un dialogue fructueux avec ce pôle technico-artistique du spectacle, qui reste indispensable pour les raisons citées ci-dessus. Et même si ce dialogue n'est pas toujours évident, il fonctionne et parvient à tisser une relation artistique fructueuse entre les deux artistes<sup>24</sup>.

## CONCLUSION

Intéressé par les écrans depuis le début de sa carrière théâtrale – en 1987, la mise en scène de *Paysage sous surveillance* (avec J. Jourdeuil, MC93 Bobigny) proposait déjà un dispositif visuel sophistiqué – Jean-François Peyret affirme le caractère technologique de son théâtre au cours des années 2000. Ce tournant correspond à la collaboration avec Alexandros Markeas et Thierry Coduys qui rejoignent l'équipe en 2002, avec *La Génisse et le pythagoricien*. Dès lors, seront créditées aux génériques des institutions qui se consacrent aux arts numériques (Dicream, CECN, Ars Numerica, etc.) ainsi que des laboratoires de recherche universitaire auxquels l'équipe artistique fait appel pour élaborer ou fournir tout ou partie des dispositifs mis en jeu sur le plateau. *Re : Walden* s'impose ainsi comme un aboutissement ; il est nettement le spectacle le plus « technologique » de la période, tout

---

<sup>24</sup>Sur la question de la dépendance, je renvoie aux analyses de H. S. Becker (*op. cit.*, p. 50-51).

en proposant un retour radical à la question du texte et de l'écriture<sup>25</sup>. Au cœur de cette mutation, une nouvelle chaîne de coopération se dessine entre collaborateurs artistiques et techniques, entre mise en scène et dispositif sonore.

De 2002 à 2009, on remarque ainsi une sortie progressive du modèle traditionnel d'élaboration d'un spectacle avec un émiettement de la production et un déplacement des domaines professionnels spécifiques aux métiers du théâtre. L'éparpillement des temps et des lieux de répétition conduit à une scission de plus en plus nette entre temps de développement technologique et temps de répétition. Le terme de « développement » semble d'ailleurs bien impropre à désigner ce qui relève encore de la « répétition ». On note également une évolution du rôle de certains métiers, comme celui de Thierry Coduys qui passe de la responsabilité d'un objet technique, le « dispositif électro-acoustique » à celle d'une composante artistique de la représentation, la « scénographie ».

Il faut toutefois nuancer le rapport de cause à effet qui semble s'instaurer entre affirmation du caractère technologique de ce théâtre et émiettement de la production, voire dégradation des conditions de travail ; le contexte socio-économique du spectacle vivant est lui-même en profonde mutation avec des conditions économiques de plus en plus difficiles pour l'ensemble des acteurs du secteur et l'éparpillement des aides à la création devient monnaie courante.

Faut-il dès lors conclure à une forme d'inadéquation entre les ambitions technologiques d'un théâtre comme celui de Jean-François Peyret et les circuits institutionnels dans lesquels il tente de les développer ? Une chose est sûre ; les mutations engendrées depuis quelques décennies par la démocratisation de l'informatique et le développement des TIC doivent encourager les institutions à penser à nouveaux frais les conditions du travail théâtral, au-delà de la seule mise en œuvre d'un dispositif, fort précieux mais isolé, comme celui du Dicréam. Dans l'ouvrage collectif qu'il a dirigé autour des répétitions, Georges Banu notait :

« Une observation se précise : chaque mise en cause de l'Ancien au théâtre entraîne, implicitement, au XXe siècle, une refonte de la répétition. Contester les pratiques instaurées par les précurseurs prend le sens d'une mise en cause du processus de travail et, par voie de conséquence, de ses résultats pratiques. »<sup>26</sup>

Gageons que nous n'aurons pas à attendre un demi-siècle pour voir émerger les conditions nouvelles de la création théâtrale numérique.

**Julie Valero**

Julie Valero est maître de conférences en Arts de la scène à l'Université Stendhal – Grenoble 3. Elle s'intéresse aux relations entre théâtre, science et technique dans les formes scéniques contemporaines. Elle a publié *Le Théâtre au jour le jour, Journaux personnels et carnets de création de D.-G. Gabily, J.-L. Lagarce et J.-F. Peyret* (Paris, L'Harmattan, 2013) et travaille depuis 2005 aux côtés de Jean-François Peyret, en tant qu'assistante à la mise en scène et dramaturge. Depuis 2013, elle collabore également avec l'artiste Antoine Defoort.

---

<sup>25</sup> Sur les procédés dramaturgiques à l'œuvre dans le spectacle : J. Valero, « Du *Traité des formes à Re : Walden* : Jean-François Peyret, un théâtre de textes », in M. Mevel, *La Littérature théâtrale, Entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

<sup>26</sup> G. Banu dir., *Les Répétitions, De Stanslavski à aujourd'hui* (1997), Arles, Actes Sud, 2005, p. 31.

