Newyorkland : la scène, espace de recyclage médiatique du genre policier

Julie VALERO
(Université Grenoble Alpes)

Dans une interview donnée à l'occasion de la création du spectacle *Newyorkland*[1], Kenneth Collins rapporte un souvenir d'enfance : celui du crépitement continu de la fréquence radio de la police de New-York dans la maison de ses grands-parents, qui s'assuraient ainsi, à chaque instant de la journée, que rien de grave n'arrivait à leur fils, le père de K. Collins, officier de police. Ce souvenir sonore hante en continu le spectacle dont il sera question ici mais il témoigne aussi de l'existence d'un imaginaire commun, celui du film policier, à partir duquel Kenneth Collins, et son acolyte William Cusick, ont conçu le spectacle *Newyorkland* en 2011. Tous deux confessent qu'à l'origine de ce projet, il y avait un film : *The French Connection*, œuvre cinématographique marquante de 1971 qui introduisit une veine documentaire encore inédite dans le genre du film policier. C'est donc à un pas de côté qu'invite cette contribution puisque ce n'est pas tant à partir du roman que du film de genre que s'invente le geste scénique de Temporary Distortion, la troupe de théâtre expérimental fondée en 2002 par K. Collins à New-York.

Newyorkland est la troisième collaboration entre Kenneth Collins et William Cusick. Le premier assure la création du texte, de la mise en scène, de la scénographie et des lumières tandis que le second prend en charge la création vidéo. La signature conjointe sur chaque spectacle dit assez la place occupée par les images au sein de ces créations scéniques. Avec *Newyorkland*, Collins et Cusick reprennent en effet un format déjà expérimenté avec les deux précédents spectacles ; une scénographie en forme de cabine, pouvant tout à la fois rappeler le studio d'enregistrement ou la cabine radiophonique et une création scénique multimédiatique fondée sur une réalisation cinématographique origi-

nale et un univers sonore et musical riche et foisonnant, au sein duquel les voix, médiatisées le plus souvent, prennent place (musique et son : John Sully).

La scénographie de *Newyorkland* n'est pas sans rappeler certaines des productions phares de la troupe new-yorkaise historique de théâtre expérimental, le Wooster Group : cette structure en forme de cabine à triple entrée renvoie en effet à *Rumstick Road*, pour ne citer que celle-ci, pièce culte créée par Spalding Gray et Elizabeth LeCompte, en 1977. Les câbles à vue et les micros sur pied, devenus marque de fabrique du Wooster Group au fil des décennies, jonchent également les plateaux de Temporary Distortion, même s'ils semblent agencés de manière plus sophistiquée. Il n'est sans doute pas anecdotique de signaler que *Rumstick Road* avait été écrite comme une autofiction par S. Gray – dont l'œuvre entière se rattache à ce que l'on pourrait nommer un « théâtre autobiographique »[2] : il y abordait le suicide de sa mère à l'âge de 52 ans, et sa lutte contre la dépression, à partir de témoignages de son entourage et de rencontres avec ses différents thérapeutes. Nous verrons comment le travail sur le matériau biographique et documentaire caractérise également la dramaturgie de *Newyorkland*.

D'autres éléments relient encore la démarche de Kenneth Collins et de son collectif à celle d'Elizabeth LeCompte : les spectacles des deux compagnies sont reconnaissables aux jeux intermédiaux[3] qu'ils proposent. Entre vidéo, télévision, cinéma et théâtre radiophonique, les deux troupes revendiquent un travail à la frontière du théâtre et d'autres arts et médias, susceptible de renouveler tant le jeu d'acteur que la narration scénique[4]. Et c'est sans doute sur ce dernier point que Temporary Distortion se distingue du Wooster Group et est plus marquée par son époque ; il élabore une dramaturgie inspirée d'autres genres, une dramaturgie qui emprunte aux codes et aux stéréotypes de formes littéraires, cinématographiques ou télévisuelles sans jamais rien ignorer de l'histoire récente du média théâtral. C'est bel et bien à ce jeu d'écarts et de renvois que nous voudrions nous intéresser ici, en formulant l'hypothèse suivante : en concevant *Newyorkland*, K. Collins et W. Cusick participent au renouvellement du genre policier sur la scène théâtrale mais ils contribuent encore à l'émergence d'un geste théâtral

caractéristique de l'esthétique contemporaine du XXIème siècle naissant, celui du recyclage médiatique[5]. C'est en effet en reprenant des formats déjà existants et en les agençant à d'autres matériaux que le groupe réécrit une narration très « concrète » comme l'avoue lui-même Kenneth Collins, qui date ce revirement dramaturgique du début de sa collaboration avec William Cusick, en 2008. Objet de travaux importants en Amérique du Nord à la fin des années 90, le recyclage culturel marquerait, selon Moser et Klucinskas (2004) un changement de paradigme esthétique, dû en grande partie à la mondialisation et à une circulation accrue des œuvres d'art. Propre à intégrer les cultures populaires, à se démarquer de la recherche d'une sacralisation de l'œuvre d'art, la notion paraît propice à l'étude d'un genre, le genre policier, dont la recherche de légitimité a toujours été un enjeu.

Nous analyserons en premier lieu comment le spectacle *Newyorkland* se situe dans un contexte généralisé de profonds bouleversements esthétiques – changement de paradigme pour Klucinskas et Moser, ère de la « postproduction » pour Nicolas Bourriaud (2003). Dans un second temps, nous repèrerons les éléments du dispositif scénique qui ressortissent précisément au genre policier ; nous verrons comment celui-ci repose sur l'articulation intermédiale entre film et scène. Enfin, nous observerons la façon dont Cusick et Collins détournent la fiction policière pour en faire une enquête sociologique, s'inscrivant ainsi dans une tendance forte du théâtre contemporain, celle du « théâtre-document ».

Esthétiques contemporaines et « culture recyclante » (Moser et Klucinskas : 18) : le règne de l'hybridation ?

En introduction à leur ouvrage collectif *Esthétiques et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*, Jean Klucinskas et Walter Moser reviennent longuement sur le changement de paradigme esthétique qui s'opère à la fin du XXème siècle et nécessite selon eux de penser à nouveaux frais la philosophie esthétique. L'apport conjoint de la théorie des médias, dès les années 60, et des *Cultural Studies* dans les années 80 contribueront encore à la nécessité de ce renouvellement, en-

visagé comme un retour aux ambitions de Baumgarten et de sa théorie de perception : « L'art se voit replacé dans le contexte général des pratiques culturelles. Penser l'aïsthésis est une solution pour contourner l'impasse de la doctrine métaphysique de l'art. C'est décrire la nouvelle manière de faire l'expérience de la culture » (Klucinskas et Moser : 12). Et cette nouvelle manière de faire l'expérience du monde est fondamentalement marquée par les technologies médiatiques qui changent en cela les paramètres de notre « expérience esthétique », comme le rappellent les expérimentations de nombreux artistes des années 60, dont l'événement *9 Evenings* fut entre autre emblématique[6] : « La philosophie de l'art a été élaborée à partir de l'expérience d'un sujet qui contemple une œuvre d'art, une expérience ponctuelle, fondée sur la cohérence de la structure de l'œuvre. Aujourd'hui la réception des représentations culturelles semble plus variée » (Klucinskas et Moser : 12).

Nicolas Bourriaud met, lui en avant la notion de « postproduction » :

> Depuis les années quatre-vingt-dix, un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduise [sic], ré-expose ou utilise les œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles. Cet art de la postproduction correspond à la multiplication de l'offre culturelle, mais aussi, plus indirectement, à l'annexion par le monde de l'art de formes jusque-là ignorées ou méprisées. (Bourriaud : 5)[7]

Si l'on peut entendre le terme comme une façon de s'inscrire dans une tendance épistémologique forte – on pense évidemment ici au « postdramatique » de Lehmann, qui précède seulement de quelques années les travaux de Bourriaud – il renvoie aussi à une pratique concrète, rattachée à la production cinématographique et qui désigne l'« ensemble des opérations effectuées sur un film entre la fin du tournage et le tirage des copies de séries », comprenant notamment « le mixage, le montage, la conformation et l'étalonnage » (Pinel : 319).

Conséquence d'une porosité de plus en plus grande entre œuvres d'arts et produits culturels et d'une circulation de plus en plus fluide de ceux-ci, la post-production, selon Bourriaud, désigne ainsi l'action d'emprunter, pour utiliser différemment ou recycler ; les notions de

montage, de mixage et d'étalonnage étant fréquemment au cœur des actions pratiquées sur les matériaux d'emprunts. Si l'on en croit Josette Féral, qui reprend à son compte les travaux de Moser et Klucinskas pour les appliquer à des performances scéniques contemporaines, ces gestes ne sont pas nouveaux et caractérisaient déjà les avant-gardes des années 20 puis les travaux d'artistes des années 80 et 90 (Féral : 346). On pense également aux travaux de Jean-Pierre Sarrazac qui, lisant les écritures dramatiques des années 90, forge la très belle notion de « théâtre rhapsodique » (Sarrazac : 36) pour désigner ce geste de reprise et de couture d'éléments hétérogènes au sein d'un même *tissu*.

Mais l'époque n'est plus tout à fait au simple montage, à la couture rendue visible entre des éléments « repris » ou empruntés ; les modalités des transferts et de la circulation, tant des contenus que des formats, se sont tout à la fois multipliées et fluidifiées à tel point qu'il devient parfois difficile de repérer et d'identifier l'origine des emprunts et la qualité des migrations.

Tout en maintenant un certain degré d'opacité, les travaux de Collins et Cusick me semblent s'inscrire dans cette tendance à l'hybridation intermédiale. Kenneth Collins qualifie à plusieurs reprises le spectacle de « piece », l'opposant strictement au terme « play » auquel le format de *Newyorkland* ne lui semble pas correspondre. S'il est largement en vigueur dans le champ du théâtre expérimental de langue anglaise, « piece » fait toutefois explicitement référence au vocabulaire musical, affirmant encore le caractère interartistique de leur démarche ; j'ai déjà relevé l'importance de la signature conjointe qui place la réalisation cinématographique au même niveau que celle de la scénographie, du texte, de la mise en scène et des lumières – autrement dit, la quasi-entièreté des éléments qui composent traditionnellement une représentation théâtrale – mais il faudrait encore ajouter que les spectacles de la compagnie se déclinent aussi en films, soit qu'il s'agisse, comme pour *Newyorkland*, de captations améliorées et disponibles à l'achat sur Internet, soit qu'il s'agisse d'une œuvre indépendante, comme c'est le cas pour un de leurs spectacles précédents, *Welcome to Nowhere*, qui s'inspirait du format du road movie[8]. Au-delà de cette hybridation première entre vidéo et jeu théâtral, il faut en-

core dire que la scénographie elle-même semble hésiter entre décor théâtral, cabine radiophonique, set musical ou décor de cinéma ; à cet égard, le travail de Temporary Distortion se démarque largement de la production théâtrale contemporaine qui a mis la notion de « dispositif » au cœur de ses recherches et expérimentations et a fait de la circulation et de l'ouverture de la scène des contraintes fortes de jeu et de réalisation. Collins et Cusick créent bel et bien des « boîtes » fermées (« boxes ») dont leurs personnages ne peuvent s'échapper et qui les contraignent à une certaine immobilité ; face public, statiques le plus souvent, ils déroulent leur texte comme ils le feraient face à une caméra ou dans un studio radiophonique. Les spectacles de Temporary Distortion s'apparentent ainsi à des « objets », c'est-à-dire renvoient à une certaine matérialité ; le décor y devient un interprète à part entière dans la mesure où il est aussi l'espace de projection de la réalisation vidéo et où il encadre – au sens propre comme au sens figuré – et soutient la parole des interprètes.

Ni tout à fait théâtre, ni tout à fait installation vidéo, *Newyorkland* est ainsi caractéristique de ce geste de « recyclage » culturel qu'analysent Klucinskas et Moser, en cela qu'il place sur un même plan texte, musique et images, pratiques culturelles et expérience artistique et s'inscrit ainsi dans la triade qui définit, selon eux, le nouveau paradigme esthétique : copiage, recyclage, sérialité (Klucinskas et Moser : 18). Dès le titre, les deux artistes revendiquent ce geste : *Newyorkland* renvoie, de manière ironique, tant à la littérature jeunesse qu'à l'industrie culturelle représentant les mondes merveilleux de l'enfance, *Neverland*, *Disneyland*… Enfance du metteur en scène lui-même comme on le rappelait en ouverture de cette contribution, mais aussi façon d'en découdre avec une imagerie héroïque et glorieuse, celle du justicier new-yorkais, et de révéler l'envers du décor ; la dureté, la violence d'un métier qui broie littéralement ceux qui l'embrassent.

Il nous faut à présent préciser en quoi la pratique scénique de Temporary Distortion se singularise, en analysant plus en détails d'une part le jeu avec ce genre populaire qu'est le « noir », d'autre part l'inscription de ce geste dans une histoire du théâtre au XXème siècle.

Du film policier…

Le travail de Temporary Distortion s'affirme avec force comme une réflexion sur la notion de genre. Si le spectacle étudié ici ressortit au film policier, les deux précédents pouvaient également se rattacher à des formes et/ou genres préexistants : *Welcome to Nowhere* jouait des normes et des motifs du *road movie* tandis que *Kamikaze* était le point de rencontre entre les histoires de fantômes japonaises et le western américain. A l'intersection d'un travail sur des formes et pratiques culturelles populaires et d'une dramaturgie relevant principalement de l'intertextualité (voire de l'interculturalité dans le cas de *Kamikaze*), les objets scéniques de Temporary Distortion jouent à être autre chose qu'eux-mêmes, en se fondant, tels des caméléons, dans les genres littéraires ou cinématographiques qui président au projet initial. Nous verrons ici comment *Newyorkland* est « caractérisé » et ce qui relève, au sein de la composition scénique, d'un jeu avec le genre policier.

Inspiré du film de William Friedkin, *The French Connection*, *Newyorkland* voudrait explorer ce massif des films noirs « classiques » des années 70, comme l'explique Collins lui-même. Les acteurs, exclusivement masculins, de cette production portent tous l'uniforme et évoluent dans une scénographie qui accumule les détails caractéristiques de l'univers professionnel décrit, comme autant d'indices laissés à l'appréciation du spectateur : bande jaune des scènes de crime, cible dessinée sur un des murs du décor, boîtes d'archives en carton des « affaires classées », etc. D'autres éléments comme le drapeau américain ou encore les pierres murales rouges, associés au titre même du spectacle, attestent du lieu de déploiement de la fiction. Les lumières, sombres le plus souvent, voire crépusculaires (dominante de couleurs noires, rouges et oranges) contribuent à la création de cette atmosphère particulière de sous-sol ou de longs hivers gris et lugubres. Des sources lumineuses ponctuelles complètent l'univers référentiel : des gyrophares s'allument à intervalles réguliers, complétant ainsi les néons rouges omniprésents, et de petites lumières rondes se changent soudain en donuts appétissants. L'univers sonore renforce encore cette accumulation : la machine à écrire résonne de sa frappe caractéristique, on entend au loin des sirènes, la radio est omniprésente et, à la fin du

spectacle, une musique irlandaise emplit l'espace plongé dans le noir pendant plusieurs minutes.

La réalisation cinématographique de W. Cusick s'inscrit sans surprise dans la lignée du travail scénique ; la colorimétrie alterne entre noir et blanc, sépia ou jaune rappelant l'univers visuel des films des années 70. Comme le titre le laisse entendre, la ville est omniprésente, « toile de fond à la fois poétique et fantastique », passage obligé du noir, qu'il s'agisse de livres ou de films (Lits : 81). Le spectacle s'ouvre ainsi sur une séquence de travelling sur les toits de New-York qui en annonce de nombreuses autres : marches nocturnes d'un flic dans la rue, balades automobiles au gré des rues new-yorkaises. A la caractérisation de cet univers générique s'ajouteront encore des scènes « types » : le commissariat est une ruche où chacun vaque à ses occupations entre sonneries de téléphone et plaintes des suspects ; les scènes de tension extrême face à des individus armés et menaçants se multiplient, le lien avec la population locale repose sur la menace et la négociation permanente… Au plateau, certaines actions scéniques participent encore à la reconstitution de l'univers policier : on retrouve les comédiens du film tantôt en action – au téléphone ou tapant un rapport à la machine à écrire – tantôt dans des postures d'introspection plus intimes ; leur mal-être vient alors faire écho à la violence des scènes filmées[9].

Dans l'introduction à leur ouvrage, Klocinskas et Moser distinguent trois « scènes » où s'expriment la « problématique culturelle du recyclage » (Klocinskas et Moser : 19). Celle qui nous intéresse ici est celle où se jouent les procédés de « remédiation » mis en évidence aux débuts des années 2000 par Jay D. Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage *Remediation, Understanding New Media* – évident clin d'œil à Mac Luhan. Pour les deux auteurs, les procédés de remédiation sont des mécanismes qui consistent pour un « nouveau » média à s'emparer d'un média plus ancien : « we call the representation of one medium in another *remediation* » (Bolter et Grusin : 45) ; ils donnent plusieurs exemples de ces appropriations, des galeries virtuelles qui permettent, sur CD-ROM ou Internet, de télécharger des tableaux ou des photographies, aux jeux vidéos reprenant les codes du cinéma et nommés désormais « films interactifs » (Bolter et Grusin : 47). Depuis

quelques années, les études théâtrales se sont emparées des théories intermédiales et des travaux de Bolter et Grusin, mettant en évidence des processus similaires chez des créateurs tels que Denis Marleau, Heiner Goebbels ou, bien évidemment, le Wooster Group[10].

Il nous semble ici que les emprunts qu'opère Temporary Distortion sur le « film noir classique » des années 70 ressortit à ce type de procédés, plus encore qu'à une simple « intertextualité ». On a vu comment la réalisation vidéo joue avec les codes de ces films (colorimétrie, sujet abordé, scènes types, etc.) ; de la même façon l'usage de la voix médiatisée, le jeu théâtral mêlé à la bande-son du film ou encore la surface de projection fragmentaire qui déborde littéralement le décor, sont autant de mises en évidence de ce procédé de recyclage médiatique : la façon dont un média, ici le théâtre, s'empare d'un autre média, le cinéma et plus spécifiquement encore, le film policier des années 70.

… à l'enquête sociologique

Toutefois, si le genre policier est visuellement identifié par le spectateur dès les premières minutes, et affirmé tout au long du spectacle par le travail esthétique qui y est déployé, la narration n'est pas celle d'une enquête à proprement parler. Pas d'une enquête criminelle en tous cas, et c'est aussi en cela que le « recyclage » opère. K. Collins et W. Cusick invitent plutôt à une immersion dans un monde professionnel, à la représentation d'une enquête sociologique. Le jeu avec les codes du genre semble ainsi se faire avant tout à un niveau sensoriel – vision et audition – comme s'il s'agissait surtout d'emprunter au genre ses habits, de jouer avec le spectateur d'un imaginaire commun, celui d'une forme et d'un univers que tout le monde identifie, pour mieux raconter autre chose et s'approprier ce qui relève de cet imaginaire partagé. En cela, le geste scénique de Temporary Distorsion participe effectivement d'une ère de la « postproduction » :

> Le préfixe « post » ne signale ici aucune négation ni aucun dépassement, mais désigne une zone d'activités, une attitude. […] Il s'agit de s'emparer de tous les codes de la culture, de toutes les mises en forme de la vie quotidienne, de toutes les œuvres du patrimoine mondial, et de les faire

> fonctionner. Apprendre à se servir des formes […] c'est avant tout les *faire siennes* et les habiter. (Bourriaud : 10)

C'est à cette appropriation joueuse que semble ainsi inviter *Newyorkland* qui emprunte donc au *polar* un lexique, composé d'images type, de sons et d'actions pour le retourner en quelque sorte sur lui-même et construire un regard anthropologique qui serait celui du policier en service. Entre exactitude sociologique et détournement médiatique, *Newyorkland* s'inscrit dans une tradition dramatique forte du XXème siècle, celle du « théâtre-document ». Le spectacle se construit ainsi à mi-chemin entre réel et fiction, faisant usage de documents tels que témoignages et études sociologiques sur le milieu professionnel des officiers de police new-yorkais, accentuant l'aspect « psychologique » de leur matériau, comme l'explique Collins lui-même[11]. Si témoignages et documents peuvent donc être qualifiés de « référentiels » en cela qu'ils ont « une existence à l'extérieur du théâtre et indépendamment de lui » (Piemme : 9), il faut évidemment noter qu'ils sont ici repris, ré-écrits, rejoués, bref « recyclés » au sein d'une fiction scénique relevant de cette « esthétique pouvant justement conjoindre l'art et le document avec une certaine liberté, admettant le jeu des césures et des greffes en tous genres » que Philippe Ivernel donne comme caractéristique de la tradition du théâtre documentaire (Ivernel : 19). Le réalisme des scènes filmées, la prégnance d'un univers sonore caractérisé (sirènes, fréquence radio, machine à écrire, cris, etc.) renforcent encore le mouvement de « reconstitution » qui préside à la réalisation de l'univers de *Newyorkland*. Mais si la scénographie s'apparente à une reconstitution, elle n'est évidemment que parcellaire, fragmentaire, se contentant de faire émerger des bouts de réel, des morceaux type, comme cet autel que l'un des policiers reconstitue peu à peu, accrochant des crucifix aux côtés des portraits de camarades tombés en service tandis qu'une voix off égrène des noms, ceux sans doute des policiers disparus. Et ce sont les témoignages personnels de policiers et proches de policiers qui viennent créer des moments de rupture, renforçant la portée dramaturgique du spectacle, et sa qualité de peinture sociologique d'un milieu. Les scènes de genre apparaissent dès lors comme une disruption dans l'univers verbal élaboré par ceux qui té-

moignent, comme si, d'un coup, le spectateur avait le pouvoir d'accéder à sa vie vécue, à son quotidien de violences et de peur. Le spectacle donne ainsi à voir et à entendre ce qui habituellement se cache, ne se dit pas – l'angoisse, la peur, le stress, les conséquences sur la vie de couple et de famille – loin de l'image construite par les médias – cinéma, mais aussi série télévisée qu'évoquent les personnages eux-mêmes : « the average policeman… […] perhaps someone in his family is a cop or perhaps he's got the idea from watching tv » – médias, dont il emprunte pourtant le vocabulaire. C'est donc bel et bien vers l'intérieur que Collins et Cusick veulent diriger notre regard, vers l'intériorité de celui qui est au service des autres et passe ses journées à incarner une fonction, et ce par l'alternance de l'analyse sociologique et du recyclage médiatique. Une séquence témoigne particulièrement bien de ce jeu d'écarts : l'un des policiers que l'on suit rentre chez lui, vraisemblablement tard le soir, nous expliquant (entendre « face caméra ») ce qu'est réellement son métier, comment il devient impossible, une fois policier, de continuer à vivre normalement, à errer dans les rues en se laissant distraire par le bruit des voitures, celui des oiseaux, des arbres : « it takes non-stop focus », commente-t-il. Dès qu'il ouvre la porte de son appartement, sa compagne, furieuse, lui demande où il était passé et le somme de s'expliquer, tout en n'accordant aucun crédit à ses tentatives de justification : la caméra reste sur le pas de la porte, comme interdite, face au surgissement soudain de cette intimité douloureuse. Insuffisante à stopper le débordement de la jeune femme, elle va rester encore quelques instants après le départ du flic, chassé de chez lui, filmant les dommages collatéraux d'une vie de policier. Là encore, les effets d'une telle séquence sont doubles : si la dureté du vécu des personnages est propre à déclencher une certaine empathie chez le spectateur, on sourit aussi à la reconstitution de la scène conjugale, passage obligé du film policier.

Un jeu des écarts : de l'intermédialité à la remédiation

L'intérêt théâtral de la démarche de Temporary Distortion réside dans le type même de recyclage médiatique qu'ils proposent. En effet, mis en situation de concurrence inédite par l'émergence d'un

nouveau média – le cinéma – au début du XXème siècle, le théâtre a dû renouveler ses pratiques pour continuer à exister. Il est intéressant de noter aujourd'hui le succès grandissant de mises en scène proposant rien de moins que l'illusion totale d'un jeu cinématographique ou télévisuel (comédiens enfermés derrière une vitre, sonorisés, jouant le plus « naturellement » possible) : on pense au *Nobody* de Cyril Teste ou encore au très beau *Ibsen Huis* de Simon Stone[12]. Ces pièces ont pourtant cela d'ambigu qu'elles proposent d'effacer totalement la discontinuité entre jeu théâtral et jeu cinématographique, d'aplatir entièrement ce qui fait écart entre théâtre et cinéma ; on les regarde comme l'on verrait un film ou une très bonne série télévisée. L'hypermédia ancestral qu'est le théâtre (Kattenbelt : 2006) parvient alors à *remédier* le cinéma, à l'intégrer de manière pleine et entière à son format, sans qu'il soit possible d'apercevoir les coutures. L'incorporation est telle que même la vidéo peut disparaître : *Ibsen Huis* atteint un niveau de reproduction du média cinématographique assez vertigineux ; le décor est parfait, reproduisant les moindres détails d'une véritable maison de famille, le jeu des comédiens, sans aucune fausse note, et la narration emporte le spectateur dans un processus d'empathies et d'identifications qui lui arrache des larmes avant même la fin de cette morbide fresque familiale.

C'est évidemment à un jeu très différent que nous convient Cusick et Collins : la reconstitution parcellaire laisse apercevoir les coutures et la transition des scènes filmées aux scènes jouées nous permet de passer d'un média à l'autre en toute connaissance de cause. La proximité importante des acteurs, leur jeu face public, la mise en visibilité d'éléments du décor tels que les câbles, la sortie récurrente de l'espace de jeu à vue : tout cela contribue à marquer la présence du média théâtral. *Newyorkland* s'empare d'un genre cinématographique précis, celui du film policier, pour renouveler les pratiques scéniques actuelles, déplaçant ainsi le spectacle de « play » à « piece », c'est-à-dire du drame vers une forme plus ouverte qui emprunte tant au film qu'au théâtre radiophonique. Mais le théâtre ne disparaît jamais totalement. Au contraire, il s'affirme comme le lieu d'un renouvellement, d'un recyclage médiatique réussi, celui d'une forme hybride nourrie tant de

cultures populaires que de traditions littéraires et capable d'ouvrir avec le spectateur un espace de partage commun ; celui d'une mémoire collective à géométrie variable qui fait appel tant à la filmographie classique qu'à la série télévisée.

Il faut sans doute rappeler pour conclure à quel point l'ancrage dans la tendance documentaire ainsi que le recours au genre policier – celui-là même qui naît en même temps que la mise en scène moderne – nous semblent essentiels pour analyser et comprendre les jeux intermédiaux à l'œuvre dans *Newyorkland*.

Pour Bolter et Grusin, même si le spectre des pratiques de remédiation est large, allant de la plus visible à la plus transparente, l'ancien média remédié ne peut jamais tout à fait disparaître :

> Finally the new medium can remediate by trying to absorb the older medium entirely, so that the discontinuities between the two are minimized. The very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced; the new medium remains dependent on the older one in acknowledged or unacknowledged ways. (Bolter et Grusin : 47)

William Cusick et Kenneth Collins assument entièrement la remédiation – le nom même de la compagnie n'annonce-t-il pas déjà un phénomène de déformation, même « temporaire » ? – et jouent à l'infini des écarts entre média(s) d'origine – le théâtre, la narration policière – et média d'emprunt – le cinéma, l'enquête sociologique. Un recyclage en règle qui dénote tout à la fois leur inscription dans les pratiques esthétiques de leur siècle mais aussi leur contribution au renouvellement de leur champ disciplinaire. Aujourd'hui, les deux créateurs ont radicalement migré d'un champ à un autre, proposant des installations sonores sous casque, s'inscrivant dans une longue durée (*Echo*, *Illusion*) et d'où le spectateur peut entrer et sortir, ou encore des performances *in situ* (*Counterpoise – duet for a funiculaire*). Reste à savoir si la migration est définitive, attestant alors que la remédiation ne serait que le stade transitoire d'une forme vers une autre, ou s'il s'agit pour eux d'interroger, encore et toujours, les marges frontalières du théâtre du XXIème siècle.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

COLLINS, Kenneth et CUSICK, William. *Newyorkland.* <http://www.ontheboards.tv/performance/theater/newyorkland#.WXhe9oppx8U> (vu le 06/07/2017).

Sources secondaires

BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. London, The MIT Press, 2000.
COLLOVALD, Anne et neveu Erik. *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers.* Rennes, Presses Universitaires, 2013.
FÉRAL, Josette. *Théories et pratiques du théâtre*. Montpellier, L'Entretemps, 2011.
GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le Débat*, 1980/6 n° 6, 3-44.
IVERNEL, Philippe. « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », in LEMAIRE, Véronique et PIEMME, Jean-Marie (dir.). *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*. *Revue Etudes Théâtrales* 50 (2011), 3-25.
KATTENBELT, Chiel. « Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality », in CHAPPLE, F. et KATTENBELT, C. *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2006.
Klucinskas, Jean et Moser, Walter (dir.). *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*. Ottawa, University of Ottawa Press, 2004.
LARRUE, Jean-Marc. *Théâtre et intermédialité*. Villeneuve d'Ascq, Presses du septentrion, 2015.
LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris, L'Arche, 2002.
LITS, Marc. *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire.* Liège, Editions du CÉFAL, 1999.

MÜLLER, Jurgen E. « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *MédiaMorphoses*, n°16 (2006). <http://hdl.handle.net/2042/23499> (consulté le 7 août 2017).
PIEMME, Jean-Pierre. « Préface », in LEMAIRE, Véronique et PIEMME, Jean-Marie (dir.). *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*. *Revue Etudes Théâtrales* 50 (2011), 9-10.
PINEL, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris, Nathan, 1996.
SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belfort, Circé, 1999.
SARRAZAC, Jean-Pierre. « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse » in *Genesis*, « Théâtre ». 26/05 (2006).

---

1 L'interview est disponible en extra à la captation du spectacle à l'adresse suivante : http://www.ontheboards.tv/performance/theater/newyorkland#
Toutes les mentions de paroles de William Cusick et Kenneth Collins qui suivent sont extraites de cette interview.

2 On pourra, à cet égard, lire l'article de Marie Pecorari : « Spalding Gray, ou l'autoportrait en mouvement », in F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, *L'autofiguration dans le théâtre contemporain*, Dijon, EUD, 2011.

3 L'intermédialité se distingue tout à la fois de l'intertextualité et de l'interartialité (ou interartistique) en cela qu'elle enserre dans son étude tant les formes artistiques (textuelles, visuelles, sonores) que médiatiques et qu'elle prend en compte ce que J. E. Müller nomme l'environnement « pragmatique » de l'objet étudié (conditions de création, environnement socio-professionnel, contexte politico-économique, etc.). Voir par exemple les travaux de J. E. Müller (2006) ou J. M. Larrue (2015).

4 A propos des scénographies médiatiques du Wooster Group, on pourra se reporter à : O. Landrin, « La présence-absence de la médiation technologique dans les travaux du Big Art Group et du Wooster Group », in M.-C. Lesage (dir.), *Théâtre et interdisciplinarité*, *Registres* n°13, Printemps 2008, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle ; ou M.-C. Lesage, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », in *Communications* 2008/2 (n° 83), p. 141-155. On peut également citer le travail de Katia Arfara qui propose une lecture inter-artistique du travail du Wooster Group dans son ouvrage *Théâtralités contemporaines, Entre les arts plastiques et les arts de la scène* (Peter Lang, 2011).

5 Josette Féral repère ce geste du recyclage comme caractéristique des pratiques scéniques du début du XXIème siècle dans son ouvrage *Théories et pratiques du théâtre* (Féral 2011 : 345).

[6] Sur *9 Evenings*, série de soirées performatives organisées par un collectif d'artistes et d'ingénieurs à New-York en 1966, on se reportera à l'ample travail de documentation de Clarisse Bardiot : http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=1840

[7] Evidemment on ne peut que songer, lisant Bourriaud, au théâtre « postdramatique » analysé par Hans-Thies Lehmann (Lehmann 2002). Sans entrer dans le cœur des débats autour de cet ouvrage, il semble qu'entendre « postdramatique » dans un sens qui serait plus proche de celui que Bourriaud confère à « postproduction », pourrait déplacer l'enjeu de ces débats.

[8] On trouvera le film à l'adresse suivante : http://nobudge.com/main/9/16/online-premiere-welcome-to-nowhere-bullet-hole-road?rq=welcome%20to%20nowhere

[9] Il faut rappeler ici l'hypothèse que fit Jean-Pierre Sarrazac dans un numéro de la revue *Genesis*, consacré à la génétique théâtrale, celle d'une concomitance non fortuite entre l'émergence du genre policier et la naissance de la mise en scène moderne ; rapprochant l'apparition du « paradigme indiciaire », défini par Ginzburg, de la pratique artistique qui fut celle d'André Antoine, il met en lumière une série d'analogies entre le genre policier et pratique de la mise en scène (notamment au niveau scénographique et dramaturgique). Le travail de reconstitution mis en œuvre par Temporary Distortion rejoint, en partie, ces conclusions.

[10] On pourra consulter, entre autres : LARRUE, Jean-Marc (dir). *Théâtre et intermédialité*. Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2016.

[11] Mais quoi d'étonnant à cette hybridation dramaturgique ? Le genre policier n'est-il pas aussi celui d'un certain « réalisme » ? un genre plébiscité par les lecteurs pour ce qu'il leur garantit d'« authenticité » ? « La séduction des lectures policières apparaît souvent liée tant à la manière réaliste dont ils parlent du monde, qu'à la nature des mondes dont ils parlent », commentent Annie Collovald et Erik Neveu dans leur belle étude consacrée aux lecteurs de romans policiers (Collovald et Neveu 2013 : 153).

[12] *Nobody* se présente comme une « performance filmique » (d'après des textes de F. Richter, mise en scène C. Teste, 2015). *Ibsen Huis*, présenté au festival d'Avignon 2017, est qualifié de « fresque épique » (d'après des textes d'H. Ibsen, mise en scène S. Stone, avec l'ensemble du Toneelgroep d'Amsterdam) : https://tga.nl/en/productions/ibsen-huis/credits